

сительно понятия логоса в дальнейшей проекции на хоровое творчество В. Мужчиля.

Ключевые слова: логос, композиторское письмо, функция, структура, метод мышления.

ZAVERUCHAE. THE FUNCTIONS AND STRUCTURE OF THE LOGOS IN THE SYSTEM OF THE CHORAL WRITING. *A generalization of experience of scientific sources on the concept logos in a future projections of the choral writing by V. Muzhchyl.*

Keywords: *logos, composer writing, function, a structure, method of thinking.*

УДК 781.22 : 78.072.2

Анна Серебрянская

ТЕМБРОВОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ

Практика создания авторских версий собственных сочинений является неотъемлемой чертой стиля композитора. До настоящего момента существуют разные взгляды на необходимость процесса переработки и ценность вторично переработанного материала. В связи с этим следует рассмотреть сам процесс, именуемый «тембровое переинтонирование». Со времен И. С. Баха авторские переложения носили прикладной характер (музыкальные произведения, имевшие популярность среди широкого круга публики, перекладывались авторами для ансамблей таких составов, которые давали возможность музицирования в домашних условиях). Остается загадкой, с какой целью автор продолжает работу над ранее созданным, сообщая ему новую жизнь в иных тембровых условиях.

Цель статьи – изучить явление тембрового переинтонирования в аспекте психологии музыкального творчества. Для этого необходимо проанализировать смысловые цепочки понятий, связанных как с тембром, так и с интонацией (интонированием).

Анализ процесса звукоизвлечения невозможен без анализа акустических свойств. Музыкальный звук и любой другой, так или иначе, характеризуется условиями своего распространения, то есть акустикой [3], и этот процесс тесно сопряжен с психологией восприятия. В фундаментальном труде по музыкальной акустике

Н. А. Гарбузов [3] анализирует процесс формирования тембра следующим образом.

Когда звучащее тело совершает колебание основной частоты, определяющей высоту звука, оно обычно делится на части. Колебания этих частей, имеющие большую частоту, сравнительно с основной частотой звучащего тела, воспринимаются как призвуки основного тона. Тон, производимый колебанием основной частоты, называется основным, а призвуки, производимые колебаниями частей – частичными тонами или обертонами. Частичные тоны, присоединяясь к основному, образуют окраску звучания или тембр: «Тембр – сложное качество звука. Зависит от многих компонентов: гармонических (частичные тоны, соотношение которых может быть выражено возрастающим рядом целых чисел) и негармонических частичных тонов» [3, с. 16]. Таким образом, тембром считается окраска звука, благодаря которой происходит процесс распознавания звука одной высоты в исполнении разных голосов, либо инструментов, соответственно, что является своеобразной индивидуальной характеристикой звучащего тела. Автор рассматривает тембр с двух сторон: как характеристику звука и характеристику звучащего тела. При изучении тембра как индивидуальной характеристики звука отметим, что помимо ряда обертонов или частичных тонов, образующих определенную ауру звучания, еще есть компоненты, без которых узнавание звука невозможно – это атака, вибрация и затухание. Отсутствие данных компонентов невозможно, так как они неразделимы как физический процесс извлечения звука, а человеческое ухо, в свою очередь, не воспринимает частичные тоны дифференцировано: оно воспринимает все в совокупности. При анализе тембра как характеристики звучащего тела невозможно обойти вниманием ряд элементов, определяющих тембр музыкального звука, характерного для каждого отдельного инструмента. Таковыми являются шумовые компоненты, возникающие при соприкосновении раздражителя и, собственно, колеблющегося тела как результата атаки звука (струна – смычок, клавиша – молоточек – струна).

В музыковедении проблема тембра обсуждается достаточно широко. Приведем лишь некоторые высказывания. Так, Л. Мазель и В. Цуккерман указывают, что «будучи близким к жизненным звуковым прообразам музыки, тембр, подобно динамике, не принадлежит к числу тех элементов, которые в первую очередь определяют специфическую внутреннюю организацию музыки, логику развития му-

зыкальной мысли. Это видно не только по существованию темброво однородных произведений (не содержащих тембровых смен), но и по возможности звучания одного и того же произведения в различных тембрах» [4, с. 319].

С. Шип определяет тембр как элементарную неразделимую психологическую характеристику звука, благодаря которой различаются звуки одной высоты в исполнении разных голосов и инструментов [7].

Даже беглый анализ концепций свидетельствует о том, что изучение тембра является важнейшим аспектом изучения смысла в музыке, а его изменение может напрямую зависеть от художественных намерений исполнителя.

В понимании интонации важными элементами являются темп, тембр, громкость и тон. Слово «тон» (греческое – *tonos*) буквально переводится как «натянутая веревка, натяжение». Интонация – высотная организация звуков или степень точности их воспроизведения. Соответственно, интонация рассматривается в музыкальном искусстве как составляющая процесса интонирования.

Интонирование – сложный процесс взаимосвязи обособленных звуков. Б. Асафьев рассматривает интервал как «один из первичных выразительных единств – обобщенную интонацию» [1, с. 12]. С точки зрения интонации каждый интервал «достигается» (осознается) слухом. Н. К. Переверзев, цитируя мнение скрипача М. Лессмана, пишет, что чистота интонации в музыкально-исполнительском процессе определяется степенью выявления ладо-смысловых связей между звуками [6]. Интонирование поднимается на качественно высокую ступень, становясь способом интерпретации музыкальных произведений. Понимая это, невозможно обойти вниманием психологическую сторону явления «интонирование»; прослеживается тонкая связь исполнительского интонирования с психологическими познавательными процессами, такими как музыкальное восприятие, мышление, память. Иначе говоря, интонация – это сложный смысловой комплекс звуковых взаимосвязей, сопряженный с потребностью предслышания, что, в свою очередь, опирается на восприятие, музыкальную память.

Музыкальное восприятие отражает чувственный уровень познания, базируясь на первом простейшем из познавательных процессов – ощущении. В отличие от ощущения, восприятие – это осмысленный и означенный синтез слуховых, зрительных и тактильных ощущений;

это первичное осмысление, анализ художественного образа, выраженного средствами музыкальной выразительности, т. е. способность на уровне эмоциональной реакции и понимания откликнуться на музыкальное произведение. В свою очередь, от степени такого осмысления зависит дальнейшая психологическая работа над музыкальным материалом. Иначе говоря, на восприятии основываются память как познавательный процесс и высший из познавательных процессов – музыкальное мышление.

Музыкальная память – это способность человека к сохранению в сознании музыкального материала, с целью его дальнейшего воспроизведения. Или его дальнейшей проработки – тембрового переинтонирования. Как известно, по временным параметрам память делится на кратковременную и долговременную. В нашем случае сам процесс запоминания (то есть помещение материала в кратковременную память) менее важен, нежели использование долговременной памяти, как источника ранее заложенной информации для преобразования предыдущего опыта в новую форму существования. И этот процесс, основываясь на ранее полученной информации об образе, средствах его воплощения и пр. неразрывно связано с мышлением.

Мышление занимает особое место в науке, не только как психологическая категория, но и как деятельность (процесс). Как категория входит в структуру не только психологии, но и философии. Этим и определяется его особое положение в системе познавательных процессов. Мышление отражает мир опосредовано (используя ранее заложенную через ощущение, восприятие, память информацию), а не непосредственно, как ощущение и восприятие, с помощью знаний и речи, а в нашем случае – еще и с помощью музыкальной речи. Эффективность музыкального мышления определяет результаты восприятия и запоминания: уже в процессе восприятия происходит первичное осмысление, а значит и кратковременное запоминание, через понимание. Мышление предполагает наличие аналитического компонента в процессе переработки сочинений, тем самым являясь отправной точкой в рождении новых образных связей ранее созданного, что непосредственно близко к пониманию процесса тембрового переинтонирования.

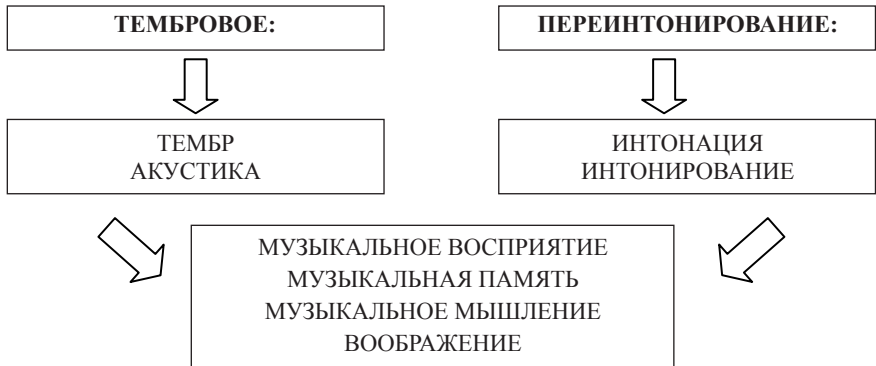
Что же касается процесса воображения, то это результат синтеза познавательных процессов. Процесс воображения всегда протекает в неразрывной связи с двумя другими психическими процессами –

памятью и мышлением. Из психологии нам известно, что воображение – психический процесс создания образа предмета, ситуации путем перестройки имеющихся представлений. Образы воображения не всегда соответствуют реальности; в них есть элементы фантазии, вымысла.

Творческое воображение прибегает в художественном произведении к отклонению от некоторых сторон действительности, с тем, чтобы придать образную наглядность действительности, основному замыслу или идее, отражающей опосредованно какую-то существенную сторону действительности. Это, безусловно, касается и исполнительского искусства. В кандидатской диссертации Т. Б. Веркиной музыкально-исполнительское искусство рассматривается как творческая практика, способ закрепления, воспроизведения и развития музыкального опыта человека [2]. Автор предлагает ввести понятие «актуальное интонирование», не отождествляя его с понятиями «выразительного», «художественного», а рассматривая как дополнение к ним. В системе этих определений актуальное интонирование указывает на ценностный статус конкретной исполнительской деятельности, позволяющей функционировать системе художественной коммуникации.

Восприятие, память, мышление, воображение – все эти познавательные процессы определяют степень интонирования, то есть степень осознанности музыкального произведения, степень его смыслового наполнения и реализации на суд публики. Речь должна также идти «о композиторском *перво-творении* музыкальной интонации, об исполнительском вариантном *претворении* и о ее *со-творении* со стороны слушателя» [2, с. 9]. Таким образом, сочетание всех выше перечисленных познавательных процессов и рождает актуальное интонирование, заставляющее публику сопереживать как композиторскому, так и исполнительскому выражению музыкального смысла.

Вышеизложенные размышления позволяют представить структуру понятия «тембровое переинтонирование» следующим образом.



На основании проведенного анализа содержания понятия предлагается следующая дефиниция.

Тембровое переинтонирование – это такой *качественный уровень проработки ранее созданного композиторского материала, при котором обнаруживается тембровое переосмысление интонационных связей сочинения.*

Практика авторских переложений в рамках музыкального творчества в целом – явление достаточно распространенное, породившее ряд жанровых воплощений музыкального материала: транскрипция, переложение, редакция и др. Явление тембрового переинтонирования связано, в первую очередь, с усилением семантической функции тембра, которая проявляется при воплощении авторской идеи произведения, а также при его вторичной переработке самим композитором.

Тембр является неотъемлемой, «врожденной» характеристикой каждого музыкального инструмента, а умелое его использование диктует изменение (иногда – кардинальное) смысловой роли в контексте драматургии сочинения. При этом жанровый уровень в процессе тембрового переинтонирования затрагивается крайне несущественно и выступает в качестве «оболочки» нового содержания.

Если на уровне технологии процесс перевода из одной версии в другую можно назвать переложением (иногда транскрипцией, редакцией, аранжировкой), то вопросы тембрового переинтонирования целесообразно рассматривать *вне зависимости от возможных жанровых трансформаций.* Это процесс, при котором версия имеет художественную ценность, равнозначную оригиналу. Ведь тембровое переинтонирование несет в себе обновленное содержание, соответ-

ственно, и иную образную сферу, что достигается благодаря работе композитора как интерпретатора с новыми тембровыми красками.

ВЫВОДЫ. Выявленная связь тембрового переинтонирования с познавательными психологическими процессами (ощущение, восприятие, память, мышление) позволяет отнести данное явление к практике композиторской интерпретации.

Преобразованные (переработанные вторично) сочинения являются, на наш взгляд, самостоятельными, не вторичными по своей художественной ценности, а достойными внимания как исполнителей, так и слушателей. Неслучайно подобный вид работы достаточно распространен в мировой музыкальной практике по сей день. Он не просто «продлевает» жизнь отдельным произведениям, а позволяет уже сложившемуся образу приобрести новые очертания.

Появление авторедакций сочинений как равнозначных артефактов творчества композитора в контексте единого авторского стиля представляет собой новый этап тембрового переосмысления сочинений. В связи с этим фортепианные и оркестровые версии существуют в концертной практике как взаимодополняющие, однако, автономные по своей сути области композиторского творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Б. Асафьев. – М. : Музгиз, 1947. – 163 с.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Т. Б. Веркіна. – ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Гарбузов Н. Музыкальная акустика / Н. Гарбузов. – М-Л. : Музгиз, 1940. – 246 с.
4. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман [ред. Т. И. Соколова]. – М. : Институт военных дирижеров, 1959. – 366 с.
5. Москаленко В. Г. Стилевые основы музыкального творчества / В. Г. Москаленко // Лекции по музыкальной интерпретации [электронная версия]. – Лекция 9.
6. Назайкинский Е., Рагс Ю. О применении акустических методов исследования / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. [под ред. С. Скребкова]. – М. : Музыка, 1964. – С. 3–18.
7. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Применение

акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. [под ред. С. Скребкова]. – М. : Музыка, 1964. – С. 79–101.

8. *Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования / Н. К. Переверзев [ред. Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.*

9. *Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.*

СЕРЕБРЯНСКАЯ А. ТЕМБРОВОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ. *Рассматривается понятие «тембровое переинтонирование» в широком значении – как авторский процесс переработки ранее созданного музыкального материала, и в узком – как тембровое перевоплощение. Задействуются аспекты его изучения с позиций акустики, музыкального мышления, психологии восприятия.*

Ключевые слова: *тембр, акустика, интонация, интонирование, восприятие, мышление.*

СЕРЕБРЯНСЬКА Г. ТЕМБРОВЕ ПЕРЕІНТОНУВАННЯ ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИКОЗНАВСТВА. *Розглядається поняття «темброве переінтонування» у широкому значенні – як авторський процес переробки первинного музичного матеріалу та у вузькому – як темброве переосмислення. Аналіз поняття залучає аспекти його вивчення з позицій акустики, музичного мислення та психології сприйняття.*

Ключові слова: *тембр, акустика, інтонація, інтонування, сприйняття, мислення.*

SEREBRJANSKAJA A. TEMBRAL INTONAITING AS A MUSIC'S ASPECT. *The author talks about the topic “tembral intonaiting” as a reworking process of composer’s authentic music material. The topic “tembral intonaiting” consists of elements. Synthesz of this elements makes us to take new version as autonomic level of composer’s creation. Combination of musical elements with cathegories of psychology helps us to anderstand the topic “tembral intonaiting” like individual composer’s interpretation.*

Keywords: *tembre, acoustic, intonation, интонирование, musical thinking.*