

---

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

---

УДК 37.012.3  
DOI 10.5281/zenodo.5606589

## КОММУНИКАТИВНАЯ СИСТЕМА «КОМПОЗИТОР– ИСПОЛНИТЕЛЬ–СЛУШАТЕЛЬ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## COMMUNICATIVE SYSTEM "COMPOSER–PERFORMER– LISTENER" IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL CULTURE

**ЛИТВИХ ЕЛЕНА ВЯЧЕСЛАВОВНА,**  
кандидат искусствоведения,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена.

**LITVIKH ELENA VYACHESLAVOVNA,**  
Ph.D. in History of Arts,  
The Herzen State Pedagogical University.

*Предметом исследования в данной статье являются особенности функционирования коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» в контексте современной музыкальной культуры. Обосновывается идея о частичном совпадении функций участников триады даже при условии их четкого разграничения. Научная новизна статьи заключается в раскрытии взаимосвязи «объединения ролей» композитора, исполнителя и слушателя в XX веке с неклассической концепцией музыкального произведения. Делается вывод о закономерности видоизменения рассматриваемой коммуникативной системы в связи с эволюцией художественного мировоззрения, а также о необходимости активного развития творческого потенциала музыкантов-исполнителей в процессе их обучения.*

*The subject of research in the article is the features of the functioning of the communicative system «composer - performer – listener» in the context of modern musical culture. The idea of the partial coincidence of the functions of the participants in the triad, even if they are clearly differentiated, is substantiated. The scientific novelty of the article lies in the disclosure of the relationship between the «unification of the roles» of a composer, performer and listener in the 20th century with the non-classical concept of a musical work. The conclusion is made about the regularity of the modification of the considered communicative system in connection with the evolution of the artistic worldview, as well as the need for the active development of the creative potential of musicians-performers in the process of their training.*

**Ключевые слова:** коммуникативная система «композитор – исполнитель – слушатель», алеаторика, акционизм, Штокхаузен, интуитивная музыка.

**Key words:** communication system «composer - performer – listener», aleatorics, actionism, Stockhausen, intuitive music.

Одной из особенностей современной музыкальной культуры является сосуществование классической и неклассической моделей коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель». При этом классической моделью можно считать четкую дифференциацию функций композитора, исполнителя и слушателя, сформировавшуюся в европейской музыке в XIX веке, а неклассической – различные формы объединения данных функций, имевшие место в доклассическую эпоху и существующие в настоящее время, а также характерные для неевропейских музыкальных культур.

Первая из названных моделей часто воспринимается как некая норма, эталон, а вторая – как отклонение от нее. Между тем необходимо учитывать, что даже при самой четкой дифференциации функции композитора, исполнителя и слушателя непременно взаимно пересекаются и хотя бы частично совпадают. Так, композитор, создавая произведение, непременно пытается воспринять его «со стороны», то есть встать на позицию слушателя, чтобы предугадать восприятие своего творения аудиторией. Он также является и первым исполнителем своего сочинения, независимо от того, воспроизводит ли он его реально (голосом или на инструменте) или только в воображении.

Слушатель, сопереживая звучанию произведения, как бы виртуально проигрывает его вместе с исполнителем, а соединяя звучание музыки со своим жизненным опытом, создает в сознании индивидуальный образ данного произведения, то есть в каком-то смысле проходит путь, обратный композиторскому. Исполнитель же, в период ознакомления с произведением (например, при чтении с листа) воспринимает его в значительной степени как слушатель, но в процессе работы над ним создает свою трактовку и при высоком уровне мастерства становится подлинным соавтором композитора.

Недооценка фактора взаимного пересечения функций субъектов музыкальной коммуникации приводит к упрощенному (и тем самым искаженному) пониманию функционирования системы (коммуникативного треугольника), что негативно отражается на состоянии музыкальной культуры в целом. Прежде всего это касается исполнительского искусства. Несмотря на признаваемый и подчеркиваемый видными музыкантами-интерпретаторами и педагогами творческий характер деятельности исполнителя, в педагогической практике нередко развитие всего комплекса способностей ученика (в том числе интеллектуальных и творческих) «осуществляется самопроизвольно в ходе занятий, во многом спонтанно, идет как бы по касательной к процессу приобщения молодежи к «цеховым» секретам музыкально-исполнительских профессий» [11, с. 6].

Как отмечает Ю. А. Цагарелли, даже выпускники музыкальных вузов зачастую не обладают хорошо развитой музыкальностью, так как основной целью их обучения являлось развитие психомоторики [10, с. 5]. А. А. Сердюков считает, что постепенное исчезновение импровизации из исполнительской и педагогической практики на протяжении 1820-х – 1890-х годов привело к снижению творческого потенциала исполнителей [8]. Поэтому исследователь предлагает повысить роль импровизации и других творческих видов работы в процессе обучения музыканта-исполнителя.

Учитывая вышесказанное, можно сделать вывод, что исследование коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» в музыкально-исторической перспективе является актуальным как для конкретных аспектов музыкально-исполнительской и музыкально-педагогической практики, так и в целом для понимания происходящих в современной музыкальной культуре процессов.

Анализ общего направления исторического развития музыки показывает, что четкая дифференциация функций композитора, исполнителя и слушателя как основная модель коммуникации характерна лишь для европейской музыкальной культуры и лишь на небольшом отрезке времени. А. С. Ключев связывает процесс постепенной дифференциации функций внутри коммуникативного треугольника, завершившийся в XIX веке, с усилением тенденции

к индивидуально-личностному самовыражению в искусстве, которое достигло в это время наивысшей степени [5].

Действительно, эпоха Романтизма в музыке отмечена чрезвычайно ярким и правдивым выражением разнообразнейших нюансов человеческой психики. Одновременно с этим достигает максимума и ощущение обособленности субъекта (человека) от окружающего мира, нередко приобретающее вид конфликтного противопоставления (вспомним характерную для многих композиторов-романтиков идею рока, разрушающего счастье лирического героя).

Однако практически одновременно с этим в искусстве начинают набирать силу и противоположные тенденции – стремление к обретению утраченной гармонии человека и мира, что проявляется и в специфике творческой деятельности. Художественным идеалом вскоре становится «произведение природы из человеческих рук» [2], что приводит к появлению неклассической концепции музыкальной формы, которая в первой половине XX века в наиболее законченном и художественно совершенном виде сформировалась в творчестве А. Веберна [6]. Музыкальное произведение в рамках данной концепции воспринимается как самодостаточный организм, развивающийся относительно независимо от воли его творца и имеющий некоторые характеристики (нелинейность, спонтанность, подчинение вероятностным закономерностям), аналогичные протекающим в природе процессам.

Следуя предложенной А. С. Ключевым логике, можно предположить, что такие изменения мировоззренческой парадигмы должны привести также к тому, что появится тенденция к объединению функций композитора, исполнителя и слушателя. И это предположение вполне оправдывается: разнообразнейшие проявления слияния функций субъектов классического коммуникативного треугольника можно наблюдать в музыкальной культуре XX – начала XXI веков, причем как в академической, так и в неакадемической музыке.

Так, во второй половине XX века в американском и европейском музыкальном авангарде получают широкое распространение различные формы алеаторики, предполагающие активную роль исполнителя в создании произведения. Кроме того, возникают многочисленные разновидности музыкального акционизма – хэппенинг, перформанс, энвайронмент, некоторые из которых (хэппенинг, энвайронмент) предполагают обязательное вовлечение в процесс публики. Особенностью энвайронмента также является то, что слушатель может стать участником художественного события незаметно для себя. Если перформанс служит прежде всего творческому самовыражению художника, то в хэппенинге акцентируется эмоциональный и социальный компонент (раскрытие творческого потенциала каждого человека).

Надо сказать, что прототипы музыкального акционизма возникли еще в первой половине XX века. Так, в 1920-е годы на квартире выдающегося представителя русского авангарда М. В. Матюшина устраивались спектакли, действие в которых «строилось на игре света, абстрактных форм и музыки» [9, с. 48] и которые уже фактически можно считать перформансом.

Однако широкое распространение новые формы музыкального творчества получили во второй половине столетия – именно тогда, когда изменившемуся художественному сознанию уже стало «тесно» в рамках классической концепции музыкального произведения. Не случайно появлению хэппенинга «Неназванное событие» в творчестве Д. Кейджа (1952) предшествовало сочинение в 1951 году фортепианной композиции *Music of changes* («Книга Перемен»), где он последовательно применил принцип алеаторики.

В области неакадемической музыки необходимо отметить появление в конце XIX – начале XX веков ранних форм джаза, которые затем быстро распространяются по всему миру. По всей вероятности, широкая популярность джаза и его значительная роль в музыке XX–XXI веков обусловлена именно тем, что в нем объединились многие актуальные для музыкальной культуры этого периода тенденции: в частности, импровизационная свобода раз-

вития музыкального материала, большая роль стихийной спонтанности в музыкальном процессе, принципиальная многовариантность реализации музыкальной композиции. Эти свойства, безусловно, имеют сходство с описанными выше чертами академической музыки. Не случайно многие композиторы-авангардисты сотрудничали и сотрудничают с джазовыми музыкантами.

Отдельно необходимо сказать о системе нотной записи. С момента своего возникновения она постоянно совершенствовалась и к середине XIX века достигла такой степени точности, что появилась возможность зафиксировать те аспекты музыкального текста, которые до этого существовали преимущественно в рамках устной традиции. Так, знаменательной вехой в истории итальянского певческого искусства стал тот факт, что в опере «Елизавета, королева английская» (1815) Д. Россини выписал вокальные колоратуры. И хотя, как убедительно доказывает Л. А. Садыкова, композитор вовсе не запретил импровизации, а лишь упорядочил существующую практику [7], некоторые критики воспринимали факт нотной записи колоратур именно как указание на необходимость их буквального воспроизведения.

Так, Г. Вейнсток описывает случай, когда певица Э. Тадолини подверглась нападкам музыкального критика (предположительно Г. Батталли), который упрекал ее в неподобающе вольном обращении с музыкальным текстом. В письме к Россини она просит маэстро подтвердить, что исполняет колоратуры, которые ей показала Д. Гризи, которая, в свою очередь, слышала их от самого автора [3, с. 132]. Показательны также аргументы автора письма в защиту певицы, напечатанного вскоре в миланском периодическом издании «Эхо»: он не отстаивает права певца на импровизацию, а уверяет, что в исполнении Тадолини не было «ни единого форшлага, ни единой ноты, не введенной самим Россини» [3, с. 133].

Так или иначе, свойственная эпохе итальянского *bel canto* практика выполнения музыкантом различных функций, когда композиторы нередко были вокальными педагогами, а певцы владели навыками композиции, постепенно начинает утрачиваться. Показательно, что Т. Гобби в книге «Мир итальянской оперы» с явным осуждением говорит о прежних временах, когда «исполнителям предоставлялась сомнительная свобода» [4, с. 20].

В целом, как уже говорилось выше, импровизация исчезает из исполнительской и педагогической практики примерно к концу XIX века. Этот процесс идет параллельно с тенденцией к наиболее детальному отображению в нотном тексте различных музыкальных нюансов, в том числе к разнообразию авторских ремарок. В музыкальной культуре XX века также есть непродолжительный эпизод, когда композиторы попробовали зафиксировать в нотном тексте даже те параметры, которые традиционно отдавались «на откуп» исполнителям.

Так, в технике тотального сериализма структурированию подвергаются все параметры звука, в том числе динамические и артикуляционные нюансы. Однако на слух такое произведение воспринимается как спонтанно-непредсказуемый процесс. Такой эффект сознательно просчитывался композиторами и был обусловлен отношением к музыкальному материалу как к самодостаточной ценности, а не как к средству выражения тех или иных индивидуальных переживаний автора.

В то же время если, в соответствии с неклассическим художественным мировоззрением, считать художественным идеалом спонтанную непредсказуемость музыкального процесса, то приходится признать, что любой фиксированный текст не позволяет этому принципу полностью реализоваться. Поэтому резкий на первый взгляд поворот ведущих представителей музыкального авангарда (в частности, П. Булеза, К. Штокхаузена) от тотального сериализма к алеаторике вполне закономерен – он обусловлен стремлением наиболее полноценно реализовать идею о вероятностном характере взаимодействия элементов музыкальной ткани.

Логическим пределом этой художественной концепции становится отказ от нотной записи как таковой, примеры которого имеются в творчестве ряда выдающихся композиторов XX века (Д. Кейджа, К. Штокхаузена и др.) и который полностью разрушает классическую

концепцию художественного произведения как *opus perfectum ed absolutum*. Одним из таких творческих опытов является «Aus den sieben Tagen» («Из семи дней») К. Штокхаузена (1968), где вместо партитуры автор создает вербальный текст, призванный вызвать у исполнителей определенные эмоции и ассоциации. Таким образом, вместо классического способа реализации творческого замысла (в виде нотного текста) Штокхаузен предлагает новую модель взаимоотношений между композитором и исполнителем.

В этой связи будет уместно вспомнить чрезвычайно интересную работу русского философа Н. А. Бердяева. Он утверждает, что в процессе создания произведения искусства первоначальный образ, возникший в сознании художника, неизбежно бледнеет, ослабевает. Этот процесс философ называет «охлаждением» [1].

Если на стадии возникновения замысла творец ощущает абсолютную, ничем не детерминированную свободу, то на стадии его осуществления он оказывается ограничен рамками сложившихся в том или ином виде искусства закономерностей, возможностями человеческого восприятия, а кроме того, вынужден из множества вариантов реализации своей идеи выбрать только один. Это неизбежно приводит к сужению потенциала первоначального замысла, поэтому соотношение идеи и созданного на ее основе произведения Бердяев называет «трагическим несоответствием» [1, с. 119], хотя и признает, что оно необходимо для того, чтобы донести художественный замысел до аудитории.

Следовательно, можно предположить, что в идеале, если бы художник мог передать первоначальный образ, возникший в его сознании, во всей его полноте и бесконечной множественности реализаций, нужно было бы транслировать не произведение как зафиксированный текст, а именно его идею. Нечто подобное и попытался осуществить немецкий мастер в композиции «Aus den sieben Tagen» – передать исполнителям творческий импульс, который они должны реализовать самостоятельно, в соответствии со своими ощущениями в данный конкретный момент времени.

Несмотря на то, что впоследствии Штокхаузен вернулся к более традиционным формам творчества, идея оказалась очень плодотворной, а стилистический диапазон ее реализаций чрезвычайно широк и включает как академический авангард, так и элементы джаза, этно- и рок-музыки, да и в принципе допускает любые стилевые источники. Среди коллективов, практикующих интуитивное музицирование, можно назвать проект «Мастерская импровизационной музыки» Э. Прево, Ансамбль интуитивной музыки Я. Бендермана, проект О. Нестерова Zerolines и другие. Интересно, что такая форма музицирования доступна не только профессионалам, но и людям без специального образования – как средство развития их творческого потенциала.

В настоящее время классический вариант коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» сосуществует наравне с разнообразными неклассическими формами музыкального творчества и музыкальной коммуникации. Однако не исключено, что со временем неклассические формы музицирования начнут преобладать.

В любом случае очевидно, что видоизменение коммуникативной триады «композитор – исполнитель – слушатель» в неклассическую и постнеклассическую эпоху, проявляющееся, в частности, в том, что функции композитора и исполнителя в некоторых случаях очень трудно разграничить, диктует необходимость уделять самое пристальное внимание развитию творческих способностей и навыков юных музыкантов в процессе их обучения. Помимо более осмысленного и выразительного исполнения произведений XVIII–XIX веков, это будет способствовать пониманию ими важнейших особенностей музыки как неклассического, так и доклассического периода.

Проведенное исследование позволяет прийти к следующим выводам:

- развитие коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» тесно связано с общими закономерностями развития музыкальной культуры;

- неклассический и постнеклассический периоды развития музыкальной культуры характеризуются сближением функций композитора, исполнителя и слушателя, вплоть до их почти полного совпадения (например, в хэппенинге, энвайронменте).

- во второй половине XX века появляются примеры принципиально новой концепции музыкального творчества;

- в музыкально-педагогической практике следует стремиться к широкому использованию творческих форм работы в обучении музыкантов-исполнителей, так как это необходимо для понимания и адекватного воплощения ими музыки разных эпох и стилей.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. М.: Республика, 1993. 384 с.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. Вейнсток Г. Джоаккино Россини, принц музыки / Г. Вейнсток. М.: Центрполиграф, 2003. 306 с.
4. Гобби Т. Мир итальянской оперы / Т. Гобби. Пер. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Париной. М.: Радуга, 1989. 320 с.
5. Клюев А. С. О механизме саморазвития музыки / А. С. Клюев // Credo New. Теоретический журнал. СПб, 2008. № 2(54). С. 189–200.
6. Литвих Е. В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века. Автореферат дисс. ... канд. иск.: 17.00.09 / Литвих Елена Вячеславовна. Саратов, 2009. 27 с.
7. Садыкова Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: автореферат... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Садыкова Лилия Ахняфовна. Казань, 2016. 28 с.
8. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре: дис.... канд. иск.: 17.00.02 / Сердюков Александр Александрович. Ростов-на-Дону, 2017. 184 с.
9. Тильберг М. Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / М. Тильберг. Пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с.
10. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. СПб: Композитор, 2008. 368 с.
11. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

© Литвих Е. В., 2021.