

УДК 787.7+786.8

*С. Брыкайло*

**О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КОМПОЗИТОРСКОГО  
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АСПЕКТОВ  
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
(НА ПРИМЕРЕ БАЯННОЙ МУЗЫКИ В. ВЛАСОВА)**

*Статья посвящена осмыслению значимости «исполнительской составляющей» для инструментальной музыки на примере баянного творчества композитора В. Власова. «Диалогические сопряжения» композиторской и исполнительской деятельности прослеживаются на уровне мышления и конкретных инструментально-баянных приемов.*

**Ключевые слова:** исполнитель, композитор, исполнительское и композиторское мышление, баян, В. Власов.

Как исполнительское, так и композиторское творчество сегодня подлежит детальному исследованию с точки зрения мышления, выразительных средств, психологических доминант, а также взаимодействия друг с другом. Несмотря на собственную специфику, исполнительское творчество имеет много психологических и музыкальных закономерностей, общих с творчеством композиторским — не случайно выдающиеся артисты называли исполняемые ими произведения своими «детьми». Процесс исполнительского творчества представляет собой не только акт воплощения композиторского замысла, но и создания собственной исполнительской трактовки — интерпретации. Без исполнительского воплощения композиторский труд может и вовсе остаться незамеченным, а может измениться до неузнаваемости (в ту или другую сторону). Мера относительной самостоятельности творческой деятельности музыканта-исполнителя определяется нормами музыкальной жизни каждой эпохи, закрепившимися в соответствующих музыкально-эстетических теориях. Возникновение исполнительства как самостоятельного вида музыкальной деятельности связано с серединой XVIII века. До этого композиторское и исполнительское творчество не разделялось как таковое — музыкант обязан был уметь импровизировать, т. е. сочинять и хорошо играть на инструменте. От XVIII же века «композиторы стремятся наиболее полно выразить свои намерения в нотном тексте, требуя от исполнителей верности своему замыслу. Однако ранее завоеванная исполнителями свобода, проявлявшаяся в праве

сочинять собственную каденцию в инструментальном концерте, импровизировать, вносить изменения в текст сочинений, продолжает существовать, обостряя конфронтацию композиторов и интерпретаторов» [1, с. 216]. Собственно, «крупнейшие представители скрипичного искусства романтической эпохи (Н. Паганини, Л. Шпор, Г. Венявский, А. Вьетан, П. Сарасате, Э. Изай и др.) обогатили соответствующий инструментальный репертуар неувядаемыми шедеврами, возникновению которых закономерно способствовала активная концертно-сценическая деятельность авторов — подлинных композиторов-виртуозов своего времени. Аналогичными художественными достижениями в рассматриваемый период пополнились виолончельная и органная музыка, некоторые области духового искусства» [6, с. 16]. Вслед за ними по этому «апробированному» пути пошли в середине XX века баянисты, вставшие на путь академизации. Однако в целом в конце XX века можно наблюдать возрождение ренессансной традиции композиторства-исполнительства в одном лице. Композиторы все более «доверяют» исполнителям, во-первых, часто создавая репертуар в творческом тандеме с ними (ведь как иначе найти нужные «свежие» звуковые образы, инструментальные приемы), во-вторых, все большая роль в музыке отводится импровизационным, алеаторическим эпизодам. Маститые и начинающие исполнители, в свою очередь, все чаще «пробуют перо» с инструментом в руках. Поэтому исследование специфики взаимодействия композиторского и исполнительского начал в музыкальном творчестве, в частности, влияния исполнительских особенностей на процесс создания музыки является актуальной темой сегодняшнего музыковедения и теории исполнительства.

Указанная проблема исследовалась в музыкальной науке, прежде всего в тех случаях, когда творческая индивидуальность музыканта органично соединяет в себе ипостаси исполнителя и композитора, например, в романтическом виртуозном исполнительстве (Н. Усенко [6], А. Кандинский-Рыбников [4] и др.). Собственно, крупнейшие представители всех без исключения инструментальных сфер — фортепианного, скрипичного, духового искусства — «обогатили соответствующий репертуар неувядаемыми шедеврами, возникновению которых закономерно способствовала активная концертно-сценическая деятельность авторов — подлинных композиторов-виртуозов своего времени» [6, с. 18]. Аналогичные процессы в русле академизации инструментального творчества в свое время и в своеобразной стреттной

форме имели и имеют место в сфере академизированных народных инструментов — баяна, домры, балалайки, бандуры.

Следует отметить, что начало 60-х годов прошлого столетия в развитии баяно-аккордеонного искусства было ознаменовано позицией нового понимания баяна как концертно-камерного инструмента. Творчество композиторов старшего поколения (Н. Чайкина, Ю. Шишакова, К. Мяскова и др.), активно писавших для баяна, подготовило почву для создания новых (не обязательно связанных с фольклором) произведений. Сочинения А. Репникова, В. Подгорного, В. Дикуссарова, а позднее и молодого Вл. Золотарева открыли новый этап в развитии баяно-аккордеонного искусства.

Уже первые произведения В. Власова, которые были созданы к середине 1960-х годов, как нельзя кстати отвечали духу и поискам того времени в музыкальном искусстве вообще и в баянном в частности. Такие пьесы В. Власова для баяна, как «Экспромт», «На ярмарке», «Скерцо», «Тарантелла», с их неудержимой экспрессией, виртуозностью, ярким мелодизмом, свежими гармониями — быстро стали репертуарными. Их тогда же включили в свои концертные программы такие мастера мирового баяна, как В. Бесфамильнов и А. Беляев, а вслед за ними и широкий баянный мир.

Немаловажное значение для достижения успеха этих (и последующих) произведений композитора имело то, что в них было много новых, ярких исполнительских приемов, фактурных находок, подчеркивающих виртуозность и концертность исполнителя. Сразу отметим, что в музыке В. Власова нет места «приемам ради приемов» — инструментальные средства здесь всегда обусловлены образной составляющей. Однако эти приемы, без сомнения, могли быть рождены и опробованы только лабильными методами, т. е. «под пальцами», они шли от баяниста Власова к Власову композитору. Указанную особенность («баянность» музыкального текста) исполнители ощущали на «генетическом» уровне. Новые приемы не «придумывались» В. Власовым, а именно «рождались» в импровизационном исполнительском акте.

Здесь прежде всего следует отметить приемы, которые построены на определенных фактурных особенностях правой клавиатуры баяна и могут быть реализованы только на нем. Причем только в результате раскрытия «некоторого секрета» в использовании необходимой аппликатуры. Известны случаи, когда неопытный баянист, не справившись с аппликатурным решением, заявлял о невозможности исполнения таких мест в нужном темпе. Каково же было его удивле-

ние, когда он узнавал «секрет» и понимал, как это технически просто (о подобных случаях рассказал автору статьи сам В. Власов).

Ярким примером таких аппликатурных приемов могут служить такие примеры: пассаж аккордами в пьесе «Скерцо»:

Подобный, кажущийся вообще неисполнимым пассаж основан на позиционной игре и с применением указанной аппликатурной формулы становится удобным и легким даже для начинающего исполнителя. А вот его исполнение на любом другом многоголосном инструменте в указанном темпе не представляется возможным. При этом фактурно-звуковой эффект достигает нужной оркестральной насыщенности «утолщенной линии» и необходимой характерной для жанра скерцо виртуозности.

Еще один пример аппликатурно-фактурной, специфично инструментальной исполнительской характеристичности — вихреобразный пассаж квартами в широко известной пьесе В. Власова «Веснянка». В его основе также лежит определенный аппликатурный «секрет»:

Отметим, что квартовые и кварто-секундовые сочетания являются характерными власовскими инструментальными приемами и создают узнаваемый звуковой образ его произведений. Конечно, подобные виртуозные пассажи не являются для композитора (и для хорошего исполнителя) самоцелью. Они органично вытекают из «разворачивающихся событий» и служат ярким приемом динамизации

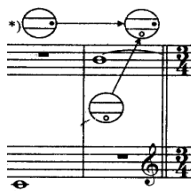
емоціонального характеру пьєси. Однакo даже на слух они звучат необычно виртуозно и красочно для неосведомленнх об исполнительском «секрете» композитора-баяниста.

Отдельно можно привести в пример новые «меховые» приемы в баянных пьесах В. Власова. Впрочем, правильнее будет назвать их приемами, выполняемыми с помощью меха. У Виктора Власова они необычайно разнообразны, большинство из них найдены самим автором непосредственно «на инструменте» («теоретически» это было бы просто невозможно) и впервые использованы в баянной музыке. Меховые приемы являются неотъемлемой частью как исполнительского мастерства баяниста (подобно смычку скрипача), так и образной драматургии, служа более полному и разнообразному раскрытию художественного замысла. Дух поиска, новаторства и «звуковой свежести», характерный для композитора, заявляет о себе с самых ранних произведений Власова и продолжает быть двигательной силой его музыки до настоящего времени. Уже в ранней пьесе «На ярмарке» Власов впервые применил оригинальный меховой прием. Его необычность кроется в необычном сочетании смены меха и туше: кажущаяся простота эпизода (первые две восьмушки — на сжим и разжим, следующие — так же и т. д.) скрывает «подвох». В баянной музыке того времени так называемое тремоло мехом обычно начиналось с разжима. В данной пьесе после исполнения первых двух восьмушек (мехом, пальцы не поднимаются с клавиш) мех как бы «зависает», прекращая движение тремоло (но не прекращая подачи воздуха, поэтому и следует начинать на сжим), а следующая доля-гармония исполняется пальцем (а не сменой меха). Таким образом, ровные в метрическом отношении восьмушки попеременно исполняются то мехом (на выдержанном готовом аккорде), то пальцем. В целом прием имитирует звучание фольклорной гармошки (с разными звуками при смене движения меха). Однако решение, принятое композитором, придает такой имитации одновременно и некоторую комичность, характерность. Естественно, родиться такой прием мог только у композитора-исполнителя под руками:

C P P C C P P C *sim.* В.Власов "На ярмарке"

Разнообразные оригинальные меховые приемы В. Власова подробно описываются в статье В. Завирюхи [3]. Все они имеют выраженное исполнительское «происхождение» и вызваны к жизни общей направленностью развития каждого произведения.

Интересны приемы, впервые введенные в практику баянного исполнительства В. Власовым, — связанные с новым подходом к сонорике баяна, с новым звукотворчеством, поисками «нового» звука. Показателен в этом отношении эпизод в пьесе «В лабиринтах души, или Terra Incognita»:



Этот своеобразный препарированный тембр баяна достигается следующим способом: на паузе включается регистр «гобой», после взятия «си», легким нажимом (примерно на одну треть) добавляется включенный не полностью регистр «фагот». Это придает тембр своеобразной «фальшивости» с «разливом». Инструмент как бы «ищет» нужный тембр, сомневаясь и пробуя, что, вполне отвечает идее произведения. Вместе с исполнителем слушатель попадает «на кухню» зарождения звука в сложном в инженерно-конструкторском отношении инструменте — баяне — «первом в мире синтезаторе», как любит повторять сам В. Власов.

В пьесе «Телефонный разговор» при помощи тремоло большой терции (до-диез — ми-диез) на регистре «фагот» создана абсолютная иллюзия телефонного звонка распространенных в 1990–2000-е гг. телефонных аппаратов. Этим приемом начинается и заканчивается пьеса (т.т.1 и 142). Наверняка, композитор подбирал темброво-высотно-частотные характеристики «звонка» на инструменте, выбирая из нескольких возможных. Результат убедителен.

В 4-й части цикла «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» — «Лесоопвал» — применяется оригинальный прием скольжения по ненажатым клавишам правой клавиатуры баяна, создающий имитацию звука пилы по дереву. На протяжении нескольких минут на фоне этих звуков (вполне натуралистических, но одновременно искусственно сделанных, т. е. «окультуренных») «разыгрывается» целое театрализо-

ванное, красочное действо, где исполнитель и играет мелодический материал, и поет закрытым ртом, и насвистывает, и выполняет ряд ударно-шумовых действий, имитирующих звуки рабочего процесса лесорубов. Эпизод создает впечатление живой, естественной сценки, по-своему «киношной», но одновременно и предельно обобщенной по законам «чистого» музыкально-инструментального искусства, свободного от слова, видеоряда, строящегося исключительно на звукоинтонационной основе. Создать столь разнообразную и разнохарактерную звуко-пространственную партитуру с применением огромного количества инструментально-звуковых приемов можно, только владея «ощущением» инструмента, присущим исполнителю, традиционно относящемуся к своему инструменту как к продолжению собственного тела, как к неотъемлемой части своего «я». Собственно, перед исполнителем данного эпизода стоит задача передачи нераздельной цельности-полифоничности бытия, состоящей в непосредственности реального звукового разнообразия жизни в его параллельном бытии.

Три последних из описанных приемов не имеют устоявшихся правил графической записи, так как они неповторимы и индивидуальны. Композитор, конечно, обозначает их по-своему, но без специальной подробной инструкции исполнить их невозможно. Еще лучше и эффективнее — показать непосредственно на инструменте. Разумеется, родиться такие приемы и могут только на инструменте, а не просто в воображении автора. Если бы В. Власов не владел баяном, ему пришлось бы обращаться к услугам исполнителя-баяниста (что и делают известные композиторы, например С. Губайдулина, в поисках новых инструментальных звучаний).

Заслуживают отдельного разговора некоторые темброво-фактурные находки В. Власова. Так, в «Концертном триптихе на тему картины Иеронима Босха «Страшный суд», в 3-й части — «Ад», композитор достигнута невероятная для сольного инструмента плотность и объемность фактуры, потребовавшая и новой нотации. Здесь впервые в баянной практике (а возможно, и в мировой практике) мы встречаем 5-строчное изложение нотного материала для одного инструмента. По сути это уже оркестровая партитура (т.т. 209–214 и 256–260). Такая подробная дифференциация слоев фактуры требуется для исполнительского прочтения и оркестральности (грандиозности) мышления. Баян отвечает всем этим требованиям, но исполнительское знание и умение (часто это непросто в техническом и технологи-

ческом отношении) наслоить различные элементы фактуры делает, что называется, «невозможное возможным».

В большом цикле эстрадно-джазовых пьес композитора (каждая из которых требует немалой технико-технологической подготовки и всегда исполняема самим автором) обращает на себя внимание концертная обработка известной темы А. К. Жобина «Девушка из Ипанемы». Здесь В. Власов нашел совершенно новое прочтение известного ритма боссановы на баяне. Это хорошо видно даже визуально:



Своеобразный стереофонический эффект достигается за счет использования правого и левого мануалов баяна, а также фактурно-функционального расслоения голосов в каждом мануале. Отметим, что подобная запись и исполнение фактуры, например, на фортепиано не создаст нужного эффекта стереофоничности (разве что отчасти, за счет артикуляционно-динамического разнообразия, что вызовет дополнительные сложности у исполнителя). Баянная же расслоенность фактуры складывается в мышлении «под пальцами» исполнителя, отражаясь в композиторском замысле автора, владеющего инструментом.

Подобные примеры «диалогического сопряжения» композиторского и исполнительского мышления можно продолжить, находя им параллели в других инструментальных культурах или композиторских воплощениях. Указанное взаимодействие сопряжено «с интенсивным функционированием механизма «двусторонней связи», обуславливающим не только существенное и целенаправленное воздействие композиторского мышления на исполнительский стиль данного художника, но и столь же явно выраженное влияние исполнительских принципов на процесс композиторского творчества» [6, с. 19]. Связано это с различными факторами — актуальными запросами слушательской аудитории и исполнительского корпуса, анатомо-физиологическими параметрами инструментального аппарата конкретного музыканта, его индивидуальным артистическим темпераментом, общими исполнительскими принципами, ключевыми особенностями композиторского мышления, в том числе связанными с современной тенденцией «поиска нового звука», неотрыв-



ного от вещественности инструмента, наконец, органологическими, темброво-фактурными, артикуляционно-динамическими, некими мифологическими, генетическими особенностями самого инструмента.

При этом можно выявить соответствующие «приоритеты» и их динамике на протяжении творческой эволюции музыкального инструментализма и конкретного художника. Так, романтический музыкальный инструментализм в целом неразрывно и органично связан с актуализировавшимся концертным исполнительским стилем. Однако у разных творческих индивидуальностей это проявляется по-своему: «для Ф. Шопена приоритетной можно считать композиторскую «ипостась», для Ф. Листа — исполнительскую, тогда как у С. Рахманинова прослеживается тяготение к специфическому «синтезу» обеих составляющих» [6, с. 18]. В XX веке стали уже традиционными творческие «танделы» композиторов и музыкантов-исполнителей, складывающиеся в процессе работы над определенным инструментальным опусом. Тенденция непосредственной «адресации» инструментальных сочинений приобретает исключительный размах, «когда подобного рода «музыкальные приношения», «посвящения», «портреты» становятся важнейшим элементом концертной жизни и авторитетнейшие музыканты-исполнители нередко вдохновляют композиторов на создание целых «звуковых галерей» [6, с. 20].

У композитора-баяниста В. Власова отметим приоритет интерпретаторски-исполнительских устремлений в ранний период его баянного творчества и постепенное уравнивание композиторского и исполнительского «факторов» в структуре более поздних сочинений. Выраженный концептуализм некоторых баянных сочинений последних десятилетий («Телефонный разговор», «Infinito», «Terra Incognita» и других) демонстрирует «инициативу» композиторского мышления, однако и здесь автор использует специфические звучания и инструментальные баянные приемы, обязанные своим рождением инструментальному исполнительскому опыту композитора, его живому ощущению своего инструмента.

Таким образом, композиторское мышление и исполнительское интонирование, как генетически цельная эстетика, выделившись в автономные виды музыкального творчества с середины XVIII века, в XX столетии снова обнаруживают тенденцию к органической целостности.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. — М. : Институт психологии РАН, 1997. — 352 с., илл.
2. Власов В. Девушка из Ипанемы / В. Власов // Грае Володимир Мурза : [ноти] / укл. П. Серотюк ; упорядкування і виконав. редакція В. Мурзи. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2012. — С. 20–25.
3. Завірюха В. Міхові прийоми у творах для баяна Віктора Власова / В. Завірюха // Музична педагогіка та виконавство : [зб. статей / упор. П. Ф. Серотюк ; за заг. ред. А. А. Семешка]. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2010. — Вип. 3. — С. 42–55.
4. Кандинский-Рыбников А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Кандинский-Рыбников. — М., 1980. — 22 с.
5. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. — М. : Советский композитор, 1985. — Вып. 3. — С. 29–54.
6. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество : от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. М. Усенко. — Ростов н/Д, 2005. — 32 с.

**Брикайло С. Є.** *Про взаємодію композиторського та виконавського аспектів в музичній творчості (на прикладі баянної музики В. Власова).* Стаття присвячена осмисленню значущості «виконавської складової» для інструментальної музики на прикладі баянної творчості композитора В. Власова. «Діалогічні сполучення» композиторської та виконавської діяльності простежуються на рівні мислення і конкретних інструментально-баянних прийомів.

Ключові слова: виконавець, композитор, виконавське та композиторське мислення, баян, В. Власов.

**Brykaylo S. E.** *On the interaction of composition and performance aspects of the musical works (for example music of bayan V. Vlasov).* The article is devoted to understanding the significance of the «performing component» of instrumental music as an example of the composer of bayan Vlasov. «Dialogic interface» composing and performing activities can be traced to the level of thinking and specific instrumental techniques bayan.

Key words: artist, composer, performing and compositional thinking, accordion, V. Vlasov.

