

*Udovychenko M. Distinctive features of musical time organisation and its expressive capacities. The article deals with attributes which determine expressiveness of musical rhythm, as well as interaction between subjective and objective aspects of time in a musical context. The author places emphasis on the character and significance of musical meter and measure, and sees them as factors contributing to realization of expressive capacities of musical time.*

**Key words:** musical time, performance time, meter, rhythm, measure, tone, beat.

УДК 781.22 (477.-54)

*Анна Серебрянская*

## **ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ: ХАРЬКОВСКИЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

При рассмотрении проблемы «тембрового переинтонирования», возникает вопрос, что же, по сути, представляет собой это понятие. Многие исследователи полагают, что таковым можно назвать переложение, транскрипцию, редакцию. Если рассматривать это понятие вне жанрового уровня, то «тембровое переинтонирование» – это явление, возникающее в процессе творческого пересмысления ранее созданного материала, скорее это можно считать перемещением авторской мысли в новые условия звучания, позволяющее рассмотреть композиторскую идею с иных сторон, собственно – процесс перехода на качественно новый уровень звучания. Разумеется, при подобной переработке материала, возможны, и, в некоторых случаях даже целесообразны появления новых жанровых форм. Актуальность данной темы состоит в более глубоком анализе понятия, отражающего данное явление в процессе композиторского, а также исполнительского творчества.

Целью данной статьи является рассмотрение понятия «тембрового переинтонирования» в работах харьковских исследователей, рассмотреть его структуру и определить взаимодействие его элементов.

При рассмотрении вопроса о «тембровом переинтонировании», на наш взгляд, целесообразно разделить само понятие на составляющие его элементы, которые в своей совокупности и представляют сам

процесс «тембрового переинтонирования». Структура понятия представляет собой две основные составляющие: «тембр» и «интонирование». Тембр, являясь характеристикой звучащего тела, очень тесно связан с понятием акустики в музыкознании. Что же касается второй составляющей, она является практическим, прикладным, воплощением понятия «интонация», его процессуальным преобразованием. Также есть ряд элементов, выполняющий объединяющую функцию для обеих составляющих. Таковыми являются – музыкальное восприятие, понимание, память, воображение и музыкальное мышление. Обе составляющие в отдельности неоднократно рассматривались музыковедами, но для нас более приоритетен для рассмотрения вопрос их взаимодействия.

Известно, что в более узком понимании, понятие «тембр» представляет собой индивидуальную характеристику звучащего тела. Что же касается «интонирования», данное понятие широко представлено в фундаментальном труде Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация» [1]. В самом широком смысле, интонация – это высотная организация музыкальных звуков (тонов) в их последовательности. Выразительность музыкальной интонации опирается на обусловленные слуховым опытом исполнителей ассоциации с другими звучаниями, прежде всего с речью. В более узком смысле – это наименьшее сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением, (например интонация «lamento»). Термин «интонация» имеет в музыковедении два основных значения – это показатель чистоты воспроизведения музыкальных звуков, с одной стороны, и такое качество, которое утверждает музыкальный материал, как художественно-смысловой. Как говорил Б. Асафьев, «музыка – искусство интонированного смысла» [1].

Т. С. Кравцов в своем труде «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» пишет: «Тембр – настільки музично-специфічне явище, розвивається в такому особливому інтонаційному вимірі, що виникає дуже мало передумов для опори на власне його іманентні закономірності. Чисто акустичний вияв обертонів-призвуків, що визначають фізичну якість тембру, в дійсності відірваний від якості інтонаційної. У зв'язку з цим з перших же кроків досягнення тембрових закономір-

ностей музыки звертаються за допомогою до аналогій: тембр-колорит, колористична сторона музики, темброве забарвлення» [7, с. 118] Таким образом, автор словно разделяет «тембр» и «интонирование» на две не взаимодействующие категории. Однако далее указано, что при переводе звуковысотно одинакового музыкального материала в новые условия тембрового звучания, происходит процесс тембровой трансформации одной и той же музыкальной мысли, который в свою очередь может повлечь за собой качественно противоположные интонационные результаты. Значит, определенная взаимосвязь между двумя данными понятиями все же прослеживается. Тембровое переосмысление при аналитической оценке придает музыкальному материалу новый нюанс, не меняя при этом его идейную основу, хотя в некоторых случаях такие изменения возможны.

И тембр, и интонация – оба эти понятия невероятно важны для деятельности музыканта-исполнителя. От степени владения тембром собственного инструмента и искусством интонирования на нем зависит влияние индивидуальности исполнителя на слушательскую аудиторию. В исследовании Т. Б. Веркиной «Актуальное интонирование как исполнительская проблема» одним из вопросов рассматривается реализация художественного замысла композитора, как прерогатива исполнителя, который выступает в роли создателя настоящего бытия музыки. На данном этапе функционирования музыкального произведения в художественной культуре главная роль принадлежит исполнителю, обладающему индивидуальными особенностями художественного проникновения в идею сочинения и реализации музыкального произведения в определенный момент своего существования. Воспроизведение нотного текста в исполнительской деятельности не является сугубо технической проблемой. Исполнительство рассматривается как актуализация трансляции письменных носителей композиторского опыта. «Грамотне, навіть виразне і художне прочитання нотного тексту, без урахування специфіки його сприйняття, без звернення до слухачів із залученням наявного суспільного досвіду залишить публіку байдужою. Адже, не перетворившись на своєрідного співрозмовника виконавця, слухач не стане учасником діалогічного спілкування. Способом встановлення такого діалогу і є актуальне інтонування, яке можна охарактеризувати як творчу діяльність виконавця в її зверненні

до конкретної слухачької аудиторії» [5, с. 1]. То есть, от степени проникновения в смысл нотного текста и понимания его интонационных взаимосвязей, от глубины интонационной выразительности, сообщаемой исполнителем для слушательской аудитории, зависит воздействие на слушателя и его способность к погружению в идею музыкального сочинения. Так же автор обращает наше внимание на то, что «якщо у сфері художньої інтерпретації виконавець через нотний запис намагається вгадати первообраз твору, конкретизуючи свої уявлення про стиль композитора та його час, то, у процесі актуалізації музичного твору, зусилля виконавця спрямовані на встановлення діалогу зі слухачем» [5, с. 4]. Говоря о диалоге, автор подразумевает глубокое проникновение в идейную сущность музыкального сочинения и слушательское сопереживание.

Не вызывает сомнения, что интонация – это язык эмоций, с помощью которого можно понимать собеседника независимо от произносимых слов. Воздействие музыки на слушателя столь же велико, как и вербальной речи. Однако данные искусства различны в том, что помимо интонаций, с которыми произносится речь, есть еще и слова, явно дающие понять основную мысль высказывания. В музыкальном искусстве основную идею передать гораздо сложнее, вследствие неподготовленности слушательской аудитории или же непрофессионализма исполнителя. Подтверждение этому находим в статье О. Андреевой «Мова та інтерпретація музики»: «Люди часто нарікають, що музика двозначна і незрозуміла, думки, які вона викликає, не піддаються чіткому формулюванню, у той час як слова всі ніби розуміють ясно» [2, с. 140]. Разумеется, подготовленный слушатель не просто услышит определенный образ музыкального сочинения, как и широкий круг публики, но и, благодаря процессу интонирования, сможет глубже проникнуть в понимание основного замысла композитора, а так же различит более мелкие интонационные градации, переданные через призму исполнительского видения. По мнению автора статьи, язык и музыка – это знаковая деятельность, обеспечивающая материальное оформление мысли и обмен информацией между членами общества. Однако, если язык – это явление физическое, материальное, то мышление имеет психическую природу, что допускает разные способы передачи од-

ной и той же информации [2]. Иначе говоря, одну мысль можно передать разными словами, а в музыке есть для этого широкий спектр средств выразительности, что, в свою очередь, роднит музыкальное искусство с речью. И то, и другое выражает мысль благодаря интонированию, тембру и другим средствам выразительности. Музыка должна быть не только знаковым искусством, тогда теряется ее сущность. Музыка должна волновать своим смыслом и содержанием, ведь только посредством интонирования звуки находят свой путь к разуму и пробуждают чувства.

Рассматривая процесс «тембрового переинтонирования», следует выделить его интерпретологический аспект, ведь интонирование является, своего рода, процессом созидательным, благодаря которому рождается определенная звуковая версия нотного материала. Размышляя в этом направлении, обратимся к лекциям В. Г. Москаленко по музыкальной интерпретации [8]. Творческая деятельность профессионального музыканта, направленная на созидание музыкального произведения, очень многогранна. Среди ее «профилей» автор выделяет *«творчески-поисковую»*, *«интерпретирующую»* и *«исполнительски-воспроизводящую»* направленности. И если «творчески-поисковая» направленность в наиболее открытой и концентрированной форме раскрывается в процессе сочинения музыки, «интерпретирующая» – при раскрытии ее выразительного потенциала, то в «исполнительски-воспроизводящей» направленности речь идет о реализации музыкального произведения непосредственно в звучании.

В творческой музыкальной практике перечисленные направленности дополняют одно другое. Сочиняя музыку, композитор ее исполняет (мысленно или в реальном звучании) и сразу же оценивает полученный выразительный эффект. Исполнитель в ходе исполнения корректирует («до-сочиняет») предварительно обдуманную интерпретационную версию музыкального произведения. В свою очередь, формирование интерпретационной версии немислимо без участия композиторского и исполнительского начал» [8, с. 6]. Хотя следует отметить, что и композитор, и исполнитель, и слушатель являются в виду своих психо-физиологических особенностей (восприятие, память и др. психологические процессы) своеобразными

интерпретаторами музыкального материала. Под «музыкальной интерпретацией» автор понимает «интеллектуально организованную деятельность музыкального мышления, направленную на раскрытие выразительного потенциала музыкального произведения» [8]. То есть главной задачей исполнителя является изложение основной мысли сочинений посредством ее воплощения через средства музыкальной выразительности, основным из которых, безусловно, является интонирование. Автор относит к числу профессиональных интерпретаторов не только музыкантов-исполнителей, но также музыковедов (историков, теоретиков, критиков музыки и т. д.), преподавателей музыки, музыкальных писателей и всех других, чья профессиональная деятельность так или иначе связана с раскрытием существа музыкальной мысли, с исследованием-конкретизацией возможных форм ее изложения и исполнительского «произнесения», с постижением выразительно-смыслового потенциала данной музыки, а также тех композиторов, которые в своей музыке обращаются к претворению художественного материала из произведений других авторов или же из своих собственных [8, с. 7]. Это позволяет нам утверждать, что процесс «тембрового переинтонирования» присутствует в различных степенях в таком широком явлении как музыкальная интерпретация.

Возвращаясь к вопросу о жанровом воплощении процесса «тембрового переинтонирования» отметим, что так или иначе этот процесс присутствует при создании транскрипций, редакций, парафраз, аранжировок – во всех появляющихся новых жанровых формах, на основе ранее изложенной идеи. Как пишет Мария Борисенко в диссертационном исследовании «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» [3], жанр транскрипції «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» [3, с. 25], следует заметить, что отправная точка может быть как заимствованной, так и собственно сочиненной композитором, просто музыкальный материал помещается в новые условия звучания, как правило, не меняя основную мысль автора, а лишь дополняя

ее новыми красками. Характерно, что и в авторедакциях, в процессе вторичной переработки ранее созданного материала самим автором, прослеживаются изменения композиторского мышления, иногда – стиля. Автор, в данном случае, выступает как интерпретатор, доносящий смысл разными средствами музыкальной выразительности. Интересен также момент соавторства, о котором говорит исследователь. Он возникает при заимствовании музыкального материала и его переработки другим автором. В данном случае можно проследить соприкосновение композиторских стилей, особенностей изложения, иногда эпох. В более ранней статье, исследуя проблему классификации транскрипции, М. Борисенко дает понятие транскрипции как перенесения готового музыкального материала в новые для него условия звучания: «зміну первісного звукового образу шляхом модифікації (інтерпретації) у музичному тексті цілої низки змістовних параметрів: від тембру, фактури, ритму до мелодії, гармонії, форми» [4, с. 114].

Рассматривая вопрос «тембрового переинтонирования», также отметим, что в качестве средства нового воплощения музыкальной идеи немаловажную роль играет фактура. Георгий Игнатченко в статье «К вопросу об изучении тем “фактура” и “мелодическая фигурация” в курсе гармонии на оркестровом факультете» [6], дает определение фактуры как «совокупности средств музыкального изложения, той или иной формы этого изложения, образующейся в результате совместного действия как основных, так и дополняющих средств музыкальной выразительности», где «основные средства – мелодия, гармония, ритм; дополняющие – тембр, артикуляция, агогика, темп» [6, с. 12]. Автор представляет схему явления музыкальной фактуры как трехуровневую, в которой первый уровень – «фактура как способ, форма воплощения в звуковом материале всех музыкально-выразительных средств, каждому из которых соответствуют определенные ее компоненты с их определенным характером звучания»; второй – «склад, как определенный внутренний принцип координации компонентов фактуры»; наконец, третий уровень – «конкретный тип фактуры, определенное количество, функциональные соотношения и характер звуковых компонентов, образующих относительно стабильную, константно воспринимаемую, длящуюся определенное время взаимосвязь» [6, с. 13].

Таким образом, рассмотрев понятие «тембровое переинтонирование» в подобном ключе, можно сделать ряд **выводов**.

Во-первых, само понятие фиксирует такой качественный уровень переработки ранее созданного, при котором обнаруживается *тембровое переосмысление* интонационных связей сочинения. Практика авторских переложений в рамках музыкального творчества в целом – явление достаточно распространенное. Оно породило ряд жанровых воплощений музыкального материала, таких как – транскрипция, переложение, редакция и др. Само явление тембрового переинтонирования связано, в первую очередь, с усилением семантической функции тембра, которая проявляется при воплощении главной идеи произведения, а также при его вторичной переработке. Во-вторых – процесс переинтонирования базируется на психофизиологических познавательных процессах, присущих каждому социальному существу, а соответственно следует учитывать многообразие данных особенностей каждого, что будет отражаться в специфике интерпретации музыкального материала исполнителем, композитором, педагогом, слушателем. Далее нами была прослежена взаимосвязь процессов передачи вербальной и музыкальной речи. Мы определили необходимость процесса интонирования как в одной, так и в другой для передачи смысла от создателя слушателям.

В целом, процесс «тембрового переинтонирования» присутствует в музыкальном искусстве в различных соотношениях в зависимости от степени трансформации музыкального материала в формах передачи информации от композитора к интерпретатору и слушателю. В исследованиях харьковских музыковедов описанная выше проблема затрагивается в достаточно широком контексте, что позволяет убедиться в необходимости систематизации полученного знания и воплощения его в исследовании данного явления.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. / Б. Асафьев. — М. : Музгиз, 1947. — 163 с.
2. Андреева О. П. Мова та інтерпретація музики / О. П. Андреева // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : Мистецтво-

знавство, педагогіка та виконавство : зб. матеріалів науково-методичної конференції. — Вип. 3. — Харків, ТОВ Стиль, 2001. — С. 140–147.

3. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Борисенко. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. — 17 с.

4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблеми класифікації / М. Ю. Борисенко // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : матеріали ХДІМ. — Харків, 2001. — Вип. 3. — С. 114–119.

5. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Т. Б. Веркіна. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — 18 с.

6. Игнатченко Г. И. К вопросу об изучении тем «Фактура» и «Мелодическая фигурация» в курсе гармонии на оркестровом факультете / Г. И. Игнатченко // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. научных материалов для музыкальных вузов. — Вип. 2. — Харьков, 1995. — С. 12–17.

7. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. С. Кравцов. — Київ : Музична Україна, 1984. — 160 с.

8. Москаленко В. Г. О специфике музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко // Лекции по музыкальной интерпретации [авторская электронная версия]. — Лекция 9.

**Серебрянская А. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс.** В статье рассматривается понятие «тембрового переинтонирования», расчленяется на составляющие, прослеживается связь с психологическими процессами, выводится на качественно новый уровень интерпретологический аспект понятия, прослеживается взаимосвязь интонирования в музыкальной и вербальной речи.

**Ключевые слова:** тембр, акустика, интонация, интонирование, ощущение, восприятие, память, мышление, интерпретация, фактура, транскрипция, авторедакция.

**Серебрянская Г. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс.** В статье рассматривается понятие «тембровое переинтонирования», расчленовується на складові, простежується зв'язок поняття з психологічними процесами, виводиться на якісно новий рівень інтерпретологічний аспект поняття, простежується взаємозв'язок інтонування у музичній та вербальній мовах.

**Ключові слова:** тембр, акустика, інтонація, інтонування, відчуття, сприйняття, пам'ять, мислення, інтерпретація, фактура, транскрипція, авто редакція.

**Serebrjanskaja A. Problem of a timbre reintonation: kharkov musicological discourse.** This article discussed the concept of “timbre intonation”, which divided into components, trace a link to the concept of psychological processes, output to a new level interpretation’s aspect of the concept, the relationship can be traced to the intonation of musical and verbal speech.

**Key words:** timbre, acoustic, intonation, memory, musical thinking, interpretation, texture, transcription, author’s edition.