

Подводя итог, актуализируем значение некоторых особенностей самоанализа в процессе исполнения:

– предметом такого анализа может быть не только свершившийся факт («продукт» исполнения), но и предполагаемый результат, и способы его достижения;

– анализ функционирует не только при помощи умственно-интеллектуальных механизмов, но и чувственных, и двигательных;

– анализ может осуществляться как сознательно, так и подсознательно;

– фактором, который способен мотивировать и координировать механизмы анализа на разных уровнях их системной организации, является целевая установка.

Література

1. Зимняя И.А. *Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке.* – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1985. – 160 с.
2. Кондаков Н.И. *Логический словарь-справочник.* – М.: Наука, 1975. – 720 с.
3. *Краткий психологический словарь / Составитель Л.А. Карпенко; под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского.* – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
4. *Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков : очерки / А. Малинковская.* – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
5. *Назайкинский Е.В константности в восприятии музыки / Е. Назайкинский.* – Музыкальное искусство и наука: сб. ст. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 59 – 99.
6. *Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О.М. Степанов.* – К.: Академвидав, 2006. – 424 с. – (Енциклопедія ерудита).
7. *Ягунов В. Педагогіка: навч. посібник / В. Ягунов.* – К.: Либідь, 2002. – 560с.

УДК 781.2 : 78.071.1 (470)

Анна Серебрянская

ТЕМБРОВОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ПТУШКИНА

В статье рассматривается тембровое переинтонирование как понятие и процесс в композиторском творчестве. Затрагиваются различные аспекты проявления тембрового переинтонирования: практический, жанровый, интерпретологический, стилевой, ценностный. Предлагается определение «тембрового переинтонирования», прослеживается его связь с психологическими процессами личности. Автор проводит анализ творчества В. Птушкина, рассматривая его театральные сюиты с позиции авторредакции нотного материала как композиторской интерпретации и тембрового переинтонирования.

Ключевые слова: тембр, интонация, интонирование, тембровое переинтонирование, восприятие, память, мышление, композиторская интерпретация, транскрипция, авторредакция.

Серебрянська Г. Темброве переінтонування в композиторській творчості В. Птушкіна. У статті розглянуто темброве переінтонування як поняття та процес у композиторській творчості. Виділяються різні аспекти прояву процесу тембрового переінтонування: практичний, жанровий, інтерпретологічний, стильовий, ціннісний. Пропонується визначення «тембрового переінтонування», досліджується його зв'язок із психологічними процесами особистості. Автор аналізує творчість В. Птушкіна на прикладі театральних сюїт з боку авторедагування нотного матеріалу як композиторської інтерпретації та тембрового переінтонування.

Ключові слова: тембр, інтонація, інтонування, темброве переінтонування, сприйняття, пам'ять, мислення, композиторська інтерпретація, транскрипція, авторедакція.

Serebrjanskaja A. Timbre intoniert like a side of the V. Ptushkin's composer creativity. In the article the author tells about the timbre intonation as a concept and process of composition activity. There are the manifestation of some aspects of the process timbre intonation, like a practical, genre, interpretation, style, value. The author gives a theoretical concept timbre intonation and divides it into parts. She explores the relationship timbre intonation with the individual psychological processes, considers composing creativity in terms of their own the basics. The author analyzes the V. Ptushkin's works as a composer brings music to the new conditions timbre sound, composer's interpretation and timbre intoniert.

Keywords: timbre, intonation, intoniert, timbre intoniert, memory, musical thinking, interpretation, transcription, author's edition.

Практика авторских переложений собственных сочинений имеет обширную историю и географию в музыкальном искусстве. Еще со времен барокко и по нынешнее время многие композиторы возвращаются к музыкальным произведениям, которые были ими ранее созданы. Создавая музыкальное произведение, композитор переживает огромный спектр эмоциональных состояний, разрабатывая смысловую идею сочинения, находит все новые и новые способы воплощения в звуковую ткань. Что же касается вопроса пересмотра ранее созданного – это уникальный процесс, которому следует уделить особое внимание в деятельности композитора. До настоящего времени существуют разные взгляды на необходимость и важность авторских переложений для других инструментов, хотя используемое при этом тембровое переинтонирование часто является неотъемлемой чертой композиторского стиля. В музыковедческой литературе не уделялось достаточно внимания этому вопросу, отсюда выстраивается **актуальность** данной статьи.

Объектом исследования является композиторское творчество харьковского композитора Владимира Птушкина, **предметом** – тембровое переинтонирование музыкального материала как творческий принцип стиля композитора.

Рассмотрим структуру понятия «тембровое переинтонирование», в котором целесообразно выделить две основы: «тембр» и «интонирование». Одна из них связана с тембро-акустическим параметром музыкального произведения, вторая – с его практическим воплощением в процессе непосредственной передачи интонации – интонированием. Процесс сочинения музыки неразрывно связан с психологическими процессами личности, поэтому сложность понятия «тембровое переинтонирование» усложнено влиянием процессов музыкального восприятия, памяти, музыкального мышления и воображения. Таким образом, схема конструирования понятия может выглядеть так:

ТЕМБРОВОЕ:



ТЕМБР
АКУСТИКА



ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ:



ИНТОНАЦИЯ
ИНТОНИРОВАНИЕ



МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ
МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ
ВООБРАЖЕНИЕ

Психологические процессы личности являются объединяющими звеньями явления тембрового переинтонирования в композиторском творчестве.

Тембр – сложное качество звука – зависит от многих компонентов, в том числе, «гармонических (частичные тоны, соотношение которых может быть выражено возрастающим рядом целых чисел) и негармонических частичных тонов» [1, с.16]. Таким образом, тембром считается окраска звука, благодаря которой происходит процесс распознавания звука одной высоты в исполнении разных голосов, либо инструментов. Соответственно, тембр является своеобразной индивидуальной характеристикой звучащего тела. Т.е. тембр следует рассматривать с двух сторон: как характеристику звука и как характеристику звучащего тела.

В то же время понятие тембра в первую очередь интересует нас как воплощение смысловой стороны музыкального произведения. Не случайно композиторы поручают ведущие партии, темы, лейтмотивы исполнению на определенных музыкальных инструментах, сообщающих звучанию специфическую окраску. Безусловно, отдельно взятый звук не способен передать смысловое наполнение сочинения в отрыве от интонации. Ведь имен-

но интонация в музыке раскрывает индивидуальные особенности звука определенного инструмента и передает всю гамму настроений и переживаний композитора. Интонация – это сложный смысловой комплекс звуковых взаимосвязей, сопряженный с потребностью предслышания. Неслучайно Б. Асафьев определяет музыку как «искусство интонируемого смысла» [1, с.140].

Композиторское творчество бывает тесно связано с тембровым переинтонированием, т.к. оба они не существуют в отрыве от таких психологических процессов как восприятие, мышление, воображение, память. Создавая музыкальное произведение, композитор вкладывает в него определенную идею, будоражащую его сознание в данный момент. В процессе же творческого переосмысления ранее высказанной идеи возникает ее новое воплощение в жанрах переложения или транскрипции. Так, например, М.Ю. Борисенко [2] указывает, что жанр транскрипции «формується на базі "чужої" композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах» [2, с.25].

Следует заметить, что отправная точка может быть как заимствованной, так и авторской, главное, что изначальный музыкальный материал помещается в новые условия звучания, иногда не меняя основную мысль автора, а лишь дополняя ее новыми красками, а иногда – существенно изменяя изначальную установку. В деятельности музыканта-исполнителя проблема музыкальных редакций как «удобного для исполнителя специально подготовленного текста» [3], является важным артефактом «общения» с композитором. В контексте музыкальной культуры, редакция музыкального произведения выполняет роль текста-посредника между композитором и исполнителем. В нашем же случае – это посредник между композиторским мышлением прошлого времени и времени, в котором происходит переосмысление ранее высказанной идеи. А это значит, что авторредакция в композиторской деятельности является процессом смыслового и семантического преобразования ранее созданного произведения.

Музыкальное произведение в новом тембровом звучании предполагает не просто перевод нотной записи в звуковую пространственно-временную форму, а требует тембрового и интонационного *перевоссоздания* произведения [3]. Поручая музыкальный материал новому инструменту, композитор создает новые интонационные связи, что способствует формированию новой, переосмысленной идеи данного сочинения. И, что для нас наиболее существенно, – демонстрирует своеобразный «диалог мышления» прошлого и настоящего, что позволяет выявить момент обобщения собственных творческих поисков в рамках индивидуального стиля.

Итак, мы приходим к следующему определению данного явления: тембровым переинтонированием следует считать лишь такой качествен-

ный уровень проработки ранее созданного, при котором обнаруживается *тембровое переосмысление* интонационных связей сочинения. Рассматривая тембровое переинтонирование как процесс композиторского творчества, мы выделяем ряд аспектов, на которых хотелось бы сосредоточить внимание.

- практический аспект (представленный в работах А. Гайдено, Э. Денисова, Д. Клебанова, С. Коробецкой, Н. Римского-Корсакова и др.), включает в себе прикладное значение принципа тембрового переинтонирования. Он прослеживается в оркестровке, аранжировке, переложении ранее созданных сочинений с целью новых тембровых решений;

- жанровый аспект (отраженный в работах С. Шипа, Е. Назайкинского, А. Жаркова, М. Борисенко) раскрывает принцип тембрового переинтонирования в формировании жанров транскрипции, переложения, редакции при творческом переосмыслении первичных версий;

- стилевой аспект (работы В. Москаленко, Е. Назайкинского) раскрывается в сочетании разных авторских стилей при переработке сочинения, либо в трансформации стиля композитора (при авторредакции) и включает также момент стилизации, если таковой присутствует в версии (сюита Э. Грига «Из времен Хольберга»);

- ценностный аспект позволяет показать автономию оригинала и версии, их взаимодействие и взаимопроникновение, не влияющее на ценность каждого произведения в отдельности;

- интерпретологический аспект раскрывает принцип тембрового переинтонирования с точки зрения появления новой тембровой версии как интерпретации оригинала (концепция В. Москаленко). По сути, родившаяся версия непосредственно является композиторской интерпретацией ранее заложенной идеи.

Для иллюстрации тембрового переинтонирования в рамках композиторского творчества мы обратились к творчеству известного харьковского композитора Владимира Птушкина, который постоянно прибегает к неоднократной переработке собственных сочинений. В поле зрения исследователя могут быть включены разные примеры, но мы сосредоточимся на трех сюитах к театральным спектаклям, существующих в фортепианной и оркестровой версиях. Речь идет о сюитах из музыки к комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы», к комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», а также сюите «Театральный калейдоскоп». Созданные автором «переинтонирования» оригинала представляют собой совершенно самостоятельные концертные произведения и достаточно популярны в обеих версиях.

Остановимся на театральной сюите «Виндзорские проказницы». Сюита для фортепиано в четыре руки, написанная по одноименной комедии В. Шекспира, состоит из семи разнохарактерных пьес. Цикл открывает Увертюра (D-dur). Быстрый темп (Allegro), доминантовый органнй пункт,

моторное движение шестнадцатыми задают импульс развития материала, а мотивное построение фраз мелодии и штриховые особенности придают музыке скерцозный характер, что вводит слушателя в образную сферу произведения. Обращаясь к оркестровой версии, следует отметить удивительные способности струнной группы к передаче заявленного выше образного наполнения сочинения. Это достигается благодаря тому, что композитор переинтонировал основную тему, поручив исполнять ее скрипкам, в связи с этим музыка приобретает игривость, легкость и полетность в движении. Использование различных тембров духовой группы (фагот, кларнет, труба, валторна), а также ударной группы (литавры, бубен) в их чередовании со струнными, придает музыке театральность и калейдоскопичность.

Второй номер сюиты – пьеса «Насмешницы-проказницы». Этой музыке присуща танцевальность, которая достигается благодаря пунктирному ритму, синкопированной группировке нот. Также следует отметить, что композитор работает с широким охватом диапазона, что наиболее ярко раскрывается в оркестровом изложении. Чередование тембров духовой (гобой, тромбон, кларнет, флейта, труба, валторна, туба) и струнной групп оркестра в сопровождении ударной группы (литавры, колодочка, бубен) четко отражает характер сочинения и моментально рисует картины самой театральной постановки.

«Сказ давно минувших дней» – часть цикла, которую можно охарактеризовать как своеобразное лирическое отступление от общего веселого, танцевального движения цикла, не смотря на то, что некая танцевальность также присуща этой части сюиты. Легкий staccat'ный штрих в партии сопровождения, динамика piano, мерное движение басовой линии четвертными длительностями, а также большое расстояние между регистрами сообщают музыке повествовательность и сказочную окраску, что является четкой характеристикой образа заданного названием части. На наш взгляд, именно фортепианная версия наиболее полно отражает образное наполнение пьесы, так как монотембровость звучания позволяет сконцентрировать внимание на иных способах развития материала, таких как чередование тональностей, фактурное варьирование, штрихи и т.д. Возможно, поэтому автор вводит фортепиано в оркестровую версию сюиты. Своеобразный тембровый колорит инструмента обогащает звучание и делает образную характеристику наиболее полной.

Знакомясь с музыкой четвертой части сюиты «доктор Каюс», целесообразно обратиться к литературному первоисточнику. В комедии Шекспир рисует образ французского доктора средних лет со сложным характером, влюбленного в красавицу Анну Пэйдж (за которой ухаживают многие), эгоистичного, недовольного жизнью ворчуна. Музыка В. Птушкина не просто подчеркивает эти качества, а выводит на поверхность скрытые для первого восприятия стороны. Музыка части напоминает по стилистике

рэгтайм, состоящий из двух разделов: вольяжного медленного, с присущей ему экспрессивностью, и более подвижного, в котором теряется джазовая направленность музыки. Этим композитор словно подчеркивает двуличие героя, которому посвящена пьеса.

Не является исключением в этом плане и характеристика следующего образа комедии, Фальстафа. Этот, с первого взгляда, благородный дворянин, рыцарь, раскрывается слушателю с иной, менее благородной стороны. Для характеристики образа композитор использует в крайних регистрах медленное мерное движение крупными длительностями, а средний пласт заполняет мелкими фигурациями, изворотливыми мотивами, которые в оркестровом варианте исполняют струнные инструменты на фоне мерности шага духовых. Вследствие чего рисуется образ важного, представительного дворянина с напускным благородством, по сути своей не отличающегося высокими моральными устоями.

В характеристику следующей части цикла В. Птушкин вводит видоизмененную тему, которую мы слышим в Увертюре сочинения. Быстрый темп, стремительное движение шестнадцатыми, кружащаяся на одном месте тема, чередование тональностей – всё это четко обрисовывает образ «Брэндфордской ведьмы». Так же как и в предыдущих частях интересны тембральные решения музыкального материала. Постоянное чередование тембров струнной и духовой групп оркестра, поручение исполнения тематических элементов различным по тембральной окраске инструментам, быстрая смена образов – это яркий пример театральности и живости композиторского мышления.

Цикл завершает «Финал» – обобщающая часть сюиты. Здесь отражены образы всех предыдущих пьес. Синкопированный ритм, придающий танцевальность, акцентирование слабых долей, которое служит напоминанием о принадлежности произведения к жанру комедии, мотивное построение фраз, рассредоточенных в исполнении между группами духовых и струнных инструментов – все это является яркой характеристикой композиторского стиля В. Птушкина.

Использование тембра фортепиано в оригиналах и оркестровых версиях обусловлено тем, что В. Птушкин в основном работает за фортепиано, и, судя по сочинениям автора, знает свойства и особенности этого инструмента в совершенстве.

В авторском *тембровом переинтонировании* фортепианного материала четко просматривается практический аспект, с точки же зрения перевода из сюиты для фортепиано в музыку для спектакля прослеживается жанровый аспект. В аспекте стиля в оркестровой версии прослеживается индивидуальность гармонического и мелодического мышления В. Птушкина, которая присутствует и в фортепианной версии, но выражена не настолько ярко. В плане интерпретологии новая версия сочинения является композиторской интерпретацией предыдущей. Используя новые тембровые реше-

ния, композитор підкриває семантичну функцію тембра в музиці. Ну а з точки зору ціннісного аспекта оркестрова версія сюїти, як і фортепіанна, представляють собою обособлені сочинення в творчестві композитора.

В зв'язі з вищесказаним, можна зробити висновок, що поява оркестрових версій «театральних» сюїт обумовлено не вузькою практичною направленістю, зв'язаною з необхідністю дати произведениям нову життя, а представляє собою новий етап тембрового переосмислення власних сочинень. В зв'язі з цим і фортепіанні, і оркестрові версії існують в концертній практиці як взаємодоповнюючі, але, по суті, автономні артефакти творчого процесу і композиторського стилю В. Птушкина.

Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. / Б. Асаф'єв. – М. : Музгиз, 1947. – 163 с.
2. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мист-ва. –17.00.03. – Музичне мистецтво / М.Ю. Борисенко. – Харків, 2005. – 17 с.
3. Булгакова Л.В. Редакції фортепіанних произведений: теоретические аспекты и сравнительный анализ: автореферат дис. ... канд искусствoved. –17.00.02-17 / Л.В. Булгакова. – Новосибирск, 2012. – 27 с.
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. ... канд. мист-ва: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Т.Б. Веркіна. – К., 2008. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського – 18 с.
5. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования / А. Жарков // Науковий вісник : зб.наук.пр. / Нац.муз.акад.України ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2006, – Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. – С. 129-134.
6. Иванчей Н.П. Фортепіанна транскрипція в світлі психології музикального восприяття / Н.П. Иванчей // Вестник Адыгейского государственного университета. – Серия 2: Филология и искусствovedение – Вип. 1 – М, 2009. – С. 234-244.
7. Клебанов Д. Искусство инструментовки / Д. Клебанов. – К. : Музична Україна, 1972. – 218 с.
8. Коробецька С. Оркестр як фактор стильоутворення / С. Коробецька // Українське музикознавство. – Київ, 2002. – Вип.31. – С. 255-266.
9. Москаленко В.Г. Лекції по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Г. Москаленко. – К. : ТОВ типографія «Клякса», 2012. – 272 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
11. Римский – Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский – Корсаков. – М. : Музгиз, 1946. – 122 с.
12. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.