

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Томский
государственный университет»

На правах рукописи

ОКИШЕВА АННА АЛЕКСАНДРОВНА

**КОНТИНУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА:
МЕЖВРЕМЕННАЯ ПРИРОДА ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЯДА**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Приходовская Екатерина Анатольевна

Томск — 2025

Оглавление

Введение

1 Континуальная природа творческого процесса

1.1 Творческий процесс в музыкально-философском контексте

1.2 Межвременная природа творческих сознаний

1.3 Модель межвременного смыслового маятника

2 Комплексный подход к произведению: поиск междисциплинарных аналогий

2.1 Миметическая и креативная тенденции в музыкальном искусстве

2.2 Облик русского народа: философские темы в творчестве русских композиторов

2.3 Программность и внемузыкальные ассоциации в произведениях зарубежных композиторов

2.4. Всеобразная модель творческого процесса

3 Воплощение миметической и креативной тенденций в музыкальном произведении

3.1 Взаимосвязь композиторской и исполнительской практики

3.2 Композиторский подход к произведению: эмпатийно-ассоциативный метод

3.3 Воплощение образно-эмоционального ряда в конкретном нотном тексте

Заключение

Список использованной литературы

Приложение А

Введение

На протяжении всей истории человеческой мысли философы задавали вопросы о смысле жизни, о природе реальности, о добре и зле. К этим вопросам мы добавим свои. Что побуждает человека к творчеству? Имеет ли творчество практическую цель, или оно само уже цель? Вопрос о цели творчества весьма непростой. Очевидно, что творческий опыт П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Пушкина, М. Лермонтова дает нам противоречивые ответы на эти вопросы. Весьма однозначно о цели творчества говорил А. Эйнштейн: « ... Для меня борьба за достижение более глубокого и лучшего понимания мира — это одна из тех самостоятельных целей, без которой у мыслящей личности не может быть сознательного, позитивного отношения к жизни».

Конечно, творческий процесс существует и вне музыки — даже, можно сказать, вне музыки он существует преимущественно. Но именно в музыке невербальная составляющая является основной, в отличие от бытовой речи и многих других видов искусства. В балете, например, музыка выступает вспомогательной конструкцией для системы движений; в живописи на первом плане, в качестве основного, можем констатировать цветовые и структурные составляющие. «Музыка способна... непосредственно, богато и разнообразно передавать переживания человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и взаимопереходы»¹.

Актуальность темы исследования состоит в утверждении межвременной природы творческого процесса. В искусстве художник — композитор, поэт, живописец — создает нечто до него не существовавшее. Математик Жак Адамар (1865-1963) называет это изобретением. Назовем произведение искусства не изобретением, а открытием. К одним из наиболее эвристичных для современной науки относится понятие модели мира, в котором особую значимость предоставляется методу моделирования (в нашем случае, модели межвременного маятника), принимающему в философии всеобщие

¹ Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие / Л.А. Мазель. — 2-е изд., доп. и пер. — М.: Музыка, 1979. — 536 с.

формы, выраженному в термине "модель мира". Проблема моделирования мира и познания является одной из значительных и вечных проблем философии и отображается на каждом этапе ее истории. Как межвременной этот процесс можно рассматривать с точки зрения воспринимающего сознания: слушателю, как правило, всё равно, импровизирует пианист или играет строго по нотам. Диссертантом приводятся музыкальные примеры различных жанров П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Ф. Листа, И. С. Баха и др. известных композиторов, вечные темы которых содержат философские мотивы. Целесообразность обусловлена пониманием того, что в рамках лишь музыковедения невозможно раскрыть смысл художественного текста, тогда как объединение музыковедческой и философско-онтологической методологий позволяет проанализировать текст полностью.

В нашем случае, актуальным представляется решение вопросов, которые зачастую не ставятся совсем. Здесь, как можно утверждать, постановка проблемы напрямую граничит с основной гипотезой исследования: гипотеза состоит в том, как можно решить – на уровне предположения – данную проблему. Таким образом, следует подчеркнуть такую **формулировку проблемы: неизвестно, какие механизмы и процессы подключает исполнитель – пианист – при осмыслении музыкального произведения, которое будет им исполняться.**

Степень изученности проблемы одновременно высока и низка: так проблема ещё не ставилась, но её компоненты – вне зависимости друг от друга – уже достаточно подробно изучались. Изучение феномена творчества неотделимо от творческого пути самого художника. В творчестве виден результат. Но как связан художник с тем, что он создает — остается незамеченным. Автор работы подчеркивает значимость истории развития творческого замысла, отмечая индивидуальный стиль композиторов различных эпох. Предлагается модель межвременного смыслового маятника, посредством этой модели решается поставленная проблема.

Сформулируем основную гипотезу диссертации: эмоциональный заряд музыкального произведения передаётся слушателю посредством соответствующей деятельности исполнителя, протекающей в рамках движения межвременного смыслового маятника, функционирующего как основной механизм объединения миметической и креативной тенденций в истории культуры.

В этом можно увидеть взаимодействие двух впервые обозначаемых, но кажущихся очевидными тенденций истории культуры – миметической и креативной. Миметическая тенденция иллюстрируется наличием самого текста – можно сказать, *неподвижного* памятника культуры; креативная тенденция содержится в превращении письменной фиксации в звуковой факт, воспринимаемый слушателем. Таким образом осуществляется качание смыслового маятника, регулярно движущегося между миметической тенденцией (текст произведения) и креативной тенденцией (реализация этого текста исполнителем, заключающаяся в превращении неподвижного межвременного факта в современный звуковой факт).

Основные аспекты диссертации:

1) Содержание в искусстве:

- эмоциональный заряд (и его эмоциональные зоны);
- музыкальный акт коммуникации (исполнитель-адресат);
- междисциплинарные ассоциации;
- средства музыкальной выразительности;
- каждая из фортепианных пьес в цикле наделена определенным содержанием.

2) Форма в искусстве: рассмотрение фортепианных циклов: «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта.

3) Идеалы искусства:

- использование Ф. Листом в своих произведениях эпиграфов известных поэтов (цикл «Годы странствий»);

- процесс «качания» межвременного маятника через века, от композитора к слушателю.

4) К эпистемологическому значению отнесем рациональное и иррациональное (эмоциональное) мышление.

5) К онтологическим принципам отнесем:

- виртуальную («перемещение по векам») способность слушать музыку, написанную несколько столетий назад (здесь снова можем заметить действие межвременного смыслового маятника);
- миметическую тенденцию, в данном случае, понимаемую как содержание прошлого, креативную — содержание в сознании будущего;
- континуальность творческого процесса обеспечивает межвременную разнесенность во времени сознаний композитора и пианиста.

6) Аксиологическое значение заложено в любом музыкальном произведении. Каждый композитор стремится донести до слушателя определенную идею свободы, уважения, справедливости, духовно-нравственные ценности и др.

7) К универсалиям отнесем:

- стилистические комплексы (как комплекс индивидуальных особенностей каждого композитора или исполнителя);
- символику (в музыке И.С. Баха, например);
- олицетворение природы («Этюды-картины» С. В. Рахманинова, «Годы странствий» Ф. Листа и др.);
- наличие фольклорности (оперы М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова);
- мифы (в работе предлагаются мифы об Орфее и Амфионе).

8) Творческий процесс рассмотрим под знаком современного художественного процесса, который включает в себя:

- моделирование автором диссертации названий для будущего фортепианного цикла «Современный детский альбом» (несколько пьес уже написаны);

- автором сделан образно-эмоциональный обзор на рапсодию Й. Брамса g-moll (op. 79 № 2) и концерт для фортепиано с оркестром № 2 Е. А. Приходовой.

Цель исследования – выявить закономерности межвременного движения эмоционального маятника между продуцирующим и воспринимающим сознаниями.

Достижению названной цели способствует решение ряда более частных **задач**, основными из которых можно считать следующие:

- 1) определить функции и характер взаимодействия миметической и креативной тенденций истории культуры;
- 2) выявить природу эмоциональных зон в музыкальном произведении – основных составляющих эмоционального заряда;
- 3) рассмотреть творческий процесс русских и зарубежных композиторов, обращая внимание на индивидуальные особенности каждого из них;
- 4) проследить действие эмоциональных зон в области невербальной (фортепианной) музыки.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) существование творческого процесса в философии и музыкальном искусстве;
- 2) веерообразная модель творческого процесса;
- 3) триада сознаний: автор (композитор) — исполнитель — слушатель;
- 4) движение межвременного смыслового маятника от композитора к слушателю;
- 5) воплощение миметической и креативной тенденций в музыкальном искусстве.

Предмет исследования: движение эмоционального маятника между продуцирующими сознаниями (композитор, исполнитель) и воспринимающим (слушатель).

Объектом исследования выступает переход музыкального произведения из внутритекстовой реальности во внетекстовую. Учитывая интонационность

музыкального искусства, важным аспектом в работе является рассмотрение искусства как языка, способного реализовывать философско-культурные идеалы.

Методологическая база исследования восходит к изучению составляющих проблемы. Рассматривание собственно музыкального материала базируется на теории интонации Б. В. Асафьева.

Также обращаемся к смежным проблемам, связанным с исследованиями на границе психологии и музыки. В первую очередь, следует отметить работы В. Петрушина, Д. Кирнарской, Л. Мазеля. Среди этих работ в качестве основной отмечаем книгу Г. Нейгауза «Искусство фортепианной игры». Также задействуются философско-эстетические труды М. Хайдеггера, Е. Гуренко.

Исследование проводится **на материале** образцов инструментального искусства. Инструментальное искусство – прежде всего, фортепианное, что предполагает обращение именно к невербальной стороне искусства: актуальной здесь оказывается не конкретный смысл, а интонация, воплощающая не столько сам предмет, сколько отношение к нему.

Научная новизна и значимость исследования

Впервые континуальность рассматривается с точки зрения модели межвременного смыслового маятника (точнее, возможности его движения «через века»). Впервые композиторская практика пианиста-исполнителя определяется как эмпатийно-ассоциативный метод. Впервые формулируются такие две тенденции истории культуры, как тенденция миметическая (сам текст произведения) и креативная (множество его воплощений рядом исполнителей).

Теоретическая и практическая значимость работы состоит в освещении ряда вопросов, актуальных для исследования музыки и для творчества исполнителя. В первую очередь – в осмыслении музыкального произведения как эмоционального процесса, который существует в письменно зафиксированном тексте произведения. Данный текст пианист-исполнитель расшифровывает. Таким образом произведение переходит от письменной фиксации к реально звучащему факту. При осмыслении этой проблемы на

первый план выходят специальные обозначения, присутствующие в музыкальном тексте (например, средства выразительности).

Таким образом, теоретико-практическая значимость результатов работы устанавливается в возможности употребления их в исследованиях по философии искусства, философии музыки, философии культуры.

Апробация диссертации. Основные теоретические положения, практические результаты и выводы диссертационного исследования стали предметом дискуссий на международных и всероссийских научных конференциях:

- Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Этюды культуры» (Томск, 2018);
- Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Молодая наука XXI века: проблемы, поиски, решения» (Санкт-Петербург, 2018)
- Всероссийская научно-практическая конференция «Наследие А. С. Пушкина в мировой музыке: к 220-летию со дня рождения поэта» (Новосибирск, 2019)
- Международная научно-практическая конференция «Галеевские чтения — 2020» (Казань, 2020);
- Международный форум молодых ученых и студентов «Память акустической культуры. Звук, музыка и процессы познания в контексте авангарда в России и Германии в 20 веке» (2021);
- Всероссийская конференция «Мир С. В. Рахманинова: к 150-летию со дня рождения» (Новосибирск, 2023);
- VIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Формирование активной познавательной позиции ребенка дошкольного и младшего школьного возраста: содержание и сопровождение» (Томск, 2024);

По теме диссертации написано 7 статей в журнале «Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение». 1 статья в

журнале НГК им. М.И. Глинки «Вестник музыкальной науки». Данные журналы включены в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

В журнале «Музыкальный альманах Томского государственного университета» (индексируется в РИНЦ) опубликовано 5 статей по теме диссертации.

В сборнике научных статей «Вопросы музыкальной синестетики. История, теория, практика (индексируется в РИНЦ) опубликовано 2 статьи. Центральным «полем» апробации и также изначального формирования основных постулатов работы автор считает область своей творческой деятельности. Этим определяется ряд изучаемых произведений, известных автору «не понаслышке», через непосредственный исполнительский опыт: большинство этих произведений звучали со сцены в исполнении автора. Более того, один из этих образцов и создавался композитором «в расчёте» на исполнение автора.

Структура работы призвана соответствовать названным цели и задачам. В работе три главы. Первая глава («Континуальная природа творческого процесса») посвящена основной гипотезе работы, содержит описание механизма межвременного смыслового маятника. Показывает, что творческая деятельность пианиста не ограничена индивидуальной творческой деятельностью, что она намного масштабнее, так как выступает необходимым элементом истории культуры. Вторая глава («Комплексный подход к произведению: поиск междисциплинарных аналогий») описывает взаимосвязь музыки, живописи и литературы, философские аспекты в произведениях русских и зарубежных композиторов. Третья глава («Воплощение миметической и креативной тенденций в музыкальном произведении») содержит примеры творческой работы пианиста, связанные с той частью его деятельности, которая восходит к моделированию композиторского процесса.

1 Континуальная природа творческого процесса

1.1 Творческий процесс в музыкально-философском контексте

«Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель. Вечно
носились они над землею, незримые оку»
(А. К. Толстой)

Творческий процесс — одна из величайших загадок человеческого сознания.

Понятие «творчество» является основным в различных областях науки и культуры. Особую значимость творчество приобретает в философии и искусстве.

В философии акт творчества предполагает создание нового, неповторимого.

Философия Древней Греции обозначает момент перехода от мифологического мировосприятия к антропоцентрическому: человек становится полноценным хозяином своей собственной жизни.

«И всё-таки размышления о первоначале мира — субстанции (от греческого *upostasiq* — «лежащее под») — становятся возможны лишь тогда, когда человеческое сознание достигает более высокого уровня мыслительного

абстрагирования». «Это хорошо прослеживается на примере гипотезы, которую выдвигает Фалес – «первый европейский учёный» и собственно основатель Милетской школы. В качестве начала всех вещей Фалес выделяет воду. Другой, более поздний мыслитель – Анаксимен – оспаривает взгляд на воду как на первоначало, предлагая альтернативу в виде воздуха...» «Очередной милетский философ – Анаксимандр – в своеобразной манере трактует идею субстанции (читаем: универсалии), экстенсивно расширяя её до «апейрона», что в переводе с греческого означает «безграничное», «бесконечное», «неопределённое»².

В философии творчество рассматривается как особый вид опыта мыследеятельности, связанный с процессом порождения новых смыслов и идей.

«Смысл» как философская категория — одно из основных положений в истории философии, связанная с ключевыми проблемами человеческого бытия, культуры и означающее значимость, цель или назначение определенного явления или события. В работе особое внимание уделяется трактовке смысла Х.-Г. Гадамера как интерпретации текста или ситуации, которые зависят от исторических особенностей и культурного контекста.

Смысл музыкального искусства, в свою очередь, заключается в способности выражать мысли, чувства человека при помощи звуковых образов.

Таким образом, смысл музыкального искусства мультифункционален: это и выражение внутреннего мира человека, и отражение культурных ценностей, и форма эмоционального общения, и путь духовного развития личности и общества. Таким образом, категория «смысл» является одной из основной в философском знании и музыкальном искусстве.

В античной философии понятие творчества непосредственно связано с понятием мимесиса (подражания).

² Березовская С. С. Методологические предпосылки универсалии в контексте классической метафизики // Вестник томского государственного университета. 2014. № 386. С. 70

В отношении музыкального искусства миметическую тенденцию можно рассмотреть в качестве первоисточника — письменно зафиксированного композитором текста.

Музыка как вид искусства, в большинстве случаев, основана на иррациональных подходах. «Тогда оказываются естественными и межпредметные, и межъязыковые связи: об одном и том же можно и петь, и плясать, и написать симфонию, и нарисовать картину, и многое, многое другое. Именно в художественном мире — мире, в первую очередь нацеленном на его восприятие — пространство и время, хоть и являются общепринятыми категориями, но приобретают неповторимые, специфические черты. Черты эти

обусловлены первичностью внутреннего мира — в данном случае внутреннего мира того, кто воспринимает»³.

Эта же оппозиция соответствует оппозиции в учении Аристотеля — оппозиции мимесиса и катарсиса. Мимесис здесь «работает» не по принципу копирования внешних свойств, а нацелен на внутренний мир человека (черт характера, нравственно- психических свойств). Второй принцип — катарсис — нравственное возвышение, очищение, самовыражение (в данном случае, через искусство).

Психологический механизм катарсиса был исследован Л. С. Выготским. Он полагал, что чудо искусства напоминает «евангельское чудо претворения воды в вино...»⁴. «Если посмотреть на многие популярные романсы и песни, то можно без труда увидеть, что основным их содержанием являются отрицательные эмоции, вызванные разлукой... Однако те же самые отрицательные переживания, выраженные в поэтических рифмах, положенные на красивую мелодию и исполненные красивым голосом певца, преодолевают негативные

³Окишева А.А. Единая эмоциональная зона: основа межжанровой и междисциплинарной связи // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2023. -№ 16. - С. 32-35.

⁴Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965. С. 318-325

состояния...»⁵ Катарсис соответствует восприятию произведения и возможен только в сознании слушателя. Все действия исполнителя при реализации произведения как звучащего факта направлены на возникновение и стимуляцию катарсиса в воспринимающем сознании. На возникновение и стимуляцию катарсиса направлены и все механизмы организации целого – например, математическая программа Пифагора, основанная на том, что всё есть число, и этот числовой принцип – основа «музыки сфер» (звучание планет при их движении). Пифагор построил для своих экспериментов полуинструмент — монохорд. Он представлял собой продолговатый ящик с натянутой поверх его струной. Под струной на верхней крышке ящика Пифагор расчертил шкалу, чтобы удобнее было зрительно делить струну на части (рисунок А1). Опыты Пифагора легли в основу музыкальной акустики⁶. В нашем случае, получается, что все столь масштабные подходы охватывают все механизмы организации целого в музыкальном произведении. «Можно предположить, что при прослушивании музыкального произведения на разных жизненных этапах могут возникать различные эмоциональные реакции»⁷.

Творчество музыканта-исполнителя (адресанта) в эпоху цифровизации приобретает иное значение традиционной формы взаимодействия с публикой (адресатом): записи концертных выступлений, онлайн-трансляции концертов, мастер-классов и т.д. позволяют обогатить музыкальный кругозор большего количества слушателей в более доступной для них форме. Творческая жизнь музыканта-исполнителя в эпоху цифровизации требует постоянной готовности к совершенствованию своего исполнительского мастерства, сохраняя, при этом, основы традиционного исполнительского искусства. Следовательно, в музыкальном искусстве творчество находит воплощение в композиторской,

⁵Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с. (Gaudeamus).

⁶«Что придумал Пифагор» // Музыкальная жизнь. - 1988. - № 15. С. 33.

⁷Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 49. С. 238.

исполнительской деятельности, импровизации. И в философском понимании творчества, и в музыкальном, подчеркивается фундаментальная значимость творчества как неповторимого, уникального проявления человеческой деятельности.

1.2 Межвременная природа творческих сознаний

Музыка — универсальный язык человечества

Г. Лонгфелло.

До теоцентрической цивилизации, господствовавшей в Средневековье, человек стал задумываться о таких вопросах, которые прежде были для него недоступными, недостижимыми. Это, в том числе, и вопросы его собственного сознания. «Общим понятием для выражения сущности человека в классической философии выступает самость. Историко-философские основания самости сложились в эпоху Нового времени, когда философы начали искать обоснования неповторимой самодостаточной индивидуальности человека. Представление о самости как о предельном человеческом основании представлено в работах Р. Декарта, Г. Лейбница, Д. Юма, трансцендентальной философии И. Канта, И.Г. Фихте, Г. Гегеля и др»⁸.

Внутренний мир, как и любое внутреннее пространство, основано на бинарной оппозиции "субъект-объект", которая при отнесении к художественному миру приобретает весьма специфические свойства. Субъектом оказывается продуцирующее сознание, объектом — сознание воспринимающее. Их связь осуществляется посредством художественного текста, на который направлено внимание всех участвующих (продуцирующих и воспринимающего) сознаний. Продуцирующее сознание является не единичным, а комплексом творческих сознаний — композитора и исполнителя. Только в музыке композитор и исполнитель являются, как правило, не одним человеком — только в музыке мы видим востребованным единство продуцирующих сознаний: в литературе,

⁸ Черникова И. В., Логиновская Ю. В. О творческой сущности человека в контексте кризиса идентичности // Язык и культура. - 2019. - № 47. - С. 95

например, писатель «контактирует» напрямую с читателем, не нуждаясь в участии чтеца (в случае различной национальной принадлежности продуцирующего и воспринимающего сознания немаловажным аспектом восприятия текста выступает также творческая деятельность переводчика). В принципе, для восприятия литературного произведения неважно, каким голосом и с какой интонацией оно читается. Даже если читается самостоятельно – воспринимающее сознание ориентируется на содержание

текста, а не на его исполнение. В данном случае, исполнение может и присутствовать, и отсутствовать вообще.

В живописи ситуация ещё проще: художник не нуждается даже в услугах переводчика. В музыке восприятие произведения без исполнения практически исключено.

Предлагается рассматривать не сами творческие сознания вообще, а их ***стилистические комплексы***.

Стилистический комплекс представляет собой ту область многоаспектного творческого сознания, которая непосредственно соприкасается с рядом средств выразительности при творческом акте, в отличие, например, от таких составляющих творческого сознания, как исторические, биографические, психологические и др. Полагаем, что ***стилистический комплекс*** функционирует как ***множество характеристик средств выразительности, специфически-отличительных для данного творческого сознания*** (будь это сознание эпохи, направления, коллектива или автора).

Средства музыкальной выразительности имеют огромное значение в создании художественного впечатления и донесении чувств в музыкальных произведениях. Они позволяют создавать неповторимое звучание и воспроизводить определённые отклики у аудитории. Основным элементом здесь выступает мелодия - упорядоченное расположение звуков различной высоты. Немаловажной составляющей является гармония - сочетание

одновременно звучащих нот, обогащает музыку и придаёт ей глубину. Ритм и темп задают организацию музыкальной мысли, контролируя восприятие времени. Динамика регулирует громкость, акцентируя внимание на ключевых моментах, усиливая различия между ними. Тембр определяет индивидуальные особенности звучания инструмента или голоса, наполняя музыку неповторимой нюансировкой и самобытностью. Вместе эти составляющие порождают разнообразие музыкальных направлений и жанров, делая каждое творение неповторимым и легко узнаваемым. Благодаря слаженному взаимодействию

всех компонентов музыка способна оказывать столь глубокое и многогранное воздействие на чувства и разум человека.

Благодаря средствам музыкальной выразительности у продуцирующего сознания (исполнителя) существует возможность воплотить в жизнь («донести» адресату) смысл музыкального произведения.

Композитор и исполнитель, как правило, живут в разных эпохах и зачастую в разных странах. Связующим звеном между ними оказывается художественный текст, рассчитанный на непосредственное восприятие слушателем. Вполне допустимо иррациональное начало в сознании человека приравнять к эмоциональному. В качестве основного эмоционального механизма, «связывающего времена» выступает эмпатия. Собственно говоря, именно эмпатия и позволяет человеку воспринимать и переживать музыкальное произведение.

Эмпатия представляет собой постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Э. Титченер в 1909 году перевел этот термин на английский язык как «empathy». в 1880-х годах Т. Липпс использовал немецкий термин «Einfühlung» для описания эмоциональной оценки чувств других людей и воздействия искусства⁹.

⁹ Краткий психологический словарь / Ред. А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский; ред.-сост. Л.А. Карпенко. – Издание 2-е, расширенное, исправленное и дополненное. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 512 с.

Эмпатия – способность человека к сопереживанию, сочувствию. Эмпатийность в музыке – это некая передача эмоциональных переживаний, представлений от композитора к исполнителю, а от исполнителя – к слушателю. Как писал П.И. Чайковский, «Я всеми силами души хотел бы, чтобы моя музыка служила людям опорой и утешением». Иными словами, эмпатия – это эмоциональная отзывчивость на музыку. Для каждого из нас отзывчивость на музыку не одинакова. Но неизменной основой для всех нас служат ладовое и музыкально-ритмическое чувства, с помощью которых мы способны

откликаться на изменения в музыке. При этом задействованы наши ощущения, фантазия, память, интуиция.

С целью выявления способности отзывчивости на музыку был проведен небольшой эксперимент с обучающимися 1-2 классов Окишевой А. А. Детям предложили спеть песню на выбор. Выбор большинства учащихся пал на всем известную «Катюшу» (слова М. В. Исаковского). Для каждого ученика это была своя история. На вопрос, почему он выбрал именно эту песню, каждый ребенок отмечал в ней тему верности, заботы, искренних и светлых чувств. О важности поддержки своих близких.

Так и происходит переход от письменно зафиксированного текста к его звуковой реализации. Звуковую реализацию и слышит публика. «Искусство обладает... замечательной способностью сложного превращения чувств. Самые горестные, тяжкие, резко отрицательные... эмоции, будучи переплавлены в произведении искусства, оказывают положительное эмоциональное воздействие, доставляют особое, эстетическое наслаждение...»¹⁰

Способность человеческого сознания к проявлению эмоциональности, хоть и не всегда касается творческого процесса, но зачастую является неотъемлемой составляющей человека как личности. «Человек – “смертный бог”, возвышающийся над прочими существами не только благодаря способностям

¹⁰Раппопорт, С. Искусство и эмоции / С. Раппопорт. – М.: 1968. – С. 4

своего разума, но и в силу богатства эмоций»¹¹. Решение этих вопросов в разных сферах человеческого познания составляло предмет размышлений испокон веков. О влиянии музыки на внутренний эмоциональный мир человека задумывались еще в глубокой древности; об этом говорят мифы об Амфионе и Орфее: первый с помощью музыки построил городские стены Фив, второй игрой на лире умирал тени Аида. Подобные функции музыкального искусства утверждались человечеством на протяжении всей его истории: «музыкальное мышление –

переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, отражение в сознании человека музыкального образа, представляющего собой единство эмоционального и рационального»¹².

В качестве важного для исполнителя метода «погружения» в произведение можно назвать метод эмпатийно-ассоциативной идентификации с личностью композитора.

Как известно, в одном музыкальном произведении мы сталкиваемся с различными эмоциями и их оттенками. (Для композитора и исполнителя важно подобрать подходящий оттенок для точности выражения данной эмоции. В данном случае следует упомянуть о словаре «Эстетических признаков эмоций» В. Г. Ражникова. Словарь состоит из двадцати семи модальностей, которая, в свою очередь, включает в себя от двадцати до сорока признаков). «Возможность музыканта выражать в музыкальном произведении большое разнообразие эмоциональных переживаний зависит напрямую от его внутренней способности генерировать в своем собственном психическом аппарате эти переживания»¹³.

¹¹ Манетти, Дж. О достоинстве и превосходстве человека / пер. с лат. Н.В. Ревякиной // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: сб. текстов / под ред. С.М. Стама. – Саратов, 1988. – С. 16-19

¹² Каузова А. Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. - М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. С. 113.

¹³ Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. (Gaudeamus). С. 282

В фортепианном произведении, в отличие от оперы, например – персонажа не существует (если он не предписан названием и произведение не является программным). Однако, эмоция присутствует, хоть она и не персонифицируется в конкретном персонаже и конкретном сюжете. Каждый слушатель может отнести эту эмоцию к своим собственным, ему одному известным обстоятельствам. Фортепианное произведение на невербальном уровне реализует эту эмоцию, без тех или иных конкретных условий её возникновения. Обобщённо говоря, обстоятельства могут быть разными, а эмоция одна.

Поскольку контролировать процессы восприятия не могут ни композитор, ни исполнитель (им обоим в большинстве случаев неизвестен состав воспринимающей аудитории), остаётся ориентироваться только на специфику эмоциональных зон, соединяющих исполняемые произведения – независимо от жанра, стиля и языка – в единое множество, располагающее вполне предсказуемым психологическим эффектом.

В своем творчестве музыкант выражает не только свои индивидуальные чувства и переживания, а события, эмоции и мировосприятие людей того времени, в котором сам живет. Например, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Д. Верди и многие другие композиторы по-разному отзывались на различные знаменательные события в своих странах, что стало причиной для создания их произведений. Слушая произведения «Революционный этюд» Ф. Шопена, «Ракоци-Марш» Ф. Листа, «Славянский марш» П. И. Чайковского, мы будто сами переносимся в то время, принимаем участие в тех или иных событиях, вносим свой личный вклад путем выражения своих чувств и эмоций.

Эмоциональные зоны и являются теми элементами духовного, внутреннего мира, который контактирует с окружающей, внешне наблюдаемой действительностью. Внутренний мир в данном контексте – то самое воспринимающее сознание, которому и адресовано произведение изначально.

Например, к одной эмоциональной зоне можно отнести такие произведения, как этюд Ф. Листа «Ab Irato», часть реквиема В. А. Моцарта «Dies Irae» и арию Риголетто «Куртизаны, исчадь порока». Все эти фрагменты выражают, как можно предположить, яростный и бессильный гнев. Во всех перечисленных произведениях конкретные обстоятельства, способствовавшие формированию этого гнева, – различны. Такое свойство эмоциональных зон, как принадлежность различным сферам конкретных сюжетных линий, делает их практически инвариантными. Нивелируется повод, по которому человек испытывает ту или иную эмоцию, и остаётся эмоция, вполне равноценно выражаемая вербальными и невербальными языковыми средствами. Как можно умозаключить, человек мыслит «в большей мере о наибо́льших свойствах бытия, нежели о частностях»¹⁴. Это во многом сближает эмоции, передаваемые музыкой, и эмоции, испытываемые в реальной жизни носителями воспринимающего сознания. Конечно, их переживания разномасштабны, но сравнить эти масштабы, и то субъективно, мог бы сторонний наблюдатель, при том что он располагал бы сведениями об обстоятельствах всех четверых (а в зале их намного больше). Складывается некий инвариант исходной ситуации: произошло что-то непоправимое, не зависящее от этого человека, но крайне ему неприятное и вызывающее чувство бессильного гнева. Музыка – соединённая с вербальным началом или нет – выражает только это чувство, не определяемое ни масштабом ситуации, ни её конкретными обстоятельствами.

Центральным явлением в музыкальном искусстве и философии, отражающим тесную связь между музыкальными образами и эмоциональным миром слушателя является **ассоциативность**. Древние мыслители, в частности Аристотель, полагали, что музыка отражает внутренний мир человека и способна пробуждать нравственные качества — от гнева до смирения. Ассоциативность в музыке — не только метод восприятия, но и средство

¹⁴ Джеймс У. Введение в философию; Рассел Б. Проблемы философии: пер. с англ. / общ. ред., послесл. и примеч. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000. С. 14

раскрытия её художественного замысла. Она стимулирует творческие возможности музыканта и обогащает восприятие слушателя, устанавливая взаимосвязь между звуковыми образами и культурными, духовными значениями. Музыкальное произведение способно вызывать широкий спектр ассоциаций, углубляющих восприятие и расширение смысловых горизонтов музыки. В итоге, ассоциативность выступает как связь между замыслом композитора и восприятием слушателя, создавая уникальное пространство взаимодействия музыки и сознания, которое способствует глубокому пониманию смысла произведения и философскому осмыслению мира звуков.

Вопрос межъязыковой ассоциации близок вопросу различных переводов. В разных переводах говорится «об одном и том же разными словами», в нашем случае – об одном и том же посредством разных средств выразительности. В принципе, «об одном и том же» можно сказать и словами, и красками, и музыкой, и танцем, вспомним оперу Ж. Бизе и балет Р. Щедрина. «Языковая система относится к открытым саморазвивающимся системам, активно взаимодействующим с окружающей средой. Как и любая другая сложно-динамическая система, язык формируется не просто в ответ на влияние внешней среды, это намного более сложный процесс рекурсивных взаимодействий когнитивной системы, мозга, культуры, общества»¹⁵.

«Кроссмодальные соответствия – это фиксированные ассоциации, образованные между несвязанными свойствами стимулов из разных сенсорных модальностей»¹⁶.

Неоднократно в биографиях известных творческих деятелей можно увидеть факты их обращения к смежным искусствам. Так, например, Э. Золя сумел

¹⁵ Логиновская Ю.В., Черникова И.В. Язык как творческий инструмент сознания // Язык и культура. 2022. № 60. С. 59.

¹⁶ Ambros S. Musicians vs. non-musicians – audiovisual crossmodal correspondences in empirical comparison // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. - 2022. - Вып. 4. - С. 7.

воплотить идею искусства в своем романе «Творчество». «Методологическая взаимосвязь литературного текста «Творчества» с живописными текстами импрессионистов просматривается на разных уровнях. Созвучия с импрессионизмом пронизывают весь роман. Здесь есть и вполне ожидаемые прямые реминисценции, например, описание картины Лантье «Пленэр», которая явно навеяна «Завтраком на траве» Э. Мане. Разумеется, в экфрасисах, представляющих картины главных героев, прослеживается живописная манера импрессионистов – игра размытых пятен, кричащие, яркие цвета, световые контрасты»¹⁷.

Взаимосвязь ассоциативности в музыкальном искусстве и философии выражается в том, что ассоциативное мышление выступает основным механизмом восприятия и понимания музыки как художественного и философского явления. Ассоциативность в музыкальном искусстве позволяет слушателю осмысливать произведение через эмоции, образы и символы, формируя в сознании индивидуальное творческое восприятие.

Нотный текст – организованное художественное образование, письменно зафиксированное – как правило, предшествует аудиальному воплощению нотного текста¹⁸. В связи с этим, как можно заметить, при выстраивании аналогового ряда свойств языка дихотомия *язык – речь* заменяется дихотомией *язык – текст*, что обуславливает специфику функционального спектра языка музыкальных средств выразительности. Процесс передачи адресату (слушателю) определённым образом закодированного сообщения

¹⁷ Барнашова Е.В. Интермедиаальность в контексте миметических тенденций художественной культуры XIX века: игры с изобразительностью в романе Э. Золя «творчество» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 22.

¹⁸ Исключение составляют формы нефиксируемого музыкального высказывания, такие, как импровизация, произведения народного творчества и др. – где аудиальные образования не связаны с необходимостью предварительной письменной фиксации.

(художественного содержания), бесспорно, можно классифицировать как акт коммуникации. Но, в отличие от разговорной речи (два собеседника), музыкальный акт коммуникации (исполнитель – адресат) производится в одностороннем порядке, без возможности ответного музыкального высказывания. Именно в связи с данным фактом можно утверждать первичность для языка музыкальных средств выразительности *эстетической*, а не коммуникативной функции.

1.3 Модель межвременного смыслового маятника

В разные века было различное понимание времени. Существует оно и в мифологии, которая считается доисторическим способом мировосприятия. Время, по мнению Аристотеля, схоже по своей характеристике с изменчивостью и движением: «Время есть не что иное, как число движения по отношению к предыдущему и последующему»¹⁹.

В любом произвольном сознании и во всех общественных процессах время синхронизируется в целях прогнозирования действий. Нам известно традиционное разделение времени на века, годы, дни, минуты и секунды. Поэтому такое разделение можно видеть и в произведениях искусства. Время, как принято считать и как мы все видим на практике, существует в каждом сознании отдельно. В науке присутствует понятие субъективного времени²⁰.

Субъективное время имеет особенное значение для восприятия, а значит – и создания музыкального произведения.

¹⁹ Гайденок П.П.. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М. : Прогресс-Традиция, 2006. С 33.

²⁰ Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 49. - С. 237.

«Собственное время личности в психологическом аспекте – это субъективное время, данное в переживании. Однако в наиболее общем значении – это социальное время в той мере, в какой содержание человеческой психики является освоенным в практической деятельности социальным опытом. В связи с этим категория социального времени выполняет важнейшую методологическую функцию при изучении собственного времени личности в его субъективном аспекте»²¹.

Именно в связи с выходом на первый план субъективного времени на первом плане оказывается и более общее явление – такое, как внутренний мир человека вообще.

Для композитора музыкальное произведение становится способом выразить внутреннее переживание времени, зафиксированное в звуковых структурах. Например, полифонические произведения И. С. Баха демонстрируют взаимодействие различных временных слоев, создавая многомерное восприятие музыки во времени. Минимализм Джона Кейджа, особенно его произведение «4'33», представляет радикальное осмысление временного континуума, побуждающее слушателя осознать тишину как форму выражения временного пространства. Музыкальное искусство функционирует как уникальный мост, связывающий пространство и время, воплощая континуальность бытия — философский принцип, отражающий неразрывность опыта и непрерывность сознания.

Музыкальное творчество выступает уникальной формой выражения временных процессов, совмещающих в себе как постоянное движение («континуальность»), так и разрозненные фрагменты («дискретность»).

Континуальность как свойство творческого процесса восходит к континуальности любой человеческой мыследеятельности. В качестве основы

²¹ Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. 2-е изд., испр. и доп. М. :Смысл, 2008. С. 8.

континуальности, в данном случае, видится принципиальная распространенность вступающих в контакт сознаний во времени.

Время и континуальность представляют собой два ключевых понятия в музыкальном искусстве, которые определяют структуру музыкального восприятия и его философское осмысление. В музыкальном контексте время выступает не просто в виде временного интервала, а как живая, динамически развивающаяся субстанция, в рамках которой раскрывается смысл произведения. Континуальность обеспечивает целостность и связность звукового потока, способствуя восприятию музыки как единого целого.

Время выступает основной вспомогательной категорией в нашей модели межвременного маятника. Прирост смыслов произведения, о чем говорилось и говорится неоднократно, осуществляется именно посредством действия этого маятника: композитор создает произведение – акт творчества, одно движение маятника; исполнитель создает звуковую версию произведения (только такая версия доступна для восприятия произведения слушателем) – это следующее движение маятника; процесс восприятия произведения слушателем – еще одно «качание» маятника; если реакцией на произведение оказывается стихотворение или исследование, это еще одно «качание». Тогда в рамках феномена интертекста или реинтерпретации, существующих в истории культуры, исполнитель оказывается – прежде всего для процесса восприятия – некоторым «соавтором» произведения.

Видим ответственность исполнителя, неизбежно становящегося «соавтором» произведения. Сравнение разных исполнений одного произведения оказывается схожим сравнению опер, написанных на одно либретто (что, как известно, имело место в истории музыки), или камерно-вокальных произведений, в основе которых – один и тот же текст (таких образцов еще больше). Так же, как композиторы, приступавшие к творческой работе с уже использовавшимся текстом, старались ознакомиться с предшествующими образцами, пианисту лучше не ограничиваться одним-единственным собственным взглядом на

произведение межвременного маятника. Остановимся на осмыслении понятия времени и его свойств. Маятник выступает символом гармонии и цикличности движения, оказывая значительное влияние на теорию музыкального искусства. Его образ широко используют композиторы и философы для описания динамики процессов, протекающих в творчестве и восприятии художественных произведений. В музыкальном искусстве образ маятника применяется для изучения структуры музыкальных форм. Так, классические жанры, например симфония, по аналогии с физическим маятником базируются на чередовании напряжения и расслабления. Особенно наглядно это проявляется в сонатной

форме, развитой классиками эпохи Просвещения. Аналогичная структура обнаруживается и в русской классической музыке XIX века, например в фортепианных пьесах Чайковского, где плавные переходы настроений напоминают гармоничные колебания маятника.

Каждое произведение отличается чёткой пропорциональностью и строгими законами построения мелодического материала. Метафора маятника способствует более глубокому осмыслению динамики музыкального процесса, выявлению закономерностей организации художественных форм и установлению связи с универсальными представлениями о гармонии и балансе. Этот образ помогает художникам, философам и теоретикам лучше понять законы взаимодействия порядка и хаоса, лежащие в основе любого творческого акта. Таким образом, концепция маятника выступает универсальной моделью для анализа явлений искусства и культуры.

Тема времени представляет собой воплощение принципа процессуальности. Следовательно, складываются сюжеты, которые становятся «вечными темами». Как можно заметить, любая «вечная тема» содержит движение души человека – любовь, тревогу, странствия и др. Одной из них может служить тема странствий, связанная с дорогой и временем, во все времена возникавшая в музыкальном искусстве. Множество жанров, представляющих эту тему, свидетельствует о ее постоянной востребованности. «В большинстве случаев

композитор и исполнитель представляют собой двух разных людей, зачастую соприкасающихся только по критериям единства музыкального «цеха». Таковы общепринятая позиция и практика XX и начала XXI столетий. Однако так было далеко не всегда – об этом могут свидетельствовать многочисленные образцы, вплоть до М. Глинки, совмещения навыков певца и создателя вокальной музыки; XIX в. изобилует примерами композиторов-пианистов; начало XX в. представляет нам ряд композиторов-дирижеров»²². Проблема эта существует

очень давно, корни ее скрыты в самой сущности музыкального искусства, всегда двойственного. Двойственность «заложена» уже в паре композитор – произведение: произведение живет дольше композитора, живет своей собственной жизнью, приобретая новые значения, теряя старые, становясь общеизвестным «хитом», исчезая из человеческой памяти или «рождаясь заново». Далее, когда с момента создания произведения проходят десятки, если не сотни лет, актуальной становится другая пара: произведение – исполнитель. Здесь и возникает понятие исполнительской трактовки произведения: к слушателю – непосредственному адресату произведения – нотный текст «поступает» только в аудиоформате, уже прошедшем через сознание исполнителя. Таким образом, слушатель воспринимает произведение, адресованное ему «гибридом» «автор + исполнитель», так как нотный текст неизбежно подлежит звуковой «расшифровке» исполнителем.

«Музыкальное произведение существует в ряде аспектов между художественным и нехудожественным мирами, между музыкальными образами и внемusicalными прообразами. В жизни музыкального произведения существует множество этапов, отнюдь не всегда однородных. Даже опуская проблематику текста и интертекста, интерпретации и реинтерпретации – и то, и другое присутствует и в художественной, и в научной сфере – предлагаем **модель межвременного смыслового маятника** как гипотезу формы

²² Приходовская Е.А., Окишева А.А. Действие межвременного смыслового маятника на примере третьего фортепианного концерта С.В. Рахманинова. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 51. - С. 206.

существования произведения. Маятник подразумевает постоянное движение, постоянное «качание» между относительно стабильными пунктами фиксации, которые рассматриваем как фиксацию текста в графических символах музыкального текста»²³.

«Качание маятника» происходит постоянно между сознаниями продуцирующим и воспринимающим. Как продуцирующее сознание, согласно терминологии Е.

Гуренко²⁴, функционирует творческое сознание, «отвечающее» и за создание текста, и за его воссоздание. Первое, завершающееся нотной или нотнo-вербальной фиксацией текста, является творческим процессом композитора, второе, завершающееся появлением такого звукового факта, как исполнение произведения, является творческим процессом музыканта-исполнителя (пианиста, дирижёра, скрипача, певца, флейтиста и т.д.). В первом случае видим процесс зашифровки, во втором – дешифровки текста. В первом случае «получаем» нотный или нотнo-вербальный, а может и просто вербальный текст, зашифрованный соответствующим языком и понятный зачастую только музыканту-исполнителю, но недоступный для публики. А публика и является непосредственным адресатом содержания текста. Во втором случае «получаем» некоторый аудиовариант текста, доступный в первую очередь непосредственному адресату – публике (множеству воспринимающих сознаний).

Точным и бесспорным фактом является то, что исполнитель и публика – современники, композитор и публика, так же как композитор и исполнитель –

²³ Окишева А. А. Межвременной смысловой маятник: путь существования музыкального произведения // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2022. - № 14. - С. 29.

²⁴ Будем опираться именно на эту, предложенную Е.Г. Гуренко, терминологию, хотя принципиальным её аналогом выступает пара «данное – созданное», предложенная М. Бахтиным.

как правило, представители разных эпох. Именно поэтому, как представляется, правомерно назвать маятник межвременным.

В качестве примера предлагается наглядно рассмотреть «качание маятника»: Сонет Петрарки № 104 Ф. Листа («Годы странствий») 2-й том.

Интерес Листа к творчеству Петрарки – в частности, трём избранным Листом сонетам – находит воплощение в вокальном триптихе «Sonetti di Petrarca» для голоса и фортепиано. И этот вариант ничем не уступает фортепианному. «С каждым днем, – писал Лист Берлиозу, – во мне все больше и больше укреплялось убеждение, что все гениальные произведения родственны между собой, но родство это скрыто. Рафаэль и Микеланджело помогли мне понять

Моцарта и Бетховена; Иоанн из Пизы, Фра Беато, Франча разъяснили мне Аллегри, Марчелло и Палестрину; Тициан и Россини – это звезды, светящие нам одним и тем же светом. Колизей и Кампо-Санто совсем не так чужды героической симфонии и реквиему, как это обыкновенно думают. Данте нашел себе художественный отголосок в живописи – у Орканья и Микеланджело; со временем, быть может, он найдет его и в музыке, в каком-нибудь Бетховене будущего»²⁵.

Итак, видим неоднократное «качание маятника» между пространствами текстовым и внетекстовым, между сознаниями продуцирующим и воспринимающим:

1. Сонеты Ф. Петрарки – сами стихи, созданные Ф. Петраркой – текст.
2. Их читатели – восприятие текста.
3. Произведения Ф. Листа (первая редакция, вокальная) – текст.
4. Ряд исполнений различными певцами.
5. Восприятия этих исполнений.
6. Произведения Ф. Листа (вторая редакция, фортепианная) – текст.
7. Ряд исполнений различными пианистами.
8. Восприятия этих исполнений.

²⁵ Мильштейн Я.И. Ф. Лист. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1956. Т. 1. С. 143-144.

9. Ряд переложений для различных инструментов.

10. Восприятия этих переложений.

Как можно заметить, «маятник» качается постоянно (названы только моменты его «остановок», крайних противоположных положений. За счёт такого «качания маятника» образуются связи внутритекстового и внетекстового пространств, между эмоциональным «зарядом» автора (адресанта) и эмоциональным «зарядом» слушателя (адресата).

Если первичным оказывается эмоциональный заряд, а не интеллектуально-логическое понятие, на первый план выступает **интонация**. О значении интонации для адекватного восприятия даже вербально сформулированной

мысли известно давно: недаром знаменитыми, почти хрестоматийными являются примеры со словом «здравствуйте», в которое может быть вложен совершенно различный смысл. Тем более важной выступает интонация для невербальной конструкции. Например, к такой конструкции может быть отнесена любая инструментальная фраза – то, что не поётся, а играется на инструменте. Здесь интонация оказывается важнейшей, если не единственной смысловой конструкцией. Именно поэтому первичной оказывается музыкальная интонация, напрямую связанная с интонацией вообще. В связи с этим в любой аудиально формулируемой мысли на первом плане оказывается интонация и её произнесение.

«В каждой конструкции интонация помогает понять её подтекст, услышать то, что спрятано «за словами». В музыке это содержание – практически единственное: даже если нет внешне слышимой вербальной конструкции, есть внутреннее невербализованное содержание... Эмоциональное движение обладает собственными закономерностями – образуется некоторая эмоциональная логика. Эмоциональная логика лежит в основе музыкального произведения, хотя и точно не определяется. Эмоциональная логика, как

полагаем, является непрерывной сменой относительно локальных эмоций — сменой, составляющей единый целостный процесс»²⁶.

Запись нотного текста, как известно, достаточно схематична. Поэтому, как можно заметить, одно произведение в исполнении различных пианистов будет звучать по-разному. Каждый исполнитель по-своему преобразует данное произведение. Но в то же время следует придерживаться определенного стиля, характера произведения, которые были заданы композитором. Для того чтобы понять замысел композитора, пианисту-исполнителю следует обратиться к произведениям живописи, литературы и т.д.

«В любом инструментальном жанре есть универсальные, общие закономерности строения и драматургии, восходящие к общефилософским закономерностям строения любой формы независимо от сферы, в которой эта форма функционирует. Музыкальные формы являются конкретизацией, отражением этих общих форм — так как и музыка, и живопись, и литература, и все другие области художественной деятельности можно трактовать как отражения, «проекции» в разных сферах одних и тех же законов»²⁷.

Начальную стадию каждого произведения искусства можно сравнить с неограниченным алмазом, который «ждет» своего ювелира. Например, музыкальное произведение, написанное несколько столетий назад, представляет собой открытый текст, который существует в концертной практике.

В связи с этим можно сказать, что «музыкальное произведение также «идет» дорогой времени. В большинстве случаев эта «дорога» может длиться

²⁶ Окишева А. А. Загадка апейрона // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2024. - № 18. - С. 33.

²⁷ Приходовская Е.А. Миниатюра как основа формообразования в творчестве Ф. Шопена // Вестник томского государственного университета культурология и искусствоведение. 2013. № 4(12). С. 121.

несколько сотен лет. Это и есть принцип процессуальности, восходящий к образу странствия – странствия по линии времени»²⁸.

Можно предположить, что при прослушивании музыкального произведения на разных жизненных этапах могут возникать различные эмоциональные реакции. Вспомним принцип процессуальности (синонимичный в контексте нашей работы с принципом континуальности). Этот принцип выступает сквозным содержанием всех встречающихся произведений.

«Каждое произведение искусства обладает своим собственным временем, которое оно нам, так сказать, предписывает. Это касается не только искусств, наделенных временным измерением, – музыки, танца и речи. Посмотрим и на лишённые этого измерения искусства и вспомним, что и картины мы также «переживаем», «читаем», что и архитектурные памятники мы «обходим»,

«странствуем» по ним. Это тоже временные действия. Одна картина постигается медленнее, другая – быстрее»²⁹.

Музыкальный язык имеет способность передавать эмоциональное и эстетическое содержание, воздействуя на эмоциональную и чувственную сферу слушателя. Она является отражением внутренней жизни человека и особенности культурной эпохи, становясь своеобразным диалогом между композитором, исполнителем и слушателем. Континуальность творческого процесса как раз и обеспечивает его межвременную природу. Межвременная природа творческого процесса обусловлена распределённостью во времени продуцирующих сознаний автора (композитора) и исполнителя (пианиста).

Межвременной смысловой маятник, модель которого рассматривается в предлагаемом исследовании, является, как можно предположить, основным механизмом объединения и корреляции двух формулируемых тенденций истории культуры – миметической и креативной. Произведение, один раз – т.е.

²⁸ Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 49. - С. 237.

²⁹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М. : Искусство, 1991. С. 314.

однократно – зафиксированное композитором, много раз – т.е. многократно – превращается в ряд звуковых фактов посредством творческой деятельности различных исполнителей, к тому же живущих в разные временные периоды.

Таким образом, качание межвременного смыслового маятника обеспечивает не только формирование новых трактовок, но и более глобальные процессы – процессы развития и преобразования тех или иных жанров. Можно считать, что этим не ограничиваются вероятные функции межвременного смыслового маятника, что и можно считать гарантией постоянного действия этого механизма в истории культуры.

Каждое музыкальное произведение формирует у человека определенные представления и художественные образы. Безусловно, у каждого из нас представления сугубо индивидуальны. В этом случае велика роль интерпретации.

«Интерпретативные подходы в современном музыкознании все более ориентируются на герменевтическую открытость музыкальных текстов. Текст как открытое пространство смыслопорождения, сохраняя заложенные композитором интенции, вместе с тем, «вбирает» в себя новые историко-культурные реалии, исполнительские трактовки, исследовательские ракурсы. Разумеется, «раздвижение границ» интерпретируемого текста не должно выходить за пределы «горизонтов смысла» (Г. Гадамер), в чуждые авторскому замыслу сферы»³⁰.

Некоторые музыканты считают, что интерпретация должна точно передавать замысел композитора, другие рассматривают интерпретацию как некое содружество композитора и исполнителя, их взаимодействие. «Приходится постоянно удивляться тому, – замечает К. Мартинсен, – как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного

³⁰ Коляденко Н. П. Межвидовые эстетические характеристики как компонент интерпретации музыкальных текстов // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 400. С. 116.

произведения существует объективно значимый способ исполнения»³¹. Кроме того, не менее «крепко засевшим» видится представление, что исполнитель должен «передать замысел композитора». При глубоком уважении к обоим, нельзя отрицать тот факт, что жили они, скорее всего, в разное время и людьми были совершенно разными. Это первое; второе – и не менее важное – что четких, тем более фиксируемых критериев «замысла» нет, и откуда исполнитель может знать, точно ли он передает то, что ему а priori неизвестно? Тем не менее «миф» о «замысле композитора» устойчиво бытует в исполнительских кругах, тогда как объективно доступным исполнителю является только нотный текст, прошедший через века.

2 Комплексный подход к произведению: поиск междисциплинарных аналогий

2.1 Миметическая и креативная тенденции в музыкальном искусстве

Пусть представления и образа композитора, и содержания произведения являются спорными – это и называется, может быть, индивидуальной трактовкой. На формирование индивидуальной исполнительской трактовки и нацелен предложенный метод работы пианиста с исполняемым произведением.

Это и является, как уже было показано ранее на примере других произведений, переходом от письменной фиксации произведения к его аудиальному воплощению (звуковому факту). Так и осуществляется переход миметической тенденции в креативную – от фиксации текста композитором к творческой инициативе пианиста.

Как известно, в человеческом сознании разными способами в любые времена взаимодействовали рациональное и иррациональное начала.

³¹ Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. С. 15.

Понимание того, что иррациональное начало в сознании человека выступает закономерной противоположностью начала рационального, было определённой исторической вехой, так как до неё свойством сознания считалась исключительно рациональность. «Основа античной рациональности проявлялась в создании общих понятий о закономерной упорядоченности мира (космос) и познаваемости мирового порядка посредством логического мышления. Существование мирового разума-логоса являлось результатом философии созерцательного конструирования, предпосылкой рационального мышления»³².

Музыкальное произведение любого направления и жанра не имеет точного, логически обоснованного и доказуемого смысла, содержание музыки обладает иррациональной природой. Содержание музыкального произведения, обладающего – вне связи с синтетическими жанрами – восходит к эмоциональной составляющей человеческой психики.

Любое произведение искусства представляет собой совокупность *материального и идеального*, будь то картина или стихотворение. Материальной основой в данном случае будут являться, соответственно, холст и бумага, идеальной же – художественный образ. «Произведение искусства всегда воплощается в материальном объекте, доступном восприятию органами чувств. «Закодированная» в этом объекте художественная информация расшифровывается, вновь принимая идеальную форму, в сознании воспринимающего – зрителя, слушателя»³³.

Под материальной основой музыки следует понимать ее звучание при исполнении, которое может существовать лишь в отдельно взятых

³² Коробейникова Л. А. Классические ценности европейской культуры: к вопросу о возникновении и развитии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 4 (16). С. 5

³³ Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. С. 7

исполнительских актах. Из этого следует, что того оригинала в музыкальном искусстве, который существует в искусстве изобразительном, нет.

«В целом речь идет о двойственной природе индивида, что позволяет говорить об изоморфизме человека и художественного текста. Другими словами, аналогично тому, как картина, музыкальное произведение, а также любой другой результат творчества мастера, будь то балет, кинематограф (анимация) и т.п. предстает, с одной стороны, на материальном уровне, с другой, – на уровне духовном...»³⁴.

В этом случае, необходимо выделить три формы существования музыкального произведения: *запланированную, временную и подсознательную*.

Под **запланированной** формой понимается музыкальное произведение, записанное на бумаге, но еще не исполненное.

Во **временной** форме произведение существует здесь и сейчас (как известно, музыка относится к временному искусству) – в определенном исполнительском акте.

Подсознательная форма складывается из накопившегося опыта в сознании слушателя благодаря различным интерпретациям данного произведения.

Из этого следует, что исполнитель имеет не меньшее значение, чем композитор. «Композитор – отец творения, исполнитель – его мать», - пишет В. Гаврилин.

Композитор, в первую очередь, зашифровывает свои мысли, эмоции, переживания в нотный текст, соблюдая два основных условия (Петрушин В.И.): Композитор, словно актер, способен перевоплощаться в персонажей своего сочинения, слышать, видеть, чувствовать как они.

³⁴ Волкова П. С. Синестетичность в контексте образования: методологический подход // вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - вып. 3. - С. 8-9.

С другой стороны, композитору следует иногда выходить из образа, абстрагироваться от своего героя и со стороны оценивать происходящее.

Существует триада «Композитор – сочинение – исполнитель» (Петрушин В.И).

На основе этого различают три подхода в создании и исполнении произведения:

- Индивидуальный подход – выражение композитором и исполнителем своих личных мыслей.
- При межличностном подходе композитор и исполнитель отходят «на задний план», чтобы продемонстрировать исключительно объективную картину происходящего.
- Синтез индивидуального и межличностного.

«Чем глубже и проникновеннее прочтен замысел композитора в нотном тексте, тем исполнение богаче и содержательнее. Значительность музыкальных идей, которые в своей игре передает исполнитель, зависит от тщательности прочтения и внимания к нотному тексту»³⁵.

Комплекс композиторского и исполнительского творчества, комплекс запланированной, временной и подсознательной форм функционирования музыкального произведения во многом простимулированы переменами в художественном сознании, вызванными НТР начала XX века. Ключевым моментом здесь выступает изобретение кино, повлекшее за собой появление теории монтажа. Это многое изменило и в процессах музыкального творчества, включая факты деятельности как продуцирующего, так и воспринимающего сознаний.

Воплощение эмоции – без её конкретного содержания – подчёркивается таким свойством музыки, как её невербальная природа. Особенно ясно невербальная природа проступает в инструментальной музыке. При этом, как можно увидеть, миметическая тенденция переходит в креативную – письменная фиксация становится звуковой реальностью.

Предполагаем наличие в исполнении произведения двух тенденций,

³⁵ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. С. 49

противостоящих друг другу по принципу «прошлое – будущее», которые, как известно, являются не только противоположностями, но и единством противоположностей.

Между этими двумя тенденциями, как предполагается, происходит регулярное «качание» (движение с возвращением) от неизменной письменной фиксации к звуковому факту, непосредственно воспринимаемому слушателем. В этом видится межвременная природа творческого процесса: в каком бы веке и в какой части земного шара ни жил композитор – исполнитель (в данном концертном зале) неизбежно является современником и, скорее всего, соотечественником слушателя. Такова разница между двумя предлагаемыми тенденциями, между «вечным» (ноты это или аудио-видеозапись) и «современным» (концерт это, онлайн-трансляция или экзамен).

Миметическая тенденция соответствует смысловому комплексу «прошлого»; ей принадлежит не только письменная фиксация текста, но и аудио-видеофиксация его дальнейших исполнений, позволяющая воспроизвести в памяти прошлый опыт. Конечно, исполнитель ориентируется, преимущественно, на письменный нотный текст, видеозапись исполнения он может использовать в качестве необязательных, но желательных элементов своего творческого процесса. В любом случае, и письменная фиксация произведения, и аудио-видеофиксация его последующих исполнений – относятся к миметической тенденции.

В Древней Греции существовали различные точки зрения о том, каким образом осуществляется подражание в искусстве. «Еще с античных времен наметились различные интерпретации мимесиса в искусстве. Полярные точки в этом разнообразии восходят к платоновской и аристотелевской концепциям. Первая – подражание жизни в ее готовых формах, их копирование. Вторая – подражание жизни в ее способности творить, т.е. способность художника усвоить творческий метод самой природы. В первом случае речь идет о, так сказать, пассивном варианте мимесиса, во втором – об активном. За ними стоят

различные модальности в позиции «человек – природа», разные представления об отношении человека с Богом (богами), о роли художника, творца и назначении искусства в целом»³⁶. В современном мире присутствует реализация обеих интерпретаций мимесиса: к платоновской концепции восходит деятельность искусственного интеллекта, призванного «копировать жизнь в её готовых формах». Преимуществом человеческого сознания оказывается именно способность к творчеству – созданию новых форм, а не просто копированию и тиражированию старых. Следовательно, пассивный вариант мимесиса рассчитан больше на утверждение уже достигнутого, тогда как активный вариант – на появление новых ценностей. Известно, что сюжеты первых опер в Италии основаны именно на греческих мифах. Так, различные мифы нашли отражение в опере Глюка, симфонической поэме Листа, балете Стравинского.

Креативная тенденция основана на свойствах личности исполнителя и его подходах к своей творческой деятельности и осуществляется непосредственно в «живом» исполнении (здесь и сейчас). О воздействии речевых интонаций и танцевальных ритмов на человека сообщает нам теория Дамона. Об этом же говорила ранее и древнегреческая мифология. Спустя долгое время появилось множество нестандартных вариантов исполнения музыкального произведения. «Апофеозом» креативного подхода в музыкальном искусстве можно считать пьесу «4'33"» («Четыре тридцать три» (1952 г.) Джона Кейджа — ведущего композитора послевоенного авангарда: полностью отсутствуют любые варианты фиксации и любые возможности повтора. Множество современных композиторских техник (включая алеаторику и т. п.) принципиально противостоят миметической тенденции, полностью исключая фиксацию и повтор).

³⁶ Е.В. Барнашова. Вариации мимесиса в литературе и искусстве XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2013. - №1 (9). - С. 23-24.

«Джон Кейдж сознательно стремится максимально устранить вкус и выразительные мотивы композитора. Музыка рождается здесь и сейчас. Например, из случайного набора чисел, означающих различные характеристики звучания (инструмент, тон, тембр, длительность). Поначалу именно генератор случайных чисел был для Кейджа главной функцией компьютера в творчестве композитора. Объективность музыки становится отчужденным от автора случайным выбором всех параметров звучания»³⁷.

Несмотря на то что фортепиано – инструмент монотембровый, подход к художественному образу остается междисциплинарным, актуализирующим природные синестетические свойства творческого сознания (несмотря на то что «каждое искусство располагает своими силами»).

2.2 Облик русского народа: философские темы в творчестве русских композиторов

«...И теперь, и вчера, и недели тому назад, и завтра всё дума – одна дума выйти победителем и сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян, правдой звучащее слово скромного музыканта, но бойца за правую мысль искусства»
(из письма М. Мусоргского к В. Стасову).

Тема народности в произведениях русских композиторов является центральной и выражает национальный характер и культурное наследие. Русская народная музыка стала источником вдохновения для многих великих композиторов, таких как Михаил Глинка, Петр Чайковский, Николай Римский-Корсаков и другие. Они использовали народные напевы, ритмы и мелодии, перерабатывая их в оркестровые и вокальные произведения, что помогало сохранить и развить национальный музыкальный стиль.

³⁷ Галкин Д. В. Звуки, рожденные из чисел, кибертеатр и компьютерная поэзия: эстетика случайности в кибернетическом искусстве 1950–1960-х гг. // вестник Томского государственного университета. - № 325. - 2009. - С. 53.

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881) — русский композитор XIX века, творчество которого было глубоко пронизано философскими и социально-психологическими темами. Основным аспектом его художественного мировоззрения стала природа человека, которую он стремился исследовать и отобразить в своих произведениях с необычайной психологической глубиной.

Музыка Модеста Мусоргского насыщена живой речевой интонацией и реалистичными характеристиками, благодаря чему в произведениях возникает яркий образ угнетенного, незащищенного народа. Его философская позиция была тесно связана с осмыслением историзма и роли личности в истории.

Особое значение в творчестве Мусоргского имеет идея программности. Особенно ярко это проявляется в его отдельных пьесах и фортепианных циклах. В качестве примера следует рассмотреть цикл пьес для фортепиано «Картинки с выставки».

«Уникальный фортепианный цикл "Картинки с выставки" — одна из вершин в творчестве Мусоргского — далеко не обычен по истории своего появления на свет.

Среди современных художников, со многими из которых у композитора были приятельские отношения, особая дружба соединяла его с В. А. Гартманом (1834—1873) — архитектором и художником...»³⁸.

«Картинки с выставки» (1874) были написаны М.П. Мусоргским под впечатлением от увиденной выставки работ друга композитора — художника В. Гартмана. Здесь мы видим «странствие» зрителя по выставке; вместе с тем это путешествие во времени: учитывая не только сюжеты картин, но и судьбу В. Гартмана, можно даже считать, что центральная пьеса — «С мертвыми на мертвом языке». Можем определить, что некоторые пьесы данного цикла имеют способность «перемещать» слушателей в прошлое («Старый замок», «Катакомбы. Римская гробница»). Именно здесь происходит «диалог времен»,

³⁸Головинский Г. Л., Сабинаина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка, 1998. — 736 с.

который подчеркивается в цикле различным содержанием пьес (исследованию содержания пьес этого цикла могут быть посвящены специальные отдельные работы). Все пьесы цикла связаны темой «Прогулка». Подобно рефрену рондальной формы, «Прогулка» открывает цикл и звучит в его продолжении не единожды. Примечательно, что, исходя из образного содержания пьес, меняется и характер звучания «Прогулки».

"Картинки с выставки" начинаются "Прогулкой", тема которой, возвращаясь время от времени, играет роль рефрена. Ее бодрый, уверенный, тон органично подчеркивает мотивы волевого русского характера (рисунок А2).

Остановимся на образной характеристике некоторых пьес цикла. Задорно, весело и смело чередуются секундовые интонации и аккорды в пьесе «Балет невылупившихся птенцов» (рисунок А3). Рисунок Гартмана являлся эскизом костюмов к балету «Трильби» (здесь можем наблюдать взаимосвязь искусства пространственного и пространственно-временного (синтетического)).

Пьеса «Избушка на курьих ножках» представляет собой фантастический образ Бабы-Яги. Художник изобразил волшебные часы наподобие избушки. Мусоргский немного разнообразил музыкальное содержание пьесы, изобразив в звучании не только избушку, но и ее хозяйку. Особый размах от полета Бабы-Яги в ступе точно подмечен композитором благодаря резкой смене регистров, ритмическому разнообразию и динамическим градациям. Подчеркивается, что основная тема данной пьесы имеет сходство с музыкальным содержанием сцены под Кромами в опере «Борис Годунов». Как известно, цикл был написан Мусоргским немного позже оперы. Следовательно, речь здесь идет именно о «странствии», «перемещении» в прошлое, «присутствии» в нем³⁹. Везде, где возникает тема дороги, можно констатировать присутствие процессуальности как факта хронологической протяженности события.

Замечательное открытие Мусоргского — внедрение в инструментальную мелодику речевого начала. В музыке "Картинок" слышны речевые интонации энер-

³⁹ Первая авторская редакция оперы «Борис Годунов» была завершена в 1869 г., вторая – в 1872 г.

гичного высказывания ("Прогулка", "Быдло") и робкого, жалобного недоумения ("Балет..."), торжественного провозглашения ("Богатырские ворота") и щемящей боли ("Гном").

Новые горизонты открывает и тембровая палитра композитора. Он отказывается от масштабных пассажей, от часто использованной романтиками красочной фигурации на фундаментальном басу, продлевающей звучание гармонии. Фактура произведения сдержанная, часто используются унисоны и двухголосие, использование нижнего регистра (тесное расположение аккордов в большой и контроктаве), разнообразная артикуляция. Найденные Мусоргским неведомые прежде фортепианные краски позволили М. Равелю выполнить в 1922 году, почти через полвека после появления "Картинок с выставки", их столь убедительную оркестровую транскрипцию, послужившую толчком к всемирной известности произведения. "Картинки с выставки" пролагают пути в будущее, в XX век — к "Весне священной" Стравинского, фортепианному стилю Прокофьева.

Наряду с инструментальным циклом, следует обратить внимание на жанр оперы.

Опера **«Борис Годунов»** — первый образец народной музыкальной драмы, где русский народ предстал как сила, которая решающим образом влияет на ход истории. При этом народ показан многолико: масса, «одушевленная единою идеею», и галерея колоритных, поразительных в своей жизненной достоверности народных характеров. Исторический сюжет давал Мусоргскому возможность проследить «развитие народной духовной жизни», осмыслить «прошлое в настоящем», поставить многие проблемы — этические, психологические, социальные. Композитор показывает трагическую обреченность народных движений и их историческую необходимость»⁴⁰. Тяжелая судьба народа прослеживается на протяжении всей оперы. Поэтому не представляется возможным выделить главного героя в этом масштабном

⁴⁰ М. П. Мусоргский <https://www.belcanto.ru/mussorgsky.html>

произведении. На первый план выступает судьба всего народа – как олицетворение единства, сплоченности. Но, с другой стороны, композитор также не обделяет вниманием и отдельных персонажей. Либретто оперы написано самим Мусоргским. Опираясь на одноименную драму (1825) А. С. Пушкина, композитор по-своему интерпретировал текст, исключил из него несколько сцен и персонажей. Изменяя текст оригинала, Мусоргский стремился внести новую индивидуальную черту в изображение героя, не меняя общего замысла. Часто намек или небольшое упоминание из исторической трагедии Пушкина дает толчок поэтическому воображению композитора и выливается в целую сценку определенного народно-жанрового характера⁴¹.

Например, сравним текст оригинала и текст либретто из I Действия 1-й картины «Келья в Чудовом монастыре»:

Еще одно, последнее сказанье –

И летопись окончена моя,

Исполнен долг, завещанный от Бога

Мне, грешному. Недаром многих лет

Свидетелем господь меня поставил

И книжному искусству вразумил;

Когда-нибудь монах трудолюбивый

Найдет мой труд усердный, безымянный,

Засветит он, как я, свою лампаду –

И, пыль веков от хартий отряхнув,

(текст А.С. Пушкина)

Еще одно последнее сказанье, –

И летопись окончена моя.

Окончен труд, завещанный от Бога

Мне, грешному. Недаром многих лет

⁴¹Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка, 1998. — 736 с.

Свидетелем господь меня поставил.
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду
И, пыль веков от хартий отряхнув,
(либретто М.П. Мусоргского)

На данном примере отчетливо видно, что даже незначительные изменения слов влекут за собой изменения смысла сказанного. Композитор создавал музыкальный текст в соответствии с вербальным, возможно поэтому смысл некоторых фраз подвергся изменению. В операх русских композиторов нередко встречаются мотивы народных песен. Так, с целью передать правдивость и единство русского народа и разнообразить его эмоциональную характеристику Мусоргский использует народные мелодии. Открывает оперу спокойная, величественная тема. В ней запечатлены образы смирения, стойкости, ощущение внутренней скорби (рисунок А4).

В музыкальном материале оперы присутствует множество характерных тем, которые так или иначе передают образное описание героев. Так, появление Пристава сопровождается ритмичной «темой принуждения» (рисунок А5). В основе музыкального сопровождения при появлении данного персонажа – связь конкретного образа с бытовым явлением: «в старину идущий по городу пристав обычно постукивал палкой по мостовой. Элементы прямой звукоизобразительности привели в опере к созданию обобщенного образа, как бы символизирующего тупую силу закона и царской власти»⁴².

Прием звукоизобразительности обычно используется композиторами для передачи смысловой характеристики отдельных персонажей, их действий, изображения природы и т.д. Так, в спокойно-рассудительном вступлении первого действия, музыкальный материал которого изложен равномерными шестнадцатыми, передаётся образ пишущего Пимена, мудрого монаха-летописца (рисунок А6)

⁴² Запорожец Н.В. Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». М.: Музыка, 1966. 145 с.

Возвращаясь к теме народно-жанровых элементов, необходимо вспомнить о присутствии народных мелодий во второй картине действия I. Например, сцена в корчме разнообразна, наполнена народными песнями. Песня шинкарки «Поймала я сиза селезня» (рисунок А7), а также напев песни «Как едет ён» (рисунок А8) соответствуют песне «Звонили звоны» (рисунок А9) из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (1875–1876), соч. 24.

«Что касается различных методов, используемых для включения визуальных элементов в музыку, то ясно, что эти методы различны в случае слушания музыки по сравнению с чтением партитуры: в случае прослушивания музыки без партитуры ощущение молнии возникает через кроссмодальное соответствие. Музыка, таким образом, показывает вспышку света. Гром, однако, иллюстрируется имитацией его звуков через звукоподражание как тип знаковой связи. В этом случае имитация шума указывает на сцену грозы со всеми ее мультисенсорными аспектами. Однако если вы смотрите на написанную партитуру, то сходство с молнией прослеживается через аналогию в пределах визуального поля (визуальное-к-визуальному). Зубчатые формы часто указывают на форму молнии. В этом случае ссылка на другие органы чувств не нужна. Напротив, кроссмодальные соответствия необходимы, чтобы проиллюстрировать слуховое появление грома в музыкальной партитуре (визуально-слуховое). Часто композитор составляет такую композицию нот, которые интуитивно воспринимаются как грохочущие и угрожающие»⁴³.

Итак, в произведениях Мусоргского раскрываются следующие ключевые философские темы:

- Народ и история. Русский народ показан главной движущей силой. Композитор раскрывает сложные социально-нравственные отношения между личностью и обществом, конфликт между властью и народом.
- Внутренний мир личности. В своих произведениях, особенно в операх, Мусоргский глубоко раскрывает внутренний мир героев, их страдания и

⁴³ Haverkamp M. Light, color and motion as crossmodal elements of baroque music // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 231-246.

духовные поиски, выражая трагическую судьбу личности в исторических условиях.

- Стрaдание, одиночество. Мусоргский касается темы человеческих страданий, одиночества, несправедливости, часто встречающихся в сюжетах его произведений.
- Вечность. В творчестве Мусоргского показывается осмысление исторической изменчивости и цикличности, связь земной жизни с вечными категориями бытия.

Философские мотивы у композитора проявляются через интерес к модели бытия, обусловленной ходом исторических событий и социальными кризисами.

Таким образом, произведения Мусоргского раскрывают философские темы, связанные с историей, социальной справедливостью, внутренним миром личности, трагедией человеческого существования и поиском духовного смысла в жизни народа и человека в целом. Эти темы делают его творчество содержательным, многогранным и первостепенным для осмысления наследия русского народа.

Далее, рассмотрим образно-эмоциональный ряд цикла пьес для фортепиано «Детский альбом». Несмотря на то, что цикл – инструментальный, неоднократно возникали попытки вербального осмысления каждой пьесы. Благодаря способности выразить словами образно-эмоциональный ряд цикла и обращению к смежным искусствам доказывается первичность этого ряда. Очевидным становится то, что поэт и композитор используют различные наборы средств выразительности, различные языковые «палитры» (известны стихотворения Виктора Лунина к каждой пьесе цикла). Таким образом, здесь видим образец вербального осмысления образов цикла ребёнком.

Многим знакома личность Петра Ильича Чайковского (1840–1893) как композитора и дирижера. Всю свою жизнь он полностью посвятил музицированию. Ему было под силу написать произведение любого жанра. Так,

Чайковским написаны оперы и балеты, симфонии и концерты для фортепиано, сюиты, струнные квартеты и др. Ярким и выразительным музыкальным языком обладает его цикл пьес для фортепиано «Детский альбом». Содержание цикла напоминает один день ребенка с его играми и огорчениями.

Фольклорность материала, удивительная мелодика сделали этот цикл востребованным и в наши дни.

В пору создания «Детского альбома» композитор находился в расцвете творческих сил. За несколько месяцев до «Альбома» закончены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Есть значительный опыт и в области фортепианной музыки. Но за сочинение, обращенное к детям, композитор взялся впервые.

Основные философские темы в детском альбоме Петра Ильича Чайковского включают:

- Философские размышления о бытии и цикле жизни. Цикл описывает один день из жизни ребенка: утро, день, вечер, но в то же время говорит о вечных темах: добре, справедливости, сострадания.
- Восприятие мира глазами ребенка с его жизнелюбием, радостью и тревогами, а также с осознанием неизбежности трудностей и потерь.
- Символика, выраженная в первых и последних пьесах альбома, создающих арку торжественного просветления и одухотворенности.

Таким образом, «Детский альбом» Чайковского предлагает юным исполнителям не только музыку, но и глубокие философские размышления о жизни, любви, выраженные простыми и понятными средствами музыкального языка.

«Детский альбом» Op. 39 – сборник пьес для фортепиано, носящий авторский подзаголовок «Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано». «Обдумывая замысел «Детского альбома», сочинённого в летние месяцы 1878 г., Чайковский писал: «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости с занимательными для детей заглавиями, как у Шумана».

Ссылаясь на аналогичное произведение Шумана («Альбом для юношества» немецкого композитора), он имел в виду только общую задачу – создать цикл небольших и технически несложных пьесок из детской жизни, которые были бы доступны для исполнения самими детьми»⁴⁴.

Известно, что Пётр Ильич Чайковский очень любил детей, хорошо понимал их. Неудивительно, что детская тема буквально пронизывает все его творчество, а сборник пьес «Детский альбом» и вовсе явился первым подобным произведением в России.

Опус был полностью окончен в мае 1878 г. Музыкальные номера связаны между собой в небольшие микроциклы. Мелодическая выразительность, простота гармонического языка, отсутствие фактурных сложностей делают эти произведения доступными юным исполнителям. Позже сходные по задачам и способам их разрешения сборники фортепианных пьес для детей создали А. С. Аренский, С. М. Майкапар, В. И. Ребиков.

Существуют две версии трактовки «Детского альбома». Искусствоведы уверены, что трагичность некоторых миниатюр напрямую связана со сложными брачными отношениями автора.

Первая версия. Обычный день ребенка – с его играми, танцами, чтением книг и мечтательностью.

Вторая версия. Цикл символизирует человеческую жизнь. Пробуждение чувств и личности, размышления о религии и Боге. Юношеский максимализм и радость молодости сменяются первыми утратами, горем. Затем идут целые годы странствий по разным странам в желании восстановить душевное равновесие. Возвращение домой, размышления о смысле жизни и равноправии смерти. А в заключение – покаяние и подведение итогов, примирение с собой.

Также существуют некоторые факты о создании данного цикла:

⁴⁴ Приходовская Е. А., Окишева А. А. Образный ряд из жизни ребенка: «Детский альбом» П. И. Чайковского // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2018. - № 5. - С. 53-64.

- Несмотря на то, что изначально сборник предназначался именно для детей, он прочно вошел в мировую музыкальную литературу и его часто исполняют даже профессиональные артисты. Высокохудожественным образцом являются версии М. Плетнева и В. Постниковой. Плетнев вносит свое видение в прочтение этого произведения. Он меняет порядок номеров, выдвигая свою версию драматургической концепции сборника.

- Во всех изданиях советского периода название последней пьесы «В церкви» было изменено на «Хор», а «Утренняя молитва» на «Утреннее размышление».

- Существует большое количество переложений детского сборника Чайковского для самых разных инструментов и даже оркестров. Например, Владимир Мильман и Владимир Спиваков сделали переложение для камерного оркестра. Благодаря стараниям Роберта Грослота появилось переложение для камерного оркестра и духового ансамбля. Есть партитура «Детского альбома» и для ансамбля ударных инструментов, которую написал Анатолий Иванов, а чуть позже, в 2014 г. появилось переложение для струнного оркестра и ударных инструментов, сделанное композитором Дмитрием Батиным.

По неизвестной причине порядок миниатюр был изменен. Существуют отличия в рукописном варианте автора и печатном виде. Скорее всего, композитор, Чайковский Петр Ильич, не придавал значения небольшим перестановкам. Поэтому «Детский альбом» печатается с изменениями до наших дней.

Весь цикл «Детский альбом» можно условно разделить на утренний, дневной и вечерний, песни и танцы, а также песни дальних стран.

Утренний цикл

Утренний цикл состоит из пьес «Утренняя молитва», «Зимнее утро», «Игра в лошадки», «Мама»,

«Утренняя молитва». С молитвы начинался и молитвой заканчивался день взрослых и детей. В музыкальной пьесе композитор использовал мелодику

настоящей церковной молитвы. Чистотой и детской непосредственностью проникнута интонационная беседа ребенка с Богом.

«Зимнее утро». Встревоженная музыка суровой, неприветливой зимы звучит в пьесе. Туманное, холодное утро сменяется жалобными интонациями. Как будто ребенок выглянул в окно и увидел маленьких, нахохлившихся от мороза птичек.

«Игра в лошадки». Озорная мелодия пьесы передает веселье проснувшегося ребенка, его желание играть и бегать. Точно изобразил композитор цокот копыт игрушечной лошадки. Сказочные препятствия, смена декораций во время игры нашли свое отражение в богатой гармонии пьесы.

«Мама». Ласковая, певучая миниатюра рисует искренние чувства ребенка и мамы. Душевные переживания находят свое отражение в гибкой интонации.

Дневной цикл

Дневной цикл состоит из игр и развлечений, танцев и песен. Энергичные, полные веселья пьесы сменяются первыми детскими потерями и горем. «Детский альбом» Чайковского, содержание его дневного цикла в частности, имеет четкое подразделение на игры девочек и мальчиков, на песни разных стран и танцы.

«Марш деревянных солдатиков». Четкость, легкость, упругость мальчишеской игры отражена в пьесе. Игрушечное шествие солдатиков или целого войска рисует композитор строгим ритмическим рисунком.

«Болезнь куклы». Переживание девочки об ее заболевшей кукле передано удивительными музыкальными средствами. В пьесе отсутствует целостность мелодии. Она постоянно прерывается паузами-вздохами.

«Похороны куклы». Первое детское горе всегда глубоко и значительно. Искренние переживания, слезы композитор рисует с уважением к трагедии и личности ребенка.

«Вальс». Детские переживания быстро сменяются веселым, живым танцем. Ощущение домашнего праздника, всеобщей радости передает Чайковский.

«Новая кукла». Радостью и счастьем проникнуто настроение миниатюры. Живой бег, взволнованное биение сердца передает музыка пьесы. Стремительная мелодия вобрала в себе целую гамму чувств – восторг, изумление, радость.

Песни и танцы

В этом подразделе дневного цикла собраны воедино русские песни и бальные танцы того времени. Они символизируют мечты детей, их разговоры, прогулку в деревню. Различными по звучанию танцами чередуются песни Чайковского. «Детский альбом» передает всю непоседливость детского возраста.

«Мазурка». Быстрый польский танец пользовался большой популярностью у русских композиторов. Шумными, живыми акцентами, ритмичностью проникнута мазурка. «Детский альбом» Чайковский задумывал как насыщенность внутренних переживаний и действий ребенка. Поэтому даже в подвижной мазурке прослушивается легкий переход на грусть и мечтательность.

«Русская песня». Мелодия пьесы – обработка русской народной песни «Голова ль ты, моя головушка». Ладовые изменения с мажора на минор Чайковский отмечал как национальную особенность русских песен и применил их в своей обработке.

«Мужик на гармонике играет». Эта пьеса – образная сценка из народной жизни. Веселая недосказанность гармонии создает впечатление неудачливого гармониста. Вариативные повторы придают юмористичность пьесе.

«Камаринская». Это народная плясовая песня с вариациями. Чайковскому удалось точно передать звук волынки в басовом остинато, интонации игры на скрипке и аккордовые переборы гармоники.

«Полька». Задорный чешский танец использовал в цикле Чайковский. Полька из «Детского альбома» легка, как бальный танец того времени.

Грациозный мотив рисует девочку в нарядном платье и туфельках, которая танцует на носочках изящную польку.

Песни дальних стран

Этот эпизод раздела цикла посвящен песням дальнего зарубежья. Колорит стран с легкостью передает композитор. Чайковский много путешествовал, он побывал во Франции и Италии, Турции и Швейцарии.

«Итальянская песенка». В ней Чайковский средствами музыкальной выразительности точно передает аккомпанемент гитары или мандолины, столь любимых в Италии. Энергичная, игривая песенка напоминает вальс. Но в ней нет плавности танца, а есть южная оживленность и порывистость.

«Старинная французская песенка». Грустный народный мотив звучит в пьесе. Задумчивая мечтательность была присуща средневековой Франции с ее менестрелями. Пьеса напоминает минорную балладу, сдержанную и задушевную.

«Немецкая песенка». Галантная и веселая пьеса, гармония которой напоминает звучание шарманки. Такая манера исполнения песен свойственна жителям Альп.

«Неаполитанская песенка». Звучание народных инструментов слышится в этой пьесе. Неаполь – один из городов Италии. Энергия ритма и живость мелодии передают горячность южан.

Вечерний цикл

Вечерний цикл напоминает детскую усталость после дневных забав. Это вечерняя сказка, мечты перед сном, боязнь темноты.

«Нянина сказка». Композитор рисует сказочный образ, весь проникнутый неожиданными паузами и акцентами. Светлая, спокойная мелодия переходит в тревогу и переживание за героев сказки.

«Баба Яга». Мечтательность и детскую фантазию передает пьеса. Баба Яга словно летит в ступе под свист ветра – настолько резка, отрывиста мелодия миниатюры. Движение вперед и постепенное удаление сказочного персонажа передает музыка.

«Сладкая греза». И снова спокойная задумчивость мелодии, красота и простота звучания миниатюры. Словно ребенок, глядя в окно на морозные узоры, сочиняет свою незатейливую сказку в вечерних сумерках.

«Песнь жаворонка». Оживление перед сном и представление следующего, радостного утра. А с ним – и пение жаворонка с его трелями и высоким регистром (рисунок А10).

«Шарманщик поет». Протяжные звуки старинного инструмента, движение мелодии по кругу словно символизируют бесконечность движения жизни. Психологически сложный музыкальный образ пьесы напоминает о недетских мыслях в голове самого обычного ребенка.

«В церкви». Начинает и заканчивает «Детский альбом» молитва. Такая арка обозначает подведение итогов дня (вечер) или настрой на хорошие поступки (утро). Во времена композитора обязательными были ежедневные молитвы. В них благодарили Бога за проведенный день, просили милости и помощи в трудностях.

Образный строй «Детского альбома» Чайковского вполне самостоятелен и типичен для русского ребёнка из той среды, в которой вырос сам композитор. «Маленькой сюитой из русского быта» называет Асафьев эту серию из двадцати четырёх миниатюр, обрисовывающих мир беззаботного детства с его играми и забавами, краткими минутами огорчения и внезапными радостями, по-своему воспринятыми впечатлениями окружающей жизни. Ряд живых характерных сценок сменяется пёстрой чередой без строгой сюжетной последовательности.

Здесь и весёлые задорные игры, и обязательные танцы (вальс, мазурка, полька), и занимательная сказка няни с хорошим концом, и вдруг возникающий в воображении жуткий образ Бабы-яги. За стенами уютной детской кипит другая, уличная жизнь, шумная и разгульная («Русская песня», «Мужик играет на гармонике», «Камаринская»).

Своеобразную «сюиту в сюите» представляют четыре инонациональные песенки: итальянская, старинная французская, немецкая, неаполитанская. Прологом и эпилогом ко всему этому ряду разнохарактерных музыкальных

картинок служат открывающая цикл «Утренняя молитва» и завершающая его пьеса «В церкви», которой композитор «словно замыкает день с его пёстрыми впечатлениями».

Народная мудрость гласит: если думаешь о завтрашнем дне – сей зерно, если на 10 лет вперед – сажай лес, если же на сто лет – воспитывай детей.

В музыкальных школах, кружках вот уже более ста лет звучат пьесы Петра Ильича Чайковского. Различие их интерпретаций зависит от музыкального образа, который вкладывает в миниатюры тот или иной исполнитель.

Яркая драматургия альбома позволяет как бы «сотрудничать» с композитором. После прослушивания опуса дети создают картины, стихи, пьесы собственного сочинения. Творческий процесс позволяет полностью погрузиться в эмоционально-музыкальную интерпретацию «Детского альбома». Чайковский стал одним из первых русских композиторов, написавших цикл фортепианных пьес для детского исполнения. Это технически несложные произведения, доступные пониманию ребенка. Цикл полностью состоит из занимательных музыкальных миниатюр. Каждая пьеса представляет собой цельное произведение. Проигрывая миниатюры из цикла, ребенок решает разные художественно-исполнительские задачи. Плавность и напевность сменяются отрывистым маршем, минорность грусти – радостным мажором.

Несмотря на то, что «Детский альбом» П.И. Чайковского - цикл инструментальный, неоднократно возникали тенденции вербальной трактовки смысла каждой пьесы. Стремление вербализовать, выразить словами образно-эмоциональный ряд цикла доказывает первичность этого ряда. Поэт и композитор пользуются просто различными наборами средств выразительности, различными языковыми «палитрами». Обращение к смежным искусствам доказывает первичность в любом произведении эмоциональной зоны.

Музыка Петра Ильича Чайковского звучит на всех континентах и везде находит горячих поклонников. Музыкальный язык великого лирика настолько

ярок, что узнаваем в любом его произведении, будь то сложная симфония или незатейливая детская пьеса.

«Нет области в русской музыке, где бы Чайковский не создал памятного, широко известного произведения, и всюду он, оставаясь самим собой, понятен всем, оттого что правдиво и просто говорит о человеческом сердце, о радости полноты выраженного чувства и о скорби от сознания, что насилие ставит предел полноте проявления творческих сил; оттого, что вся музыкальная речь его основывается не на надуманных сочетаниях звуков, а на интонациях, воспринятых им в жизни, в окружающей действительности, от тех людей, которые среди угнетения верили в несомненное осуществление человеческого счастья на земле»⁴⁵.

Продолжая тему отражения народно-жанровых элементов, обратимся к творчеству *Н.А. Римского-Корсакова (1844-1908)*.

Основные философские идеи композитора — воплощение духовного и эстетического идеала через народные мифы и легенды, вера в высшие силы чести и справедливости, достижение гармонии человека и природы.

«Выявляя философский подтекст фольклорных жанров, Римский-Корсаков раскрывает мировоззрение народа: его извечную мечту о лучшей жизни, о счастье, воплощённую в образах светлых сказочных стран и городов (Берендеево царство в “Снегурочке”, город Леденец в “Сказке о царе Салтане”, Великий Китеж); его нравственные и эстетические идеалы, олицетворением которых служат, с одной стороны, пленительно-чистые и нежные героини опер (Царевна в “Кашее бессмертном”, Феврония), с другой — легендарные певцы (Лель, Садко), эти символы неувядаемого народного искусства; его преклонение перед животворной мощью и вечной красотой природы; наконец, неистребимую веру народа в торжество светлых сил, справедливости и добра — источник оптимизма, присущего творчеству Римского-Корсакова»⁴⁶.

⁴⁵ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского // Музыка. 1972. С. 375.

⁴⁶ <https://www.rimskykorsakov.ru/works.html>

В основу сюжета оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1903–1907) положены легенды о князе Петре и Февронии Муромской в измененном виде⁴⁷. Либретто было составлено композитором совместно с В. И. Бельским. Создание оперы проходило одновременно с работой в 1903 году над оперой «Пан воевода», посвященной Ф. Шопену.

« «Сказание о граде Китеже» естественно сопоставить с двумя операми Римского-Корсакова: с “Псковитянкой” – “оперой-летописью”, по определению Асафьева, и с “Садко” – оперой-былиной, по определению самого Римского-Корсакова»⁴⁸.

Неверным будет отнесение оперы «Сказание...» к опере исторической, так как в содержании присутствуют также и фантастические события. В данном случае опера действительно схожа с оперой «Садко», в которой запечатлены волшебные сцены. Но в «Сказании...» делается акцент на правдивой передаче событий в жизни русского народа. В связи с этим возникает новый жанр, не похожий на других, – опера-легенда. Лексика либретто Бельского во многом заимствована из памятников древней русской литературы, сказаний и песен. Большое влияние на сюжет оперы оказал роман П. Мельникова-Печерского «В лесах», который вместе с романом «На горах» (1881 год) представляет собой энциклопедию жизни старообрядцев. Безусловно, каждая опера Римского-Корсакова по-своему индивидуальна и несет в себе особый смысл. Так и «Сказание» не является повторением ни одной из опер. Композитор тщательно продумал каждую деталь буквально до мелочей. Так, в предисловии под названием «Замечания к тексту» В. Бельским отмечается, что «план и текст настоящей оперы... во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению. Композитор поэтому во всех

⁴⁷Пётр и Феврония (в иночестве Давид и Евфросиния) – русские православные святые. Единственный и уникальный источник о русских святых – памятник древнерусской агиографической литературы «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Это произведение, созданное в конце 1540-х годов Ермолаем-Еразмом, не соответствует канонам агиографии по причине использования в нем сказочных сюжетов и фольклора.

⁴⁸ Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков: монография. М.: Музыка, 1984. 400 с.

мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором». «“Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии” – произведение реалистическое, произведение высокого идейного замысла, хотя и не свободное от идейных противоречий; это патриотическая опера, основное содержание которой – повествование о борьбе русского народа против захватчиков»⁴⁹. Соответственно, следует охарактеризовать наиболее значимых персонажей.

Центральный действующий образ принадлежит Февронии. Она является изображением спокойствия, мудрости и справедливости. Воспевает красоту леса (рисунок А11).

Развивая тему взаимосвязи образных ассоциаций в музыке, поэзии и живописи⁵⁰, следует отметить тот факт, что Римский-Корсаков не раз обращался к творческим исканиям художника М. Нестерова. Поэтому образ Февронии, окруженной обитателями леса, нередко сравнивают с картиной Нестерова «Юность преподобного Сергия» (рисунок А12).

Симфоническое вступление к опере под названием «Похвала пустыне» содержит в себе мысль о единстве, гармонии человека с природой. Вступление наделено созерцательными, сказочными образами. Партия флейты передает легкое и умиротворенное щебетание птиц. В широкой мелодии запечатлено все богатство, спокойствие, широта человеческой души, которая гармонично сочетается с природой (рисунок А13).

Возвращаясь к образным характеристикам героев, определим антипод образу Февронии. Яркая противоположность Февронии – Гришка – предатель и трус. Характер этого персонажа, по мнению многих исследователей, находит отголоски в описании героев опер Мусоргского. Но все же образ Гришки не

⁴⁹ Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков: монография. М.: Музыка, 1984. 400 с.

⁵⁰ Приходовская Е.А., Окишева А.А. Музыка в ее возможностях формирования человеческой экзистенции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 184–189

собираемый, а вполне самостоятельный. Например, характеристика героя ярко показана во втором действии в виде заливчатой веселой песни, напоминающей плясовую: «Нам-то что? Мы ведь люди гулящие...». Текст передает примитивность, скверный характер героя, не способного на благородные поступки. Об этом свидетельствует и весьма простое, без изысков, музыкальное сопровождение (рисунок А14)

Говоря об отдельных персонажах, следует остановиться и на массовых сценах. В опере преобладают народные сцены (например, действие II – сцена с медведем, его поводырем и гусярем), которые поддерживаются пением хора. По наблюдениям можно сделать некоторые выводы.

Знаменитая сцена «Сеча при Керженце» (действие III) – богата по своему оркестровому разнообразию. С самого начала данного эпизода музыка окутывает нас ощущениями настороженности, предчувствиями опасности и тревоги. «В гениальной симфонической картине «Сеча при Керженце» композитор рисует столкновение русских воинов и татарских захватчиков, трагическую гибель китежан. Композитор стремился идти от народных преданий. Отсюда эпический, повествовательный тон произведения, связанного с традициями «Руслана и Людмилы» и «Князя Игоря»⁵¹ (рисунок А15)

В заключительной картине оперы нет ощущения страха и беспокойства, в ней царит чувство умиротворения и сдержанная радость.

Итак, мы видим, что прием звукоизобразительности часто используется русскими авторами при изображении русской жизни, что в принципе восходит к общемировым традициям. Так, оперы «Борис Годунов» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» сопоставимы по сходству и различию друг с другом, а также с другими операми («Садко», «Князь Игорь», Царская невеста», «Снегурочка» и т.д.). Объединяют между собой эти произведения такие важнейшие и значимые особенности, как подлинное изображение русской души, национальные черты – стойкость русского характера, связь человека с природой.

⁵¹ Гозенпуд А.А. Краткий оперный словарь. Киев, 1986. 296 с.

В опере Николая Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» выражены глубокие философские темы, связанные с духовностью, верой и национальной культурой русского народа. «Сам сюжет ее мифологичен и в существе своем близок к библейским притчам: это история о силе человеческой природы, одухотворенной верой. Той силе, которая побеждает бесовскую «нежить» (слова самого Римского-Корсакова) искренностью и истовостью веры. Не случайно поэтому половину оперного действия занимают молитвы, коллективные или потаенно-исповедальные. А весь интонационный строй «Китежа» как бы всматривается вглубь, в исконные, сакральные первоосновы «русского духа»»⁵²

Следует отметить основные философские темы, присутствующие в опере:

- Преданность вере и самопожертвование.
- Образ града Китежа — духовный идеал, невидимое священное пространство.
- Смысл жизни как путь духовного совершенствования и стремления к обретению божественной гармонии.

Опера рассматривается как философское произведение с многочисленными подтекстами, отражающее духовную судьбу человека и народа.

Эти произведения раскрывают не только внешние исторические факты, но и внутренний мир личности в условиях социальной нестабильности, показывая конфликт между личностью и массами.

Тема народности часто прослеживалась в творчестве русских композиторов, которые стремились передать многогранность и богатство, широту русской души, стойкости духа и искренних чувств. Музыкальная звукоизобразительность показана здесь как возможность проиллюстрировать с помощью музыкально-выразительных средств содержание текста. С этой целью автором были выбраны оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1869, 2-я ред. — 1872) и Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904). В «Борисе Годунове» присутствует упоминание

⁵² https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2025/6/12/2_1900/

русских народных песен Римского-Корсакова. В «Сказании» «слышны отголоски» народных сцен и образной характеристики не которых персонажей Мусоргского.

Одним из из крупнейших представителей русской музыкальной традиции конца XIX — начала XX века является *Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943)*.

Чтобы описать облик русского композитора С.В. Рахманинова, следует привести высказывание И. Гофмана: «Рахманинов был создан из стали и золота. Сталь в его руках, золото – в сердце».

Черты стиля Рахманинова можно сравнить с отличительными чертами других русских композиторов. Это лиризм и тонкость Чайковского, величие и масштабность Бородина, поэтическое восприятие природы Римского-Корсакова.

Большое разнообразие композитор внес в исполнение инструментальной пьесы, а именно этюда. Исполняя этюд, музыкант тем самым проявляет свой темперамент, эмоциональность, виртуозность игры. Исключительно в этюде ясно сопоставляются силы ритма и тенденции метра. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышенно эмоциональных образов»⁵³.

Рахманинов сумел передать образы народа. В них сочетается использование фольклора, определенная свобода и величественность.

Широко известен этюд-картина Es-dur op. 33, рисующий картину народных гуляний. Облик Руси с ее могучестью и эпичностью заложен в этюде-картине c-moll op. 39 № 7. «Со второй половины 1900-х годов в связи с общим омрачением рахманиновского творчества в условиях тяжелой общественной реакции образы весеннего обновления застилаются наплывами новых творческих замыслов. Возникают музыкальные пейзажи, проникнутые

⁵³ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.

чувством грусти, тоски»⁵⁴. Этюд-картина g-moll op. 33 в характере элегии-баркаролы содержит в себе трагический рассказ, а этюд-картина es-moll op. 33 вызывает чувство беспокойства и переживания.

Сергей Рахманинов как композитор-философ предстает творцом, глубоко осмысляющим человеческое бытие и национальную судьбу через музыку. Он был верующим человеком, посещал богослужения, в том числе в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве, и любил церковное пение, что отражалось в его творчестве. Религиозность Рахманинова была внутренним содержанием его духовного и художественного мира.

Философские темы в инструментальном творчестве Сергея Рахманинова занимают центральное место и выражаются через сложную символику, глубокий эмоциональный и нравственный подтекст. Его музыка пронизана размышлениями о жизни и смерти, вере и сомнениях, духовных и земных ценностях, одиночестве и судьбе человека. Его масштабные инструментальные произведения, такие как симфоническая поэма «Остров мёртвых», «Симфонические танцы» и «Колокола» несут в себе философские дискуссии о вечных антитезах: жизнь и смерть, вера и сомнение, человек и космос. В данных произведениях композитор передает трагизм человеческой судьбы, стремление к преодолению внутреннего противоречия через духовное единство и надежду. Его музыкальный язык сочетает романтические традиции с новыми гармоническими и оркестровыми приемами, отражающие драматизм и глубину философских идей.

1909 год, являющийся официальной датой создания С.В. Рахманиновым **Третьего фортепианного концерта**, означает в истории мира очень многое. Это время между двумя известными датами – первой русской революции и начала Первой мировой войны.

Первые десятилетия XX в. неизбежно связываются с такими понятиями, как экспрессионизм, идея «маленького человека», отчаяние, одиночество. Недаром именно в 1909 г. была написана моноопера А. Шёнберга «Ожидание» –

⁵⁴Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М. : Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.

произведение, представляющее собой, можно сказать, апофеоз экспрессионизма и идеи одиночества. Композитор сам определил здесь жанр – моноопера / монодрама; обратим внимание, что и в том и в другом случае акцентируется понятие «моно», подчеркивающее одиночество человеческой личности среди окружающих сил.

Однако, помимо данного наблюдения, в творчестве Рахманинова можем видеть еще одну тенденцию. Сергея Васильевича недаром называли – да и продолжают называть – «самым русским композитором» («Я – русский композитор, – говорил сам Сергей Васильевич, – и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды»). Экспрессионизм развивался тогда в Европе; Сергею Васильевичу это направление было известно более чем хорошо: три года (с 1906 по 1909) он жил в Дрездене. Летом 1909 г. он вернулся в Россию, и этим же летом (до октября) в Ивановке был написан Третий фортепианный концерт. В Третьем фортепианном концерте Сергея Рахманинова (ре минор, ор. 30) философские темы прослеживаются через глубокий психологический рисунок произведения и его эмоциональное наполнение.

«Начало концерта необычно. Просто и тихо запекает свою песню фортепиано, чуть грустную и скромную. «Я хотел, — писал Рахманинов, — „спеть“ мелодию на фортепиано, как поют ее певцы». Мелодия «стелется как тропа в полях, не придуманная, не навязываемая» (Б. Асафьев). Эта подлинная жемчужина русской мелодики удивительно проста, но именно в безыскусственности кроется ее неповторимое обаяние»⁵⁵

- Концерт построен как сложное симфоническое произведение с масштабным развитием, где музыка выражает борьбу и напряжение человеческих чувств, драматизм внутреннего мира. Начальная тема звучит просто, передавая трогательную лирическую глубину русской музыки;

⁵⁵ https://www.belcanto.ru/rachmaninov_concerto3.html

- В финале присутствует напряженная тревога, символизирующая внутреннюю борьбу и вызов перед новым этапом жизни — как в духовном, так и в судьбоносном смысле. Контраст между драмой и победой можно трактовать как философское восприятие борьбы и триумфа человеческого духа.
- Третий концерт — это выражение глубокой лирики с более напряжёнными драматическими контрастами, чем во Втором концерте, что отражает философское понимание жизни с её сложностями, конфликтами и возвышенными моментами. Рахманинов в нём выступает как музыкант-философ, размышляющий о сложности человеческой души через музыку.
- Отмечается также, что философские размышления композитора касаются божественного смысла творчества, что можно проследить в музыкальных образах концерта, символизирующих духовные поиски и внутреннее преодоление.

Таким образом, можно говорить о значении именно русского начала. Русское начало способствует преодолению направления экспрессионизма: для русского мышления это категорически не свойственно. Идея одиночества также находится в противоречии с *общинностью* русского мировосприятия. Именно идея общинности способствует формированию концепции жизнеутверждающего финала и всего Третьего фортепианного концерта Рахманинова. «Глубоко национальный композитор, безгранично влюбленный во все русское – в красоту родной природы, поэзию народной жизни, героическое прошлое своей страны, Рахманинов явился достойным наследником и продолжателем великих классических мастеров русской музыки...»⁵⁶. Здесь наблюдаем интересный и необычный вариант «качания» маятника, когда композитор и исполнитель – создатель аудиоверсии произведения – являются одним и тем же лицом. Природа качания маятника обеспечивается прежде всего

⁵⁶ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

тем, что композитор и исполнитель в данном случае хотя и объединены личностью, но рассредоточены во времени. Один и тот же человек сейчас – и в прошлом, даже недавнем, – это две различных личности, похожих друг на друга только по основным критериям.

Исполнение Третьего фортепианного концерта самим композитором, Сергеем Васильевичем Рахманиновым, можно считать небывалым образцом «композиторского показа». «Композиторский показ» в своем традиционном понимании призван разграничить в музыкальной ткани *главное и второстепенное*, обозначить *зоны кульминаций* и *зоны накопления*. Подобное разграничение помогает выстроить **драматургию** произведения, что по большому счету и является важнейшей задачей исполнителя – человека, превращающего графическую фиксацию нотного текста в живую звуковую ткань. В большинстве случаев «композиторский показ» не представляет собой профессионального исполнения произведения, ограничиваясь эскизом целого. В случае исполнения автором Третьего фортепианного концерта имеем дело с несомненным образцом не только композиторского, но и пианистического мастерства. «Сам Рахманинов совсем иначе играл свою музыку. Рахманинов-исполнитель не шел навстречу тем свойствам, что лежали на поверхности его музыки, а, наоборот, будто пытался их скрыть, подавить. Играя, он как бы боролся с материалом, боролся с самим собой, шел наперекор своей сердечности, своей органической ритмичности. Эта внутренняя борьба насыщала его исполнение драматизмом, нередко «демонизмом», втягивала, вовлекала в себя слушателей»⁵⁷.

В исполнении Сергея Васильевича, обладающем несомненными свойствами «композиторского показа», прослеживаются три образные сферы, которые условно обозначаем так:

- 1) протяжная песня / светлая лирика,
- 2) скомороший пляс,
- 3) победное шествие.

⁵⁷ Грохотов С.В. Как исполнять Рахманинова. М. : Классика-XXI, 2003. 164 с.

Протяжная песня и светлая лирика, по сути, взаимообратимы: одна из них посвящена глубокой грусти, вторая – глубокой радости, тождественны они «по модулю», по глубине и силе переживания. Здесь прослеживается почти монотематическая логика образной концепции произведения: главная и побочная партии практически равны «по модулю», но отличаются категорически по направленности образа – глубокая грусть и глубокая радость. Скомороший пляс отражает юмористические мотивы, шествие дружины – боевой, победно-воинственный настрой. В целом видим здесь сочетание *лирического, скерцозного и героического* начал, что вполне соответствует «русскому духу». Если бы Третий фортепианный концерт был написан на 30–35 лет позже, ассоциативные ряды, соответствующие названным началам, не вызывали бы сомнений. В 1909 г. можно предполагать лишь вероятность гениального пророчества.

Видим неожиданную, но вполне закономерную связь Третьего фортепианного концерта Рахманинова с фортепианным циклом Мусоргского «Картинки с выставки». Оба произведения завершаются интонационно-образной сферой победного шествия. В этом, вероятно, прослеживается исконная национальная традиция, неизбежно охватывающая творчество «самого русского композитора», – завершение всех исторических процессов победой русского духа. В XX в. в исполнении Владимира Горовица формируется исторически обусловленный принцип трактовки инструментального концерта – ***принцип соревнования солиста и оркестра***. Изначально этот принцип лег в основу зарождения жанра инструментального концерта. Владимир Ашкенази, например, совсем не придерживается принципа соревновательности оркестра и солиста, воплощая в своем исполнении другое – ***принцип единого звукового потока***. Перспективы развития жанра инструментального, в нашем случае фортепианного концерта могут заключаться в объединении двух принципов – принципа соревнования оркестра и солиста и принципа единого музыкального потока.

2.3 Программность и немзыкальные ассоциации в произведениях зарубежных композиторов

С позиции метода моделирования композиторского подхода рассматриваются произведения прелюдия и fuga Ми мажор (из II тома) ХТК И. С. Баха, Соната ми минор Й. Гайдна, Соната для фортепиано Ля мажор В. А. Моцарта, Ф. Лист - пьесы из 2-го тома цикла «Годы странствий»: «Обручение», «Мыслитель»; народные мотивы в этюдах С.В. Рахманинова, взаимосвязь произведений Ф. Шопена с литературными произведениями.

Философский смысл «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха (ХТК) заключается в выражении идеала гармонии и порядка во вселенной через музыкальное искусство, а также в отражении духовных и религиозных представлений эпохи композитора.

Ключевые аспекты философского смысла:

- ХТК представляет собой музыкальную энциклопедию всех тональностей, демонстрируя идею равноправия и взаимосвязи всех звуковых систем, что символизирует упорядоченность и гармонию мира. Это отражает философию эпохи барокко, в которой музыка служит выражением божественного порядка и просветления.
- Музыка наполнена символическими образами, связанными с религиозной тематикой и отражая процесс идеологического мышления и духовных исканий времени Баха.
- Каждая прелюдия и fuga самостоятельна и обладает своим характером и художественным образом, что позволяет рассматривать ХТК как философский трактат, в котором через музыку раскрываются разные грани человеческой души и бытия.
- ХТК служит моделью вселенской гармонии и полноты восприятия мира через искусство, объединяя теорию музыки с глубокой этической и эстетической идеей совершенства.

Таким образом, «Хорошо темперированный клавир» Баха – произведение с глубоким философским смыслом, выражающее идеи гармонии, духовности и

совершенства в музыке, которое служит мостом между музыкальной формой и глубинным смыслом бытия.

Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga E-dur (II том)

Творчество Баха охватывает различные музыкальные жанры. Это музыка вокально-инструментальная, органная, для инструментов – соло и ансамблей. Весь творческий путь композитора можно разделить на веймарский, кётенский, лейпцигский. Веймарский период знаменуется службой придворным органистом у герцога с 1708 г. В этот период композитор пишет пассакалию до минор, токкату и фугу ре минор. В Кётене Бах оказывается в центре всех музыкальных событий. В этот период композитором написаны I том «Хорошо темперированного клавира», «Английские» и «Французские» сюиты, шесть «Бранденбургских концертов», а также «Хроматическая фантазия и fuga». В Лейпциге, начиная с 1723 г., композитор становится руководителем хора в школе при церкви святого Фомы. Здесь композитором написаны его величайшие произведения: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», месса h-moll, «Рождественская оратория», а также большое количество кантат. В последние годы жизни Бахом написаны Итальянский концерт, II том «Хорошо темперированного клавира», «Музыкальное приношение».

Музыка Иоганна Себастьяна Баха наполнена скорбью и ликованием, спокойствием и взволнованностью, бурным потоком эмоций и созерцанием. Его музыка обращена к Богу, полна размышлений о значении существования человека, о морали и нравственности. Мы можем наблюдать символику в музыке Баха. Наиболее часто встречаются следующие музыкально-риторические фигуры: *circulatio* – вращение; *catabasis* – нисхождение; *anabasis* – восхождение; *exclamatio* – восклицание, *tirata* – стрела. В его характере, исходя из этого (проверить истинность нашего предположения не-возможно), подчёркиваем *мудрость* и *молитвенность*.

Поскольку прелюдия и fuga E-dur являются частью догматического цикла, то по своему ассоциативному образу относятся к названию «Лествица», что означает ««лестницу» к постижению Бога»⁵⁸.

Прелюдия несет в себе светлый, спокойный характер с равномерной поступью восьмых и прозрачными переливами шестнадцатых. «Исполнять прелюдию следует естественно, плавно, без всякой сентиментальности: все должно быть проникнуто целомудренной простотой»⁵⁹.

Четырехголосная fuga, которая начинается и заканчивается тоникой, является характерным продолжением прелюдии. Так, движение длинными нотами передает ощущение величия и некой нескончаемой, равномерной поступи. На протяжении всей фуги тема подвергается преобразованию, варьированию, уменьшению. Исполнять фугу следует точно, величественно. За единицу движения рекомендуем считать половинную ноту.

В соответствии с характером композитора, вернее – нашим представлением о его характере, данные произведения – прелюдия и fuga E-dur – могут являться «концентратом» отношения ко Времени. В данном случае оно оказывается спокойным, неторопливым, лишённым стремительных мечтаний и горьких воспоминаний. Главным «содержанием» здесь оказывается мысль о том, что «всё неизбежное – к лучшему», всё свершится тогда, когда нужно – не раньше и не позже. Такая мысль вполне соответствует свойствам мудрости и молитвенности, о которых говорилось выше.

Йозеф Гайдн

Рассматривая творческий путь композитора, мы должны представить, что он мог знать о себе сам, а не что знают о нём наши современники. Это теперь мы можем сказать, что Йозеф Гайдн – представитель «венской классической

⁵⁸ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 102 с.

⁵⁹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.

школы», что он «создатель симфонии и квартета». Тогда же ничего этого ещё не было, было только то, что мог знать капельмейстер дворца Эстергази в XVIII в.

Основные философские темы, встречающиеся в сонатах Йозефа Гайдна, включают:

- Гармония и порядок. Сонаты Гайдна отражают идеал классической гармонии, ясности и структурной логики, символизирующий упорядоченность мира и внутреннее равновесие человека.
- Диалог контрастов. В музыке часто проявляется противостояние светлых и мрачных тональностей, радости и грусти, что выражает философское осмысление двойственности человеческой природы и бытия.
- Жизнерадостность и оптимизм. Несмотря на присутствие драматичных или грустных моментов, музыка Гайдна пропитана внутренней бодростью, юмором и верой в добро, что соответствует духу эпохи Просвещения и идеям человеческого счастья.
- Духовные и лирические размышления. Особенно в поздних сонатах проявляется философская сосредоточенность, лиризм и осмысление глубинных человеческих переживаний.
- Поиск баланса между рациональным и эмоциональным началом, отражение внутреннего мира человека через музыкальное развитие и драматургию.

Таким образом, философская составляющая фортепианных сонат Гайдна выражается в поиске гармонии между светом и тенью, радостью и печалью, упорядоченностью и свободой чувств, что делает его музыку глубоко человеческой и многогранной.

Проследим предпосылки перехода миметической тенденции в креативную – то, что раньше мы увидели на примере фуги И.С. Баха – на примере одной из сонат Й. Гайдна.

Соната Гайдна для фортепиано ми минор была написана в 1778 г.

Первая часть – Presto – написана по традиции в сонатной форме. Характер темы главной партии – лирический, небольшое дыхание между фразами соединяется живым диалогом. Ходы в басу свидетельствуют о наличии драматизма.

Связующая партия – как бурный поток мелких длительностей, подготавливает побочную партию в G-dur. Это прозрачная и лирическая тема.

Побочная партия – утонченная, придает музыке легкий и грациозный характер (рисунок A16)

В Заключительной партии (G-dur) мы можем наблюдать возвращение характерных черт связующей партии с ее ликованием и величием (рисунок A17)

В разработке происходит развитие главной темы, но уже в ля миноре. Динамические контрасты и модуляции придают неустойчивый, но взволнованный характер.

Завершается первая часть постепенным затиханием бурного потока энергии.

Вторая часть – Adagio – G-dur несет умиротворенный характер. Трехдольный размер и призывный ход в начале – все это создает образ спокойствия, рассудительности. Присутствие пассажей создает ощущение мимолетности и филигранности. Вторая часть завершается attacca subito, что является спонтанным переходом к заключительной части.

Третья часть – Molto vivace содержит в себе признаки вариаций и рондо. Рефрен (основная тема) предстает перед нами в виде беззаботной, невесомой мелодии. Использование альбертиевых басов, подвижный темп, звучание в высоком регистре – все это вносит беззаботный, легкий характер.

Соната звучит целостно и завершённо благодаря подвижным крайним частям, которые написаны в ми миноре.

Ключевыми для понимания идеи сонаты представляются образы пасторальные (деревенские) и часто появляющаяся тональность G-dur. Солнечный свет, заливающий в полдень зелёные луга... Иногда по небу пробегают серые, маленькие тучки, которые ненадолго закрывают солнце...

Основные философские темы, встречающиеся в сонатах В. А. Моцарта, включают:

- Единство и многогранность личности: Моцарт выражает через свою музыку парадоксальное единство, в котором противоречивые состояния души воспринимаются как целостная личность.
- Диалог рационального и иррационального. Фортепианные сонаты Моцарта сочетают в себе логическую стройность классической формы с разнообразным эмоциональным содержанием, отражая двойственную природу человеческого сознания.

Таким образом, сонаты Моцарта представляют собой музыкальное воплощение философских размышлений о природе человека, единстве души, стремлении к гармонии и совершенству.

Моцарта в дальнейшем (когда ему самому это уже не было известно) глубоко ценили и другие великие композиторы. По словам Чайковского: «По моему глубокому убеждению Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он»⁶⁰. Жизненный путь композитора принято делить на два периода: зальцбургский (1756–1780) и венский (1781–1791). С детства композитор путешествовал по миру. Его поездки во Францию, Италию, безусловно, оказали влияние на его творчество. Однако не каждый, кто путешествует, задаётся такими вопросами. Своему учителю Мартини композитор писал: «Мы живем в этом мире, чтобы постоянно усердно учиться, просвещать друг друга во взаимном общении и трудиться над тем, чтобы всегда продвигать вперед науки и изящные искусства». Может быть, вопросы о смысле жизни человека пришли к нему ещё в детстве, когда он ездил по Европе и видел блестящие дворцы, которые не обходила эпидемия тифа.

⁶⁰ Левик Б. В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. 276 с.

В XVII в. войско османов напало на Европу. Все сражения османов сопровождалось оркестром. Духовые и ударные инструменты для европейцев звучали весьма необычно. Их музыка воспринималась как непривычное, грубое звучание музыкальных инструментов. Именно в XVIII в. янычарские инструменты распространились повсеместно. Так называемый турецкий марш был признан востребованным.

Это новое веяние нашло свое отражение в произведениях известных композиторов: Моцарта в опере «Похищение из сераля», Гайдна в «Военной симфонии».

Каким же мы можем представить его себе? Здесь, пожалуй, важным может оказаться образ Вольфганга в опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», особенно в её известной экранизации. Вольфганг – весёлый, беспечный, как будто всегда молодой - таким и остался в памяти человечества.

Рассмотрим подробно сонату для фортепиано № 11 A-dur (1783).

Основные философские темы в сонате Ля мажор связаны с воплощением лиризма, диалога радости и печали, отражающими внутренний мир самого композитора и особенности эпохи классицизма.

Первая часть сонаты A-dur – *Andante grazioso* – представляет собой вариации на протяжную тему. Размер 6/8 и пунктирный ритм придают музыке некий танцевальный характер. Мелодия лиричная и спокойная. Первая вариация насыщена хроматизмами, вторая – трелями и скачками в партии левой руки. В третьей вариации наблюдается резкая смена настроения. Тональность a-moll. Уже нет той беспечности и наивной радости. Возникают мотивы одиночества и переживания. В Четвертой вариации композитор пытается сгладить, успокоить, остановить некий порыв эмоций, заложенный в предыдущей вариации. Пятая вариация насыщена быстрыми пассажами, хроматизмами, динамическим разнообразием. Заключительная шестая вариация жизнерадостная и торжественная.

Вторая часть – менуэт. Сложная трехчастная форма с трио.

Первая тема контрастна. Начальный элемент – forte, энергичный подъем, второй элемент – контрастный, более лирический и певучий.

Третья часть – Rondo alla turca – представляет собой сложную трехчастную форму с рефреном. Эта часть также носит название «турецкий марш» или «турецкое рондо».

Соната Моцарта Ля мажор является неким исключением ввиду отсутствия традиционного сонатного аллегро. Это объясняется тем, что в данной сонате присутствуют исключительно жанровые элементы, нежели драматические.

«О чём» же можно представить себе эту музыку? Например, так: первая часть – появление человеческой души, вторая – её встреча с облаками и грозowymi тучами, третья – её взгляд на землю; она видит как будто игрушечные войска, нелепую бессмыслицу вражды людей... В такой трактовке соната A-dur может заключать в себе пацифистский смысл...

Обратимся к творчеству Ф Шуберта, чьи произведения содержат в себе глубокий философский смысл.

В творчестве Франца Шуберта присутствуют несколько ключевых философских тем, которые проявляются в его музыке:

- Тема человека и судьбы. Во многих своих камерных произведениях, Шуберт раскрывает конфликт человека с судьбой, но трактует этот образ как бездушный мир, наделенный роковой неизбежностью.
- Тема любви и страдания. Этими чувствами пронизаны его вокальные циклы, например "Прекрасная мельничиха" и "Зимний путь". Его лирические герои, всегда одинокие, ищущие утешения в дружбе, природе.
- Тема человеческой уязвимости и безысходности, отражающая судьбу самого композитора, широко раскрыта в его песнях и вокальных циклах. Музыка Шуберта выражает как радость жизни, так и отчаяние, безысходность одиночества и желание путешествовать.

Таким образом, философские темы в музыке Шуберта охватывают вечные темы судьбы, любви, страдания, одиночества и принятие жизни, что делает его творчество насыщенным глубоким смыслом.

Далее предлагается рассмотреть цикл песен Ф. Шуберта на слова В. Мюллера (1794-1827) *«Прекрасная мельничиха» (1823)* – еще одно воплощение принципа процессуальности. Мюллер был современником Шуберта и его поэтический язык и темы органично соответствовали романтическому настроению композитора. Шуберт очень проникся стихами Мюллера, что позволило создать новый жанр — роман в песнях. Вокальная партия в цикле не только сопровождает, но и вступает в диалог со стихами, подчеркивая их эмоциональную глубину. Таким образом, философия Мюллера проявляется в форме внутреннего конфликта, борьбы за духовную свободу, восприятию жизни как чередования страдания и радости, а также в глубоком ощущении несправедливости. Его стихи — это глубокое погружение в человеческую душу. Цикл *«Прекрасная мельничиха»* — «замечательный пример гармоничного слияния поэзии и музыки, словно слова возникали вместе с мелодией из-под пера одного и того же автора»⁶¹.

В данном случае можем определить взаимосвязь временных искусств (музыки и литературы). Также необходимым будет вспомнить сюжет данного цикла.

Центральным персонажем является юноша-подмастерье, который влюблен в дочь мельника. Тема чувственных переживаний неразрывно связана с темой странствий, поиском счастья. Юноша — романтик, сомневающийся и раскаивающийся, находится в постоянном поиске новых впечатлений. В связи с этим мы можем предположить, что каждая вокальная миниатюра (исходя даже из названия) содержит в себе субъективную картину времени, а именно действия («В путь», «Стой!») и различные ассоциации («Любимый цвет», «Засохшие цветы»). На протяжении всего цикла юношу сопровождает мотив ручья как связующее звено. Необычен прием воздействия умиротворенной

⁶¹ Васильева К.Н. Франц Шуберт. 1797–1828: краткий очерк жизни и творчества. Л. : Музыка, 1969. 87 с.

природы на человека. Здесь наблюдаем еще более активное действие процессуальности: она, являясь основой формального сюжета, служит также идеей жизнеутверждающего финала, что и можно считать замыслом композитора.

Итак, при рассмотрении циклов «Картинки с выставки» и «Прекрасная мельничиха» выявлена тенденция «перемещения» в прошлое, взаимосвязи искусств, передачи субъективной картины времени.

Вспомним нескольких ярких мастеров – композиторов-исполнителей, сочетание мастерства которых в обеих сферах может послужить примером.

Фридерик Шопен (1810–1849)

Польский композитор Ф. Шопен известен как «подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн»⁶². Шопен писал произведения исключительно для фортепиано. Все произведения великого польского композитора Ф. Шопена буквально пронизаны темой родины. Композитор часто обращается к поэмам А. Мицкевича для воплощения образов в своих балладах (рисунок А18). Действительно, исследователи пришли к выводу, что баллада № 1 (ор. 23, g-moll) связана с сюжетом «Конрада Валленрода» Мицкевича (рисунок А19), а во второй балладе (ор. 38, F-dur) слышны отзвуки «Свитезянки». Балладу № 3 (ор. 47 As-dur) соотносят с «Лорелеей» Гейне:

Не знаю, о чем я тоскую.

Покою душе моей нет.

Забыть ни на миг не могу я

Преданье далеких лет.

Шопен в своей музыке опирается на польские интонации и фольклор. Его мелодии всегда многогранны, разнообразны. Главное в его музыке – трепетность, утонченность, пение фактуры. Не случайно его называли бардом,

⁶² Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.

рапсодом своего времени. В своих произведениях Шопен уделял большое внимание педализации. Педаль композитор обозначает весьма тщательно в нотном тексте, но в некоторых местах присутствует заложенная в нем так называемая «педальная идея»⁶³. Педаль указывается в зависимости от расположения баса, смены штрихов, пауз. Именно благодаря Шопену фортепиано приобрело певучее, глубокое звучание вместо пугающего грубого и сухого. Шопен в своей музыке лаконичен. Выразительные средства в каждом его произведении неразрывно связаны с содержанием в целом. «Шопен раскрывается больше в вертикали, чем в контрастных горизонтальных линиях развития. Его музыкальные идеи обнаруживаются скорее в фактуре, чем в противопоставлении тем»⁶⁴. Музыка Шопена зачастую обретает форму прелюдийную или этюдную, поэтому не следует отделять тематический материал от сопровождения.

Так, знаменитый венгерский композитор Ференц Лист в своей книге «Ф. Шопен» дает очень точную характеристику творческого облика композитора: «Шопен! нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться!»

Ференц Лист (1811–1886)

В основе творчества великого венгерского композитора Ф. Листа лежит идея программности и синтеза искусств. Путешествуя по Италии, композитор осознает универсальность искусства в его единстве.

«Идея онтологического статуса звукового феномена начинает разрабатываться еще в произведениях Ференца Листа, когда сам звук рождается в момент исполнения, – он разложен на множество градаций и оттенков тембра. Реформа Листа дает возможность вывести работу со звуком на качественно иной уровень: расширяются звуковые возможности рояля, он обретает

⁶³ Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.

⁶⁴ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.

колористическое обогащение, симфоническое полнозвучие (способ «аль фреско»). Работу Листа со звуком можно условно разделить на 3 этапа: молодой Лист – «аль фреско», зрелые годы – единство колористики и полнозвучия, старость – предвосхищение импрессионизма»⁶⁵.

Лист устанавливает принцип связи музыки и поэзии в различных областях своей композиторской, исполнительской и педагогической деятельностью. По его мнению, идея взаимодействия музыки и литературы принадлежала еще Баху, Куперену, Жанекену, Гайдну, которые отражали программу своих сочинений в заглавиях, а также Бетховену. «Общеизвестно, что в творчестве Ф. Листа особую роль играют внемузыкальные ассоциации, прежде всего обусловленные визуальными и вербальными представлениями. Данная особенность дает основания для синестетической трактовки музыки композитора. Одним из аргументов, подтверждающих этот факт, является то, что очень многие сочинения Листа связаны с программностью: одни из них воплощают образы природы, другие возникли под впечатлением от произведений искусства, третьи опираются на литературный сюжет. Программность для композитора явилась одним из путей расширения возможностей музыкального искусства, утверждения его способности выражать глубокое содержание, вступать в диалог с иными видами искусств»⁶⁶.

В качестве основы для программных названий служат природные явления, произведения изобразительного искусства, литературы, а также различные бытовые моменты. В качестве эпиграфов Лист использовал строфы сочинений любимых поэтов – Байрона, Шиллера. Так, в фортепианном цикле «Годы странствий» в 1-м томе «Швейцария» композитор изобразил в своих

⁶⁵ Найман Е. А., Шинкевич П. Г. Феномен Звукового паттерна музыкального текста. Онтологические аспекты проблемы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 56. С. 176–189.

⁶⁶ Ярош О. В. Музыка Ф.Листа в контексте синестетической интерпретации // Вопросы музыкальной Синестетики: история, теория, практика. - 2016. - С. 189-194.

пьесах картины природы. Например, пьеса «У родника» содержит эпиграф Шиллера, «Гроза» – эпиграф из «Чайльд-Гарольда» Байрона.

Ярким примером синтеза искусств является 2-й том цикла. Поэтому за основу пьесы «Обручение» композитор взял картину Рафаэля Санти «Обручение Девы Марии», репродукция которой, по желанию Листа, была помещена на титульной странице оригинального издания.

Пьеса «Мыслитель» написана под впечатлением от надгробной скульптуры Микеланджело в капелле Медичи во Флоренции. Микеланджело посвятил этой аллегории трагический сонет, который и послужил эпиграфом к «Мыслителю»:

Отрадно спать – отрадней камнем быть.

О, в этот век – преступный и постыдный –

Не жить, не чувствовать – удел завидный...

Прошу: молчи – не смей меня будить.

Лист как исполнитель обладал уникальным артистическим мастерством. За роялем он выступал в роли режиссера, оратора.

Ф. Лист призывал учеников постоянно работать над собой, интеллектуально развиваться. На своих уроках он часто требовал сознательной, вдумчивой работы за инструментом. По словам Листа, музыкант должен «прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени» ⁶⁷. В этих словах отчетливо слышится внимание ко второму и четвертому периодам осмысления произведения пианистом, согласно приведенной ранее последовательности.

2.4 Всеобразная модель творческого процесса

⁶⁷ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.

«... я сравниваю себя с ребенком, который, ходя по берегу моря, собирает гладкие камни и красивые раковины, а между тем великий океан глубоко скрывает истину от моих глаз...»(И. Ньютон)

Опыты связи музыкального и поэтического образов встречаются в искусстве достаточно часто, даже вне их традиционной «сферы бытования» – вокальной или хоровой музыки. И не только в области музыки для детей, где такая связь и наличие вербальных фрагментов более чем оправданы: в целях пробуждения образно-игровых сил детского сознания, делающего образ более многогранным и понятным, задействуются все доступные «языки» искусства – музыкальный, вербальный, живописный...

Выявим специальное действие, входящее в формирование исполнителем-пианистом междисциплинарного подхода к тексту – поиск междисциплинарных аналогий, восходящих к синестетическим свойствам сознания (например, «искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т.д.»)⁶⁸. Проследим ряд аналогий, позволяющих музыкальному языку средств выразительности существовать в междисциплинарном комплексе в сознании пианиста.

Первое место среди смежных видов искусства, создающих ряд междисциплинарных аналогов, по праву отдаем литературе: в литературе, как и вообще в речи (разговорную речь, в данном случае, рассматриваем как материал, «сырье» литературы), одним из ведущих выразительных элементов является интонация, особое место принадлежит языку средств выразительности. Язык музыкальных средств выразительности располагает принципиальным сходством с вербальным языком.

Благодаря синтезу музыки, литературы, живописи происходит усвоение исполнителем художественного образа, что позволяет объединить разрозненно

⁶⁸ Воробьев И. С. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. СПб. : Композитор, 2008. 256 с.

зафиксированные средства выразительности в единый эмоциональный посыл. Именно целостный эмоциональный посыл является предметом передачи художественного сообщения от адресанта – автора музыки – адресату (слушателю). Поэтому со стороны пианиста, призванного передать это сообщение, имеет большое значение внимание к компонентам этого посыла, среди которых наиболее значима музыкальная мелодия, так же как и в человеческом языке, состоящая из фраз и предложений. Она, как правило, представляет собой законченную музыкальную мысль, которая выражена одногласно. Слово «мелодия» произошло от слов «melos» – песнь, и «ode» – пение. Мелодия, наряду с другими средствами выразительности, выполняет главенствующую роль:

«Процесс познания музыкального произведения является сложным и многообразным процессом с точки зрения постижения его звуковых первооснов. Звуковые ориентиры у композиторов, как известно, выражаются тематическими элементами, т.е. в основе всегда лежит мелодическая составляющая. Мелодия – основной индивидуальный образ произведения автора. По мелодии мы всегда узнаем, идентифицируем то или иное сочинение. В свою очередь, мелодия состоит из еще более мелких структур – мотивов, интонаций. Слушая музыку, нам становится понятно, что бесчисленное количество мотивных структур в том или ином виде повторяются, тем самым образуя подобие некогда звучащего события»⁶⁹. Как уже говорилось, мелодия имеет сходство с человеческой речью по своему строению. Выделяются основные разновидности мелодии:

1. Горизонтальное движение. В данном случае мелодическая линия строится на звуке, который неоднократно повторяется. Для того чтобы не допустить статичной мелодии, композиторы используют развитое гармоническое сопровождение. Яркий тому пример – прелюдия e-moll Ф. Шопена (рисунок А20).

⁶⁹ Найман Е. А., Шинкевич П. Г. Феномен звукового паттерна музыкального текста. онтологические аспекты проблемы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 56. С. 176–189.

2. Восходящее движение – движение к более высоким звукам. Интонации, построенные на восходящем движении, нередко используются композиторами эпохи барокко. Например, Менуэт G-dur Иоганна Себастьяна Баха, где восходящее движение создает эффект напряжения (рисунок А21).

Как известно, и в речи существуют восходящая и нисходящая интонации. При использовании восходящей интонации в завершении сказанного возникает накат впечатлений. В этом случае следует не забывать о существовании такой риторической фигуры, как *градация*. Суть градации заключается в постепенном усилении значения каждого следующего слова говорящего: «Что же это такое? – подумал он, – уж не схожу ли я с ума? Откуда ж эти отражения?!» (М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

« – Груня! Какой тут кот у нас шляется? Откуда он? И кто-то еще с ним??» (М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

3. Нисходящее движение. При нем происходит спад эмоционального напряжения. Если мелодия помещена в средний регистр, то присутствует ощущение сдержанности и спокойствия. Если мелодия звучит в нижнем регистре, то создается ощущение тяжеловесного звучания.

При нисходящей интонации в речи, наоборот, напряжение ослабевает. С интонацией связано понятие *аргументация* – приведение примеров в речи. Нисходящая интонация используется тогда, когда человек упоминает, в первую очередь, более веские аргументы, которые, постепенно ослабевая, приводят мысль к логическому выводу.

Г. Раевский «Сосна»

*Научи меня слушать часами,
Так же просто и тихо, как ты,
Как поет тишина голосами
И земли, и травы, и звезды.
Лишь порою большими ветвями
Им в ответ ты едва прошемишь.
Научи меня слушать часами,*

Как ты молишься, как ты молчишь.

4. Волнообразная мелодия заключается в чередовании нисходящего и восходящего движения. Для того чтобы добиться плавного развития мелодии, композиторы используют поступенное движение вниз и вверх.

В речи мы можем наблюдать нестабильность интонации. Например, когда человек взволнован, его речь представляет собой плавное чередование восходящей и нисходящей интонаций.

5. Мелодия со скачками встречается в подвижных произведениях. Скачки придают ощущение приподнятости. Например, скачки в мелодии присутствуют в произведении П.И. Чайковского «Ноябрь. На тройке» (рисунок А22).

Мы зачастую сталкиваемся со скачкообразной интонацией во время разговора. Человек в этом случае очень взволнован. Его речь представляет собой уже не плавное чередование интонаций, а резкую их смену.

М. Лохвицкая «Не убивайте голубей»

Не убивайте голубей!

Их оперенье белоснежно;

Их воркование так нежно

Звучит во мгле земных скорбей,

Где все – иль тускло, иль мятежно.

Не убивайте голубей!

Важно отметить связь интонирования мелодии на фортепиано с интонированием мелодии певцом (здесь и видим аналогии строений музыкальной и вербальной фраз – в вокальном произведении, как правило, присутствует и то и другое. Поэтому даже в музыкальной педагогике, как известно, применяется такой приём, как чередование игры и пения: «Связная

игра требует от ученика обостренного слухового восприятия – умения прислушаться к моменту перехода одного звука в другой»⁷⁰.

Фортепианная литература отличается своим богатством и разнообразием мелодий. Исполнитель без труда может насладиться красочностью мелодий в песнях Ф. Шуберта, романсах С. Рахманинова, фортепианных пьесах Ф. Шопена, П. Чайковского, Ф. Листа.

Важным элементом музыкального языка является **гармония**. Это понятие достаточно многогранно. Под словом «гармония» мы понимаем также состояние души, соразмерность природных явлений. Гармония в буквальном смысле и означает соразмерность и стройность. Наряду с живописью, литературой музыка тоже не может существовать без гармонической основы.

Она придает разнообразие и красочность, отвечает за смысловую и эмоциональную нагрузку всего произведения. «Одной из важнейших забот исполнителя является необходимость выявить для себя гармоническую канву произведения. Слышание гармонического развития сочинения в целом цементирует исполнение, придавая ему стройность, устремленность «сквозного действия»»⁷¹.

Ориентируясь на высказывание Маркетто Падуанского («Ухо – лучший судья»), видим в подобном потенциале гармонических последовательностей безграничный потенциал красок, сопровождающих мелодические построения.

Раньше всегда что-то происходящее вокруг вызывало рефлексию.

Гармония в музыкальном произведении зачастую функционирует как сопровождающий, подчинённый элемент целого. В этом случае она подчинена мелодии, имеющей, как сложилось исторически, ведущую, определяющую функцию.

⁷⁰ Грохотов С. В. Как научиться играть на рояле. Первые шаги. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 220 с.

⁷¹ Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 132 с.

Гармония изучалась подробно и разнообразно, как исторический факт и как разветвлённая система. Однако, как можно заметить, здесь присутствует аналог оппозиции «язык – речь», что является вполне закономерной частью исследования вербального языка.

Предлагаем подойти к гармонии именно как к живой речи, в противовес систематизации набора характерных знаков, имеющей место быть в различных исследованиях. «Глубокую связь речевых и музыкальных категорий нельзя рассматривать как чисто внешнее сходство или только как аналогию. В одном из наиболее естественных, созданных непосредственным вдохновением народного творчества жанров, а именно в песне, слово и музыка неотделимы. Текст народной песни, взятый отдельно, вне музыки, хотя и представляет собою бесспорную поэтическую ценность, но все же при простой декламации, без пения воспринимается только как выделенная часть органического целого»⁷².

Гармония неоднократно изучалась как завершённая, стройная, функционально организованная система. «Гармонический слух развивается на основе ладового слуха, точного различения на основе особенностей ощущений, возникающих первоначально при слышании функций, тонических, доминантовых и субдоминантовых созвучий – трезвучий, септаккордов и их обращений»⁷³

Попробуем взглянуть на гармонию иначе – как на «сырьё» в руках композитора при создании музыкального произведения.

В таком ракурсе видим подчинение мелодии или мелодическим сегментам, присутствующим в тексте. На первое место выходят три механизма гармонии:

- 1) энгармонизм;
- 2) мажоро-минорная система;

⁷² Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.

⁷³ Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с. (Gaudeamus).

3) система тональных связей параллельные – одноимённые – однотерцовые тональности.

Кроме этого, следует помнить, что каждый звук может быть первой, третьей или пятой ступенью трезвучия, лежащего в основе той или иной тональности. Важное значение при таком подходе имеет тот факт, что любое гармоническое созвучие предстаёт как гармонизация мелодии, а не самостоятельно существующая последовательность. Именно мелодические звуки оказываются здесь на первом месте. «Логика модуляций, чередование тональностей, сжатые гармонические формулы позволяют лучше ощутить сцепление гармоний (Л. Оборин)»⁷⁴.

Например, рассмотрим звук *cis* – допустим, именно этот звук длится большое количество времени в группе сопрано в хоре или первых скрипок в оркестре. Тогда на фоне продолжающейся ноты могут неоднократно меняться гармонии в других, как правило, средних голосах. Перечислим тональности, трезвучия которых могут здесь присутствовать: *Cis-dur*, *A-dur*, *Fis-dur* (если трактовать исходный звук как приму, терцию или квинту трезвучия), а также все их параллельные, одноимённые и однотерцовые тональности: *fis-moll*, *dis-moll*; *cis-moll* (тональности, появляющиеся повторно или имеющие недопустимо большое количество знаков, исключаем). Не следует забывать, что для хора или певца-солиста, например, гармоническая поддержка необходима и незаменима, тогда как в оркестре – да и в любой инструментальной музыке – гармония не так значима.

Мажоро-минорная система приобретает очевидную актуальность при смене гармонии. Рядом оказываются произвольные созвучия, между которыми может и не быть родственных связей. Интересное для композитора практическое решение – обращение к распространённому упражнению, носящему название «одиннадцать арпеджио». В этом упражнении, хорошо известном любому пианисту, «от одной ноты» играется ряд различных

⁷⁴ Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д : Феникс, 2002. 288 с.

созвучий; именно этот фактор связывает названное упражнение с предлагаемым подходом к гармонии.

Если подключить ещё механизм энгармонической замены звука, круг доступных тональностей существенно расширяется. Если *cis* трактуется как *des*, востребованными оказываются такие тональности, как *Des-dur* и *Ges-dur*, а также все связанные с ними параллельные, однотерцовые и одноимённые тональности. Обобщим сказанное и подведём итоги.

Звук *cis*: *Cis-dur*, *A-dur*, *Fis-dur*, *fis-moll*, *dis-moll*. *cis-moll* = звук *des*: *Des-dur*, *Ges-dur*, *b-moll*, *f-moll*, *des-moll*.

Все трезвучия, присутствующие в звукорядах данных тональностей, востребованы и с помощью механизма энгармонической замены легко могут перейти в сферу диезных тональностей.

Таким образом, в конкретном произведении можем видеть практически неисчерпаемое множество тональных переходов.

В лирических произведениях для достижения мягкого, певучего звучания в аккомпанементе нередко используются разложенные аккорды. Так, в сонате № 14 («Лунной») Л. Бетховена аккомпанемент в таком виде подчеркивает задумчивую, печальную, неторопливо звучащую мелодию (рисунок А23).

Гармония существует в виде созвучий слогов и строк, согласованности цветов. В музыке между различными гармониями существует взаимосвязь.

Важное значение имеет **ритм**, который обозначает соотношение длительностей и звуков между собой. Без ритма невозможно существование музыкального произведения. В подвижных пьесах – маршах, танцах – ритм упорядочивает движение, влияет на характер произведения. Например, главенствующая роль ритма представлена в оркестровой пьесе М. Равеля «Болеро» (рисунок А24). Здесь мы можем наблюдать ритмическую точность, которая выдержана от начала и до конца произведения.

«Ритм – явление чрезвычайно широкого толкования. Мы говорим о стихотворном ритме и о ритме пространственных соотношений в изобразительном искусстве, размышляем о ритме спектакля и отдельного

сценического образа. Мы используем этот термин в значении смены времен года, дня и ночи...»⁷⁵.

Безусловно, для лучшего понимания смысла музыкального произведения необходим опыт исполнения. Как известно, чувство ритма двигательнo-моторно. Этому способствуют такие двигательные реакции, как отбивание ритма ногой, движение головой и корпусом.

В фортепианной литературе без труда можно встретить произведения, различные в стилевом отношении. Произведения венских классиков позволят исполнителю добиться четкости и ровности метроритмической пульсации. Произведения эпохи романтизма обогащают фортепианное исполнение посредством мелодической напевности, синкопированности, грациозности. Музыкальные произведения композиторов-импрессионистов весьма разнообразят красочными возможностями метроритма.

«Импрессионизм начинается с сомнения в рационально завершенной картине мира объективных вещей, которая лежала в основе реалистического искусства». «Для художественного воссоздания нового образа мира - иррационального, изменчивого, с вечно ускользающей тайной бытия, - вырабатывается известная импрессионистическая манера отражения (предполагающая легкость, фрагментарность образов, размытость их очертаний, подвижность и тонкую нюансировку состояний внешнего мира и настроений человека), которая становится инвариантным признаком всех модификаций импрессионизма - живописной, литературной, музыкальной. В свою очередь, каждая из них нарабатывает свои импрессионистические приемы, связанные со спецификой искусства; цветопись, прозрачный колоризм, дивизионизм, акцентированная музыкальность поэтического текста, изобразительная звукопись и проч.»⁷⁶

⁷⁵ Каузова А. Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. - М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.

⁷⁶ Барнашова Е. В. Искусство и философия в пространстве культуры: импрессионизм и «философия жизни» // Культура как предмет междисциплинарных исследований. - 2009. - С. 349-354.

Ритм встречается в литературе в виде соразмерности строк. Каждая строка имеет свой ритм. Произведение литературы, как и музыкальное произведение, можно прочитать по-разному.

Невозможно представить музыкальное произведение без **темпа**, название которого происходит от латинского *tempus* - «время». Темпом называют скорость движения. Темп влияет на характер произведения. Если темп искажает характер музыки, то происходит несоответствие музыкального образа. Так, очень подвижная игра оставит после себя впечатление недосказанности, невнятности. То же самое происходит, когда исполнение чересчур медленное. В этом случае нарушается единство всего произведения. Исходя из этого, следует сказать о словесных обозначениях темпа. Они стали присутствовать в нотном тексте в XVI–XVII вв. В то время скорость движения музыки определялась словесными указаниями темпов, которые обозначались в начале пьесы композитором с учетом тактового размера, длительностей. Встречаются и составные обозначения темпа, благодаря которым исполнитель способен более подробно передать то настроение, которое было задано композитором. Например, *Andante sostenuto*, *Allegro vivace*, или одно указание темпа корректируется другим – *Allegretto moderato e pesante*. 1815 год знаменателен появлением незаменимой вещи для музыканта – метрономом, на котором располагались цифры и итальянские обозначения темпа (рисунок А25).

Темп в речи может быть различный. Он зависит от содержания высказывания. В речи, как и в музыке, существуют паузы. Можно заметить, что в речи невозможно выразить свою мысль в одном темпе (как и в музыке), иначе теряется смысл.

Важную роль в музыке играет **динамика** – сила звучания. С ее помощью строится форма сочинения. Например, возьмем известную пьесу «Баба-Яга» П. И. Чайковского. Здесь мы слышим динамическое нарастание, которое происходит на протяжении всего произведения (рисунок А26).

Исходя из этого, можно сказать, что динамика может разделять произведение на структурные части, а также способствовать развитию тематического материала. «Способность рояля к тончайшим градациям силы позволяет выразительно интонировать музыку – осуществлять мелкую волнообразную нюансировку или длительные динамические эволюции – подъемы и спады большой протяженности, чередовать контрастные динамические пласты...»⁷⁷.

Безусловно, использование динамических оттенков зависит от индивидуальности исполнителя. Например, *forte* Шопена звучало как *mezzo forte*. На характер исполнения динамики влияет и особенность восприятия. Например, минорное трезвучие звучит громче, чем мажорное, а консонанс – тише, чем диссонанс. Динамичность сюжета встречается и в произведениях литературы, где происходит постоянная смена обстановки и состояний героев.

Итак, в творчестве пианиста объединяются все элементы музыкального языка. Мелодия, гармония, ритм, темп, динамика дополняют друг друга и являются частью одного музыкального произведения, единого воплощаемого образа.

Если, например, динамика или темп не соответствуют характеру произведения, то происходит искажение художественного замысла. Следует заметить особую роль междисциплинарных аналогий: музыка не существует сама по себе, аналоги многих явлений музыкальной речи можно увидеть как в разговорной речи, так и в её литературном преломлении. Присутствие таких аналогов существенно расширяет «поле» творческой деятельности пианиста от монотембрового искусства к комплексному междисциплинарному подходу.

Подробное исследование целостной языковой семьи музыкальных средств выразительности – задача будущих исследователей. Ограничимся обозначением основных контуров данной проблематики. Языковая семья музыкальных средств выразительности предстаёт множеством самостоятельных языковых

⁷⁷ Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.

систем, каждая из которых располагает собственной разветвлённой панорамой подсистем. Например, языковые системы, функционирующие в рамках одной языковой семьи – вокальная музыка, оркестровая музыка, сольная инструментальная музыка, хоровая музыка, и т.д. Языковая система, например, сольной инструментальной музыки объединяет подсистемы клавишной, скрипичной, духовой и т.п. сольной музыки. Каждая из подсистем, в свою очередь, разветвляется на множество более локальных образований – языковые поля фортепиано, клавесина, органа, челесты, и т.д. (в подсистеме клавишной музыки). Любая подсистема функционирует во множестве различных направлений, инициирующих формирование множества языковых полей. Например, языковая подсистема академического вокала объединяет языковые поля камерно-вокальных произведений, вокального ансамбля, и др. Языковая подсистема симфонического оркестра, в свою очередь, дифференцируется на языковые поля симфонии, симфонической картины, симфонического танца и др. Языковая подсистема вербально-сценических текстов представлена языковыми полями драматической пьесы, ораторской речи, и др. Как вторичные языковые поля функционируют жанровые инварианты, представляя панораму конкретных исторически фиксируемых текстов⁷⁸.

Проявления сопутствующего интереса, как правило, известны, но не систематизированы (что, несомненно, составляет перспективу будущих, ещё не проведённых исследований).

“Такой «размах» проявлений творческого посыла сознания порождает гипотезу веерообразной модели творческого сознания, проявления событий эмоционального мира которого способны выйти далеко за рамки основной сферы деятельности. Сформулируем предлагаемую гипотезу: художественное произведение, являющееся языковым воплощением эмоционального посыла, располагает веерообразной россыпью сопутствующих воплощений в смежных сферах⁷⁹.

⁷⁸ Следует обратить внимание на то, что кристаллизация языковых спектров тех или иных жанровых инвариантов наблюдается на уровне языковых полей.

Смежные сферы, в которых находит воплощение тот же эмоциональный посыл, могут быть и языковыми (сопутствующий интерес), и, например, жанровыми (известны примеры самоцитат С. Прокофьева; известна разработка концепций симфоний в сонатах Л. ван Бетховена, и т.п.)»⁸⁰.

Веерообразная модель творческого процесса основана на синестетических механизмах творческого сознания, способствующих выработке адекватных свойств воплощения образа посредством обращения к смежным жанрам / видам искусства. Как отдельную, специфическую модель её позволяет рассматривать наличие письменной фиксации, фигурирование воплощений эмоционального посыла в сферах сопутствующих интересов – как завершённых самостоятельных произведений.

Самыми распространёнными методами для развития эмоционального мира являются, как известно, чтение художественной литературы разных эпох, изучение живописи разных направлений, знакомство с произведениями мировой классики. Имеет немалое значение для осмысления этих произведений и знакомство с биографическими данными художника и историческими событиями того времени. Многие выдающиеся ученые, люди искусства не ограничивались своей основной специальностью. Бородин был химиком; Гете — естествоиспытателем; Микеланджело писал сонеты. В русском искусстве творческое разнообразие встречается довольно часто. Превосходно владели словом Репин, Сомов, Бенуа. Рассказы и сказки писали Федотов, Петров, Коровин, Рерих.

⁷⁹ Вероятно, подобный принцип присутствует во многих явлениях природы и направлениях человеческой деятельности. Данному явлению существует множество аналогий – россыпи островов вокруг крупных материков или россыпи малых космических тел – спутников – вокруг планеты

⁸⁰ Окишева А.А., Приходовская Е.А. Веерообразная модель творческого процесса // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 211-215.

Так, например, И. Айвазовский – как все знают, художник (живописец) – с ранних лет увлекался игрой на скрипке, часто выступал перед гостями. Скрипка была его неким талисманом, который он всегда возил с собой. Сохранился до наших дней его автопортрет (рисунок А27). Здесь художник держит скрипку непривычным образом, тем самым имея возможность петь и играть. Однажды М. Глинка, услышав в исполнении Айвазовского восточные напевы, решил включить некоторые из них в свою оперу «Руслан и Людмила».

Известный немецкий композитор, дирижер и пианист Феликс Мендельсон в свободное время увлекался живописью и создал большое количество пейзажей, например «Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля "Вебер"» (рисунок А28).

Русский поэт М. Лермонтов был еще и художником. Его неповторимые портреты и пейзажи, написанные во время его пребывания на Кавказе, стали шедеврами, которые хранятся в известных музеях и библиотеках России (рисунок А29).

Смысловой комплекс *одинокчества* как некая художественная парадигма появляется в эпоху романтизма, получая затем – уже в XX веке – разностороннее развитие. Если романтизм придавал одиночеству возвышенный, даже героический оттенок, последующее развитие смыслового комплекса одиночества привело к трагизму «маленького человека». Образ «маленького человека» кристаллизовался в литературе постепенно, но достаточно целенаправленно (с позиций настоящего времени можно проследить тенденцию, идущую от творчества А. Пушкина и Н. Гоголя к прозе Ф. Достоевского («Двойник», «Записки из подполья») и пресекающуюся только приходом Советской власти, опиравшейся на принципы социалистического реализма с идеями коллективизма и массовости в искусстве).

«Тезис Достоевского о человеке как тайне высказывает сущность человеческого существования – непостижимую, невыговариваемую и принципиально невозможную для познания. В таком содержании тайна человека стала

антропологической категорией-загадкой, над которой до сих пор бьются философские антропологи. Обогащая категориальный аппарат философии, Достоевский инициирует последующие поколения философов постоянно ставить вопрос «Что есть человек?» и не жалеть о потраченном времени, даже если заранее известно, что окончательного ответа нет»⁸¹

Если в рассказе А. Пушкина «маленький человек» был ещё только *социально* «маленьким», «униженным богатырём» в дальнейшем он приобретает черты *нравственно* «маленького», «забитого», рождается образ «отчуждённого человека во враждебном мире».

Ни для кого не секрет, что А. Пушкин, помимо огромного литературного наследия, создал множество иллюстраций, изображений животных, портретов персонажей. Необычен автопортрет Пушкина с вымышленным персонажем Онегиным (рисунок А30).

Приведем несколько строк к этой иллюстрации:

*С душою, полной сожалений,
И опериися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.*

Как видим, проявления музыкального искусства выходят далеко за пределы данной сферы. Музыка выступает лишь частным способом выражения событий внутреннего эмоционального мира человека.

Восприятие и понимание своего сознания как всеобъемлющего, в принципе, присуще в реальной действительности любому человеку – по закону природы, независимо от конкретных свойств данного сознания. Человеку свойственно воспринимать себя как некое «начало координат» («точку отсчёта для сущего как такового»⁸² «Бесконечное богатство и разнообразие образов, эмоций, мыслей, событий и ситуаций, воплощенных в произведениях других

⁸¹ Петрова Г.И., Тарабанов Н.А. Ф.М. Достоевский: предвестия философской антропологии, герменевтики и феноменологии // Идеи и идеалы. – 2022. – Т. 14, № 3, ч. 1. – С. 25–39.

искусств – литературе, драматургии, живописи, скульптуре, занимают чрезвычайно широкую область во внутреннем мире всего культурного человечества»⁸³.

Музыкальные образы, как известно, возникают посредством переосмысления внемузыкальных стимулов, которые присутствуют повсеместно: «Как и каждый вид искусства, музыка пользуется особыми средствами для передачи содержания художественного произведения, своим специфическим языком» [Там же].

Трансформация слов в музыку происходит при написании музыкального произведения на определенный текст. Это взаимодействие позволяет слушателю воспринимать историю не только интеллектуально, но и эмоционально, благодаря сочетанию слова и звука.

С. В. Рахманинов на протяжении всей жизни считал своим учителем А.П. Чехова с его постоянными исканиями идеала и красоты. Творчество поэта и писателя И.А. Бунина, а именно его чуткое восприятие природы, вдохновляло Рахманинова. Рахманинову-исполнителю присущи гибкий, певучий звук, яркий темперамент, необыкновенная виртуозность. Как композитор Сергей Васильевич умело выстраивает мелодический план, его частые смены темпа сочетаются с абсолютно равномерным ритмом и подлинностью выражения чувств и эмоций. В каждом его произведении присутствует ключевой момент – кульминационная «точка». Однажды после своего выступления Рахманинов остался весьма недоволен исполнением, утверждая, что он «упустил точку», «точка сползла». О самом себе композитор писал так: «Я – русский композитор, и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды».

«Понимание высокого назначения своего исполнительского искусства делает из исполнителя большого художника, деятельность которого благодаря

⁸² Любой человек «это живая, сложная, открытая самоорганизующаяся система» и, соответственно этому утверждению, «"Я" предстаёт как динамическая самоорганизующаяся структура-процесс»

⁸³ Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.

этому получает большую социально-культурную значимость»⁸⁴. Собственно, именно исполнитель и вступает в контакт со слушателями, от него зависит, будет ли эмоциональное сообщение композитора – быть может, давно ушедшего из жизни – услышано и понято.

Вокальное творчество Сергея Рахманинова пронизано глубокими философскими темами, которые отражают его внутренние переживания, религиозные размышления и взгляд на смысл жизни. Одной из главных тем его вокальных произведений является одиночество и внутренний протест личности перед судьбой. Это проявляется в его романтических и драматических романсах, таких как «Судьба», «Я опять одинок», «Как мне больно» и других, где звучит чувство внутреннего противоречия, тоски и непримиримой борьбы с жизненными испытаниями.

Еще одной важной философской темой является тема веры и религиозности, выраженная в таких вокальных произведениях, как романс «Христос воскрес», где звучит глубокое переживание и обличение мира, наполненного страданиями и слезами. Рахманинов обращается к религиозной символике, что отражается также и в его духовной музыке — например, в «Всенощном бдении» — он стремится передать молитвенное состояние души, стремление к спасению и соединению с Богом.

В целом, философия Рахманинова в вокальной музыке проявляется как исповедь человеческой души, которая существует между светом и тьмой, надеждой и страданием, жизнью и смертью. Его музыкальный язык сочетается с глубокими этическими и духовными размышлениями, что делает его вокальные произведения мощными эмоциональными и философскими посланиями о человеческой судьбе и внутреннем мире.

Подробно рассмотрим образную характеристику наиболее часто исполняемого романса С. В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне».

⁸⁴Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МПИ, 2006. 224 с.

Романс № 4 «Не пой, красавица, при мне» (из цикла 6 романсов (1889-1893))

Романс, написанный на стихи Александра Пушкина несет глубокий философский смысл, связанный с темой памяти, любви и внутренней борьбы. В центре произведения — переживания лирического героя, который просит не петь ему песни, вызывающие в нем болезненные воспоминания о прошлом, о несбывшейся любви и утраченном счастье.

Философские аспекты романса включают:

- Тему памяти и противоречивости чувств: воспоминания о далеком прошлом, которые одновременно трогает душу и вызывает боль, отражая сложность человеческой эмоциональной жизни.
- Идею утраченной любви и тоски по ней, которая объединяет образы природы, красоты и человеческих страданий, создавая пространство для философского размышления о бренности счастья и неизбежности перемен.
- Внутренний конфликт между желанием забыть болезненные воспоминания и потребностью сохранить память о прошлом как важной части себя.

Таким образом, данный романс является не только произведением музыкального искусства, но и философским размышлением о любви, важности воспоминаний в человеческой судьбе, раскрывая глубину и богатство эмоционального мира человека.

Романс С. В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» – репертуарный, часто звучащий на сцене. Актуальная, по мнению автора работы, модель превращения вербального текста в вокальную миниатюру раскрывается на примере этого романса. Подчеркивается значимость понимания фонетической конструкции текста как источника невербальных сигналов синтетического произведения – и для процесса исследования синтеза искусств, и для конкретной исполнительской работы над изучаемым романсом С. В. Рахманинова.

В нашу проблематику такой ракурс входит лишь косвенно, так как речь идет не только о вербальном языке. Тем не менее, и фонетическая конструкция, и предметно-логическое значение присущи слову, поэтому их соотношение затрагивает сферы и вербальной речи, и вокальной музыки.

«Вокальное произведение, в отличие от своего поэтического первоисточника, является *argiori* синтетическим, что кардинально меняет привлекаемый комплекс средств выразительности. Задействуются как вербальные, так и невербальные средства выразительности, особую роль среди которых приобретает интонация. Именно интонация, будучи и вербальным, и музыкальным языковым элементом, находится «на стыке» вербальных и музыкальных средств выразительности, объединяя их в вокальном произведении»⁸⁵.

Специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте вокального произведения над речевой, определяет первостепенность в нем подтекстового слоя, зачастую выражаемого невербальными (в данном случае, музыкальными) средствами. На этом и основывается предлагаемая гипотеза. Предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции. В вербальном тексте письменного поэтического первоисточника видны только знаки фонетической конструкции, наподобие аллитерации, ассонанса, ритмических вариантов строки и т.д. В качестве примера-иллюстрации в статье задействуется романс С. В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» на стихи А. С. Пушкина (приложение Б1).

В вокальном произведении мы имеем дело в основном с фонетической транскрипцией выражаемого. Здесь скрытыми оказываются и знаки препинания, и границы слов, а при наличии у певца некоторых проблем с дикцией (что

⁸⁵ Приходовская Е.А., Окишева А.А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении // Вестник музыкальной науки НГК им. Глинки. Искусствоведение. Культурология. - 2020. - Т. 8, № 1. - С. 102-106.

встречается даже у известных исполнителей) «исчезнет» ряд слов. Но если отчетливость дикции в произведении – проблема принципиально поправимая, знаки препинания в фонетической конструкции не прослушиваются. Например, в строках «Я призрак милый, роковой, тебя увидев, забываю» непонятно, где расставлены запятые и какие задействуются части речи. Вполне, например, допустим такой вариант: «Я – призрак, милый, роковой; тебя, увидев – забываю» или др. Как можно убедиться, *фонетическая конструкция делает синтаксис вербального сегмента скрытым, неразличимым «на слух»*. Догадаться, где стоят запятые, можно только при условии ознакомления с письменным первоисточником. Вместо названного ознакомления зачастую в воспринимающем сознании фигурирует традиция восприятия, складывающаяся на протяжении множества лет.

Вокальная лирика С. В. Рахманинова нацелена, как можно заметить, на выражение чувств, некий эмоциональный подъем (немаловажно, как утверждает история музыки, что «мир звуков входил в душу Рахманинова с самых ранних лет»⁸⁶). Вероятно, такая преувеличенность эмоций связана со спецификой национальной музыкальной традиции: «Рахманинов до последних дней был кровно связан со своей родиной – с ее прошлым и настоящим, с ее культурой и искусством»⁸⁷.

Другая известная национальная традиция, востребованная в рассматриваемом романсе, – *ориентализм*, располагающий в русском искусстве, в том числе и музыкальном, богатой историей. В творчестве С.В. Рахманинова обращение к Востоку занимает особое место, особенно в контексте рассмотрения изучаемого романса: «Над романсом «витают дух» любимой оперной арии Рахманинова – Каватины Гориславы из «Руслана и Людмилы» Глинки, горячего элегического излияния, бывшего особо дорогим сердцу его автора»⁸⁸.

⁸⁶ Федякин С. Р. Рахманинов. М.: Мол. гвардия, 2014. 367 с. (Жизнь замечательных людей).

⁸⁷ Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 158 с.

⁸⁸ Брянцева В. Н. С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 644 с.

С каватиной Гориславы может быть связан весь колорит романса, но это перспектива дальнейшего, более подробного исследования.

Особенности музыкального языка данного произведения в полной мере отвечают отмеченной ассоциации: «Очень выразительно основное тематическое построение рахманиновского романса с узорчатой, плавно и медлительно нисходящей мелодией, напоминающей меланхолический восточный напев. Органный пункт, основанный на ритмически равномерном оstinатном повторении тонического звука в басу, подчеркивает выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания»⁸⁹.

В качестве вполне вероятного предположения можно допустить, что так называемая первая песня красавицы представлена как фрагмент инструментального проигрыша. Так, присутствует некий «роковой» призрак «далекой бедной девы». Это характеризуется секундовыми интонациями, хроматическим движением и в целом восходит к интонационному комплексу Востока.

В заключение романса слышатся отголоски той же первой песни красавицы, но уже в басовом регистре, как бы дающем пульсацию. Последний громкий аккорд выражает, как можно предположить, некий протест и несогласие героя с постоянным напоминанием ему о прошлом. Такая трактовка невербальных (музыкальных) сигналов, зафиксированных в рассматриваемом тексте, представляется вполне допустимой, хоть и не единственной.

«Концепт Культурного героя, опосредуя отношения человека с окружающим миром, неизменно стимулирует, программирует и реализует адаптивную и преобразующую деятельность людей (оба рода деятельности суть культура). Продуктивнее рассматривать заявленный концепт в симбиотическом единстве с такой философской категорией, как универсалия. Речь идёт об универсалиях культуры, под которыми условимся понимать своеобразные столпы, вечные онтологические и экзистенциальные константы человеческого

⁸⁹ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

бытия. В содержательном смысле это такие нормы, ценности, правила, традиции и аспекты культуры, которые носят все-общий характер, присутствуя на всех этапах развития человеческого рода, вне зависимости от географического положения, исторического времени и социального устройства того или иного общества»⁹⁰.

Прежде чем приступать к практической работе над этим романсом (работе солиста или аккомпаниатора), можно рекомендовать расставить все ударения в фонетической составляющей речи, которые должны быть воплощением предметно-логического смысла. «Одним из...главных требований для достижения художественной красоты исполнения является требование простоты и естественности выражения»⁹¹. Паузы и цезуры ставятся там, где должны быть запятые и другие знаки препинания. Только так в звучащей речи возможно передать смысл речи зафиксированной (письменной).

Итак, в письменно зафиксированном тексте вокального произведения по невербальным сигналам фонетической конструкции можно составить некоторое представление о предметно-логическом содержании текста. Для исследователя такой подход содержит ряд перспектив изучения природы синтеза искусств; для исполнителя – ряд рекомендаций к процессу интерпретации того или иного конкретного произведения.

Далее обратимся к песне. Во многих песнях («Песенка о времени», «Мгновения», «Пять минут»), использованных в известных кинофильмах советского периода, речь идет о характеристике времени в целом и отдельных его промежутках. Подробнее остановимся на песне «Мгновения» М. Таривердиева из фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973 г.) режиссера Татьяны Лиозновой.

⁹⁰ Березовская С. С. Концепт культурного героя как универсалия культуры // Вестник Томского государственного университета. - 2010. - № 338. - С. 68-71.

⁹¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.

«Подлинная слава пришла к Таривердиеву с выходом фильма «Семнадцать мгновений весны». Хотя он и до этого был популярен, а песни «Маленький принц» из фильма «Пассажир с “Экватора”» и «Ты не печалься» (обе на стихи Николая Добронравова) стали шлягерами. Для «Семнадцати мгновений», как и для «Иронии судьбы», Таривердиев нашел тонкую, человечную, мужественную и одновременно нежно-ностальгическую ноту, полностью совпавшую с замыслом режиссера Татьяны Лиозновой. Из 10 песен, написанных к этой картине, в ней остались две (на стихи Р. Рождественского): «Мгновения» и «Песня о далекой родине». Эти песни абсолютно соответствовали идеологии картины, в которой была показана война интеллектуальная, противостояние умов, а противник — чуть ли впервые в советском кино — достойным и равным».

⁹². В стихотворении можно выделить два ключевых аспекта философии существования. Быстротечность жизни выражена в образе «мгновений» и ответственность человека за свою судьбу. Другой аспект — чувство долга перед собой и другими выступает как главным принципом существования. Песня отражает также тоску по Родине и высшие человеческие ценности, становясь не просто музыкальным сопровождением, а философской поэзией о жизни, времени и моральном выборе человека в сложных условиях. Таким образом, философский подтекст песни «Мгновение» из «Семнадцати мгновениях весны» — это осмысление времени как бесценного дара, призыв к осознанности, ответственности и ценности каждого прожитого мгновения в жизни человека, особенно в условиях исторической драмы и морального выбора.

Первоисточником для его создания послужил роман (1965–1969) Юлиана Семёнова, из которого считаем необходимым вспомнить следующие слова:

«— Который час? — спросил Штирлиц.

— Около семи...

Штирлиц усмехнулся: «Счастливая девочка... Она может позволить себе это «около семи» ... Самые счастливые люди на земле те, кто может вольно

⁹² <https://muzobozrenie.ru/mgnoveniya-sudby-mikael-leonovich-tariverdiev-15-avgusta-1931-25-ijulya-1996/>

обращаться с временем, ничуть не опасаясь за последствия»...». В данном примере время представляет собой не постоянное, а мимолетное присутствие, которое лишь иногда напоминает о себе. Мгновение, как можно предположить – ведущий элемент принципа процессуальности.

В тексте песни «Мгновения» в завуалированной форме происходит «диалог» времени и человека. Здесь речь идет и об отдельных мгновениях, которые, впоследствии складываются в целостный период жизни («Из крохотных мгновений соткан дождь...», «Мгновения спрессованы в года, мгновения спрессованы в столетия...»). Словно напоминание о постоянном присутствии времени («Свистят они, как пули у виска...»), первое и последнее четверостишия повторяются, вероятно, призывая человека к бережному отношению ко времени. В этом примере также наблюдаем действие процессуальности: она присутствует как более обобщенная, философская категория, поэтому здесь мы видим не столько процессуальность, сколько разворачивание названной философской категории.

Таким образом, взаимодействие литературы и музыки — это диалог разных искусств, в котором литературные произведения служат фундаментом, а музыка — выражением и дополнением, создавая целостные и многомерные произведения искусства.

Исходя из вышесказанного, определим следующие выводы:

- 1) Одной из первостепенных задач пианиста-исполнителя является отображение при исполнении произведения своего собственного видения, разумеется, соблюдая при этом неизменные законы исполнительского искусства (индивидуальный стиль композитора, жанр произведения, способ звукоизвлечения, штрихи и т. д.).
- 2) Поиск междисциплинарных аналогий, восходящих к синестетическим свойствам сознания.
- 3) Исходя из тесной взаимосвязи музыки, живописи, литературы существует возможность более целостного, разностороннего, понимания художественного образа.

- 4) На основе некоторых музыкальных средств выразительности выявляем взаимосвязь данных средств и уместность их употребления в смежных искусствах.
- 5) Предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции.

3 Воплощение миметической и креативной тенденций в музыкальном произведении

3.1 Взаимосвязь композиторского творчества и исполнительской практики

Для слушателя – непосредственного адресата художественного высказывания – музыкальное произведение и его исполнение являются одним целым. Говоря об исполнителе-пианисте, необходимо уделить внимание инструменту. Фортепиано, по сравнению со своими предшественниками, значительно отличается разнообразием динамики и расширением, тем самым, звукового диапазона. Выразительное исполнение, как основной принцип, формировалось в разные периоды развития инструментальной культуры. Поэтому искусство игры *cantabile* становится главным принципом исполнительства и педагогики. Оно предполагало содержательное, выразительное исполнение на инструменте. Современная музыка требует переосмысления исполнительских средств на слух слушателя.

Не всегда профессия музыканта подразделялась на композиторов и исполнителей. Можно вспомнить средневековых трубадуров, французских клавесинистов XVIII в., мастеров XIX в. в их неподражаемом искусстве импровизации, и многих, многих других. Можем ли мы и сейчас четко и однозначно разграничить творческие сферы сочинения и исполнительства? Текст произведения существует для слушателя только «в руках» исполнителя, современный это композитор или житель далеких веков.

Каждое новое столетие вносит свои коррективы в музыкальные сочинения. Техника игры на современных инструментах намного отличается от той, какой она была в эпоху И. С. Баха или В. А. Моцарта. Появление звукозаписи позволило сохранить собрание композиторских исполнений и дало возможность прослушивать их. Здесь и кроется вопрос: является ли авторское исполнение произведения эталоном для исполнителя? Если да, то произведению отказано в собственной жизни, все трактовки приравниваются к одной. Но ведь время не стоит на месте... Этот факт обязывает исполнителя

быть в той или иной мере композитором: только исполнитель может обеспечить «доставку» сообщения – произведения – его прямому адресату – слушателю. В этом видим действие закона прямой и обратной связи: как композиторы часто бывают исполнителями (прежде всего на тех инструментах, для которых пишут), так и исполнители должны понимать законы музыкального смыслообразования и музыкальной логики. Это требует хотя бы минимального владения композиторскими навыками. Жизнь произведения – это ряд его трактовок; пусть не каждый исполнитель создает свою трактовку – он вполне может выбрать для себя образец из уже существующих.

Задумываясь о роли пианиста-исполнителя, который «расшифровывает» нотный текст, написанный композитором, следует помнить о значимости композиторской практики пианиста. В процессе такой практики пианист может полностью «почувствовать себя композитором» – почувствовать, не являясь им фактологически. Это и есть процесс перехода от сферы миметического к сфере креативного. Как можно утверждать – и утверждать так будет вполне справедливо – не всегда композиторы должны быть пианистами; более того – и это более чем справедливо – пианисты отнюдь не обязаны быть композиторами. Конечно, такой обязанности нет и не может быть, это совсем разные профессии, но такой опыт для пианиста ценен: именно как опыт, не более того. Есть, конечно, случаи, когда пианисты являются композиторами (достаточно вспомнить В. Горовца), но это не является всеобщей закономерностью. Произведения пианистов могут и не обладать той же художественной ценностью, что произведения композиторов – но, оставаясь не широко известными, они являются ценным творческим опытом. Поэтому считаем справедливым назвать такой опыт необходимостью для исполнительской практики.

Исполнителю, как известно, «достаётся» произведение в модификации письменной фиксации и сведения о жизни композитора, мало с этим произведением связанные: даже детальное изучение предыстории сочинения не сможет определить всё множество психологических механизмов,

действовавших в период сочинения в сознании композитора, как и в сознании исполнителя: ряд воспоминаний и ассоциаций может быть весьма неожиданным – в любом случае, субъективным и неподконтрольным.

«Факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества, можно определить в тесной взаимосвязи структурных компонентов музыкальной одаренности, включающей в себя музыкальность, креативность, интеллект и духовность. В данной структуре музыкальность является системообразующим фактором, который мыслится как целостное представление об уникальности художественного процесса, включающего в себя традицию художественной культуры, на которую опираются: индивидуальное творчество композитора (национальный стиль), типологические черты художественного течения (стиль направления), целостность авторской личности (индивидуальный стиль)»⁹³.

Мы слышим музыку в чистом виде, порой не задумываясь, что на самом деле это индивидуальная «расшифровка» конкретным исполнителем. И чем больше существует интерпретаций, тем разнообразней наши представления о произведении. Каждое новое исполнение вносит свой эмоциональный и чувственный оттенок в понимание общей «картины» произведения.

Творческая работа в любой сфере искусства издревле считалась – и поныне считается – великой тайной человеческого сознания. Автор стремится прикоснуться к некоторым вопросам этого комплекса неизвестных, предлагая один из возможных вариантов модели творческого процесса.

Методов творческой работы пианиста – практически неисчислимо количество на различных этапах обучения и концертной деятельности. Одно остаётся неизменным и неоспоримым: пианист работает с чужим текстом, так или иначе он имеет дело с произведением, «выстрадавшимся» другим человеком.

⁹³ Лосева С. Н. Синестетический аспект исследования креативности в структуре музыкальной одаренности // вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. - 2022. - Выпуск 4. - С. 180-186.

Именно это обстоятельство накладывает определённые свойства на процесс и результат пианистической – именно *исполнительской* работы.

Нередко на первый план выступают технические задачи, нотный текст подлечит вдумчивой «расшифровке» и зачастую утрачивает не только необходимые иногда непосредственность и импровизационность, но и более глубокие слои смысла и непосредственно содержания произведения.

Именно в данном контексте возникает необходимость такого метода творческой работы пианиста, как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод представляется актуальным на позднейших, предконцертных стадиях освоения произведения, когда технические исполнительские приёмы стали уже почти автоматическими, когда произведение уже «в руках». Предлагаемый метод основан на психологической «настройке» пианиста – способности представить, находясь на сцене, другую ситуацию. В представляемой ситуации не пианист-исполнитель выступает на сцене, а композитор – автор произведения осуществляет «композиторский показ» своего нового сочинения, скорее всего, в кругу друзей. Такой подход кардинально меняет отношение к тексту: композитор не будет стараться «соблюдать фактуру», его больше будет интересовать передача содержания. Кроме того, снимается страх «забыть ноты»: ноты сочинены самим композитором, их ещё никто не знает – это ведь не всем известный шедевр мировой классики, а новое сочинение! «Художественная деятельность, как известно, включает в себя художественное производство и художественное потребление. При этом художественное производство состоит из создания произведений искусства и их воссоздания, а художественное потребление по своему существу представляет собой не что иное, как их восприятие»⁹⁴.

По мнению ряда ученых, процесс композиторского творчества можно условно разделить на четыре стадии:

⁹⁴ Гуренко Е. Г. Эстетика: учеб. курс: в 2 ч. Ч. 2 / Е. Г. Гуренко. - 2-е изд., перераб. и доп. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. – 472 с.

1. Подготовительный период. Происходит зарождение замысла, его осмысление.

2. Сознательный выбор жанра, тематического материала, определяются структура и форма.

3. Синтез. Сочинение представляет собой целостную, законченную мысль композитора.

4. Нотная запись, корректировка нюансов.

По аналогии с этой последовательностью, но с учетом другого целеполагания назовем этапы осмысления текста исполнителем:

1. Подготовительный период. Анализ: 1) биографических и исторических предпосылок появления текста; 2) структурных и языковых особенностей текста.

2. Формирование «эскиза» произведения – его целостной, но еще «сырой» (импровизационной) канвы.

3. Детальная и тщательная техническая проработка текста.

4. Соединение «эскиза» (канвы) с результатами технической проработки: на этом этапе все детали и выразительные приемы, зафиксированные в тексте, обретают свое место и свою функцию.

Известно, что западноевропейское исполнительское искусство долгое время существовало во взаимодействии двух типов творчества, так называемых «классического» и «романтического». Основной составляющей «романтического» типа был внутренний мир человека. Так, например, всем известна личность Шопена — интроверта, избегавшего больших аудиторий, и Листа — экстраверта, что наглядно демонстрирует и характер их произведений. В связи с этим, произошло условное разделение и музыкантов исполнителей, которые до сих пор включают в свою концертную программу произведения композиторов, сходного с ними типа. Здесь наблюдаем преобладание элементов психологии личности, чем свойств самого произведения: это то, что называется «исполнительским стилем»; этот же

исполнитель будет играть все произведения, присутствующие в его репертуаре, в единой манере.

Творческий процесс неотделим от характера, физиологических данных самого композитора. Моцарт, Чайковский сочиняли музыку без инструмента. Шопен, Рахманинов — за роялем. Работоспособность Баха поражает количеством его сочинений. Мусоргский, напротив, работал не регулярно. Обдумывал замысел произведения чаще всего в голове и не всегда сразу записывал.

Делая выводы, можно обобщить сказанное: миметическая тенденция и есть сам текст произведения, креативная тенденция — его исполнение. В творческом процессе исполнителя одной из первостепенных задач выступает нахождение равноправия двух названных тенденций и поиск их равноправного синтеза. На протяжении всей человеческой истории, задолго до появления искусственного интеллекта, можно фиксировать некоторую оппозицию мысли и эмоции. Изначально эта оппозиция основана на наличии в человеческом мозге двух полушарий, «отвечающих» за рациональное и иррациональное. Значение музыки сложно преувеличить в отношении эмоции, а значит — в отношении процессов восприятия и содержания произведения (произведение, как правило, представляет собой письменно зафиксированный художественный текст, а «художественный текст есть совокупность образов»⁹⁵.

Существует разделение исполнителей на три типа:

1. Эмоциональный.
2. Интеллектуальный.
3. Синтетический.

Эмоциональный тип исполнителя подразумевает эмоциональные переживания. Представителем этой категории является Антон Рубинштейн.

Интеллектуальный тип исполнителя предполагает наличие четких понятий о форме, содержании произведения. Ярким представителем

⁹⁵ Никитин А.А. Художественная одаренность. - М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. - 176 с.

интеллектуального типа является Ганс фон Бюлов. Антона Рубинштейна и Ганса фон Бюлова противопоставляли друг другу современники, а позже, следуя мнениям последних, – исследователи фортепианного искусства.

Синтетический тип сочетает в себе два вышеперечисленных типа, по крайней мере, сознательно стремится сочетать. К числу музыкантов синтетического типа можно отнести, согласно существующему ряду мнений, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Давида Ойстраха.

Такое разделение, в принципе, можно смело отнести к историческим фактам: в настоящее время воспитание молодых исполнителей концентрируется на развитии синтетического типа. В данном случае, эта классификация важна, так как она демонстрирует сферы человеческого сознания, участвующие в осмыслении произведения, – эмоциональную и интеллектуальную⁹⁶.

Одним из ярких интерпретаторов является Евгений Шендерович (1918–1999) – заслуженный артиста РСФСР (1981 г.), профессор Московской государственной консерватории, Иерусалимской и Тель-Авивской академий музыки имени С. Рубина.

Его книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога»⁹⁷ (1996 г.), «о которой пойдет речь, содержит ценные сведения, методические и практические рекомендации для пианистов-концертмейстеров. Автор работы является концертмейстером. Поэтому выбор для рассмотрения данной книги в качестве «наглядного пособия» обусловлен получением профессиональных знаний и преодолением трудностей в концертмейстерском классе. Известно, что Евгений Михайлович отдавал предпочтение именно работе с вокалистами»⁹⁸.

⁹⁶ Можно предположить, что эмоциональное переживание – это «сжатый» логический ход мысли.

⁹⁷ Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). – М. : Музыка, 1996. – 224 с.

⁹⁸ Окишева А. А. Рецензия на книгу Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе: размышления педагога» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 51. - С. 293–301.

Первая глава «Чему должен научиться пианист-концертмейстер?» повествует о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности, умении тонко чувствовать солиста и понимать его внутреннее состояние, уметь одинаково мыслить относительно образного строя произведения.

Во второй главе «Выразительные функции аккомпанемента» уделяется внимание фортепианному вступлению в ариях и романсах. Как особую тему следует рассматривать увертюру. Оперная увертюра функционирует практически как самостоятельное фортепианное произведение, самое главное – отсутствие в увертюре солиста. Как примеры можем задействовать увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, «Царской невесте» Римского-Корсакова, «Севильскому цирюльнику» Россини, «Нюрнбергским мастерзингерам» Вагнера и др. Сюда же можно отнести и вступление к опере Мусоргского «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке». Важное значение имеет то, что вступление к романсу нельзя сравнивать со вступлением, с увертюрой к опере. Настроение, характер романса начинается с первой ноты фортепианной партии. Певец уже находится в образе своего героя во время вступления к романсу. Взгляд солиста, «мерцающие» глаза, жесты, поза, руки устремлены к слушателю. Задача певца – донести главную мысль произведения до адресата (слушателя). Подчеркнем, что «творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь аккомпаниатор наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения»⁹⁹.

В третьей главе «Что способствует быстрой ориентации в нотном тексте?» рассказывается о значимости музыкальной одаренности как одной из главных причин в развитии музыканта. Музыкальный текст представлен составными частями – «блоками»: мотивы, фразы, предложения и периоды. Для понимания художественного образа произведения нужно уметь охватить его содержание

⁹⁹ Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с.

целиком. Это возможно только при непосредственном контакте с произведением – при проигрывании его на инструменте.

Четвертая глава – «Чтение с листа». В процессе чтения с листа необходимо уметь дифференцировать фактуру сочинения на составные гармонические, мелодические части, уметь различать особенности каждого композиторского стиля. Здесь вместе участвуют вербальная и невербальная составляющие текста, «поэтому чтобы хорошо читать с листа и хорошо транспонировать, надо не только хорошо разбираться в теории музыки вообще, но и чувствовать стиль конкретного композитора, понимать особенности его музыкального языка, то есть иметь широкий музыкантский опыт – как интеллектуальный, так и эмоциональный, понимать язык музыки как совокупность рациональных составляющих и как эмоциональный поток, при этом эмоции рационально организованы, а интеллект устремляется на раскрытие эмоциональных красок, чувственных проявлений – интеллект и эмоции здесь гармонично дополняют друг друга»¹⁰⁰.

Кроме того, полезно «от руки» проставлять гармонии в тексте – если до выступления есть хотя бы пять минут, концертмейстер, просматривая ноты, акцентирует внимание на двух факторах: 1) фактура; 2) гармоническая последовательность. В принципе эти факторы исчерпывают содержание его деятельности: при чтении с листа, как в шахматной блиц-игре, следует обращать внимание только на главное – в нашем случае на то, от чего зависит партия солиста.

Пятая глава – «Транспонирование». Читая с листа, мы имеем дело с конкретным нотным текстом – фиксированной звуковысотностью, и наша задача – научиться быстро ориентироваться в нем. При транспонировании же первоначальный строй и, соответственно, аппликатура меняются, хотя фактура сохраняется. Поэтому, имея перед глазами один вариант записи нотного текста,

¹⁰⁰Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб. : Союз художников, 2014. 157 с.

нужно уметь воспроизводить другой – ниже или выше первоначального на какой-либо интервал (в большинстве случаев в пределах терции).

В книге Иосифа Гофмана «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» на этот вопрос дается весьма неоднозначный ответ: «...перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом»¹⁰¹.

В данной главе существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру как к ассистенту, проводнику своих принципов и идей. В одном из своих интервью (28 августа 1974 г.) Е. Е. Нестеренко отмечал по этому поводу: «Ближайшим помощником певца после педагога является концертмейстер. Работа концертмейстера с вокалистом требует от пианиста знакомства с певческой технологией, любви к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального искусства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании».

В седьмой главе «Работа над произведением. Фортепианная партия в романсах и клавирах опер и инструментальных концертов» автор излагает собственный исполнительский взгляд на роль фортепианной партии в романсах (М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье», А. Даргомыжский. «Ночной зефир струит эфир», А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной» и т.д.), отрывках из опер (речитативы в «Борисе Годунове», «Царской невесте», «Пиковой даме» и т.д.). Самое главное, что хотел бы подчеркнуть автор статьи, – полезный для концертмейстера способ выделения значимого для солиста, так производится и экономия затраченных сил, а при чтении с листа – и времени.

¹⁰¹ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 224 с.

Книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога» повествует нам о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности. Пианист-солист свободен в проявлении творческой индивидуальности. Концертмейстер же вынужден сочетать свое видение произведения с исполнительской интерпретацией солиста. Дело в том, что солист-пианист исполняет на публике хорошо выученное произведение. Такое произведение уже «обыграно» не раз, звучит уверенно и технически точно. Концертмейстеру приходится иногда выходить на сцену, буквально читая с листа произведение, да еще и следить за партией солиста. Концертмейстер, в отличие от пианиста-солиста, не имеет возможности выбирать «удобные» для себя произведения. Партии фортепиано в романсах или оперных ариях нередко являются не столь удобными по фактуре, темпу, как хотелось бы. Добавим к этому ответственность за солиста – концертмейстер должен внимательно следить за тремя строчками нотного стана.

Итак, в книге Е.М. Шендеровича пианист-концертмейстер сможет почерпнуть для себя бесценные рекомендации, в которых уделяется внимание функциям аккомпанемента, чтению с листа и скорости ориентации в нотном тексте. Исполнительское искусство, по утверждению Е. Шендеровича, держится как бы на трех китах: во-первых, это музыкальная одаренность, воображение, умение охватить образную сущность и форму произведения; во-вторых, автоматизм, выработанный в ходе работы над технической стороной музыкального текста, фактурой сочинения, и, в-третьих, артистизм, умение образно, вдохновенно воплотить замысел автора на концертной эстраде. Евгений Шендерович – яркий, самобытный музыкант XX в., исполнение которого отличалось филигранностью, интеллигентностью, чуткостью.

Исходя из всего вышесказанного, можем утверждать как специальный метод выстраивание исполнителем *«вероятностного поля» трактовок* произведения. Этот метод знаком каждому пианисту почти со школьной скамьи: любое произведение, которое собираемся сыграть, мы стараемся послушать в нескольких исполнениях. Это и создает «вероятностное поле», позволяя понять и очертить для

себя смысловые рамки, в которых произведение существует. В одном случае это дает «пищу для размышлений» при формировании собственной трактовки; в другом случае, гораздо чаще встречающемся (особенно среди молодых пианистов), это дает возможность «скопировать» и воплотить на сцене понравившуюся трактовку. Оба варианта имеют право быть: первый – как ход мысли самостоятельного мастера, второй – как путь овладения мастерством.

3.2 Композиторский подход к произведению: эмпатийно-ассоциативный метод

«...Откуда я беру свои идеи? Этого я не в состоянии сказать достоверно...
Я улавливаю их на лоне природы... возбужденный настроениями, которые у
поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки, звучат, шумят,
бушуют, пока не станут прямо передо мною в виде нот...»
(Л. ван Бетховен)

Музыкальные произведения прошедших веков продолжают находить живой отклик в современности, объединяя поколения и культуры. В этом взаимодействии прошлого и настоящего рождается уникальное музыкальное пространство, где эпохи переплетаются и обогащают друг друга. Попробуем рассмотреть с позиций предлагаемого метода некоторые произведения. Это и есть стремление проследить переход от письменной фиксации текста к его звуковому воплощению. В принципе, любое исполнение произведения – это перевод его из стадии письменной фиксации в стадию звукового факта. В этом творческий процесс пианиста находит реализацию. Так миметическая тенденция истории культуры переходит в креативную: текст произведения, письменно зафиксированный композитором однажды, становится рядом звуковых фактов неоднократно, при каждом следующем исполнении получая новые смыслы.

При таком подходе пианисту требуются детальные знания событий, происходивших в жизни композитора в период создания этого произведения.

Данные события не обязательно служат причиной появления произведения, не являются его содержанием, но имеют на него косвенное влияние, будучи хронологически и психологически сопутствующими. Кроме этого, требуется представление о личности и характере композитора в целом – представление, создающее основу для необходимого при таком подходе процесса эмпатии.

«Картинки с выставки» Мусоргского – это своеобразная музыкальная прогулка по воображаемой выставочной галерее.

По аналогии с фортепианным циклом М. П. Мусоргского, композитор Кузьма Бодров¹⁰² написал цикл «Картинки с выставки 2.0» в современном музыкальном стиле, сочетающем лаконичность и экспрессию. Произведения исполнены лауреатами Международного конкурса имени П.И. Чайковского Василием Степановым (виолончель) и Станиславом Корчагиным (фортепиано) в Российском национальном музее музыки С. С. Прокофьева. В проекте «Картинки с выставки 2.0» Музей музыки представил свою интерпретацию аналогичной прогулки, сочетающей классическое и современное искусство (рисунок А31).

На выставке представлены живописные полотна и графические работы Константина Коровина, братьев Васнецовых, Николая Рериха, Фёдора Федоровского и других известных художников. Есть картины, которые экспонируются впервые – «Лиловый конь» Б. Шаляпина или «Дочь Пилата» В. Поленова. На этом полотне запечатлён момент чуда – исцеление девушки, страдающей неизлечимым недугом¹⁰³ Формат новых "Картинок с выставки" заявлен как экспериментальный. Здесь искусство говорит сразу на двух языках: изображения и звука (рисунок А32).

В целях осмысления последовательности творческого процесса попробуем смоделировать современный «Детский альбом», ориентируясь на логику его построения П.И. Чайковским. Конечно, свидетельства фактов

¹⁰²Кузьма Бодров - российский композитор, пианист, педагог, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Известен как автор музыки к кинофильмам Павла Лунгина, Андрея Кравчука, Константина Хабенского.

¹⁰³ <https://smotrim.ru/article/4426024>

создания тех или иных сочинений присутствуют в биографиях композиторов, однако далеко не всегда они рассматриваются с необходимой степенью подробности, что актуализирует метод моделирования.

Далее, по аналогии с циклом «Детский альбом», автор работы предлагает смоделировать **современный «Детский альбом»**, предлагая следующие названия: «Светлое озеро», «Игрушки», «Сказочный лес», «Под голоса чаек» и др.

При сокращении количества пьес от 24 до 12, например, отметим следующие особенности:

1) коллаж узнаваемых цитат, что отвечает как принципам современного искусства, так и основам мышления вообще;

2) вероятность сочинения пьес как взрослым композитором, так и самими детьми – в качестве интерактивного творческого занятия.

Может присутствовать, к примеру, такая последовательность:

1. Звонок будильника.
2. Мама проснулась.
3. Агу...
4. Полёт Бэтмена.
5. Человек-паук.
6. Весёлые Фиксики.
7. Путешествие Лунтика.
8. Большой город.
9. Укол!
10. Городская ёлка.
11. На машине.
12. Перед сном.

Такому «новогоднему» циклу может сопутствовать цикл «каникулярный» – за счёт возросшей, как уже говорилось, скорости смены событий – один день ребёнка не вмещает всех его впечатлений.

«Каникулярный» цикл:

1. Свобода! Каникулы!
2. Аэропорт.
3. Под крылом самолёта.
4. Карьеры Техаса.
5. Лондонские дожди.
6. Светлое озеро.
7. Пальмы Пхукета.
8. Жаркий час на пляже.
9. Шторм в лагуне.
10. Волнорезы.
11. Чай в гостинице.
12. Под голоса чаек...

Подобная последовательность, вполне очевидно, для современных детей, растущих в условиях социально-финансовой дифференциации, может быть совершенно различной...

В данный момент автором ведется композиторская работа над созданием фортепианного цикла «День современного ребенка». Подобные инициативы благоприятно влияют на формирование мышления у современных детей, пониманию красоты музыки, потребности к исполнению на инструменте понравившихся пьес, развитию мышления. Важно в наши дни нам самим сохранить это трепетное отношение к музыке и к культурному развитию в целом.

Чтобы понять специфику творческой деятельности композитора, с которым пианист «вступает в контакт» через текст, пианисту желательно «попробовать себя» в роли композитора. Так он научится выстраивать сочинения на предмет образно-эмоционального ряда. С целью более точной передачи «настроений» пьес «Светлое озеро» и «Под голоса чаек» исполнитель (теперь уже и в роли композитора) дополняет данные настроения подходящими, по его мнению, произведениями живописи и литературы.

А. Окишева «Светлое озеро»

Тихо, точно шепотом, начинается вступление (такты 1-3), которое на крещендо доходит до вершины, звонко-мерцающего арпеджированного аккорда. Словно после таинственной темноты вновь наступает долгожданное утро.

«Начало пьесы – после вступления (такты 4-11) напоминает неторопливый рассказ. Утром всё вокруг «просыпается» и весь лес находит свое отражение в кристально-чистой воде озера. Мелодия, словно протяжная песня, начинает свое повествование о таинственном озере. Пунктирный ритм, будто мимолетное дуновение ветерка, придает мелодии небольшое движение. Мелодия постепенно доходит до кульминационной точки – звука «до» в третьей октаве, затем, снова возвращается в первоначальное состояние повествования на *piano*. Партия левой руки весьма разнообразна. Она изложена то размашистыми ходами на широкие интервалы, то собранно – аккордами. Начало пьесы – это подготовка к предстоящим событиям. Здесь мы не услышим стремительного движения и эмоционального напряжения»¹⁰⁴.

Начальную часть пьесы автор сравнивает с картиной *А. Ромма «Рассвет над озером»* (рисунок А33). Первое, на что мы обращаем внимание – это необыкновенная прозрачность воды, в которой отражается ясное небо. Именно небо и вода создают ощущение просветленности и свободного пространства. Озеро, как главное действующее лицо, расположено в центре, и лишь по бокам сосредоточены деревья. Озаряющие все вокруг лучи солнца наполняют пейзаж теплом и светом.

Средняя часть ***Piu mosso Взмолнованно*** (такты 12-19) звучит торжественно, приподнято, подвижно. Величественные октавные скачки в левой руке передают движение облаков, усиление ветра и сгущение красок на ясном небе. Вскоре, небольшое волнение постепенно исчезает. Будто внезапная радость или

¹⁰⁴ Приходовская Е. А., Окишева А. А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2022. - № 47. - С. 190-203

приятная новость, которую не терпится рассказать, придает музыке взволнованный и мечтательный характер.

Иллюстрацией к средней части служит, по мнению автора, картина *И. Левитана «Озеро»* (другие названия *«Солнечный день. Озеро»*, *«Озеро. Русь»*) (рисунок А 34).

На картине мы можем наблюдать движение облаков и водную рябь (что делает характер музыки подвижным). Картина богата красками, написана объемными мазками, что придает ей большую значимость (в музыке это состояние передается октавами и аккордами).

Арпеджированный аккорд в левой руке и неторопливые, задумчивые по характеру триоли передают образ лучей заходящего солнца, подготавливают слушателя к заключительной части пьесы.

Характер заключительной части пьесы (такты 20-27) наглядно отображает картина *Петера Мёнстеда «Закат над лесным озером»* (рисунок А35).

Здесь словно все успокаивается после движения облаков и дуновения ветра.

И в музыке уже нет тех взволнованных чувств, наступает умиротворение. Снова, как в первоначальном варианте, мелодия изложена одnogлосно. В левой руке преобладают арпеджированные аккорды, словно застывшие искорки воспоминаний, которые согревают своим теплом душу. Последний такт – фермата на самой высокой ноте в пьесе дает возможность слушателю вновь окунуться в приятные воспоминания.

А. Окишева. Под голоса чаек...

«Название говорит нам о том, что вся пьеса пронизана морской тематикой. Сразу перед глазами слушателя возникают сияющая гладь теплого моря, песчаный берег с чайками. Благодаря приятно греющим лучам солнца и легкого дуновения ветерка создается ощущение свободы и спокойствия.

Первые два такта – олицетворение равномерной волны, подготавливающее слушателя к созерцанию природы. Изменчивость волн передается автором с помощью смены длительностей (восьмые ноты сменяются шестнадцатыми – такты 4-5). Далее мы слышим голоса чаек, перекликаются с шумом моря (этот эффект достигается автором путем переброса левой руки – такт 6). Волны изменчивы по своей силе, поэтому в тактах 6-7 в правой руке сосредоточена повествовательная мелодия, а в левой происходит движение шестнадцатыми. Далее мы можем наблюдать присутствие октав в левой руке, что передает «недовольство, ворчливость» больших волн. Солнце на мгновение «прячется», но вновь «озаряет» нас своим светом – торжественно звучат аккорды и октавы»¹⁰⁵.

Такты 11-14 (вступление в измененном виде) возвращают нас в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения. Далее, с тактов 15 – 20 происходит смена настроения, ощущается прохлада, волны сильнее бьются о берег, а вода становится темнее. Уже не видны разноцветные камешки и маленькие рыбки у берега. Небо нахмурилось.

Такты 21-22 в третий раз проходят основной мыслью задумчивости и приятных воспоминаний. С такта 23 (*Sostenuto*) и до конца пьесы уже нет того взволнованного настроения и сгущения красок. Наоборот, создается ощущение огромного пространства, море приобретает величественный и необъятный вид. Чайки уже не на берегу, они гордо парят высоко над водой (такт 26). И снова легкий теплый ветерок (такт 27, повторяющиеся звуки *do-re*) приятно ощущается на лице и уносит нас в воспоминания. А тем временем, уже издалека доносятся еле слышимые голоса чаек...

Примером олицетворения образов данной пьесы может служить фрагмент стихотворения И. Бунина «Все море — как жемчужное зеркало»:

¹⁰⁵ Приходовская Е. А., Окишева А. А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2022. - № 47. - С. 190-203

*Все море — как жемчужное зеркало,
Сирень с отливом млечно-золотым.
В дожде закатном радуга сияла.
Теперь душист над саклей тонкий дым.*

*Вон чайка села в бухточке скалистой, —
Как поплавок. Взлетает иногда,
И видно, как струею серебристой
Сбегают с лапок розовых вода...*

Вместе и по отдельности данные произведения демонстрируют довольно обширное представление образно-эмоционального ряда. Благодаря обращению автора к смежным искусствам (в частности, литературе и живописи) происходит более точная и разносторонняя формулировка всеобщей модели творческого процесса (уточнялось ранее).

Пьесы не случайно выбраны автором. В них можно найти общие черты:

- Природа – олицетворение спокойствия, возможность отойти от бытовых проблем и остаться наедине с собой. Красота природы воспринимается как ощущение духовной красоты человека.
- Поражает величественное пространство воды, неба, их необъятная широта.
- Отображение цикличности в природе – возвращение в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения позволяет человеку ощутить гармонию с самим собой и внешним миром.
- Природа изменчива и неповторима, также как и чувства человека, его состояние в данный момент невозможно в точности передать дважды.

«В присутствии красоты мы переживаем острейшее чувство приспособленности нашего сознания к реальности. В процессе переживания возвышенного мы осознаем границы нашего воображения и ощущаем

непостижимость мира во всей его целостности. Эстетическое не дает нам познания; оно предлагает нечто более глубокое. Мы получаем осознание того, что в этом мире мы «всегда дома», ибо он каким-то таинственным образом задуман в плане соответствия нашим познавательным способностям. И это понимание посещает нас намного раньше любой теоретической демонстрации»¹⁰⁶.

Таким образом, ощущение «высшего присутствия» возникает у слушателя вследствие специальных выразительных приёмов. Как в произведениях известных композиторов, так и в собственных сочинениях можем увидеть идентичные закономерности перехода письменной фиксации в звуковую реальность.

Неподражаемый художник — Природа среди своих бесчисленных творений создала два образа, выражающих сам принцип творчества. Это дерево и река. «Две противоположные, но дополняющие друг друга модели: дерево — из единого — множество; река — из множества — единство. Основная идея, мысль художника, дает толчок для развития, варьирования, исследования многих путей (дерево). В тоже время мимолетные, часто неосознанные впечатления, выстраиваются в законченное творение (река)¹⁰⁷.

3.3 Воплощение образно-эмоционального ряда в конкретном нотном тексте

Мы воспринимаем множество вещей
в себе и вне себя...
Г. Лейбниц

Автор работы подробно рассматривает произведения из собственного репертуара на предмет образно-эмоциональной характеристики. Для более полного «погружения» в настроение определенного фрагмента произведения, автор дополняет его фрагментом литературного произведения или произведениями живописи.

¹⁰⁶ Найман Е. А. Эстетизм хайдеггеровской онтологии // Вестник Томского государственного университета. 2003. № 277. С. 73-77.

¹⁰⁷ Фрид Г. О творчестве // Музыкальная жизнь. - 1989. - № 14. - С. 26-27

Рассматриваются следующие произведения: И. Брамс, рапсодия *g-moll op. 79 № 2*, Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2.

Исполнитель, несмотря на соблюдение указаний композитора, дополняет произведение собственными образами, которые воплощаются в музыке с помощью более конкретных, не всегда фиксируемых средств выразительности. Очевидно, *forte* разные пианисты могут сыграть совсем не одинаково – кто тише, кто более ярко. Эти градации принадлежат уже не композитору, а только исполнителю.

Инструментальная, преимущественно фортепианная музыка выбрана как наиболее показательная и свободная от ассоциативных связей: как вербальная составляющая, так и тембровая краска могут нести самостоятельный эмоциональный заряд.

И. Брамс, рапсодия g-moll op. 79 № 2

Драматическое и в то же время лирическая рапсодия представляет собой сложное по формальным признакам построение. В экспозиции сосредоточены четыре разные по образно-эмоциональному содержанию темы.

Главная тема, с самой первой ноты, настраивает слушателя на мощное, значительное, величественное звучание. Словно «гром среди ясного неба», резко обрушивается внезапный «вихрь». Мощные басы, словно молнии, ярко «сверкают» и находят свое отражение в звуках, которые возникают при перекрещивании рук. Четвертные ноты в партии правой руки – словно капли дождя пронзительно-звонко падают на крыши домов.

Для иллюстрации приводимых примеров используем фрагменты из различных литературных текстов; данные фрагменты свидетельствуют об «открытости» образного ряда, который может «проходить» через различные виды искусства.

«Ветер за стенами дома бесился, как старый, озябший голый дьявол. В его реве слышались стоны, визг и дикий смех. Метель к вечеру расходилась еще сильнее. Снаружи кто-то яростно бросал в стекла окон горсти мелкого сухого

снега. Недалекий лес роптал и гудел с непрерывной, затаенной, глухой угрозой...» (А. И. Куприн «Олеся»).

Далее, после недолгой «задумчивости» (ферматы), звучит связующая тема. Мощными, как бы «подпрыгивающими» (из-за триольного движения) аккордами и октавами, материал данной темы создает образ суетливого человека.

«Как страшно стало ему, когда вдруг в душе его возникло живое и ясное представление о человеческой судьбе и назначении, и когда мелькнула параллель между этим назначением и собственной его жизнью, когда в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно, пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы» (И. А. Гончаров «Обломов») Снова, после ферматы, очень тихо и проникновенно продолжает свое повествование изящная побочная тема. Протяжная мелодия напоминает череду воспоминаний, которые постоянно сменяют друг друга. Малые секунды создают ощущение тревожности, прерывистого дыхания, недосказанности. К концу темы напряжение усиливается. Три раза подряд, с каждым разом все увереннее, дойдя до вершины «ля» на форте рассеиваются всякие сомнения.

Аккомпанемент – фигурации в рамках широких интервалов – передает постоянное движение нахлынувших чувств.

«Я завернулся в бурку и сел у забора на камень, поглядывая вдаль; передо мной тянулось ночью бурей взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающегося города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся... Так прошло около часа, может быть и более... Вдруг что-то похожее на песню поразило мой слух. Точно, это была песня, и женский, свежий голосок, — но откуда?... Прислушиваюсь — напев старинный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом; прислушиваюсь снова — звуки как будто падают с неба. Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье с распущенными косами,

настоящая русалка. Защитив глаза ладонью от лучей солнца, она пристально всматривалась в даль, то смеялась и рассуждала сама с собой, то запевала снова песню» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Заключительная тема звучит таинственно и настороженно. Словно стрелка на часах, равномерно отсчитывающая время, повторяющиеся ноты «ре» в мелодии звучат ровно. Октавы в аккомпанементе, изложенные пунктирным ритмом, словно поторапливают нас к приближающемуся эмоциональному взрыву.

«На меня нашло странное, неопределенное беспокойство. Вот, думалось мне, сижу я глухой и ненастной зимней ночью в ветхом доме, среди деревни, затерявшейся в лесах и сугробах, в сотнях верст от городской жизни, от общества, от женского смеха, от человеческого разговора...» (А. И. Куприн «Олеся»).

Накал чувств, звенящая и пронзительно-искрящаяся фактура приводит нас к мощному пассажи, после которого напряжение угасает.

Далее развитие проходит на материале главной и заключительной тем.

На протяжении первых 20 тактов данного эпизода сохраняется чередование тяжеловесных октав с почти невесомыми, «струящимися» пассажами.

«...узкая дорога частью была покрыта снегом, который в иных местах проваливался под ногами, в других превращался в лёд от действия солнечных лучей и ночных морозов...» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Появившийся в данном эпизоде новый материал оттеняет своей загадочностью и созерцательностью волевой характер главной партии. На фоне бархатных басов на пиано звучат едва слышимые отголоски в среднем регистре. Все это создает ощущение величественной тишины и глубокой задумчивости.

«...здесь всё дышит уединением, здесь всё таинственно – и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с

плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами, и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны, и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации, – и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеньих ручьев, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски...» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Появление заключительной партии в си-миноре вновь возвращает нас в состояние волнения, которое трудно сдержать.

«Он приподнялся и хотел возвратиться домой; но размягченное сердце не могло успокоиться в его груди, и он стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза к небу, где уже роились и перемигивались звезды. Он ходил много, почти до усталости, а тревога в нем, какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога, все не унималась» (И. С. Тургенев «Отцы и дети»).

Тревожность вновь берет верх над спокойным повествованием. Наступает легкая «дымка», где пунктирные басы сначала настойчиво приводят нас к фортиссимо, затем застывают на фоне трепетного шелеста триолей на пиано.

«Между тем луна начала одеваться тучами и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля...» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Взволнованность приводит нас в состояние глубокой задумчивости и неуверенности. На первый взгляд кажется, что музыка «стоит на одном месте». Но, если приглядеться, можно заметить ее внутреннее преображение. Эта музыка напрямую связана с развитием и изменениями человеческой души. Происходит трансформация, взросление человека как личности, который ценит каждую минуту своей жизни.

«Было так тихо, как только бывает в лесу зимою в безветренный день. Нависшие на ветвях пышные комья снега давили их книзу, придавая им чудесный, праздничный и холодный вид. По временам срывалась с вершины тоненькая веточка, и чрезвычайно ясно слышалось, как она, падая, с легким

треском задевала за другие ветви. Снег розовел на солнце и синел в тени. Мной овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия, и мне казалось, что я чувствую, как время медленно и бесшумно проходит мимо меня...» (А. И. Куприн «Олеся»)

Главная и связующая темы получают точное повторение здесь. Это – словно вывод из всего, что было пережито человеком. Поэтому, как можно предположить, и звучать эти темы будут уже по-иному. Несмотря на их внешнее сходство, главная и связующие темы здесь выражают мысль более осмысленно и цельно.

Побочная тема создает ощущение сдержанной радости в сочетании с легкой грустью от былых воспоминаний:

«Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил на ней легкий трепет; грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

Последнее проведение заключительной темы происходит в основной тональности. Словно подводя итоги, она смело и гордо заявляет о себе.

«Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облежала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло». «...все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным...» (А. С. Пушкин «Капитанская дочка»).

Последний эмоциональный «взрыв» – освобождение от предрассудков и сомнений. Словно срывая оковы, человек становится свободным.

«И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк...» (М.

Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»). Последние 8 тактов – кода – создает ощущение картину движения человеческой жизни.

«Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червяком; но человеку бывает особенно хорошо тогда, когда он даже не замечает — скоро ли, тихо ли оно проходит» (И. С. Тургенев «Отцы и дети»)

Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Вступление (**Sostenuto**) – смелое речитативное высказывание, которое показывает главную тему в качестве мощного, волевого начала. Призывные, торжественные интонации восходящими квартами и квинтами, звучащими на фортиссимо, представляются очень эпичными. Тем самым, можем сделать вывод, что главная тема звучит как напоминание о ярких впечатлениях.

Moderato (колокольно) – партия оркестра здесь звучит величественно и насыщенно. И снова мы слышим квартово-квинтовые интонации, которые действительно передают удары колокола. Создается ощущение неторопливого шага, размышления.

В партии фортепиано слышится тревожность, особенно это усиливается благодаря хроматическому ходу в басу, который дублируется в партии правой руки, тем самым вдвойне усиливая напряжение.

Затаенность, неизвестность и загадочность сосредоточена в тактах 15-16; несмотря на то, что мотив один и тот же, нельзя сказать что это звучит одинаково: наоборот, происходит усиление динамики, что приводит к **Agitato, con energia**.

Agitato, con energia (пространственно) (тт. 17 – 25) – красочно звучащие аккорды, особенно при перекрещивании рук, создают образ мерцающих звезд.

Moderato (колокольно) (тт. 26 – 35) – снова оркестр вступает весомо и отчетливо; ощущение широты, простора – можно сравнить с необъятным полем. Фортепиано вступает как бы издалека, пытаясь не приглушить звучание оркестра. Словно ветер, звучание фортепиано то усиливается, то снова затихает.

Agitato, con energia (тт. 36-44) – воинствующая призывная тема звучит в партии левой руки у фортепиано. Октавы «ля» напоминают колокольное звучание. Кажется, что тройка мчится по полю – так смело и быстро. В партии оркестра в это время звучит контрастная тема - робкая и сомневающаяся.

Vivo scherzoso (тт. 45-56) – тревожные интонации, ранее звучавшие, приобретают теперь более скерцозный характер. Напряжение усиливается во время звучания репетиций, особенно идущих по хроматизму. Это напоминает работу двигателя, шум которого постепенно затихает. Скерцозная тема сосредоточена сначала в партии фортепиано, затем в партии оркестра (*прием поочередного показа тем будет подробно описан далее*).

С 57-60 такты частично сохраняются репетиции в партиях обеих рук у фортепиано, но они уже звучат менее напряженно.

Moderato (subito) – четыре такта (тт. 61-64) – будто появление былинных персонажей. Данный эпизод служит «переключением» взволнованного настроения, реальных переживаний на более спокойное, сказочное повествование.

Sostenuto (тт. 65-68) – звучит главная тема концерта. Хотя она и абсолютно идентична вступлению, но несет в себе уже совершенно иной характер. В начале была подготовка к предстоящим событиям, а сейчас эта тема уже содержит в себе ощущение мудрости и величия. Это можно сравнить с возрастом человека. Первое время это юный человек, не знающий и не видящий еще многого, молодой и наивный. А теперь это уже взрослый, вполне мудрый человек, который многое пережил за свою жизнь и многое может вспомнить.

Andante (leggiere как будто узоры на зимнем стекле) (тт. 69-72) – снова вкрапление сказочных интонаций в повседневную реальность. Застывшие на стекле снежинки передают ощущение задумчивости, растерянности.

Далее с тт. 73-88 – происходит имитация фортепиано и оркестра. У фортепиано звучит полетная тема (представляется, как маленькая девочка прыгает на скакалке). У оркестра более приземистая, можно даже сказать – более «взрослая» тема. Не столь легкая и воздушная, она ассоциируется с

наставлениями старшего человека беззаботной маленькой девочке. Этот эпизод можно также сравнить с плясовой (очевидна танцевальность).

Con energia, giocoso (тт. 89-94) – продолжается беззаботная и стремительная тема бегущей по лестницам маленькой девочки (такт 89). Такт 90 – ответ оркестра – как напоминание о быстро идущем времени, которое не следует тратить понапрасну. Такты 93 и 94 – от звуков «ля» и «ре» (восходящее движение на кварту) – напоминают ступеньки, по которым поднимается девочка. Октавы «фа» на форте и на пиано (такты 97-98) показывают разницу того, как быстро можно подняться до самой верхней ступеньки и так же легко с нее скатиться.

Cadenza – вкрадчиво, как бы издалека происходит подготовка перед надвигающимся «штормом»: тема времени сохраняется, но уже не в виде беззаботной детской радости, а более зрелом, опытном взгляде со стороны мудрого человека. Переносы левой руки создают ощущение нарастающей волны. Октавы «соль» и «ля» в партии правой руки как мощные глыбы, устойчиво возвышаются над всем происходящим. Эти октавы – словно сильный воин, который неизменно продолжает свой путь несмотря на трудности. Репетиции на ноте соль (такт 105) – словно маяк, ориентир для заплутавшего путника. С такта 106 происходит еще большее волнение, партии обеих рук более самостоятельны. Наблюдается смена тональности. С такта 110 вновь происходит напоминание начального состояния. С такта 112 – опять резкая смена тональности, здесь нарастает напряжение, которое приводит уже к другому «маяку» – ноте «до». Октавы «до» - это уже более значительный этап в жизни, нежели тот, который показывался на октавах «соль»; более высокая планка приоритетов и целей, которые человек перед собой ставит¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Октавы «до» не случайно использованы композитором. В отличие от «соль» они значительно выше расположены и направлены вверх, что еще раз указывает на возвышение жизненных принципов, идеалов человека, его эмоциональный и духовный рост. Поэтому эти ориентиры и составляют собой интервал кварту («соль» - «до»), как призыв к лучшему и светлому.

С такта 115 возвращаемся к материалу такта 99, но уже в другом состоянии. Здесь более мощное, более уверенное звучание. С такта 121 вновь происходит смена состояния. Только на этот раз призывная интонация «зашифрована» уже в партии правой руки. Такты 125-126 – временное затишье, возможность набраться сил. И вот наступает тот самый «предел мощности», который начинает свое постепенное развитие с такта 127. Опять смена тональности, снова мы можем заметить октавы *до*, но призывные интонации вновь в правой руке (поочередный показ призывных интонаций в разных руках, как можно предположить, использован композитором с определенной целью. Он наглядно подводит нас к мысли, что не следует делать поспешных выводов, хорошо не обдумав происходящее. Смена рук - это как взгляд на проблему с разных сторон. В этом и показан этап становления, взросления человека как личности от беззаботно играющей девочки до умеющего рассуждать взрослого человека).

Такты 130-132 – новый материал, необычный по звучанию. Торжественные аккорды создают впечатление приближения чего-то светлого, приятного, как будто лучик солнца осветил дорогу заплутавшему путнику.

С такта 133 снова появляется некоторое сомнение и волнение. Это состояние характеризуют триоли в партии левой руки. Такты 138-139 еще больше усиливают напряжение, солирует левая рука при неизменной октаве *си* в правой.

Продолжительный путь сомнений, волнения и искренней радости приводит нас к эпизоду «**Праздничного перезвона**» (тт. 140-147) – великого торжества света над темными силами. Триумфально звучит внезапно появившийся До-мажор как символ возвышенности, чистоты и свободы. Словно крик души, освобождение от страданий и трудностей находят свое отражение в необыкновенной широте величественного и молчаливого русского поля (образ необъятного поля уже встречался нам в эпизоде *Moderato* (колокольно) – (тт. 26-35).

Следующий эпизод – **Andante maestoso** (тт. 148-155) (который, в заключении, будет звучать в партии оркестра) – является логичным продолжением темы свободы, гордой и непобедимой личности. Здесь уже повсюду господствует *Ля-мажор* – олицетворение жизнерадостности, энергии (не случайно композитором использован термин *risoluto* - решительно). Величественные басы «ля» вносят ощущение безгранично-широкой человеческой души (широта души сравнивается с широтой и необъятностью поля).

Далее следует противоположный по характеру эпизод (такты 156-170) на тему Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка». Обозначение «**быстро, разухабисто, но неповоротливо**» наглядно передает облик Мельника: «Вся его жизнь течет как бы под аккомпанемент мерно движущихся на мельнице жерновов и колес. В партии Мельника соответственно этому первостепенное значение приобретает ритм и четкий метрический рисунок. Уже в первой арии «Ох, то-то все вы, девки молодые» ритм передает одну из важных особенностей натуры Мельника: он не умеет бездействовать; он предприимчив, подвижен, хотя и не суетлив»¹⁰⁹.

Мощные октавы передают жизнерадостное настроение Мельника. Весь эпизод наполнен плясовыми мотивами народно-бытового склада, прослеживаются интонации жизнелюбия, хитрости, наивности и, в то же время, серьезности.

Ускоренное движение октав словно скороговорку неожиданно прерывает ранее встречавшийся (такты 148-155) эпизод **Andante maestoso**. На этот раз тема изложена октавами (что имеет отчасти сходство с плясовой, но уже несет в себе более лирический и сдержанный характер) и звучит в высоком регистре, что символизирует духовный рост и взгляд на жизненные трудности как бы свысока.

Далее три такта – сердитые, нарочито-поучительные высказывания (т. 178-180), которые мгновенно сменяются на легкие, певучие, мечтательные

¹⁰⁹ Ремезов И. И. А. С. Даргомыжский. Музгиз, М., 1963. – 128 с.

интонации девушки (т.181-188). В них слышится робость, неуверенность в том, что счастье уже близко, но оно еще очень хрупкое и уязвимое. И снова мечтательность прерывает взволнованный вихрь протеста (т. 189-190), но на этот раз уже ничто не может помешать счастью.

Следующий эпизод **Andante (dolce)** (т. 191-220) значимый эпизод всего концерта. Он заметно отличается от предыдущего материала - размер 6/8, прозрачная фактура, преобладают триоли. Здесь происходит игра тональностей между оркестром и фортепиано. «Хрупкое, возвышенное звучание передает **главную идею концерта о том, что обрести счастье способен лишь человек с доброй душой и сердцем, что счастье очень сокровенно, о нем не нужно кричать, нужно пронести его до конца, как хрустальную вазу, бережно, не уронив.** Близко расположенная фактура и максимально тихое звучание еще раз указывает нам на хрупкость счастья, ради которого стоило пройти все жизненные испытания»¹¹⁰.

Продолжается эпизод **Andante (misterioso, пространственно)** но уже в измененном виде. Таинственно и возвышенно звучит мелодия в партии фортепиано (На первый взгляд кажется, что она настолько хрупкая, что не сможет удержать счастье. Но если обратить внимание на партию оркестра, то теперь в ней проходит вышеупомянутая тема **Andante maestoso**. Тема в оркестре олицетворяет смелость и величие, тем самым значительно поддерживает утонченно-женственную партию фортепиано. Благодаря такой поддержке можно с уверенностью сказать: «Счастье никуда не уйдет! Оно наше! Оно будет с нами!»).

¹¹⁰Приходовская Е.А., Окишева А.А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 190–203.

Завершается концерт постепенным диминуэндо и ритенуто, словно растворяясь в тишине спокойствия, созерцания и благодати!¹¹¹.

Хотелось бы отметить некоторые особенности данного концерта:

- Обилие характерных эпизодов (эпизод времени, счастья, танцевальный и т.д.)
- Разнообразие авторских указаний («праздничный перезвон», «как будто узоры на зимнем стекле», «пространственно», «колокольно», «быстро, разухабисто, но неповоротливо» и т.д.)
- Резкие смены тональностей в соответствии с содержанием
- Тема-символ (использование темы Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка» как выражения образа веселья и настроения беспечности).

¹¹¹ «Иногда остаться в тишине — единственный способ сказать о чём-то» (Ошо (Бхагван Шри Раджниш). «Зрелость. Ответственность быть самим собой».

Заключение

Итак, приходим к следующим выводам. Музыкальное искусство оказывается «на острие пера», в эпицентре предлагаемого исследования не только в силу большей известности соискателю – пианистке по профессии – и руководителю – члену Союза композиторов России и автору фортепианного концерта, впервые исполненного соискательницей как в университете, так и в филармонии.

Для музыки особенное значение приобретает явление эмоциональности (содержащейся в воспринимающем сознании) Именно музыка наиболее непосредственно – без смысловых конструкций – обращена к эмоциональной сфере сознания.

В чем суть творчества художника? Ответы заложены в самой музыке, «в душевном отклике и вере художника, что он бессмертен, в его способности говорить на языке искусства с далеким, неведомым потомком. Не об этом ли строки Н. Заболоцкого?»¹¹²

...

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов

Себя я в этом мире обнаружу.

Многовековый дуб мою живую душу

Корнями обовьет, печален и суров.

В его больших листах я дам приют уму,

Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,

Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли

И ты причастен был к сознанию моему.

...

О, я не даром в этом мире жил!

И сладко мне стремиться из потемок,

Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,

Доделал то, что я не довершил.

¹¹² Фрид. О творчестве

Проанализировав несколько музыкальных примеров, автор приходит к следующим выводам. Перечислим основные из них.

Во-первых, эмоциональная сфера внутреннего мира человека выступает основной сферой воплощения средствами музыкального, невербального инструментального искусства. Именно поэтому здесь оказываются на первом месте *эмоции*, воплощающиеся в реальном эмоциональном мире человека

Во-вторых, в истории человеческой художественной мысли можно выделить две тенденции – *миметическую* и *креативную*. Они неизбежно связаны между собой, но связаны как бы «через время»: миметическая тенденция содержится в памяти прошлого, креативная – в создании будущего. К миметической тенденции можно отнести и письменную фиксацию, и цитирование, и стилизацию – всё это «отсылки» к прошлому. Поэтому можно умозаключить, что исполнение произведения – в какой-то мере и есть его создание. В этом проявляется взаимосвязь и взаимодействие миметической и креативной тенденций: каждое новое исполнение выступает проявлением креативной тенденции.

В-третьих, миметическая и креативная тенденции оказываются связаны между собой с помощью *межвременного смыслового маятника*. Здесь мы видим «качание» между эмоциональным процессом, протекающим в воспринимающем сознании. В этом и состоит основная гипотеза нашей работы.

Список использованной литературы

- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.
- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М. : Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.
- Асафьев Б. В. О музыке Чайковского // Музыка. 1972. С. 375.
- Бабошко Е.Ю, Галкин Д. В. К ЭКСПЛИКАЦИИ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ: ОБЩЕФИЛОСОФСКИЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОДЫ // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 5-14
- Барнашова Е. В. Искусство и философия в пространстве культуры: импрессионизм и «философия жизни» // Культура как предмет междисциплинарных исследований. - 2009. - С. 349-354.
- Барнашова Е. В.. Вариации мимесиса в литературе и искусстве XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2013. - №1 (9). - С. 23-30.
- Барнашова Е.В. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ МИМЕТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА: ИГРЫ С ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ В РОМАНЕ Э. ЗОЛЯ «ТВОРЧЕСТВО» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 18–28.
- Березовская С. С. КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ КАК УНИВЕРСАЛИЯ КУЛЬТУРЫ // ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА. - 2010. - № 338. - С. 68-71.
- Березовская С. С. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ УНИВЕРСАЛИИ В КОНТЕКСТЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МЕТАФИЗИКИ // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 70–78
- Березовская С. С. КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ: ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 387. С. 75–83.

Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб. : Союз художников, 2014. 157 с.

Брагина, Л.М. Гуманизм и предреформационные идеи во Флоренции в конце XV века // Культура эпохи Возрождения и Реформации. – Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1981 – 264 с. С. 49-60.,

Брянцева В. Н. С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 644 с.

Васильева К.Н. Франц Шуберт. 1797–1828: краткий очерк жизни и творчества. Л. : Музыка, 1969. 87 с.

Волкова П. С. СИНЕСТЕЗИЯ КАК ОПЫТ ВХОЖДЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВО ДУХА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2018. - Вып. 2. - С. 7-17.

Волкова П. С. СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗОВАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 6-20.

Воробьев И. С. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. СПб. : Композитор, 2008. 256 с.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 367 с.

Гайденок П.П.. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М. : Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.

Галкин Д. В. ЗВУКИ, РОЖДЕННЫЕ ИЗ ЧИСЕЛ, КИБЕРТЕАТР И КОМПЬЮТЕРНАЯ ПОЭЗИЯ:
ЭСТЕТИКА СЛУЧАЙНОСТИ В КИБЕРНЕТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ 1950–1960-х гг. // ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА. - № 325. - 2009. - С. 52-58

Гозенпуд А.А. Краткий оперный словарь. Киев, 1986. 296 с.

Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. 2-е изд., испр. и доп. М. :Смысл, 2008. 267 с.

Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.

Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 224 с.

Грохотов С. В. Как научиться играть на рояле. Первые шаги. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 220 с.

Грохотов С.В. Как исполнять Рахманинова. М. : Классика-XXI, 2003. 164 с.

Гуренко Е. Г. Эстетика: учеб. курс: в 2 ч. Ч. 2 / Е. Г. Гуренко. - 2-е изд., перераб. и доп. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. – 472 с.

Джеймс У. Введение в философию; Рассел Б. Проблемы философии: пер. с англ. / общ. ред., послесл. и примеч. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000. 315 с.
Евин, И.А. Искусство и синергетика / И.А. Евин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164 с.

Запорожец Н.В. Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». М.: Музыка, 1966. 145 с.

Ионова С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с. Каузова А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано / А. Г. Каузова, А. И. Николаева. - М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века / Н.П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.

Коляденко Н. П. МЕЖВИДОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАК КОМПОНЕНТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 400. С. 116–120.

Коляденко Н. П. СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОЕКТИВНАЯ МОДЕЛЬ КАК ЭТАП ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА

КОМПОЗИТОРА // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2022. - Вып. 4. - С. 124-139.

Коробейникова Л. А. КЛАССИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 4 (16)

Коробейникова Л.А, Перминова Ю. В. КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ В МИРЕ ГЛОБАЛЬНОГО РАЗНООБРАЗИЯ: ИДЕИ И КОНЦЕПЦИИ // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 58. С. 64–73.

Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.

Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 132 с.

Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д : Феникс, 2002. 288 с.

Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

Ладов В. А. Интенциональность в философии Д. Серла // ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГУСТАВА ГУСТАВОВИЧА ШПЕТА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЛЕМ ФОРМИРОВАНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ (МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ). - 2003. - Выпуск 1. - С. 282-295.

Лебедев А.В. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989. 576 с.

Левик Б. В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. 276 с.

Логиновская Ю.В., Черникова И.В. Язык как творческий инструмент сознания // Язык и культура. 2022. № 60. С. 57–81.

Лосева С. Н. Синестетический аспект исследования креативности в структуре музыкальной одаренности // вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. - 2022. - Выпуск 4. - С. 180-186.

Мазель, Л.А. Строеие музыкальных произведений: Учеб. пособие / Л.А. Мазель. – 2-е изд., доп. и пер. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.

Манетти, Дж. О достоинстве и превосходстве человека / пер. с лат. Н.В. Ревякиной // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: сб. текстов / под ред. С.М. Стама. – Саратов, 1988. – С. 16-19

Мильштейн Я.И. Ф. Лист. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1956. Т. 1. 531 с.

Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.

Найман Е. А. ЭСТЕТИЗМ ХАЙДЕГГЕРОВСКОЙ ОНТОЛОГИИ // Эстетизм хайдеггеровской онтологии | Вестник Томского государственного университета. 2003. № 277. С. 73-77.

Найман Е. А., Шинкевич П. Г. Феномен звукового паттерна музыкального текста. Онтологические аспекты проблемы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 56. С. 176–189.

Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.

Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 102 с.

Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 49. - С. 236–240.

Окишева А. А. Межвременной смысловой маятник: путь существования музыкального произведения // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2022. - № 14. - С. 29–32.

Окишева А. А. Единая эмоциональная зона: основа межжанровой и междисциплинарной связи // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2023. - № 16. - С. 32–36.

Окишева А. А. Загадка апейрона // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2024. - № 18. - С. 33–34.

Окишева А. А. Рецензия на книгу Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе: размышления педагога» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 51. - С. 293–301.

Окишева А.А., Приходовская Е.А. Веерообразная модель творческого процесса // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 211-215.

Петрова Г. И. Сократ как философ «подозрения к разуму»: «до-трансценденталистская антропологическая атака» на трансцендентализм классической философии // Вестник томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. - 2009. - № 3(7). - С. 18-24

Петрова Г. И., Смокотин В.М. Антропологические контексты философии языка // Язык и культура. Сборник статей XXIX Международной научной конференции. - 2019. - Часть 1. - С. 70-79.

Петрова Г.И., Тарабанов Н.А. Ф.М. Достоевский: предвестия философской антропологии, герменевтики и феноменологии // Идеи и идеалы. – 2022. – Т. 14, № 3, ч. 1. – С. 25–39.

Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с. (Gaudeamus).

Поппер К.Р. Все люди – философы: Как я понимаю философию; Иммануил Кант – философ Просвещения. / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. И.З. Шиш кова. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2003. 56 с.

Приходовская Е.А. Е.А. Миниатюра как основа формообразования в творчестве Ф. Шопена // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2013. № 4(12)

Приходовская Е.А., Окишева А.А. Действие межвременного смыслового маятника на примере третьего фортепианного концерта С.В. Рахманинова. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2023. - № 51. - С. 205–210.

Приходовская Е. А., Окишева А. А. Образный ряд из жизни ребенка: «Детский альбом» П. И. Чайковского // Музыкальный альманах Томского государственного университета. - 2018. - № 5. - С. 53-64.

Приходовская Е. А., Окишева А. А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2022. - № 47. - С. 190-203

Приходовская Е.А., Окишева А.А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении // Вестник музыкальной науки НГК им. Глинки. Искусствоведение. Культурология. - 2020. - Т. 8, № 1. - С. 102-106.

Приходовская Е.А., Окишева А.А. Музыка в ее возможностях формирования человеческой экзистенции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 184–189

Ремезов И. И. А. С. Даргомыжский. Музгиз, М., 1963. – 128 с.

Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 158 с.

Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков: монография. М.: Музыка, 1984. 400 с.

Федякин С. Р. Рахманинов. М.: Мол. гвардия, 2014. 367 с. (Жизнь замечательных людей).

Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.

Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления : пер. с нем. М. : Республика, 1993.

447 с.

Черникова И. В., Логиновская Ю. В. О ТВОРЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ КРИЗИСА ИДЕНТИЧНОСТИ // Язык и культура. - 2019. - № 47. - С. 93-110.

Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). М. : Музыка, 1996. 224 с.

Шнитке, А.Г. Родство тембров и его функциональное использование / А.Г. Шнитке // Из личных архивов профессоров Московской консерватории / Ред. Сост.

Г. В. Григорьева. Научные труды Московской гос. Консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 42. – М.: Московская гос. Консерватория Им. П. И. Чайковского, 2001. – С. 91 – 102, с. 92;

Ярош О. В. Музыка Ф.листа в контексте синестетической интерпретации // вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. - 2016. - С. 189-194.

Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка, 1998. — 736 с.

Краткий психологический словарь / Ред. А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский; ред.-сост. Л.А. Карпенко. – Издание 2-е, расширенное, исправленное и дополненное. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 512 с.

«Что придумал Пифагор» // Музыкальная жизнь. - 1988. - № 15. С. 33.

Фрид Г. О творчестве // Музыкальная жизнь. - 1989. - № 14. - С. 26-27

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.

Ambros S. MUSICIANS VS. NON-MUSICIANS – AUDIOVISUAL
CROSSMODAL CORRESPONDENCES IN EMPIRICAL COMPARISON //

Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. - 2022. - Вып. 4. - С. 7-14.

Day S., Jewanski J. “It's about getting the actual thing to sound like what I've been seeing”: synesthete jazz, rock and pop musicians // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 103-127.

Dimova D. P. The color of music: ten theses on synaesthesia // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 20-28.

Haverkamp M. Light, color and motion as crossmodal elements of baroque music // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика.: сб. науч. ст. - 2020. - Вып. 3. - С. 231-246.

<https://www.belcanto.ru/mussorgsky.html>

https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2025/6/12/2_1900/

<https://www.rimskykorsakov.ru/works.html>

<https://smotrim.ru/article/4426024>

<https://smotrim.ru/article/4540195>

<https://muzobozrenie.ru/mgnoveniya-sudby-mikael-leonovich-tariverdiev-15-avgusta-1931-25-ijulya-1996/92.>

<https://pianoforum.ru/person/aleksej-goribol-pevuchest-royalya-vazhnec-chem-ego-skorostnye-vozmozhnosti/>

https://www.belcanto.ru/rachmaninov_concerto3.htmlрахманинов

<https://topconcerts.ru/3-y-fortepiannyiy-kontsert-rahmaninova-istoriya-shedevra/>

Приложение А

99 *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco*
[Скоро, в русском стиле, без торопливости, несколько сдержанно]



A 2

A3

103 *Vivo leggiero*
[Живо и легко]



И.

Айвазовский.

Автопортрет



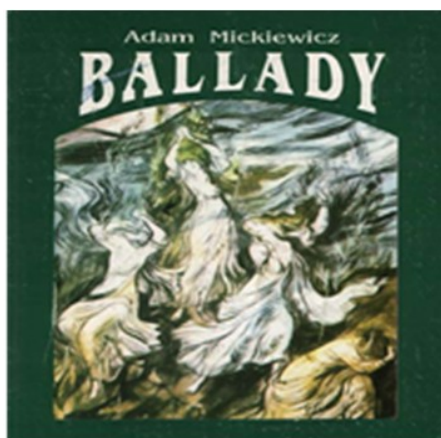
Рис. ... Ф. Мендельсон. Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля "Вебер"



М. Лермонтов. Вид Пятигорска



А. Пушкин. Автопортрет с Онегиным на набережной Невы



А. Мицкевич. «Баллады»



А. Мицкевич. «Конрад Валленрод»



Р. Санти. «Обручение Девы Марии»

PRAELUDIUM IX.



И. С. Бах.

Хорошо темперированный клавир, прелюдия E-dur (II том)

48

Fuga IX



И. С. Бах.

Хорошо темперированный клавир, fuga E-dur (II том)



Й. Гайдн. Соната е-минор, 1 часть –

главная партия



Й. Гайдн, соната е-минор, 1 часть –

побочная партия



Й. Гайдн, соната e-moll, II часть



Й. Гайдн, соната e-moll, III

часть



Первая часть

- ✦ Тональность: Ля мажор.
- ✦ Форма: тема с вариациями.
- ✦ Темп: Andante grazioso.
- ✦ Характер: изысканный, изящный, песенный с элементами танцевальности.

Умеренно, грациозно



В. А. Моцарт, соната

A-dur, I часть



В. А. Моцарт,

соната A-dur, II часть

Marche Turque Alla Turca

MOZART Wolfgang Amadeus



В. А. Моцарт, соната A-

dur, III часть



Ф Шопен. Прелюдия е-

moll

Менуэт



И.С. Бах. Менуэт G-dur



П.И. Чайковский. «Ноябрь. На тройке» (из фортепианного цикла «Времена года»)

248

SONATE

Sonata quasi una Fantasia

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet

L. van Beethoven, Op. 27 № 2



Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 27 № 2

à IDA RUBINSTEIN
BOLERO

MAURICE RAVEL

Tempo di Bolero moderato assai. $\text{♩} = 72$

2 FLÛTES
 2 TAMBOURS
 1^{re} VIOLONS
 2^{de} VIOLONS
 ALTES
 VIOLONCELLES
 CONTREBASSES

М. Равель «Болеро»

Удары в минуту	Название темпа на итальянском	Название темпа на русском
40-60	Largo	Ларго – широко, очень медленно
60-66	Larghetto	Ларгетто – довольно медленно
66-76	Adagio	Адажио – медленно, спокойно
76-108	Andante	Анданте – не спеша
108-120	Moderato	Модерато – умеренно
120-168	Allegro	Аллегро – оживленно
168-200	Presto	Престо – быстро
200-208	Prestissimo	Престиссимо – очень быстро

Таблица темповых обозначений

20. Баба-яга

Дуже швидко
 Очень быстро

П. И. Чайковский «Баба

Яга» (из цикла «Детский альбом»)

М. П. МУСОРГСКИЙ. 1872 г.

1 Andante. М. М. ♩ = 72

М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Пролог. Картина первая рис.1

(Входит пристав)

3 Allegro moderato. ♩ = 108

М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Пролог. Картина первая

37 Molto andante. ♩ = 66

ЗАНАВЕС (Пямец пишет перед лампадой. Григорий спит)

М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина первая

ХОЗЯЙКА

ХОЗ.

М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина вторая рис.4

Andantino mosso

f

Как е-дет ён, — е-дет ён, ён...

cresc. *dim.* *p*

Да по-го-ня-ет ён.

sfp *sfp* *sfp*

Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина вторая рис 5

Andantino quasi Allegretto

p

Зво-ни-ли зво-ны в Нов-го-ро-де,

Рисунок 3. Типичное музыкальное выражение грома (сверху) и молнии (снизу). Георг Филипп Телеман: Donnerode 1756, TWV 6: За, дуэт для двух басовых голосов, с солирующими литаврами и струнными. Ария: «Он гремит о том, что его прославят ...».



рис. 1 Повесть о Петре и Февронии Муромских
(старообрядческая рукопись, 1850-е годы)

Феврония (Вяжет пучками травы и развешивает их на солище; одета в простой летник, волосы распущены)

Ах ты лес, мой лес, пус - ты - ня пре-крас-ная,

Февр. - ди - ма - я ма - ти лю-беа-ная, ме - ня

Февр. ты дуб - ра - вушка, цар - ство зе - лё - но - е! Что ро -

Февр. едет - ства рас - ти - ла и пес - то - ва - ла.

рис. 2

Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Действие I



рис. 3 М.В. Нестеров. Юность преподобного Сергия (1892–1897)



[89] Poco meno mosso $\text{♩} = 100$
Кутерьма (Лучшим людям)

Нам-то что? Мы ведь лю-ди гу-ля-щи-е, ник-со-лу мы не

Кут. ты-нем, ник-то-ро-ду. Ни-ко-му не слу-

250

the Library of the University of Toronto

„Сеча при Керженце“

[188] Allegro molto $\text{♩} = 130$ Clar. Basso, Fg.

pp p cresc. poco

10



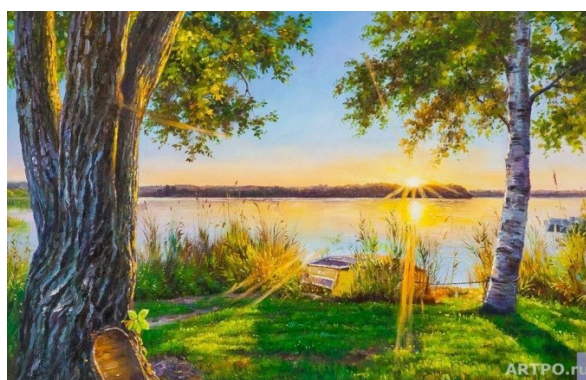
А. Окишева.

Светлое озеро такты 1-3



А.

Окишева. Светлое озеро



А. Ромм. Рассвет над озером



И.

Левитан.

Озеро



П. Мёнстед. Закат над лесным

озером

Cantabile Espressivo

Piano

mp

cresc.

Con anima

11

mp

m. 11-14

Con anima

Sostenuto festivo

19

mf

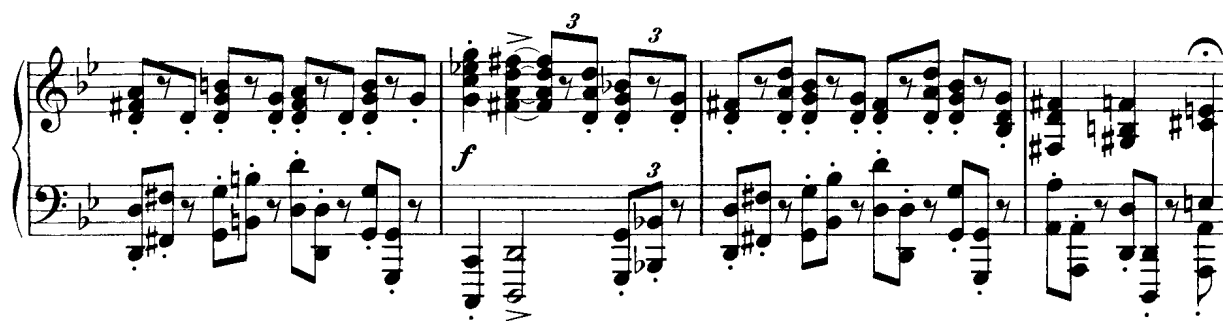
24

dim. *p*

Molto passionato, ma non troppo allegro.



И. Брамс, рапсодия g-moll op. 79 № 2 рис. 1



First system of musical notation. Treble staff features a melody with slurs and markings *m.g.* (mezzo-giochiato). Bass staff provides a walking bass line. Dynamics include *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. Treble staff continues the melody with slurs and markings *m.g.*. Bass staff continues the walking bass line. Dynamics include *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte).

Third system of musical notation. Treble staff features a melodic line with slurs. Bass staff continues the walking bass line. Dynamics include *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte).

Fourth system of musical notation. Treble staff features a melodic line with slurs. Bass staff continues the walking bass line. Dynamics include *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation. Treble staff features a melodic line with slurs and markings *m.s.* (mezzo-soprano). Bass staff continues the walking bass line. Dynamics include *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte).

espr.

mp

p messa voce

misterioso

ff

ff

p dim.

quasi rit.

pp

ff

Sostenuto

Фортепиано I

ff marcato



Moderato Колокольню

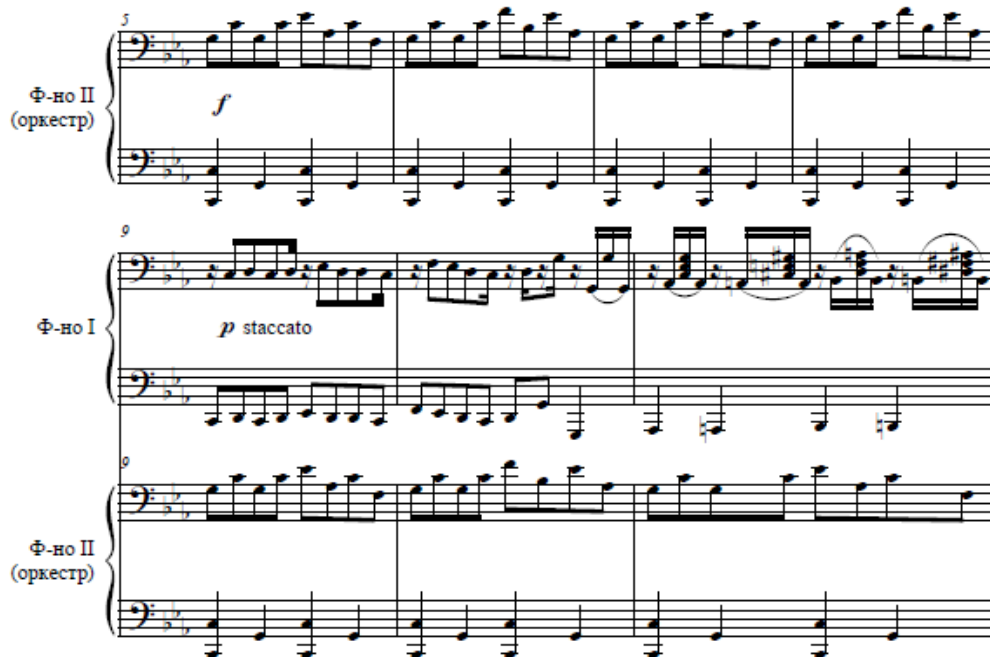
Ф-но II (оркестр)

f

Ф-но I

p staccato

Ф-но II (оркестр)



Moderato (sub.)

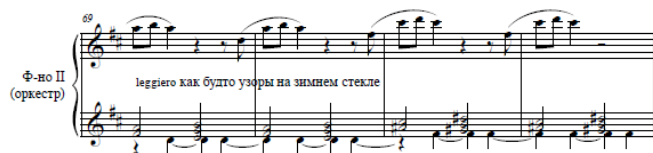
Ф-но II (оркестр)

p sub.



Ф-но II (оркестр)

leggiero как будто узоры на зимнем стекле



Ф-но I

f

Ф-но II (оркестр)



Con energia, giocoso

39

Ф-но I

mf cresc.

Ф-но II (оркестр)

f

Cadenza

Moderato

99

Ф-но I

p

101

Ф-но I

103

Ф-но I

pp f

106

Ф-но I

p

Праздничный перезвон

140

Ф-но I

f con Ped.

Andante maestoso

145
Ф-но I
con Ped. *ff* risoluto

156
Ф-но I
p *rit.* Быстро, разухабисто, но неповоротливо
f stacc. pesante *8va*

179
Ф-но I
p sub.

Andante

191
Ф-но II (оркестр)
mp dolce poco a poco dim.

Andante Misterioso poco a poco dim.

221
Ф-но I
con Ped. *mp* пространственно

221
Ф-но II (оркестр)
con Ped. *mp*

$\left(\frac{2}{3}\right)^6$	$\left(\frac{2}{3}\right)^5$	$\left(\frac{2}{3}\right)^4$	$\left(\frac{2}{3}\right)^3$	$\left(\frac{2}{3}\right)^2$	$\frac{2}{3}$	1	$\frac{3}{2}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^2$	$\left(\frac{3}{2}\right)^3$	$\left(\frac{3}{2}\right)^4$	$\left(\frac{3}{2}\right)^5$	$\left(\frac{3}{2}\right)^6$
------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	---------------	---	---------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------

Формула музыкального строя, выведенная Пифагором.

Приложение Б

Творческий путь Гайдна можно разделить на три периода: годы творчества до поступления на службу к князю Эстергази (1751–1761), годы работы капельмейстером и композитором у Эстергази (1761–1791). Период с 1791 по 1809 г. можно охарактеризовать как годы «высшего художественного мастерства». Еще с детства композитора привлекало звучание народных танцев, особенно лендлера – трехдольного австрийского народного танца. Также на его художественное развитие оказала влияние итальянская опера. Отличительной для его произведений является крестьянская тематика. Работая придворным музыкантом у князя Эстергази, Гайдн должен был сочинять музыку к какой-либо знаменательной дате, разучивать с капеллой новые сочинения, нести ответственность за исправность музыкальных инструментов и состояние нотной библиотеки. Такое положение – не музыканта, а лакея – было распространенным для придворных музыкантов того времени. В 1761 г. композитор пишет три симфонии: «Утро», «Полдень», «Вечер», в которых отразилась народная основа музыки. После смерти Павла Антона Эстергази его сын Николай Эстергази построил оперный театр и театр марионеток. Большинство произведений Гайдна этого периода отличаются веселым и жизнерадостным характером. Но в сочинениях 1770-х гг. стали проскальзывать мотивы грусти, безысходности и печали. Это было обусловлено, как можно предположить, его унижительным положением при дворе Эстергази и его неудачной женитьбой. Известны слова Й. Гайдна: «Вот сижу я в моей пустыне, почти без человеческого общества, печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом...». Появляются «Траурная симфония», «Прощальная симфония».

«Прощальная симфония» (1772) была написана почти одновременно с 25 симфонией Моцарта – 1773 г. Здесь заложены внутренние переживания, общественные тенденции. В этой симфонии пять частей. Завершающая часть

Adagio звучит не случайно. В ней композитор закладывает некий поучительный смысл: во время звучания этой части все музыканты постепенно уходили со сцены, что означало требование отпуска. 1780-е гг. характеризуются общением с Моцартом. Моцарт считал Гайдна своим «духовным учителем». Значимыми сочинениями становятся 6 Парижских симфоний, 12 Лондонских симфоний. Все Лондонские симфонии написаны в мажорных тональностях, кроме одной, до минорной. Симфонии начинаются медленными вступлениями, это связано с использованием Grave в увертюрах французских опер Рамо и Люлли. Была написана опера «Орфей и Эвридика». Важной частью его творчества является клавирная музыка (рондо, сонаты, вариации).

«Детский альбом» Op. 39 – сборник пьес для фортепиано, носящий авторский подзаголовок «Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано». Впервые Чайковский упоминает о своем намерении сочинить сборник детских пьес 26 февраля 1878 г. в письме к своему издателю, находясь во Флоренции. Спустя месяц композитор приступает к работе над циклом. 30 апреля 1878 г. во время визита к своей сестре А.И. Давыдовой в Каменке он пишет П.И. Юргенсону, сообщая о своей работе над «Детским альбомом». Петр Ильич много времени уделял детям своей сестры. Он подолгу играл и гулял с ними. Умел рассказывать интересные истории о странах, в которых побывал. Со вниманием прислушивался к рассказам племянников о проведенном дне или разных событиях из их жизни. Семь детей Александры Ильиничны наполняли поместье задорным смехом, веселыми играми. Под впечатлением от этой дружной семьи и был написан «Детский альбом». Он посвящен автором своему племяннику Володе Давыдову.

Справочная информация: стихотворение «Не пой, красавица, при мне» было написано А.С. Пушкиным в 1828 г. в тот момент, когда поэт жил в Москве. Это стихотворение можно назвать и посланием, обращенным к девушке, и элегией, передающей внутреннюю грусть. Толчком к созданию стихотворения послужила грузинская песня, которую Пушкин услышал в исполнении Анны Алексеевны Олениной – дочери президента Академии художеств в Петербурге. В стихотворении поэт просит девушку не исполнять грузинские печальные песни, тем самым не напоминать ему о прошлом. Загадкой остается лишь та «роковая дева», которая тревожит воспоминания. Была ли она реальной личностью или плодом творческой фантазии поэта? Этого мы не знаем, да, пожалуй, и не узнаем. Функции в стихотворении этот образ в любом случае не утрачивает. В 1893 г. Рахманинов пишет романс на стихи А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне», который посвящает Наталье Сатиной – своей двоюродной сестре, а впоследствии жене.