

Наталья Рябуха

**ЗВУКООБРАЗ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ
(этимологический дискурс)**



Рябуха Наталья Александровна – доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры.

Выпускница Харьковского государственного института искусств им. И. П. Котляревского по специальности «Фортепиано», класс Заслуженного артиста Украины, доцента С. Ю. Юшкевича (1996–2001).

Автор учебного пособия «Украинская фортепианная миниатюра как объект исполнительской интерпретации» с грифом МОН Украины (2010), 32 научных статей и ряда научно-методических разработок. В 2004 году успешно защитила кандидатскую диссертацию «Миниатюра как феномен музыкальной культуры (на примере фортепианного творчества украинских композиторов конца XIX–XX столетий)», специальность 17.00.01 – теория и история культуры. С 2013 года – докторант кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).

Сфера научных интересов: проблемы исполнительской интерпретации и культурологии музыки.

Вне интонации нет звукообраза.

Б. Асафьев [1, с. 274].

В последнее время в сфере музыкознания возрастает интерес к проблеме музыкально-исполнительского мышления как особого вида интеллектуальной деятельности. В контексте современного музыкального творчества «новая музыкально-исполнительская поэтика» (термин И. Черновой) отражает изменение роли исполнителя в системе музыкальной коммуникации. Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку степени воплощения художественного замысла композитора, но и отношение

интерпретатора к звуковой природе инструмента. Однако до сих пор термин «звукообраз» как исполнительской категории не получил научного статуса. Это обстоятельство обуславливает **цель** предлагаемой статьи – очертить смысловое поле звукообраза как исполнительской категории, связанной с появлением новой парадигмы музыкально-исполнительской культуры в контексте современного образа мира.

Термин «этимология» восходит к греческому «этимон» (греч. *étymon*), что означает истинное значение слова и его «логос» (греч. *lógos*) – смысл или суждение¹. Актуальность избранного методологического ракурса обусловлена тем, что этимологический анализ позволяет установить семантическую связь между сущностью предмета исследования, его историко-культурной трансформацией и глубинным осмыслением, зафиксированным в понятийном определении.

Этимон раскрывает не только первичные значения слова, но и его вторичные смыслы, расширяющие его границы. Предпринятый дискурсивный анализ понятия «звуковой образ», требующий систематизации разнородных представлений о нем, обуславливает междисциплинарный вектор исследования. Он направлен на целостное осмысление структурно-содержательной сущности звукообраза не только с позиции универсальных категорий, но и закономерностей воздействия музыкально-художественного сознания культуры на отношение к звуковой природе музыки, трактовку музыкального инструмента. Поэтому многоуровневая проблематика объединяет несколько аспектов изучения звукообраза **как феномена**: историко-культурного и музыкально-исполнительского. В единстве онто-гносеологического понимания концепции «звукового мира» произведения и когнитивного мышления исполнителя, направленного на поиск индивидуально-выраженной звуковой формы, заключается сущность музыкально-исполнительского искусства.

Сущность понятия звукообраза (или звукового образа) раскрывается через этимологическую связь с концептами «звук» и «образ», отражающих единство фонетической (звуковой) и семантической (смысловой) специфики. Звук как физико-акустический колебательный

¹ Трубочёв О. Этимология / О. Трубочёв // Большая советская энциклопедия : в 30 тт. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 30. — С. 296.

процесс передает не только материально-пространственную информацию об объекте, но и вызывает в сознании субъективный звуковой образ. Весь слышимый звуковой мир музыки, по мнению Е. Назайкинского, является «психофизиологическим пространством», в котором воспринимаемый звук есть «слуховым образом действительности» [13, с. 18–19]. Звукообраз есть психофизиологический феномен, сущность которого заключается в единстве физического (как «звучащий предмет») и психологического (как «звучащий смысл») восприятия действительности. Поэтому слуховые представления формируют звуковой образ мира, отражаемый в сознании в определенных звуковых формах. Композитор, который заботится о точности понимания смысла своего музыкального детища, побуждает исполнителя к выбору формы его звукового выражения. Первостепенное значение приобретают артикуляционные и акустические возможности инструмента, формирующие семантическое пространство образа и усиливающие его смысл. Исполнитель постигает внутренний мир личности через взаимосвязь субъективного образа действительности с индивидуальным отношением к звуку. В этом значении звукообраз является смысловой моделью мира, способом осознания и художественно-семантического моделирования звукового пространства произведений.

Раскрытие онтологических параметров звукообраза как феномена исполнительского искусства связано с анализом уже существующих в музыковедении работ, в которых в различных аспектах рассматривается инструментально-звуковая специфика музыки. Таковы диссертационные исследования О. Щербатовой [20], А. Тимошенко [17], А. Радвилевича [15], Н. Ревенко [16], С. Ивановой [7]. Предметом нашего изучения является изменение парадигмы мышления, связанной с динамикой обновления представлений о звукообразе как когнитивной категории, раскрывающей гносеологическую сущность музыки через *инструментальный образ мира*.

Возникновение **musica instrumentalis** как особого измерения музыкально-духовной реальности (в отличие от музыки со словом) связано с проявлением всевозможных форм музыкального мышления, благодаря чему происходит, «совпадение звукового и зримого», «бес-телесного (то есть интонирования)» и «телесного (орудие, конфигурация, движение)», – по мнению И. Земцовского [6, с. 128].

Первоначальное осмысление звукообраза (звукового образа) в исполнительском искусстве связано с именем Михаила Семеновича Друскина. В исследовании «Новая фортепианная музыка» (1928), посвященному аналитическому обзору фортепианных сочинений первой половины XX века, обобщается мысль о взаимосвязи всех изменений, происходящих в развитии инструментального стиля (пианизма) с учетом «современного звукового мирозерцания» [5, с. 3].

Понятие подлинной «фортепианности» этимологически происходит из понимания пианизма как музыки, которая «иначе как за фортепиано выражена быть не может» [5, с. 5]. В этом подчеркивается индивидуальность художественно-акустического амплуа инструмента. Исследователь приходит к выводу о том, что отличительной чертой творчества молодого поколения композиторов является не комплекс приемов и средств звукового оформления фортепианной фактуры, а, прежде всего, «новизна жизне- и звуко-ощущения» как свойство иначе мыслить и чувствовать [5, с. 10]. «Каждая музыкальная эпоха по-своему преобразует («региструет») естественную звучность инструмента, причем изменяется не столько тембр инструмента, объем регистров или его звуковая скала, – нет! Эволюция музыкальной техники идет медленным, но ровным путем – *меняется отношение композиторов к средствам воспроизведения их музыки*» (курсив – Н. Р.) [5, с. 31]. Это, в свою очередь, сказывается на исполнительском процессе – «в умении извлекать необычную, качественно иную звучность», которая имеет историческую предустановленность трактовки звучности. Так, «инструмент обрастает определенной манерой своего использования, образующей специфические понятия фортепианного, скрипичного и прочих инструментальных стилей» [5, с. 31].

«Преобразование звучания» фортепиано, по мнению М. Друскина, началось с Ф. Листа, обогатившего пианистическую технику приемами оркестрового изложения, нарушив при этом традиционное разделение инструментальных стилей. Звуковая реализация образа определяется «*сферой задач воплощения*» в связи с жанровой принадлежностью к камерной, вокально-инструментальной или оркестровой музыки. «Каждому музыкальному организму свойственен **индивидуальный звуковой образ**» (курсив – Н. Р.), требующий именно этих, а не иных средств воплощения. Подобно литературе, музыкальное

творчество требует ясного осознания «жанров». В этом умении найти определенной музыкальной мысли наиболее адекватное ей интонационное выражение – секрет творческого дарования» [5, с. 33]. М. Друскин пишет об особом даре пианистического мышления, который заключается в нахождении оригинальной «пианистической идеи» как некой композиционной структуры с характерной фортепианной звучностью, адекватной музыкальному замыслу [5, с. 34]. Таким образом, научный труд М. Друскина – это первый опыт систематизации в аспекте обоснования исторической обусловленности трактовки музыкального инструмента в связи с появлением нового пианистического самосознания.

Осмысление звукообраза как когнитивной категории связано с разработкой в отечественном музыковедении интонационной концепции музыки Б. Асафьева (1942). Он трактует музыку как одну из форм «образно-познавательной деятельности сознания», которая является «образно-звуковым отображением действительности средствами голосового аппарата и музыкального инструмента» [1, с. 344]. Следовательно, «игра на инструменте вне интонирования – тоже всего лишь “игровая забава”» [1, с. 275].

Основываясь на принципе историзма, Б. Асафьев доказывал, что «звукообразный смысл музыкальных произведений» обусловлен интонационно-содержательными качествами, которыми обладают музыкальный тон, интервал, ритм, гармония и тембр. Звукообраз понимается как «интонационный образный комплекс», вырастающий на основе интонаций предшествующих эпох («интонационный словарь» эпохи).

Согласно представлениям Б. Асафьева, путь развития интонационного языка европейской музыки – это длительная эволюция «очеловечивания инструментализма», которая прошла нескольких культурных стадий: от проникновения вокальности в инструментализм XVII века к осознанию интонационной специфики инструментального тембра в музыке XIX–XX веков [1, с. 329]. При этом интонационная эволюция в области «музыкально-инструментальной культуры» имеет свои качественные отличия. В первобытных культурах преобладает «ударность, т. е. очень развитая область акцентных ритмо-звучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью

интервальности» [1, с. 362]. Но сохранение интонационности связано с тембровостью и наличием тона, тонуса, акцента, т. е. «весомости звука». У духовых инструментов обусловленность человеческим дыханием приводит к естественной интонационности звукоизвлечения. «Дыхание и ритм, – пишет Б. Асафьев, – управляют звуконепрерывностью и образуют мелодийность. Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение» [1, с. 362].

По мнению Б. Асафьева, «интонационная культура «дыхания смычка» ведет к «душевной», «голосовой мелодике» и «интонационности почти безграничного дыхания». Щипковая культура, – продолжает ученый – как «язык рук» связана с клавишными клавирными инструментами, «акцентно-ритмо-ударная сфера которых постоянно в соревновании со стремлением к мелодической непрерывности. Действительно, интонационность свойственна каждому инструменту, но по-особому. Так, «искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства и требует, не смотря на «акустическую ограниченность» фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания» [1, с. 363]. Таким образом, интонационная теория Б. Асафьева выявила взаимосвязь звукообраза с категорией интонации, что позволило выявить значение инструментализма как фактора обновления звуковой выразительности, влияющего на все процессы формообразования в музыке.

Следующий уровень научного осмысления категории «звукообраз» в исполнительском искусстве представляет работа Л. Гаккеля. Главной целью его очерков «Фортепианная музыка XX ст.» (1976) стало обоснование «образа фортепиано XX века». На примере творчества К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шенберга, М. Равеля, Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, Д. Шостаковича автор размышляет о звуковой природе фортепиано, новых выразительно-изобразительных возможностях, влияющих на обновление «звучащего образа» музыки XX века [4, с. 6]. Это понятие Л. Гаккель заимствует у А. Копленда, который употребляет его в более широком значении: «звучащий образ» как слуховое представление композитора и исполнителя или звуковой облик произведения, хранимый памятью [9; 21].

Как и М. Друскин, Л. Гаккель считает, что изменение звукового образа фортепиано связано со стилистическими обновлениями,

которые, в свою очередь, обуславливают акустические, фактурные и композиционно-драматургические принципы звукообразного мышления. Так, в творчестве А. Шенберга, И. Стравинского, Б. Бартока влияние нового ощущения концентрации музыкального материала на атональной основе, оркестровой фактуры, раскрепощение тонально-гармонического, ритмического и тембрального мышления привело к рождению двух основных типов фортепианного стиля XX ст.: иллюзорно-педального, связанного с красочно-колористическим письмом романтиков и импрессионистов; и беспедального (ударно-шумового), связанного с неоклассической традицией мануально-пальцевого звукоизвлечения.

Фольклор и джазовый стиль, по мнению ученого, предопределили поворот «от иллюзорно-педального к реально-беспедальному, ударному письму» [4, с. 9]. Интересным является утверждение Л. Гаккеля о том, что важнейшие стилевые изменения в творчестве композиторов XX ст. отобразились именно в музыке для фортепиано или с его участием. Так, например, в творчестве А. Шенберга додекафонная техника была впервые примененная в фортепианных произведениях: «Пять пьес» ор. 23, Сюита ор. 25. «Сердцевиной музыкального неobarocko» явились Соната для фортепиано и Концерт для фортепиано с духовыми инструментами И. Стравинского [4, с. 13].

Неоценим вклад Л. Гаккеля в создание исторической типологии фортепианного искусства XX ст., отражающей стилевую эволюцию пианистического мышления композиторов. *Первый* этап (1894–1914) связан с «позднеромантическим пианизмом» К. Дебюси, М. Равеля, А. Скрябина, в котором развиваются идеи иллюзорности, тембральной красочности фортепианного звучания [4, с. 18]. На *втором* этапе (годы первой мировой войны и послевоенное десятилетие) в контексте стиля неоклассицизма и «джазированной» музыки (И. Стравинский) инструмент получает «новый звучный образ» на основе «реально-беспедального письма» [4, с. 18].

Третий этап (30–40 годы XX в.) синтезирует «реально-беспедальный и иллюзорно-педальный» стили в «гибридный тип пианизма» [4, с. 19].

Таким образом, благодаря исследованиям Б. Асафьева, М. Друскина и Л. Гаккеля в научный обиход современной музыкальной на-

уки вошло понятие «образ инструмента». Его смысловые границы очерчены историческими путями обновления музыкально-художественной системы искусства и сформированными научными представлениями о природе и трактовке инструмента, принципах фактурной организации и композиции.

Следующий этап эволюции научных представлений о звукообразе в исполнительском искусстве связан с тем, что во второй половине XX века в отечественном музыкознании все чаще обсуждается вопрос о специфике звуковой организации в современной музыке и расширении её выразительных возможностей, формирующих новое представление об инструментализме как принципе мышления. Это связано с несколькими факторами, каждый из которых может послужить предметом отдельной статьи. Кратко обозначим их:

1) онто-семиотическое переосмысление языковых средств музыки на основе расширения музыкальной образности;

2) экспериментирование со звуковой природой музыки и интенсивное развитие музыкальных технологий, поиски новых средств выразительных возможностей;

3) новая концепция звука и расширение его семантики в современном творчестве, исходящие из философско-эстетических установок культуры;

4) новая парадигма исполнительской поэтики, которая проявляется в свободном отношении к композиторскому тексту на основе «эмоционального интеллекта» (термин О. Шульпякова [19]);

5) развитие исполнительской техники на основе нетрадиционных способов звукоизвлечения;

6) пересмотр традиционных представлений и формирование нового звукотембрового амплуа инструмента на основе совершенствования его конструкции;

7) изменение статуса музыкального инструмента как атрибута времени, связанного с исторической закономерностью инструментальный стили.

Серьезную основу в расширении семантики звукообраза как когнитивной категории сыграли и музыковедческие исследования, в которых доказывается связь идейного замысла и работы композиторов со звуковысотной системой инструмента, отражающейся в трактовке

музыкального звука и в фактурных, композиционно-драматургических особенностях произведений. В. Холопова справедливо замечает, что замысел и воплощение произведения основывается на «внутреннем “видении” автором “предпроизведения”, которое она связывает с идеей о “подсознательном замысле”, “слышимой прамузыке” или «плане выражения», записанных в партитуре сочинения» [18, с. 188].

Инструмент оживляет «протоинтонацию» (В. Медушевский), соответствующую природной естественности и красоте. Инструмент таким образом «уподобляется живому существу и является его продолжением», это «первая “нотная” запись музыки», которая схватывается в темброво-звуковой интонационной значимости [13, с. 89]. Отделившись от живого голоса и подражая ему, музыкальные инструменты «расширили образное, смысловое, семантическое поле музыки, превратив его в инструментальное подобие антропоцентрического макрокосмоса действительности» [13, с. 117].

Исследователь Н. Найко, опираясь на опыт самонаблюдения таких разных личностей, как М. Глинка, Н. Римского-Корсаков, И. Стравинский, Н. Метнер определяет сущность творчества через целостное «видение» будущего сочинения – «эмоционально-динамическую модель» произведения. Её отличает синтетический характер исполнительской реализации (одномоментный сплав слуховых представлений с образно-эмоциональными, зрительными, цветовыми, двигательными-тактильными) [14, с. 34]. Эта модель «обретается» композитором посредством интонационного развертывания, осуществляя при этом «смысло-звуковое общение» [14, с. 48]. Поэтому замысел произведения отражается в целостном «эмоционально-смысловом образе *звучания*» (курсив наш. – Н. Р.). Исполнителям очень важно раскрыть звукообразную идею в «живом» звучании инструмента или голоса, воссоздавая, по сути, внутренний, синергичный диалог с композитором.

Актуальным для современных исследователей становится выявление индивидуальной трактовки инструмента, которая отражает технологию и методы обновления его звукового облика. Это приводит к появлению различных дефиниций звукообраза как исполнительской категории: «звуковой образ инструмента» (О. Щербатова) [20], «художественно-акустический облик инструмента» (А. Тимошенко) [17],

«образ инструмента» (И. Башарова) [2], «акустические образы музыкальных инструментов» (К. Мореин) [12].

Новый историко-стилевой контекст, по мнению Б. Братищева, даёт предпосылки для «осмысления инструмента как художественного образа» [3, с. 88]. При этом нахождение новых темброво-фактурных решений связано с внезапным «нахождением» так называемых «инструментальных идей», которые в свою очередь, способствуют расширению художественно-акустического облика классических инструментов. Модернизация старинных и внедрение фольклорных инструментов неевропейских народов в академический инструментарий приводят к взаимообратному процессу.

Переосмысление инструментальной природы музыки как звуково-го феномена иногда сводится к тому, что «немузыкальные инструменты» как «звучащие предметы» (термин А. Радвиловича) обогащают палитру инструментальных красок. Например, экспериментирование с нетрадиционными приемами звукоизвлечения рождает новые звукообразные амплуа фортепиано, которые, по предложению А. Радвиловича, укладываются в следующую классификацию: «ординарное», «препарированное», «расширенное», «микроинтервальное» фортепиано» [15]. Важное значение имеет установление связи произведения со спецификой мироощущения композитора, раскрывающего с помощью художественно-акустических возможностей музыкального инструмента – *поэтику «звукового образа мира»*. Как отражение специфики современного мышления композиторов, Владимир Кобекин определяет *суггестивное свойство звучания* инструмента (как и голоса), связанного с понятием «модуса» – «внутреннего пространства души», настроенного в унисон со звучанием «высшего космического модуса» [8, с. 12].

Выводы. Категории «звукообраз» и «образ инструмента» этимологически связаны с фундаментальными свойствами музыкального мышления и творчества. Их содержание в интерпретологии объединяет технические, акустические и выразительные возможности инструмента, способы звукоизвлечения, манеру исполнения, направленные на озвучивание смысловой модели мира. На основе этого в музыкальной культуре складываются тембровые архетипы инструментов, формирующие определенный инструментальный стиль.

В истории инструментальной культуры трактовка звукообраза инструмента связана с условиями его бытования, которая закрепляет различные «образные амплуа». Однако претворение его в творчестве каждого композитора индивидуально, поскольку связано с поиском красочных звучностей и оригинальных звукообразов. Исполнитель настолько глубоко «вживается» в звуковую форму сочинения, что инструмент становится его естественным продолжением – *звуковым аналогом личности*.

Как показывает всемирная история музыкального искусства, каждая стилевая парадигма, формирующая представления о новом звукоощущении, способах временной и пространственной организации способствует возникновению особого взгляда на природу, функции и трактовку музыкальных инструментов. В этом смысле феномен музыкального авангарда середины XX века, будучи временем большого композиторского эксперимента в работе со звуковым материалом, значительно расширил выразительные средства и технические возможности не только традиционного музыкального инструментария, но и послужил отправной точкой к изобретению новых форм художественно-творческой деятельности музыканта. «звукообраз» вмещает иной уровень художественного мира – это *художественно-акустическая концепция инструмента*, отражающая *единство* способа мироощущения композитора и исполнителя через выразительно-акустические возможности инструмента в сочетании с исполнительскими приёмами и принципами.

Обусловленный парадигмами познания мира и человека, звукообраз раскрывает новые творческие возможности для переосмысления звучащей действительности. Миромоделирующая функция звукообраза связана с отражением специфики процессов становления художественной целостности «духа» времени, культуры и типа художественного сознания.

Таким образом, значение звукообраза как категории музыкальной науки в XXI веке связано с выражением типа художественного сознания, культуры, трансформаций музыкального Бытия. Стремление к самовыражению, рефлексии через звучащий образ инструмента открывает путь к познанию духовного мира композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 373 с.
2. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной / И. Башарова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2008. — № 3. — С. 595–598.
3. Братищев Б. Образ инструмента / Б. Братищев // Муз. академия. — 1993. — № 2. — С. 87–91.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. — М. : Советский композитор, 1976. — 296 с.
5. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. — Л. : Трифон, 1928. — 112 с.
6. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2 частях. — М. : Сов. композитор, 1987. — Часть первая. — С. 125–131.
7. Иванова С. Эволюция звукового образ балалайки в её историческом развитии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. Иванова. — Магнитогорск, 2009. — 24 с.
8. Кобекин В. Загадка Орфея / В. Кобекин // Муз. академия. — 1995. — № 3. — С. 11–13.
9. Копленд А. Музыка и воображение / А. Копленд // Музыка и время. — 1970. — С. 52–53.
10. Мореин К. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти / К. Мореин // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 165–170.
11. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
12. Найко Н. Познавший тайну звуков / Н. Найко. — Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. — 288 с.
13. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.09 – Теория и история искусства / А. Радвилович ; Санкт-Петербургский гуманитар. ун-т профсоюзов. — СПб. : 2007. — 21 с.

14. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; спеціальність 17.00.01 – Теорія та історія культури / Н. Ревенко ; КНУКіМ. — К, 2004. — 20 с.

15. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. — СПб., 2004. — 254 с.

16. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. — Челябинск : Аркаим, 2003. — 256 с.

17. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Шульпяков. — СПб. : Композитор, 2005. — 36 с.

18. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. Щербатова ; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2012. — 23 с.

19. Copland A. Music and imagination / A. Copland. — Cambridge : Harvard University Press, 1952. — 116 p.

РЯБУХА Н. ЗВУКООБРАЗ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ МЕТАФОРЫ К КАТЕГОРИИ (этимологический курс). Предложен анализ понятия «звукообраз» и эволюция представлений о нём как когнитивной категории исполнительского искусства. Раскрывается закономерности воздействия художественного сознания культуры на отношение к звуковой природе музыки, трактовку музыкального инструмента в контексте современного образа мира.

Ключевые слова: звукообраз, музыкальное мышление, инструмент, образ мира.

РЯБУХА Н. ЗВУКООБРАЗ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД МЕТАФОРИ ДО КАТЕГОРІЇ (етимологічний курс). Запропоновано аналіз поняття «звукообраз» та еволюція уявлень про нього як когнітивної категорії виконавського мистецтва. Розкривається закономірності впливу музично-художньої свідомості культури на відношення до звукової

природи музики, трактування музичного інструмента в контексті сучасного образу миру.

Ключові слова: звукообраз, музичне мислення, інструмент, образ світу.

RYABUKHA N. SOUND IMAGES IN THE PERFORMING ARTS: FROM THE METAPHOR TO CATEGORY (etymologically discourse). Offers an analysis of the concept of “sound images” and the evolution of ideas about him as a cognitive category for the Performing Arts. Revealed patterns of artistic consciousness culture impact on attitudes toward nature sound music, interpretation of a musical instrument in the context of the modern image of the world.

Key words: sound images, musical thinking, instrument, image of the world.

УДК : 78.03

Дарья Жалейко

К ДИСКУССИИ О КИТЧЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (опыт этимологического анализа)



Дарья Николаевна Жалейко – преподаватель кафедры «Фортепиано», концертмейстер колледжа при Луганской государственной академии культуры и искусств.

Выпускница Луганского колледжа культуры и искусств по классу фортепиано (2007). В 2012 году закончила магистратуру Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Тема магистерской работы «Проблемы исполнительской интерпретации фортепианного цикла “Китч-музыка” В. Сильвестрова» (научный руководитель – доцент А. Б. Максимов).

С 2012 года – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Тема диссертационного исследования «Китч как явление в музыке XX ст.» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).