

На правах рукописи



БУДНИКОВ ВЛАДИМИР ВИКТОРОВИЧ

**ТЕМБРАЛЬНОСТЬ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТЕКСТЕ:
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. К. МЕТНЕРА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2020

Диссертация выполнена на кафедре искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский Государственный институт культуры»

Научный руководитель:

Лысенко Светлана Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

Официальные оппоненты:

Зайцева Марина Леонидовна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Института «Академия имени Маймонида»

Приходовская Екатерина Анатольевна

доктор искусствоведения, ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский государственный университет», доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова», кафедра истории музыки

Защита состоится «18» июня 2020 года в 16.30 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы и актуальность темы исследования. Проблемы музыкально-исполнительского искусства, играющего значительную роль в музыкальной культуре двух последних столетий, вызывают неизменный исследовательский интерес. Одной из наиболее актуальных остается проблема исполнительской интерпретации. В современном музыковедении идет активное осмысление выразительных средств интерпретации, к числу которых относят фактурную организацию музыкального текста, позволяющую формировать тембровые характеристики звучания, а также осуществляется поиск методов их анализа. Внимание к колористическим свойствам фактуры обусловлено, с одной стороны, расширением тембровой палитры и поиском новых тембро-фактурных решений в произведениях XX века. С другой стороны, исполнители встречно ищут и познают выразительные возможности фактурной организации композиторского текста, при исполнении которого выявляются различные способы функционирования тембра, требующие особых процедур анализа.

Активный интерес к тембровой составляющей фактуры оставляет порой в стороне проблему ее колористики у *монотембровых* инструментов, в первую очередь *фортепиано*. Вместе с тем, фортепианный тембр, имеющий узнаваемое качество звучания (реальный тембр), обладает также способностью к изменению общего колорита звуковой картины («иллюзорный тембр»: термин В. Цытовича). На изменение звукового «облика» могут влиять различные факторы (гармонические, регистровые, штриховые, др.), среди которых особо отметим фактурную организацию музыкальной ткани. Такая сторона существования тембра в оркестровой (политембровой) фактуре получила определение *тембро-колорита* (термин М. Манафовой). Применительно к фортепиано как монотембровому инструменту подобные колористические свойства фактуры предлагаем обозначить термином *тембральность*.

Тембральными свойствами, как полагаем, обладает не единичный звук фортепиано, имеющий устойчивую характеристичность (тембр), а именно *фортепианная фактура*, которая проявляет свои колористические свойства через многообразие оттенков, звукокрасочных нюансов. Специфика проявления тембральности как особого (иллюзорного) способа функционирования фортепианного тембра состоит в том, что процессы темброобразования, детерминируемые композитором в нотном тексте, во многом регулируются исполнительскими средствами выразительности.

Актуальность предпринимаемого исследования определяется необходимостью научного анализа и систематизации многообразия приемов и средств фортепианной тембральной выразительности, накопленных исполнителями, поскольку поиск тембрального разнообразия перманентно присутствует в художественной практике пианистов. Полагаем, что фортепианная тембральность может быть осмыслена как *инструмент исполнительской интерпрета-*

цпи, т. к. темброфактурное колорирование активно участвует в создании художественного образа музыкального произведения.

Обращение в обозначенном аспекте к фортепианным произведениям Н. Метнера определяется, в первую очередь, тем, что он одним из первых осознал важность критического взгляда на примат тембровых поисков в композиторском творчестве XX века, грозящих, по его мнению, подменой смысла красочностью, доминированием тембра над другими средствами выразительности. Метнер, чье творческое кредо определяется сохранением преемственных связей музыки XX века с академическими традициями прошлых веков, трактует тембр как инструмент *смысловой выразительности*, как средство приближения к сущностным, корневым характеристикам музыкального образа. Сформулированные в работе «Муза и мода» выводы композитор системно реализовал в своем творчестве, сфокусировав поиски новых тембральных звучаний в области фортепианной фактуры и представив развернутый спектр тембральных решений. Особая организация фактурной ткани его произведений содержит регуляторы тембральных изменений, направляющих восприятие вглубь художественного образа, и является программой исполнительских действий для формирования темброколористического облика звучащего текста. Такая осмысленная позиция обретает все большую ценность в современном исполнительстве и нуждается в пристальном анализе.

Рассмотрение процесса реализации тембровых возможностей фактуры актуально при сопоставлении двух сфер – композиторской и исполнительской. Сфера композиторских представлений о способах функционирования тембра в реальном звучании, фиксируемых им в нотном тексте, предполагает свои принципы, в числе которых – способность музыкального произведения к реализации своих «текстовых функций» (термин И. Стогний) в процессе потенциальных интерпретаций. Сфера исполнительской реализации – свои принципы, апеллирующие к экзистенциальному и психическому опыту исполнителя.

Степень разработанности проблемы. Среди многочисленных работ, посвященных проблемам исполнительской интерпретации и анализирующих технологические универсалии творческой работы пианиста, отметим исследования Н. Корыхаловой, Е. Гуренко, К. Мартинсена, Н. Мельниковой, Л. Казанцевой, Д. Дятлова и др. Их анализ показал, что результатом деятельности исполнителя, реализующего нотный текст композитора своими особыми средствами выразительности, является *исполнительский текст* – звучащая акустическая форма музыкального произведения, который обладает текстовыми функциями (способностью к накоплению смыслов при взаимодействии с культурным контекстом, множественностью смысловых вариантов при интерпретации, др.).

Внимание исследователей к проблемам связи тембра и фактуры во многом обусловили современные композиторские техники письма (Т. Красникова, М. Манафова, А. Тихомирова, др.). Предлагаемые классификации фактуры (С. Скребков, В. Холопова, И. Скребкова-Филатова и др.), учитывающие конструктивные особенности и пространственные параметры ее реализации, применительно к исполнительскому процессу нуждаются в поиске иных подходов

к ее анализу, обнаруживающих, в частности, глубинные образно-содержательные основания ее типологии.

Теория фортепианного темброобразования сложилась в опоре на исследования А. Сохора, Н. Гарбузова, Ю. Рагса, Е. Назайкинского и др. Наблюдения Г. Гельмгольца, выявившего роль обертонов в образовании тембра звука, а также известное положение А. Сохора о тембре как многопараметровом явлении стали исходными для развития теории музыкального тембра. Как показали дальнейшие исследования, на тембровую характеристику звука во многом влияют внутренние факторы – количество обертонов в составе звука и их соотношение по высоте, динамике, качество атаки звука, форманты, вибрато и др. Сложность и многосоставная природа тембра вывели наблюдения исследователей в плоскость музыкального восприятия (Н. Гарбузов, Е. Назайкинский, Ю. Рагс), позволили приблизиться к систематизации видов тембра (А. Сохор).

Интерес исследователей к проблемам темброфактуры возник сравнительно недавно. Ее колористические свойства, изменяющие качество звучания, рассматриваются по преимуществу применительно к оркестровой (многотембровой) ткани. Изменение указанного ракурса предпринято В. Цытовичем при анализе фактуры струнных квартетов, имеющих монотембровое звучание, что позволило ему ввести понятие *тембровых иллюзий*. Специальными вопросами темброобразования в монотембровой фортепианной музыке занимаются немногие исследователи. М. Шавинер выявляет темброколористические свойства фактурной организации музыкальной ткани, анализирует темброобразующие функции ее элементов. Т. Афанасенко под *тембральными* возможностями фортепианного тембра подразумевает результат его внутренних изменений, рождаемых под влиянием системы музыкально-выразительных средств, определяемых как темброколорит, который и позволяет создавать эффекты звукокрасочности в сочинениях для монотембровых инструментов.

Признавая значительный научный потенциал понятия «темброколорит», обозначим актуальность иного ракурса исследования, фокусирующего внимание на исполнительской реализации тембровых иллюзий в работе с фактурой произведений, созданных для фортепиано как монотембрового инструмента. Привлекательный в диссертации термин «*тембральность*» позволяет сделать акцент на внутренней обертоновой структуре фортепианного тембра, которая при создании композиторского текста и в исполнительском процессе ассоциативно проецируется на фактурную организацию, помогая выстраивать ее по модели обертонового ряда посредством динамического расслоения музыкальной ткани. Тембральность как принцип изменения реального фортепианного тембра отражает композиторские и исполнительские поиски способов «усиления или уменьшения тембровой стороны звучания» (Ю. Рагс) именно в параметре фактурной организации музыкальной ткани, оставляя в стороне способы взаимодействия тембра с иными выразительными средствами.

Интерес к исследованию творчества Н. Метнера в последнее время заметно активизировался (И. Зетель, Е. Васютинская, Е. Предвечнова, Д. Топилин, Т. Шевченко, Е. Тарасова и др.). Вместе с тем, за рамками исследователь-

ского внимания остается проблема темброфактурной организации его музыкальных текстов, имеющей глубинные, сущностные основы и выводящей на обсуждение онтологических основ исполнительского процесса. Музыка Метнера дает множество поводов для подобной интерпретации, поскольку образность его произведений во многом подпитывается глубинными *архетипическими* истоками, проявляющими себя в авторских программных заголовках и композиторских ремарках. Для изучения смыслопорождающих кодов в метнеровских музыкальных текстах, позволяющих исполнителю раскрыть полноту, объемность музыкального образа, в работе привлекается *синестетический подход*. Синестетичность как особый психологический феномен обусловлен способностью человеческой психики к межчувственным ассоциациям (синестезиям). Вслед за Б. Галеевым и Н. Коляденко она рассматривается в качестве системного признака формирования образного строя музыки, обнаруживающего возможность пересечения различных модальностей восприятия в невербальном мышлении. Такой подход позволяет выявить механизмы формирования тембральности фактуры в исполнительском процессе, поскольку синестетический механизм вносит свой особый вклад в существование художественного образа. Он соединяет на подсознательном уровне слуховые, визуальные и тактильные ощущения исполнителя в процессе его акустической реализации.

Обозначенная актуальность исследования позволяет сформулировать его объект, предмет, цель и задачи.

Объектом исследования стал исполнительский текст пианиста, создающего свое, индивидуальное исполнительское решение композиторского текста. **Материалом** для анализа послужили фортепианные произведения Н. Метнера.

Предметом исследования является тембральность фортепианной фактуры, формируемая пианистом-исполнителем в опоре на композиторские тембровые намерения.

Цель исследования – выявить онтологические основания фортепианного исполнительского темброобразования, необходимые для создания полноты художественного образа.

В числе **научных задач**, которые необходимо решить для достижения поставленной цели, назовем следующие:

- 1) выявить онтологическую (бытийственную, проявляющуюся в непрерывном процессе смыслового обновления) сущность музыкального произведения и исполнительского текста;
- 2) рассмотреть понятия темброфактуры и тембральности фортепианной фактуры в опоре на теорию темброобразования;
- 3) обнаружить синестетический механизм формирования тембральности фортепианной фактуры в исполнительском процессе;
- 4) проанализировать фортепианную фактуру произведений Н. Метнера в аспекте образно-художественного содержания, определяемого архетипическими образами;

- 5) обозначить способы расшифровки композиторских знаков, фиксирующих колористические свойства тембра в фортепианной фактуре, и вывести их в практический исполнительский план;
- 6) определить технологию исполнительской тембровой реализации композиторского текста в опоре на систему исполнительских средств выразительности – агогику, динамику, артикуляцию и др.

Методологическую основу исследования составляет комплекс музыковедческих, философско-эстетических, искусствоведческих подходов, получивших актуальное обоснование в рамках анализа исполнительского текста.

Первая группа подходов привлекается для обоснования онтологических основ исполнительского искусства. В раскрытии сущности данного феномена значимыми стали отдельные положения философии бытия М. Хайдеггера (рассмотрение категории «здесь-бытие» как экзистенциальной конкретности бытия; осмысление экзистенциального «наброска» как онтологической формы исполнительского текста и др.). Привлечение в работе наблюдений и идей исследователей, изучающих проблемы фортепианного исполнительства, позволило выйти на методологические процедуры анализа тембральности фактуры в исполнительском тексте (положения К. Мартинсена, рассматривающего «звукотворческую волю» исполнителя как базовый ресурс интерпретации; идеи С. Фейнберга, касающиеся сущностных свойств тембрального слуха пианиста; положения Н. Мельниковой о целостной структуре исполнительской организации музыкального времени; исследования С. Айзенштадта и Н. Бажанова, посвященные глубинной взаимообусловленности агогики и громкостной динамики в фортепианном интонировании; идеи М. Аркадьева о времени-энергии, генерируемом исполнителем).

Вторая группа методологических подходов является результатом обобщения представлений о глубинной связи тембра и фактуры в работах А. Сохора, Ю. Рагса, Е. Назайкинского, Ю. Фортунатова, В. Цытовича, В. Цуккермана, И. Алдошиной, И. Новичковой и др., а также исследований свойств различных видов фактур (и, в частности, разделение на реальные и иллюзорные тембры) в работах В. Цытовича, М. Манафовой, Ж. Гризе, Д. Шутко, Т. Афанасенко, И. Новичковой, Т. Красниковой, А. Тихомировой, М. Шавинера. Указанные подходы позволяют осуществить проекцию этих идей на фактуру монотембрового фортепиано для обнаружения скрытых тембральных возможностей фортепианной фактуры. Для анализа технологических универсалий исполнительской работы над фортепианной фактурой привлекаются работы Н. Мельниковой, Д. Дятлова и др. Отметим и значимость некоторых теоретических положений в работах самого Н. Метнера о фортепианном звучании (тембральности), глубина и основательность которых позволила сформировать методологический ориентир для решения поставленных в диссертации задач, дали толчок к рассмотрению целостного феномена фортепианной тембральности.

Третья группа научных трудов представлена работами, изучающими особенности проявления интермодальных соответствий в искусстве и раскрывающих особенности синестетического подхода в анализе художественных

текстов. Для выявления синестетического механизма формирования тембральности фортепианной фактуры в качестве актуальных привлекаются работы Б. Галеева, исследующего глубинные протопатические (элементарные, имеющие характер непосредственного переживания) компоненты межчувственных связей, значимые для анализа исполнительских процедур и поиска глубинных связей с музыкальной образностью, а также работы Н. Коляденко, в которых излагается методика синестетического анализа музыкальных текстов. Архетипические основания музыкальной образности в фортепианных произведениях Н. Метнера анализируются в работе в опоре на теорию архетипов К. Юнга. Значимыми для исследования являются идеи о связи между бессознательной психикой, звуковой материей и музыкальным временем (В. Апрелева).

Обобщение различных методологических подходов и их адаптация к предмету исследования и избранному для анализа материалу позволяют дополнить существующий взгляд на проблему тембровых возможностей фортепианной фактуры в исполнительском тексте. В то же время в предпринятом исследовании выдвигается ряд положений, осуществляются аналитические процедуры, свидетельствующие о его **научной новизне**. Впервые рассмотрены возможности фортепианной монотембровой фактуры в создании тембровых иллюзий, фактура метнеровских фортепианных произведений исследована в аспекте теории темброфактуры. Для систематизации типов фортепианной фактуры Метнера впервые привлекается образно-архетипический подход, что позволяет развернуть устоявшийся взгляд на типологию фортепианной фактуры в сторону иных оснований, коренящихся в онтологии композиторских намерений, программирующих их исполнительскую реализацию. Выявляется синестетический механизм формирования и репрезентации художественного образа, влияющий на организацию фортепианной фактуры в исполнительском процессе. Впервые системно изложена технология исполнительской реализации композиторских намерений в отношении темброкolorистических свойств музыкальной фактуры, дающих музыкальному образу чувственную полноту. Осуществлены исполнительские анализы произведений Н. Метнера в аспекте тембральности фортепианной фактуры.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фактура фортепиано как монотембрового инструмента обладает, помимо реального тембра, определенными тембровыми иллюзиями.
2. Тембровые представления Н. Метнера рассматриваются как досмысловые, которые фундируются в экзистенциальных структурах композиторского бытия, предворяют нотный текст и базируются на архетипической целостности художественной образности в целом.
3. Исполнительский процесс фактурного темброобразования («тембростроительства») имеет онтологическую сущность.
4. Пианист в опоре на композиторские тембровые намерения, зафиксированные в нотном тексте, реализует принцип изменения фортепианного тембра, осуществляет исполнительское «доведение» тембральной стороны фортепи-

анной фактуры с целью передачи полноты, целостности музыкального образа.

5. Формирование и репрезентация в исполнительском процессе художественного образа посредством тембральности фортепианной фактуры имеет глубинный синестетический механизм.
6. Система выразительных средств (динамика, агогика, артикуляция, др.), используемая в практике пианизма, играет важнейшую роль в формировании колористических свойств фортепианной фактуры.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов для исследования проблематики исполнительского искусства, в частности – фортепианного исполнительства. Материалы диссертации могут найти применение в дальнейших исследованиях тембральности фактуры монотембровых инструментов, в расширении методологических подходов при анализе глубинных механизмов смыслообразования в музыкальном творчестве. Взгляд на сущностные свойства тембра может сформировать новый подход к анализу музыкальных форм, основанный на структуре образной целостности музыкального образа, которая воплощается в развитии музыкального материала. Кроме того, результаты исследования будут интересны как пианистам-практикам (исполнителям), так и пианистам-педагогам, формирующим навыки исполнительской работы будущих музыкантов-исполнителей в аспектах тембральности и познания механизмов регулирования агогического профиля произведений.

Достоверность научных результатов проведенного исследования обеспечивается опорой на музыковедческие, философские и аналитико-психологические источники по избранной теме; трактовкой фактуры фортепианных произведений композитора в опоре на теорию музыкального тембра и фортепианного темброобразования; привлечением работ, рассматривающих синестетичность как системное свойство музыкально-художественного сознания; изучением культурно-художественного и архетипического контекста произведений Н. Метнера; комплексным музыковедческим анализом избранных произведений.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 12 «Психология музыкального творчества», п. 15 История, теория и практика исполнения на музыкальных инструментах», п. 18 «Психология музыкального исполнительства» паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Апробация диссертации. Положения работы неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры. Результаты исследования отражены в 10 публикациях и выступлениях на научных конференциях различного уровня (международных и всероссийских). На материале исследования автором

сделаны публикации в сборниках научных трудов, музыковедческих журналах, включая пять статей в изданиях, рецензируемых ВАК.

Структура работы. Исследование состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и двух Приложений, включающих нотные примеры и таблицы метрических параметров в произведениях Метнера.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначается актуальность темы исследования, формулируются его цель и задачи, раскрываются критерии отбора материала и объектов анализа, предлагаются основополагающие методологические подходы, определяется научная новизна работы.

В главе I – **«К проблеме тембральности фортепианной фактуры»** – обосновывается феномен тембральности как разновидности темброколорита, раскрывается ее глубинная связь с композиторским и исполнительским текстом, выявляется особая роль «обертональных» качеств тембральности в обнаружении внутреннего механизма ее связи с фактурой.

Содержание раздела 1.1 – **«Онтологическая сущность музыкального произведения и исполнительского текста»** – составляет определение глубинных оснований композиторского и исполнительского бытия, опирающегося на универсализм понятий пространства и времени, которые проявляют свои свойства, в том числе, в фактурной организации нотного текста и пластической (кинестетической) реализации исполнительского процесса. На основе анализа научных работ, посвященных проблемам музыкального исполнительства, в частности, *исполнительской интерпретации*, была определена диалектическая взаимосвязь исполнения (наполнение звучащего текста конкретно-чувственным содержанием, полнотой экзистенциального переживания) и интерпретации (раскрытие художественных намерений композитора в процессе исполнения, выявляющего индивидуальное понимание авторского замысла). В этом контексте музыкально-исполнительская интерпретация рассматривается как сотворчество, как личностный диалог исполнителя и композитора, осуществляемый в звучании и совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса.

В работе подчеркивается продуктивность анализа исполнительской интерпретации в ракурсе *художественного текста* – в его семиотическом понимании. Понятие «текст» в современном музыкознании имеет два значения – как конкретная форма фиксации произведения (нотно-знаковая запись), осуществляемая композитором, и как структурно-семиотическая (знаковая) система, которая обладает смысловой вариативностью, выявляемой при интерпретациях. Смысл текста, рождаемый в процессе понимания, «принадлежит не тексту, а духовному миру исполнителя», «постигается интуитивно» (М. Арановский), а потому *текстовые функции* музыкального произведения реализуются через его способность к накоплению смыслов при взаимодействии с культурным контекстом. Обобщение обозначенных положений позволило

уточнить определение *исполнительского текста* как результата исполнительского искусства, направленного на художественное акустическое воплощение авторской опусной композиции на основе ее интерпретации, реализуемой средствами исполнительской выразительности.

Осмысление музыкального произведения в аспекте его текстовых функций помогло выйти на рассмотрение онтологических аспектов творческой деятельности. Предлагаемый в работе *онтологический аспект* анализа исполнительского искусства обусловил обращение к работам философов, в первую очередь тех из них, кто системно изучал сущность и смысл бытия. Привлекаемое понятие «здесь-бытия» (М. Хайдеггер) позволило выявить значимость рассмотрения феномена уникальности проживания, осуществляемого исполнителем в процессе интерпретации композиторского замысла.

Показано, что онтологический аспект творческого процесса, где проявлены сущностные силы музыканта, находит опору в основных понятиях концепций К. Юнга и К. Мартинсена. Коллективное бессознательное (*система архетипов*), трактуется в работе, вслед за К. Юнгом, как регулятор творческой деятельности вообще, а архетипические праобразы, выражающие сущность душевных процессов, понимаются как то, что составляет «внутренний план существования» человека. Сущностные силы исполнителя как творческая воля, способная подчинить свое бытие идее композитора-творца, определяется К. Мартинсеном как *звукотворческая воля*, силами которой производится исполнительская интерпретация¹. Роль исполнителя при этом определена как творческое «подчинение» глубинной всеобъемлющей воле архетипических идей, воплощенных в композиторском тексте, что получает дополнительную актуальность при исполнении произведений Н. Метнера. Высказано предположение, что в недрах художественной образности его произведений, воссоздаваемой исполнителем в опоре на композиторский замысел и архетипический опыт человечества, коренится принцип, который определяет *тембромфактурный компонент* исполнительского текста.

В разделе 1.2 – «*Темброфактура как категория современного музыкознания*» – рассмотрен вопрос функциональной зависимости тембра и фактуры, реализуемой в процессе фортепианного темброобразования, актуализирована проблема реализации темброфактуры в исполнительском процессе. На основе работ, анализирующих тембр как понятие и как музыкальный феномен, в данном исследовании под *тембром* понимается качество звучания отдельно взятого звука, на которое влияют не только «внешние» факторы и условия, но и внутренние, имманентные (количество обертонов в составе звука, их соотношение по высоте, динамике, качество атаки звука, форманты, вибрато и др.), и, шире, *окраска звучания музыкальной ткани*.

Темброобразование на фортепиано имеет свои особенности, поскольку этот монотембровый инструмент обладает подвижным характером звука,

¹ Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.; Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2002. 120 с.

наличием шумовых компонентов, зависимостью его спектрального состава от уровня динамики и высоты тона, от негармонических обертонов в спектре звука. К регуляторам фортепианного тембра, участвующим в образовании его иллюзорных качеств, относят призвуки фортепианного тона, динамику отдельного тона, его регистровое положение, динамические соотношения звуков в аккорде, опережающее исполнение звуков аккорда и др. Поэтому многое в фортепианном темброобразовании зависит от исполнителя. Как отмечает Е. Назайкинский, пианист идет «от фонизма к тембру». В этом ему помогает «идеальная выровненность звучания всех струн, а также самый характер их тембра – однотипность затухающей динамики, мгновенность атаки и вместе с тем ее приглушенность, открытость и полнота звучности»².

В контексте основной проблемы исследования подчеркивается, что тембр обладает способностью к колорированию, изменению общего колорита звуковой картины, на которые могут влиять различные факторы – гармонические, регистровые, штриховые, фактурные и т. д. В опоре на работы В. Цытовича показано, что такую способность инструментального тембра можно определить как *тембровые иллюзии*, существующие наряду с характерным, легко узнаваемым качеством звучания – реальным тембром³. В исследованиях М. Манафовой, посвященных анализу оркестровой фактуры Э. Денисова, такое свойство тембра обозначено термином «*темброколорит*». Темброколорит определяется ею как форма функционирования тембра в системе музыкального языка, как способы его взаимодействия с разными параметрами музыкального текста, влияющие на изменение общего колорита звучания, а фактурный параметр музыкальной ткани выделяется как один из факторов, формирующих оркестровое темброколорирование⁴.

Проекция данного понятия на фортепианную фактуру в аспекте взаимосвязи фактуры и тембра позволила выявить значимость роли фактуры в темброобразовании и увидеть перспективу раскрытия возможностей исполнительского процесса в реализации тембровых потенциалов фактуры исполнительскими средствами выразительности. В связи с этим значимыми для данной работы стали выводы о синтетичности *фактурного уровня темброколорита*, в структуру которого включены вертикальные (пространственные) и горизонтальные (временные) параметры⁵. Универсальность указанных параметров позволяет рассмотреть точки пересечения композиторских намерений по формированию тембровых иллюзий на *фортепиано* и их исполнительской реализации.

В разделе 1.3 – «*Тембральность фортепианной фактуры*» – обосновывается понятие тембральности, рассматривается его генезис, осуществляется проекция данного понятия на принцип колорирования фортепианной фак-

² Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 101.

³ Цытович, В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147–148.

⁴ Манафова, М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2011. С. 9.

⁵ Манафова, М. М. Указ. соч. С. 9.

туры. Показано, что усиление интереса к красочно-колористическим возможностям фортепиано в начале XX века обусловило в музыкальной науке поиск терминов для их обозначения. В отношении фортепианной фактуры такой поиск предпринимается М. Шавинером («темброколористические свойства»), Л. Гаккелем («тембральное пятно» как тенденция, реализующая феномен красочности фактуры), Т. Афанасенко, рассматривающей тембральные возможности как результат внутренних изменений тембра, рождаемых под влиянием комплекса выразительных средств. Однако исследователи не дают понятию «тембральность» терминологического статуса, как принципа фортепианного темброобразования.

Необходимость введения понятия тембральности подготовили и некоторые теоретические положения психоакустики, и выводы исследователей об особенностях фортепианного темброобразования, а также представления об иллюзорных качествах тембра, рассмотренных В. Цытовичем в отношении фактуры монотембровой группы струнных инструментов и имеющих значительный потенциал для их проекции на фактуру монотембрового фортепиано. В основе этих поисков находится идея о многоуровневости тембра и его восприятия, зависящего от динамической градации обертонов в структуре звука, а также от способности нескольких звуков темброво взаимодействовать между собой. Показано, что «освоение» природы *обертонального звучания фактуры*, как важнейшая компонента исполнительского текста пианиста, происходит через познание особых фонических свойств фортепианной фактуры, которые исследователи связывают с «принципом обертонового письма» (Л. Гаккель, М. Шавинер).

В работе *тембральность* определяется как принцип формирования функционально-колористических свойств фактуры в ее звучании. Полагаем, что тембральность есть фортепианный темброколорит, который обладает ярко выраженными иллюзорными свойствами, запрограммированными в фактуре и регулируемые исполнительскими средствами выразительности: динамикой, агогикой, артикуляцией, педализацией и т. п. Данный ракурс исследования фокусирует внимание на исполнительской реализации тембровых иллюзий в работе с фактурой произведений, созданных для фортепиано как монотембрового инструмента.

Привлекаемый нами термин «тембральность» позволяет поставить акцент на внутренней обертоновой структуре фортепианного тембра, которая при создании композиторского текста и в исполнительском процессе ассоциативно проецируется на фактурную организацию, помогая выстраивать ее по модели обертонового ряда посредством динамического расслоения музыкальной ткани. Тембральность как некий принцип изменения реального фортепианного тембра отражает композиторские и исполнительские поиски способов гибкого градуирования тембровой стороны звучания в динамике фактурной организации музыкальной ткани. Тембральность – понятие, взывающее к самой сущности тембра, оно проясняет то, что составляет внутреннюю, *обертональную структуру*

тембра. Другими словами, понятие тембральности выражает *принцип существования тембра* в композиторском и исполнительском текстах.

В разделе 1.4 – «*Трактовка фортепианной фактуры в творчестве композиторов XVIII – рубежа XIX–XX веков*» – излагается ретроспективный взгляд на композиторские представления о темброколористических возможностях фортепианной фактуры. При широком взгляде на колорирование фортепианной фактуры можно выделить два направления его функционирования. Имманентное – связанное с развитием и обогащением тембральных свойств фортепианного звучания как такового. Трансцендентное – выходящее за пределы тембральных возможностей и реалий фортепиано, в попытке подражать оркестру, органу, голосу. Трансцендентные «амбиции» фактуры позволяют в процессе поиска нужного колорита использовать далекие от привычных норм темброобразования выразительные средства.

Основные формы представлений композиторов о тембральности фортепианной фактуры обозначаются через характерные ассоциативные темброколористические свойства, так или иначе соотносящиеся с качеством обертоналности. *Оркестральность* определяется как иллюзорное качество фактуры произведений Л. ван Бетховена. Он стал первым из композиторов, кто начал изменять фортепианный тембр и придавать ему оркестровые краски (Я. Мильштейн), используя для этого фактурные, регистровые, гармонические приемы звукописи. *Полнозвучность* фактуры фортепианных произведений характерна для Ф. Шопена, который раскрывал колористические возможности фортепианного тембра, основываясь на природных, обертональных свойствах фортепианного «благозвучия» (по С. Фейнбергу). *Атмосферность* сочинений Р. Шумана, в опоре на традиции развития педально-колористических потенциалов фактуры, выражается в обертоновой насыщенности «иллюзорных» звучаний. Наиболее ярко обертональные характеристики фактуры проявлены в фортепианных произведениях А. Скрябина. «*Колокольность*» его фактуры подчеркнута свойствами, которые воплощены посредством гармонизации вертикали звуками обертонового ряда. *Стихийность*, как свойство фортепианной фактуры произведений Н. Метнера, внутренне согласуясь с трансцендентными и имманентными тенденциями, позволяет по-новому взглянуть на роль тембральности в организации фактуры, а также связать ее с глубинными основаниями художественной образности. Высказано предположение, что Н. Метнер, в определенном смысле, завершил в своем творчестве линию развития глубинных тембральных связей фортепианной фактуры с музыкальной образностью в рамках классической мажоро-минорной системы. Кажущаяся «ограниченность» в формировании тембральности фактуры в его произведениях преодолевается посредством углубления образной сферы, погружением в недра архетипического бессознательного, связанного со *стихиями души* (по К. Юнгу). Композитор интуитивно стремится к *стихийной* звукописи. Осуществленное им углубление образного содержания раскрывает иные красочные возможности фактуры, проявляющие соответствия с архетипической образностью и ее си-

стемой целостности. Такой вектор поиска фактурных возможностей колорирования актуализирует поиск соответствующих процедур анализа.

В разделе 1.5 – «*Синестетический механизм формирования тембральности фортепианной фактуры в исполнительском процессе*» – в целях углубления анализа истоков тембральности привлекается синестетический подход. Он выявляет механизм межчувственных связей, который объединяет различные сенсорные модальности. Синестетичность мышления способна интегрировать в глубинном смысловом поле звук, ритм, контур, жест, эмоцию, цвет и способствовать объемному, полнокровному, полимодальному восприятию художественных образов.

В решении проблемы тембральности значимость имеет научная концепция Б. Галеева. Для обоснования роли идеомоторных представлений в исполнительском тексте привлекаются те положения его концепции, которые помогают обнаружить глубинные интермодальные связи процессов исполнения и темброобразования. Глубинные звуко-тактильные синестезии, исследуемые в диссертации, возникают через посредствующие функции *проприоцептивных* и *интероцептивных* ощущений⁶. Ощущение же непосредственности исполнительского конкретно-чувственного переживания тембральности обнаруживается при корректирующем влиянии *протопатического компонента* синестезий. Обозначенные глубинные синестетические связи позволяют приблизиться к исполнительской трактовке некоторых тембральных свойств фортепианной фактуры, в частности – иллюзии «пения» («вокализации») на фортепиано.

Сложный интермодальный механизм, вскрывающий глубинную связь фактуры и ее тембральной компоненты, проявляется на моносенсорном (аудиальном) уровне как *интрамодальная синестезия*. Через универсализм слуховых ощущений музыкального пространства и времени она позволяет обозначить глубинные основания исполнительского навыка – как единства тактильных представлений, выраженных через ощущения *дления* (агогики) и *одновременности* (фактурной тембральности). Вместе с тем, само единство, как условие функционирования навыка, укоренено в понимании наглядности (непосредственности переживания) *схемы-образа* (И. Кант, М. Хайдеггер), которая структурирована через категории пространства и времени. Предполагается, что обозначенное понимание структуры исполнительского навыка как такового положено в основание механизма темброобразования на фортепиано, – с целью ограничения проявления тембральности характером ее обертоновых свойств.

Глава II – «Исполнительская трактовка фортепианной тембральности» – посвящена анализу исполнительского процесса формирования тембральности как свойства фортепианной фактуры.

⁶ Проприоцепция включает ощущения, которые обеспечивают сигналы о положении тела в пространстве – кинетическую и вестибулярную чувствительность, рецепцию движения, тяжести, веса. Интероцептивные ощущения сигнализируют о состоянии внутренних процессов организма, сохраняют близость к эмоциональным состояниям. См.: Галеев, Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казанского университета, 1987. С. 99–100.

В разделе 2.1 – **«Исполнительская динамика как средство построения фактурной вертикали: метод тембральной монтировки-маскировки»** – показан способ раскрытия тембровых возможностей фортепиано посредством динамического расслоения звучания, который базируется на универсальных параметрах фактуры, ее пространственно-временной организации. На основе того, что в исполнительской фактуре некоторые звуки по уровню динамики значительно тише основного (звука, находящегося в мелодии или, скажем, баса), вводится понятие *quasi*-обертон – звука, тембрально приравненного к обертону. В этом аспекте фактуру предложено определить как модель «обертональной атмосферы», которая формируется при участии интермодальных связей.

Для уточнения характера динамических отношений звуков фактуры предложено заимствовать из теории психоакустики понятие *маскировки* – явления, характеризующего исчезновение или изменение в восприятии одного звука при появлении другого, более громкого. Маскер (звук, как бы «закрывающий» другой) в определенных случаях может проявлять свои «заслоняющие» свойства вплоть до полной неслышимости маскируемого звука.

Обратный процесс в данной работе обозначен *монтировкой*. Посредством «встраивания» (монтировки) одного звука (маскируемого) в другой (маскер) собирается красочный элемент образа. Маскер – это своеобразный центр «сборки» иллюзорных свойств тембра. Монтировка по модели динамического расположения призвуков обертонового ряда дает исполнителю интуитивное понимание того, что при должном уровне динамики маскера он может придать характер благозвучия фактуре любой гармонической сложности. В процессе динамического расслоения фактуры с целью формирования ее тембральности значительную роль играют артикуляция и демпферная педаль.

Тембровая монтировка начинается с динамического формирования основного двухголосия: бас встраивается в мелодический звук, ему динамически подчинены остальные слои (подголосок, аккомпанемент, *quasi*-обертон, натуральный обертоновый «шлейф», др.). Живой сиюминутный исполнительский процесс тембральной монтировки-маскировки, раскрывает бытийный аспект исполнительского текста и относится к проявлениям онтологических качеств тембрового слуха. С помощью слуха звукотворческая воля исполнителя формирует тембральную задачу, подчиняя ей тактильные навыки и закрепившиеся в них динамические представления. Динамико-артикуляционная монтировка-маскировка, способствует формированию тембральных свойств фактуры в опоре на полисенсорные представления о фонизме обертонового ряда.

В разделе 2.2 – **«Агогическая организация тембральности фортепианной фактуры»** – рассмотрен синестетический механизм функционирования тембральной иллюзии певучего фортепианного звука. В работе высказано предположение, что ассоциативный интермодальный механизм вносит особый вклад в существование художественного образа, соединяя на подсознательном уровне слуховые, визуальные и тактильные ощущения исполнителя в процессе акустической реализации образа. В результате тембральные иллюзии, форми-

руемые при динамическом расслоении фактуры, получают более конкретное чувственное воплощение.

Важность кинестетики в системе модальностей, отмечаемой Б. Галеевым, проявляет себя в том, что рецепция движения, непосредственно связанного с предметно-практической деятельностью, может служить соединительным звеном между любыми разномодальными ощущениями, позволяет обнаружить сенсорную связь (проприоцепцию) между моторикой пианиста и вокалиста. Эта связь дает возможность пианисту сформировать *певучее* фортепианное звучание через чувственно-ассоциативную проекцию физического процесса дыхания, связанного с движением, на пластический процесс «лепки» пианистом певучей, «пропетой» музыкальной фразы. Мышечные (идеомоторные) представления пианиста в опоре на синестетический механизм формируют возможность компенсации красочной «недостаточности» фактуры иными ее свойствами, в первую очередь – агогическими потенциями мелодического материала. Мелодия, исполненная по-вокальному свободно, ассоциативно усиливает ощущение искомого «вокального» тембра. В практике для поиска меры агогических изменений исполнитель опирается на ассоциативные характеристики интероцептивных (внутренних) ощущений. Их важность проявляется в понимании различной меры временных изменений, свойственных экзистенциальной природе исполнителя, например, замедления (*ritardante* – опаздывая, *ritenuto* – задерживая, *allargando* – расширяя, *rallentando* – замедляя). Сложный процесс распределения исполнительского времени отражает индивидуальные представления пианиста о свободе исполнительских агогических процессов, корнящихся в самом бытии исполнителя, в его протопатических ощущениях – с их непосредственностью переживаний.

В работе предложена синестетическая трактовка феномена «пения на фортепиано». «Певучесть» реализуется через глубинный синтез ощущений моторики (проприоцепции) и эмоциональных ощущений (интероцепции), проектируемых из представлений о певческом процессе, и проявляется в агогической неповторимости построения фразы. Связь с тембральностью выявляется при посредстве интрамодальной синестезии, связывающей акустический вариант фактуры музыкального фрагмента (в ее пространственной организации) и тембральный «срез» звучащей фактуры (в ее «вокальной» краске). Перенесение внутренних мышечных представлений певческого аппарата на исполнительский процесс пианиста помогает найти нужные синестетические «рычаги», позволяющие фактуре «петь» и переливаться красками, отражающими нюансы глубоких эмоциональных переживаний.

Раздел 2.3 – **«Технология исполнительской работы над колористическими свойствами фактуры (динамика и артикуляция)»** – содержит анализ процесса исполнительского темброобразования в музыкальном тексте. В качестве материала для анализа привлекается Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Н. Метнера. Особенность фактуры репризного проведения основной музыкальной темы его 2-й части состоит в том, что фактура фортепианной партии тембрально подчинена мелодической линии, звучащей в оркестре. По-

лагаем, что подобная особенность, иллюстрируя пространственно-динамический способ тембрования, не связанный с агогикой, в полной мере раскрывает обертональный потенциал фактуры. Фактура метнеровского произведения, расслаивающаяся на четыре пласта, обладает отчетливо выраженными «обертонами» свойствами, что определяет характер процесса монтировки. Зафиксированные композитором в нотной записи качества тембральности (эфемерность, призрачность и «нездешность» музыкального образа) позволяют исполнителю с помощью синестетического механизма обнаружить почти «невесомые» гравитационные соответствия в исполнительском тексте звуковым кинетическим ощущениям, в том числе на уровне артикуляционного параметра фактуры, который нюансирует ее тембрование.

В выводах главы обозначено, что исполнительское тембральное «выстраивание» фортепианной фактуры происходит в пространственно-временных координатах экзистенциально трактуемого исполнительского навыка.

В главе III – «Н. Метнер: трактовка фортепианной фактуры и ее колористических свойств» – излагаются теоретические взгляды композитора о месте колорита в системе средств выразительности и его творческом методе, реализующем целостную систему художественной образности.

Раздел 3.1 – **«Система взглядов Н. Метнера на колористические свойства фортепианной фактуры»** – посвящен анализу теоретических представлений композитора о колористичности фактуры (ее «звучности»: термин Н. Метнера), изложенных в его работе «Муза и мода» и нашедших последовательное воплощение в его произведениях. В этом аспекте рассматриваются высказывания Н. Мясковского о фактуре Метнера, который отмечал присущую ей особую красочность, лишённую излишеств (Н. Мясковский).

Подчеркивается, что Метнер одним из первых осознал важность критического взгляда на доминирование тембра над другими средствами выразительности в композиторском творчестве XX века, грозящими, по его мнению, подменой смысла красочностью. Метнер «открывает» в колорите иные свойства – выразительные, внутренние. Композитор вкладывает в понятие звучности (колорита) четыре значения: звучность как качество звука вообще; как способ динамического распределения звуков в фактуре; как набор реальных оркестровых тембров; как фонизм⁷. Он утверждает, что колорит находится «на службе» у главных элементов музыки, прежде всего – гармонии. Дело в том, что оригинальность звукописи Метнера коренится в особой образной сфере. Композитор расширяет тембральную палитру, углубляя образное содержание, и создает в своих фортепианных произведениях разнообразные по колористу картины: от звукописи душевных движений, изысканной графики до сочных эпических полотен.

В разделе 3.2 – **«Архетипическая сущность метнеровских произведений»** – раскрываются глубинные, корневые основания художественной образ-

⁷ Метнер, Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935 (Факсимильное издание – Париж: YMCA-PRESS, 1978). С. 55–57.

ности фортепианных произведений Н. Метнера. Дистанцируясь от экспериментов современных ему композиторов-авангардистов, Метнер искал свои пути в музыкальном искусстве. На наличие архетипического содержания в музыкальном тексте указывают ремарки и программные заголовки. Его музыка щедро «населена» характерными образами мифологических существ, которые в своей образной конкретности представляют элементарные стихии душевного мира. Стихийность напрямую связана с архетипическими представлениями о целостной структуре человеческой души. Особенность архетипов (в понимании К. Юнга) состоит в том, что они проявляются не в наглядных образах, а в качестве *регулирующих принципов* их формирования. В процессе анализа высказано предположение, что жанр сказки апеллирует к мифу не по форме, а по содержанию – как внутренняя жизнь мифа, своеобразная звуковая его интерпретация.

Обнаружение архетипической сущности позволяет выйти на проблему систематизации образной сферы музыки Метнера, а также дает возможность распознать проекции указанных архетипов в фактуре фортепианных произведений композитора.

В разделе 3.3 – *«Проекции архетипов в фактуре фортепианных произведений Н. Метнера»* – показано, что музыкальные образы его произведений отражают оригинальную систему художественных идей. Система экспонирует себя, в первую очередь, в необычных программных заглавиях, поэтических эпиграфах, ремарках, а также в необъявленных композитором, но важных для него аналогиях и ассоциациях. Неординарность образности произведений Метнера помогает раскрыть внутренние мотивы творчества композитора: композитор уходит от прямой изобразительности в названии, стремится перенаправить восприятие в подтекст и символичность образов, «увидеть» образы сквозь призму глубинных смыслообразующих структур. Предложенная проекция теории К. Юнга на образность музыки Метнера дополнена в исследовании процедурами синестетического анализа, направленного на выявление роли перцептивного опыта в формировании более объемного художественного образа.

В системе аналитической психологии центральный и самый структурированный архетип, который собирает вокруг себя все основные образы коллективного бессознательного, есть архетип Духа⁸. Этот архетип привлекается для обоснования целостной структуры (*кватерности*, четырехосновности) элементарных *стихийных сил* человеческой души – стихий воды, земли, воздуха и огня. Эта структура «подпитывает» музыкальную образность и создает завершенную систему *архетипических идей*, проекция которой на внутреннюю целостность тембральной фактуры в фортепианных произведениях Метнера представлена в аспекте исполнительских задач.

На элементарном уровне действия стихий посредством артикуляционных приемов фактуры ассоциативно отражены такие перцептивные характери-

⁸ Архетип Духа близок по значению с архетипом Самости, который дополняет его содержание свойством близости к бессознательному. Латинский эквивалент понятия Дух – Animus. См. об этом: Юнг, К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 157, 185.

стики стихий, свойственные восприятию, как влажность (стихии воды и воздуха) и сухость (стихии земли и огня). Им соответствуют слитность и прерывистость звуковой материи. В музыкальном восприятии одиночных звуков-атомов на фактурном уровне они проявляются как артикуляционные формы звука (*legato* и *staccato*) и представляют как бы «первобытные», онтологические свойства музыкальной материи.

Высказано предположение, что в фактуре распознаются символические знаки, отсылающие воображение к представлениям о стихии воды (текучесть, слитность), стихии земли (рассыпчатость, сухость), стихии воздуха (легкость, порывистость), стихии огня (подъемность, «аэродинамичность»). В работе предложено соответственно обозначить проекции стихий на фактуру: *aqua-фактура*, *terra-фактура*, *aero-фактура*, *ignis-фактура*. Подобные дефиниции фиксируют синестетические характеристики в предпринятом опыте систематизации фактуры по образному содержанию.

В разделе 3.4 – «**Синестетический анализ тембральных свойств фортепианной фактуры в композиторском тексте**» – показано, как именно формируется тембральность фортепианной фактуры из глубинных структур художественного образа. Для этого обозначены основные черты творческого мышления Метнера, которые связаны с представлениями композитора о целостности душевных *стихий* в системе художественной образности. На уровне фактуры она фиксируется в знаках, отсылающих к соответствующим способам формирования тембральности. Эти знаки, безусловно, составляют своеобразную программу для исполнителя.

Изучение Сказки ор. 20 № 2 Метнера, с привлечением процедур синестетического метода анализа музыки, предложенного Н. Коляденко⁹, показало, что программные заголовки и ремарки подспудно регулируются синестетическим механизмом. Результат осуществленного анализа выявил, что в тембральном колорировании фактуры Сказки большое значение получили интерцептивные («эмоциональные») синестезии, сформированные в образе набатного звона как гласа Судьбы. На основе целостного гештальта, как одной из процедур синестетического анализа, был выявлен общий эмоциональный тон – ощущение неумолимо надвигающейся беды. Визуально-пространственный образ высвечивает «природные» основания фонического слоя музыкального текста, выражаемые в «обертонально-колокольном» характере звучания фактуры. «Музыкальный осциллограф» (термин Н. Коляденко) как второй этап анализа прояснил музыкальный смысл посредством графическо-мелодических ассоциаций. С помощью процедуры «синестетического маркирования» были конкретизированы гравитационно-аудиальные соощущения, необходимые исполнителю для воплощения образа. Комплексная пространственная синестезия оказывается закономерно связанной с визуальной и гравитационной характеристиками фактуры. Так понимаемая программа Сказки помогает организовать

⁹ Коляденко, Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.

исполнительский двигательный моторно-кинетический процесс пианиста, который направлен на формирование тембральности фактуры, посредством «синестетической эмпатии», как составной части интермодальной интерпретации музыкального текста. Анализ показал, что полимодальность восприятия колокольной образности помогает обнаружить те «маркеры» и «манки», которые на эмпатийном уровне способны «вывести» пианиста на подражание исполнительской технике звонаря.

Таким образом, обозначены индивидуальные черты творческого мышления композитора, развернутые в архетипически цельной системе образности его творчества. В ходе синестетического анализа выявлен интермодальный механизм, регулирующий связь исполнительского процесса пианиста с формированием колористических свойств фортепианной фактуры.

Глава IV – «Тембральные свойства фортепианной фактуры в произведениях Н. Метнера: композиторские намерения и исполнительский процесс» – содержит аналитические этюды, посвященные анализу образности стихий, как проекций сил души в произведениях композитора, и тембральным свойствам фактуры.

Во вводном разделе 4.1 – *«Исполнительский анализ музыкального текста в аспекте тембральности»* – показано, что исполнительские механизмы часто опосредованы нерациональными глубинными структурами художественного образа. Теория архетипов в проекции на исполнительский текст позволила яснее сформулировать практические задачи воплощения тембрального замысла композитора. Каждый из четырех видов фактуры – aqua-фактура, terra-фактура, aero-фактура и ignis-фактура – имеет определенный комплекс «стихийной» выразительности, отраженный в артикуляции, микроагогике фразы, метрической организации времени, регистре, макроагогике разделов формы, мелизматике, громкостной динамике и др. Фактурная целостность опирается на характерную «природную качественность» фонического слоя звучащей ткани, которая основана на природных свойствах внутренней структуры звука – обертоновой.

Раздел 4.2 – *«Aqua-фактура. Фантастическая импровизация op. 2 № 1 “Русалка”»*. Проекция перцептивных характеристик стихии воды, как элемента психической целостности души на фактуру пьесы, отображена в синестетической характеристике этой фактуры на уровне интермодальных *квалитатов*¹⁰ и выражена в *текучести, неустойчивости, сущностных свойствах* стихии. В фактуре скрыто присутствуют параметры, обостряющие ее тембральные свойства, ассоциирующиеся с водой: «непрерывность» звуковых линий, волнистость, струистость, качание. Aqua-фактура пьесы воплощена с помощью артикуляции *legato*, выраженной в текучести нерасчлененного дления, сущностной характеристике этого способа артикулирования. Единственное обозначение педали *sempre pedale* (постоянно с педалью) говорит о компози-

¹⁰ Так принято определять общие свойства всех ощущений на элементарном уровне. См.: Галеев, Б. М. Указ. соч. С. 95

торском намерении полно раскрыть колористические возможности фактуры и достичь «гипнотической» красочности образа.

Исполнительский процесс, осуществляющий воссоздание тембральности aqua-фактуры, имеет свои особенности. Сенсорные взаимодействия, соединяющие звуковые образы с ощущениями вестибулярной неустойчивости, невесомости, находят отражение в плавных, скользящих, перетекающих ощущениях в исполнительском аппарате пианиста. Исполнительское ощущение текучести находит соответствие в понятии *вилочки* (К. Мартинсен), формирующей пластику пианизма экстатического типа воли. Вилочка, являясь тактильной проекцией феномена дления, формирует текучие тембральные характеристики фактуры в процессе сложной монтировки акустических «пространств», которые складываются из различных взаимоотношений мерцающего обертонового фактурного фона и мелодического материала.

Раздел 4.3. – «**Terra-фактура. Сказка op. 34 № 3 «"Леший" (но, добрый, жалобный)**». Terra-фактура пьесы в основном выполнена в артикуляции *staccato*. Образная программа дана композитором во внутреннем противоречии: леший, но добрый. В этой ремарке, как представляется, дано отвлечение от наглядности и обозначена направленность на амбивалентность качеств душевной стихии как таковой. К синестетической характеристике стихии земли отнесена *устойчивость, определенность*, связанная с гравитационной выраженностью штриха *staccato*. При тембральном воплощении образа подобной стихии души почти отсутствует необходимость применения демпферной педали. Этот прием, игнорирующий иллюзорность звучания, придает гармонии Сказки «суровый» реальный колорит, а вертикали – оттенок утяжеленности. «Землистость» подчеркнута указанием *tenebroso* (сумрачно), а также низким регистром и басовыми трелями, уподобленными «рокоту земли». Тембральность фактуры ограничена «лепкой» гармонических интервалов по принципу монтировки в полифоническом противопоставлении контрастных «сухих» раздробленных линий. Пальцевое *staccato*, обозначенное композитором и присущее типу пианизма, который функционирует в рамках статической звукотворческой воли, показывает отсутствие необходимости «весовой» игры, что нивелирует масштаб образа и его тембральные проявления. В результате анализа сделаны выводы, что сенсорный механизм выявил соответствия, связывающие элементы фактуры Сказки, ее «сухую» тембральность и дробные, стаккатные тактильные ощущения пианиста.

Раздел 4.4. – «**Aero-фактура. "Danza silvestra" ("Лесной манец") op. 38 № 7**». Стихия воздуха синтезирует свойства предыдущих стихий – текучесть воды и устойчивость земли – и приобретает новые качества: неуловимость и порывистость. Основное синестетическое свойство стихии воздуха характеризуется *полетностью*. Меняющаяся фактура, в которой пульсирует изменчивая метрика, формирует спонтанную моторику исполнительского аппарата. Пространственные свойства такой фактуры обнаруживают эффект стереофоничности звучания, которая выражена мгновенным «захватом» всех регистров фортепиано, а также разорванностью «порхающей» по всем регистрам факту-

ры, наличием многочисленных пауз и «мерцающих» мелизмов (шлейферов, аншлагов, форшлагов, аччакатур). Артикуляция пьесы разнообразна. Образ «рисует» упругими короткими фразами, паузами и цезурами.

Воплощение аеро-фактуры в исполнительском тексте решено в традиции экспансивной звукотворческой воли, для которой характерно синтетическое тактильное восприятие ощущений статического и экстатического пианизма, исходя из слегка фиксированной целостности всего игрового аппарата – от кончика пальца к плечевому суставу. Исполнительская монтаж фактуры производится при максимальной ее регистровой расслоенности – как на педали, так и без нее. Иллюзорные атмосферы, формируемые подобной расслоенностью, создают глубокие, дальние планы и «воздушную» перспективу. В результате синестетического анализа аеро-фактура раскрыла свойства целостности по типу синтеза архетипических свойств стихий воды и земли, которые на пластически-артикуляционном и мотивно-фразовом уровне выражаются в мозаичном сочетании *legato*, *staccato*, коротких фраз и многочисленных цезур. Тембральность фактуры, получающая свою архетипическую проекцию из свойства стихии воздуха (порывистость), также характеризуется мозаичностью и разнообразием педальных и иных звучаний.

В разделе 4.5. – *«Ignis-фактура. Сказка ор. 20 № 2 «Campanella» – песнь или сказка колокола, но не о колоколе»* – отражена одна из исторически сложившихся форм воплощения стихии огня – *колокол-фактура*, которая является ярким образцом «пламенеющего» энергетического поля вибраций на всех уровнях метрической пульсации, что и составляет, на наш взгляд, основную характеристику такой стихии. Ignis-фактура в произведениях Метнера принципиально не имеет «визуального» эквивалента: проявление стихии огня, как творческого Духа – это не изображение (внешнее), а само его напряжение (внутреннее) – огонь души. Общее свойство подобной фактуры заключается в энергетической тяге, то есть антигравитации, возносящей «аэродинамической» тяге, отображающей подъем, высвобождение энергии от «трения» фактурных линий. Тембральность фактуры, «наэлектризованной» стихией огня, обладает экзистенциальной открытостью, яркостью интероцептивного ощущения. Стихия огня выражается в неостановимости вибраций на всех метрических уровнях, что дает высокое напряжение энергетических биений. Характерное свойство подобной фактуры – стремление к кульминации, которая в результате трансформирует ее облик.

Сказка ор. 20 № 2 Метнера создана в русле формообразующих принципов экспансивной звукотворческой воли. Она наделяет индивидуальное переживание общечеловеческой значимостью. Композиторская программа («не о колоколе») уводит от визуальной наглядности колокола в глубину архетипической образности. Исполнительское время посредством интермодальных механизмов связано с образом раскочки «оцепного» колокола (направляющего звучание «от нас – к нам») и образом временного процесса вообще (проприоцептивно-слуховая синестезия), раскрывающего метрическую организацию произведения. В ней сопряжено четыре метрических уровня, что ярко выражает

основную, временную характеристику ignis-фактуры. Агогическая «скованность» относит восприятие к самым глубинам души, связанным с экзистенциальным ощущением текучести времени, данным в своем предельном значении – непрерывности и неостановимой тяге, присущей ignis-фактуре. Фортепианная «колокольность» регулируется тактильной организацией разноуровневых метрических пульсаций («обертональных» вибраций), которые на уровне фактуры выражены в ее пространственной многослойности. Тембральность ассоциативно связана с обертоновостью, в акустическом образе которой решается процесс исполнительской монтировки фактурных слоев.

В разделе 4.6. – «*Animus-фактура. Концерт № 3 (баллада) для фортепиано с оркестром оп. 60*» – осуществлен анализ тембральных свойств фактуры циклической формы, в которой все стихии души осмысливаются в процессе своего развития и обретения целостности архетипа Духа, представляющего высшую форму сознания (Animus) и выражаемого принципом кватерности стихий. Ядром, регулирующим развитие, является архетипическая идея, которую композитор изложил в ремарках и программе. Первая часть Концерта-баллады – это сфера стихии воды, персонифицированной в архетипе Anima (композитор отождествляет его с поэтическим образом русалки, созданным в стихотворении М. Лермонтова). Вторая часть (финал) – это стихия огня, персонифицированная в архетипе Animus (вымышленный композитором образ витязя-духа, который логично завершает архетипическую целостность). Форма концерта символически соотносится с трансформирующим восхождением от стихии воды к стихии огня (эфиру), из небытия – к существу. Можно предположить, что архетипически осмысленное движение от души к духу есть восхождение к себе, к своей цельности.

Синестетический механизм выявляет в творческом мышлении Метнера ассоциативные связи психических свойств стихии огня с глубинными определениями времени. Поэтому главная характеристика ignis-фактуры в финале – временной поток, пульсирующий по каналам большого количества сопряженных уровней пульсации. Композиторский текст содержит указания, выводящие пианиста на выявление временных характеристик исполнительского текста. Совмещение трехдольности и двухдольности организует исполнительский процесс, высвобождающий энергии мелких и мельчайших пульсаций. Трехмерность и четырехмерность, выраженные в тактовых размерах и воплощенные в движении, есть архетипические эквиваленты временных перцепций. Исполнительская генерация нескольких столь мелких одновременно звучащих пульсаций невольно выводит ощущения пианиста на уровень резонирования с энергиями стихии огня (Духа).

В выводах главы подчеркивается, что синестетические механизмы формирования образов направляют вектор исполнительской интерпретации от внешней сюжетности в глубину смысла и объясняют оригинальную художественную образность, прослеживаемую во многом в ремарках композитора. Показано, что тембральная организация фортепианной фактуры в системе художественной образности фортепианных произведений Метнера основана на

архетипическом представлении о целостности образа, укоренном в центральном архетипе Духа.

В **Заключении** подводятся итоги и намечаются перспективы исследования. Показано, что в процессе реализации пианистом композиторского замысла фортепианная фактура обнаруживает тембральность как один из принципов своего формирования. В фортепианных произведениях Н. Метнера формирование и репрезентация художественных образов имеет глубинный синестетический механизм, основания которых коренятся в слоях бессознательного. Эти образы обнаруживают совершенную систему, сформированную архетипическими представлениями Метнера о целостности души в единстве психических элементов ее стихий. Тембральность как особый вид темброколорита имеет характерные выразительные свойства, которые, не затрагивая изобразительных соответствий, выявляют свой фактурный потенциал в реализации глубинных слоев образности. Однако в любом обновлении ракурсов изучения музыки мы не должны, по словам Метнера, забывать, что музыкальная работа «заключается не только в проверке подлинности нашего индивидуального переживания, но и в выборе и проверке подлинности тех средств, которые мы черпаем из сокровищницы нашего музыкального языка»¹¹.

Результаты, полученные в диссертации на основе синестетических анализов произведений Метнера, могут быть применены к анализу музыки других композиторов, а также использованы в исполнительской работе над фортепианной фактурой. Полагаем, что принципы формирования тембральности фактуры и метроритмического профиля музыкальных произведений могут иметь значительные перспективы в музыкально-исполнительской и педагогической деятельности.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. Budnikov, V. Coloristic Properties of Piano Music Texture in Nikolai Medtner's Works // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016/9 – № 6. – P. 1443–1450. (0,6 п. л.)
2. Лысенко, С. Ю., Будников, В. В. «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2019. – № 1 (23). – С. 62–67. (0,6 п. л.)
3. Будников, В. В. Актуализация тембральных свойств фортепианной фактуры в исполнительском процессе: синестетический аспект // Манускрипт. История. Философия. Искусствоведение. – Тамбов: Издательство «Грамота», 2019. – Т. 12. – Вып. 7. – С. 145–151. (0,9 п. л.)
4. Будников, В. В. Проекция архетипов в фактуре фортепианных произведений Н. Метнера // Манускрипт. История. Философия.

¹¹ Метнер, Н. К. Указ. соч. С. 6.

Искусствоведение. – Тамбов: Издательство «Грамота», 2020. – Т. 13. – Вып. 1. – С. 188–193. (0,7 п. л.)

5. Будников, В. В. Исполнительский аспект тембрально-динамического формирования фортепианной фактуры // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение. – Томск, 2020. – № 37. – С. 114–126. (0,7 п. л.)

Публикации в сборниках материалов всероссийских и международных конференций и научных трудов

6. Будников, В. В. Интерпретация музыки Н. Метнера: опыт воссоздания архетипического контекста // Язык и культура: мосты между Европой и Азией. Международный лингвокультурологический форум. 15–18 сент. – Хабаровск: Изд. ДВГГУ, 2009. – С. 145–152. (0,5 п. л.)
7. Будников, В. В. Колористическая трактовка фактуры в фортепианных произведениях Н. Метнера: актуализация семантического подхода в современном музыкальном образовании // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / нач. ред. и сост. Е. В. Савелова. – Хабаровск : ФГБОУ ФПО «ХГИИК», 2013. – С. 53–60. (0,5 п. л.)
8. Будников, В. В. Архетип Хаоса в сонате ор. 45 для скрипки и фортепиано И. Ахрона: опыт интерпретации // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Междунар. науч.-просветит. конф. / науч. ред. Е. В. Савелова, С. Ю. Лысенко; сост. Е. Н. Лунегова. – Хабаровск : ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2015. – С. 18–28. (0,7 п. л.)
9. Будников, В. В. Тембральные свойства фортепианной фактуры в сказке ор. 20 № 2 Н. Метнера: синестетический аспект // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2016. – С. 72–83. (0,6 п. л.)
10. Будников, В. В. Интермодальные механизмы формирования исполнительского текста пианиста // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: мат. III Междунар. науч. конф. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. – СПб.: Изд-во РХГА, 2020. – С. 25–27. (0,1 п. л.)