

RU

## Коммуникативная художественно-семиотическая функция тембра в музыкальном восприятии

Лимитовская А. В.

**Аннотация.** Цель исследования – расширить представления о музыкальном тембре и рассмотреть одну из его важнейших художественно-семиотических функций, обуславливающую способность музыки служить средством художественного общения. В работе детально проанализированы сущностные свойства тембра, которые позволяют ему активировать общие для повседневно-перцептивного и музыкального восприятия механизмы восприятия акустической информации и формирования на её основе звукового образа. Тембр был выделен из системы выразительных средств музыкального языка и рассмотрен в качестве знака, наделённого коммуникативными значениями. Применённый автором семиотический подход к изучению единичных языковых средств музыки определяет научную новизну статьи. В результате исследования выявлено, что базовые сущностные свойства тембра активируют универсальные процессы перцепции и обработки человеком звуковой информации, обуславливающие предметность и целостность его восприятия как акустической картины окружающего мира, так и музыки как её художественного отображения. Психоакустическая материальность и интегральность тембра, его способность вызывать смежные иномодалные ощущения, а также активировать ключевой механизм формирования, закрепления и актуализации звуковой семантики – ассоциативность оказывают комплексное «управляющее воздействие» (В. В. Медушевский) на восприятие звукового масштабно-временного слоя музыки. Это даёт основание считать тембр важным многофункциональным знаком в системе музыкального языка, который принимает активное участие в реализации коммуникативной художественно-семиотической функции музыки.

EN

## The communicative artistic-semiotic function of timbre in musical perception

A. V. Limitovskaya

**Abstract.** The aim of the study is to expand the understanding of musical timbre and to examine one of its most important artistic and semiotic functions, which determines the ability of music to serve as a means of artistic communication. The paper analyzes in detail the essential properties of timbre, which allow it to activate the mechanisms of acoustic information perception and sound image formation that are common to everyday and music perception. Timbre has been isolated from the system of expressive means of the musical language and considered as a sign endowed with communicative meanings. The author's semiotic approach to the study of individual linguistic means of music determines the scientific novelty of the article. The study revealed that the basic essential properties of timbre activate universal processes of human perception and processing of sound information, which determine the objectivity and integrity of one's perception of both the acoustic picture of the surrounding world and music as its artistic representation. The psychoacoustic materiality, integrality of timbre, and its ability to evoke related inmodal sensations, as well as to activate the key mechanism of formation, consolidation, and actualization of sound semantics – associativity – have a complex “controlling effect” (V. V. Medushevsky) on the perception of music's sonic scale-time layer. This gives us reason to consider timbre an important multifunctional sign in the system of musical language, which actively participates in the realization of the communicative artistic-semiotic function of music.

### Введение

Семиотический подход к изучению музыки, сформировавшийся в конце XX – начале XXI века в отечественном музыкознании, актуален и в настоящее время. По словам Л. Н. Шаймухаметовой, он позволяет

«осмыслить музыку системно: как средство коммуникации, дифференцировав её составляющие аналогично языковым компонентам» (2000, с. 7).

Поскольку в исследованиях музыки в этом качестве на сегодняшний день понятие «коммуникация» трактуется широко и многозначно, в рамках настоящей статьи необходимо конкретизировать его смысловое наполнение. Под музыкальной коммуникацией мы понимаем совокупность процессов, связанных с трансляцией и восприятием «выразительно-смысловой» (Холопова, 2000) / «духовной стороны» (Казанцева, 2023) музыки или, иначе, музыкального содержания.

Безусловно, её специфической чертой (по сравнению с базовыми моделями общей теории коммуникации) является расширенная трёхкомпонентная структура (композитор – исполнитель – слушатель). Но главная, по нашему мнению, особенность музыкальной коммуникации связана с особенностями её языка, «в основе которого лежит система выразительных средств музыки, их семантика и грамматика» (Якупов, 2016, с. 28). В этой связи, как справедливо отмечает А. Н. Якупов, исследование участия отдельных элементов музыкального языка в «циркулировании» (термин А. Н. Якупова) звуковой художественной информации между участниками коммуникативной триады становится важной задачей для музыковедов, тем более, что «в отечественном и зарубежном музыкознании пока нет раздела, специально изучающего коммуникативные свойства единиц музыкально-выразительных средств» (2016, с. 29). Отсутствие исследований в этом направлении определяет актуальность настоящей статьи.

В соответствии со своими научными интересами автор обращается к *тембру* и продолжает его изучение в качестве музыкального знака – носителя «художественно-семиотических функций» (Медушевский, 1976), заключающихся, по мнению автора термина, в «обеспечении и регулировании художественного общения» (Медушевский, 1976, с. 4). В более ранних работах А. В. Лимитовской (2019; 2024а; 2025) уже была рассмотрена роль вокального и инструментального тембра в решении таких важных задач, как «пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира» и «выражение эмоционально-оценочного отношения» (Медушевский, 1976, с. 10), т. е. реализация его *семантической художественно-семиотической* функции. Предметом настоящего исследования станут *коммуникативные ресурсы* музыкального тембра, которые, по В. В. Медушевскому, «состоят в управляющем воздействии на восприятие» (1976, с. 35). Поскольку музыковед не уточняет это понятие, считаем возможным предложить его терминологическую интерпретацию, согласующуюся с концепцией статьи. *Восприятие* мы понимаем как совокупность механизмов перцепции и психической «обработки» акустической информации любой этимологии, в результате которых формируется объёмный слуховой образ. Таким образом, исследование затрагивает глубинные основания этого процесса и выходит за узкие рамки коммуникации внутри музыкального произведения. Поскольку с точки зрения психофизиологии человека восприятие музыки как звукового феномена является частным случаем слухового восприятия в целом, в настоящей статье коммуникативная функция музыкального тембра будет рассматриваться в опоре на его базовые законы.

Основная задача настоящей работы состоит в том, чтобы проследить, как под воздействием тембра проявляются и начинают «работать» основные фундаментальные характеристики восприятия информации, передаваемой по звуковому каналу. Поскольку объём статьи не позволяет комплексно проанализировать влияние тембра на актуализацию всех его свойств, ограничимся лишь такими важными аспектами, как *предметность* и *целостность*. Для решения поставленной задачи необходимо:

- охарактеризовать важные для повседневно-перцептивного и музыкального восприятия психоакустические процессы с участием тембра;
- выявить связь конкретных сущностных свойств тембра с проявлением предметности и целостности человеческого восприятия.

Подчеркнём, что автор статьи ни в коей мере не пытается свести всё многообразие закономерностей музыкально-художественного восприятия к воздействию на человека атрибутивных характеристик тембра, а лишь стремится подчеркнуть их важность в воздействии на слушателя звукового слоя академической тоновой музыки.

В основу исследования лёг широко применяемый в теоретическом музыкознании аналитический метод. Его использование в рамках семиотического подхода даёт возможность рассмотреть тембр в качестве музыкального знака и изучить его свойства, активирующие психоакустические процессы, важные для восприятия звукового «масштабно-временного уровня» многослойного «музыкального целого» (Назайкинский, 1988, с. 27). Основной предпосылкой рассмотрения тембра в подобном ракурсе стали работы французского композитора и акустика Ж.-К. Риссе, доказавшего, что в основе восприятия звука лежит, прежде всего, восприятие его тембра. При этом высота, как «отточенный наконечник тембра» (Назайкинский, 1988, с. 34), является одним из измерений этого более целостного качества, которое в психофизических и музыкально-психологических исследованиях обычно выделяется для общей характеристики генерируемого звуком образа (Носуленко, 1988, с. 72).

Импульс к изолированному изучению тембра в качестве элемента «материально-звуковой структуры музыкального произведения» (Медушевский, 1976, с. 4), выполняющего ряд художественно-семиотических функций, дала обозначенная в работе «Звуковой мир музыки» методологическая установка Е. В. Назайкинского (1988, с. 28), которая предполагает отделение звукового компонента музыки от интонационного и композиционно-логического и его дальнейшее дифференцированное изучение.

Теоретическую базу исследования сформировали фундаментальные труды крупнейших российских музыковедов М. Г. Арановского (1974), В. В. Медушевского (1976), Е. В. Назайкинского (1988), В. Н. Холоповой (2000), посвящённые изучению сущности музыкального искусства и механизмов его воздействия на человека. Ценным

для автора стал труд В. Н. Носуленко (1988), обобщившего подтверждённые многочисленными экспериментальными исследованиями положения о психофизике слухового восприятия и в том числе об участии тембра в этих процессах.

Методологический вектор статьи во многом обусловило сформулированное В. В. Медушевским (1976, с. 10) определение музыкального знака. Оно позволило автору упорядочить сведения, почерпнутые из научной литературы, а также личные наблюдения и составить системное представление о тембре как о музыкальном знаке, выполняющем коммуникативную художественно-семиотическую функцию.

Продуктивным для достижения поставленной цели стал метод «уликовой парадигмы» или, иначе, «парадигмы непрямого свидетельств», сформулированный К. Гинзбургом. При этом поиск косвенных доказательств выстроенной на основе интуитивных предположений гипотезы в трудах, ставших музыковедческой классикой, а также в собственных исследованиях автора обусловил необходимость обширного цитирования в настоящей статье.

Практическая значимость данной работы определяется возможностью использования ее результатов в реализации учебного курса «Музыкальная психология», а также для решения теоретических и прикладных музыковедческих проблем в области восприятия музыки и музыкальной коммуникации. Кроме того, материалы исследования титульной роли тембра в повседневно-перцептивном и музыкально-художественном восприятии могут стимулировать исполнителей уделять более пристальное внимание работе над звуковой формой репертуарных произведений.

## Обсуждение и результаты

Давая определение музыкальному знаку, В. В. Медушевский в качестве одного из его сущностных свойств выделил воздействие на механизм восприятия. Исходя из этого тезиса выскажем предположение, что тембр не только вызывает «звуковое раздражение органов чувств (буквальный перевод с немецкого выражения “*klanglicher Sinnesreiz*” Э. Курта (Цит. по: Лимитовская, 2019, с. 21)) и определяет неповторимую обертоновую окраску голоса или музыкального инструмента, но и принимает участие в актуализации базовых свойств музыкального и, шире, слухового восприятия. Перейдём к аргументации.

Среди фундаментальных психоакустических свойств тембра, объясняющих «наличие неких универсальных основ музыки, которые базируются на общей для всех сенсорной и аудиальной системе восприятия» (Ковель, 2023, с. 183), учёные выделяют его *способность к материализации звука*. Характеризуя этот процесс, Э. Курт пишет: «Звуковые впечатления лишаются своей беспредметности и из самого по себе невещественного мира звуков <...> возникает ощущение чего-то вещественного и осязаемого» (Цит. по: Лимитовская, 2019, с. 22). И хотя, как как отмечает М. Г. Арановский, «восприятие звука в качестве предмета складывается на уровне повседневной перцептивно-слуховой, ориентировочно-приспособительной деятельности», это необходимое в жизни ощущение является, по мнению ученого, обязательным условием и для того, чтобы он стал «материалом структурообразующей музыкальной деятельности» (1974, с. 251). Более подробная информация об участии тембра в процессах преобразования «звука-предмета» в «звук-материал» изложена в статье М. Г. Арановского «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений» (1991), реферирование содержания которой в рамках настоящего исследования не представляется целесообразным.

Мы обратим внимание на иной, принципиально значимый для музыкального искусства аспект, связанный с материальностью тембра. На наш взгляд, его свойство опредмечивать звук становится важным фактором в фиксации и трансляции «духовной стороны музыки» (Казанцева, 2023, с. 10) или, иначе, музыкального содержания. Применительно к структуре коммуникативного процесса, оно является тем самым информационным сообщением, которое поэтапно транслируется от композитора к исполнителю, а затем и к слушателю. Напомним, что по мнению Л. П. Казанцевой, основу музыкального содержания составляют «овеществлённые» представления композитора «о Человеке, окружающем Мире и самой Музыке» (2023, с. 11), воплощенные в материальную звуковую форму. И поскольку звук *a priori* не существует вне тембра, отвечающего за генерацию предметности в слуховом восприятии, обозначение композитором инструмента или голоса, которому поручается исполнение нотной записи, как справедливо отмечает Б. Н. Теплов, «эквивалентно “опредмечиванию” слухового образа» (Цит. по: Носуленко, 1988, с. 79). Иными словами, фиксация подобным образом в нотном тексте тембра музыкального звука, обладающего многослойной «предметно-смысловой структурой», на распознавание которой «направлена любая слуховая деятельность» (Назайкинский, 1988, с. 174), может быть рассмотрена как элемент кодирования содержания музыкального произведения.

Соответственно, в акустическом тексте, результирующем процесс исполнительской интерпретации, «свёрнутый» тембровый код переводится из беззвучного бытия в звуковую форму и затем расшифровывается слушателем. Разумеется, мы не абсолютизируем роль обертоновой окраски звука в генерации звукового художественного образа, являющегося структурной единицей музыкального содержания, и признаём огромную роль интонационных и тематических структур в этом процессе. Однако психоакустическая предметность тембра, становящаяся основой звукового «овеществления» представлений композитора, делает его коммуникативным шифром и значимым элементом в движении звуковой музыкальной информации от композитора к исполнителю и слушателю.

Способность материальных тел и, соответственно, их акустических проекций занимать определённые позиции по отношению друг к другу лежит в основе психоакустической иллюзии *пространственности* звукового

континуума. В музыке, прежде всего, она неразрывно связана с понятием фактуры, которая фиксирует результат темброво-регистровой дифференциации звуков. Отметим, что в условиях монотембра «вертикальный» эффект пространства может возникать как следствие «изначальной тембровой расщепленности звука на сонорный тон и обертоны» (Лимитовская, 2019, с. 24). При этом «горизонтальная координата», связанная с ощущением приближения или удаления к материальному источнику звука, входит в восприятие через сочетание тембра и динамики. Из вышеизложенного следует, что фактуру можно рассматривать не только как способ художественной организации звуковой ткани, но и как средство закрепления возникающих при восприятии музыки пространственно-звуковых представлений, которые, по мнению М. Г. Арановского, «способствуют осознанию произведения в качестве локализованного в пространстве объекта, отдельности» (1974, с. 268), а также являются необходимой предпосылкой к восприятию его музыкальной формы.

Таким образом, базовая функция тембра, связанная с возникновением предметно-пространственных представлений, не только обеспечивает функционирование основного механизма повседневно-перцептивного слухового восприятия, но и становится важным фактором при восприятии музыки. При этом коммуникативная функция тембра в данном случае тесно связана с семантической, предполагающей, как было отмечено выше, пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира.

Характеризуя тембр как физический и психоакустический феномен, Е. В. Назайкинский выделял его *интегральность*. Это важное свойство тембра, который «вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом» (Назайкинский, 1988, с. 34), лежит в основе нескольких взаимосвязанных психофизиологических процессов, обуславливающих *целостность* восприятия музыкального сочинения как особой предметно-пространственной звуковой структуры. Деятельность перцептивной системы и мозга человека по группировке дискретных акустических сигналов в проявляющие внутреннюю согласованность и неразрывность звуковые (и, в том числе, художественные) образы, во многом объясняет концепция *слухового потока* (А. С. Брегман, Дж. Кэмпбелл, С. Мак-Адамс и др.) (Носуленко, 1988, с. 101-105). Поскольку его значимые физические признаки во многом сводятся к спектральной неразрывности, то есть доминированию тембрового компонента, обусловленного наличием у его звуков общего источника, слуховым потоком в музыке можно считать звучание сольного оркестрового инструмента и певческого голоса. Напомним, что инструментальный или вокальный тембр обладает концентрирующей биологической, пра- и социокультурный опыт человека имманентной интересубъективной семантикой, которая во многом обуславливает когнитивную интерпретацию содержания музыкального произведения (Лимитовская, 2024а; 2024б; 2025). Поэтому в сольных (монофонических) сочинениях, уже своим звуковым обликом транслирующих безошибочно «читаемый» слушателем комплекс значений, тембр, воздействуя на восприятие, наряду с коммуникативной, выполняет прежде всего семантическую художественно-семиотическую функцию.

Однако в исполнении музыкального произведения обычно участвует больше одного источника музыкального звука. В этом случае образуется совокупность слуховых потоков, которую можно соотнести с понятием фактуры сочинения. Отметим, что для полноценного восприятия его музыкального содержания важна возможность *сегрегации*, или разделения параллельных слуховых потоков, позволяющей сосредоточить внимание слушателя на определённом, семантически важном слое звуковой материи. Для достижения этого эффекта при сочинении и записи музыки применяется ряд композиционно-технических приёмов, прежде всего темброво-фактурных. Лежащим «на поверхности» примером может служить гомофонно-гармоническая фактура с чётким функциональным разделением ведущего голоса и аккомпанемента. Рассмотрим в самых общих чертах особенности её восприятия в свете концепции слуховых потоков.

Лучше всего слои гомофонно-гармонической фактуры психоакустически разделяются в камерной вокальной музыке, где человеческий голос и фортепиано – это не только два физически обособленных источника звука, но и две полярные тембро-смысловые структуры. Как пишет Е. В. Назайкинский, одним из важнейших критериев семантической дифференциации звуков можно считать «степень органичности-неорганичности материала звуковых источников» (1988, с. 116). В этой связи певческий голос как музыкальный инструмент, у которого все фонационные элементы неразрывно связаны с организмом вокалиста, становится воплощением живого, конкретного, индивидуально-телесного, тогда как фортепиано с обособленным, структурно упорядоченным голосовым телом и вибратором есть «апогей музыкального обобщения, моделирования, кристаллизации, абстрагирования, эмансипации» (Назайкинский, 1988, с. 103). Что касается диспозиции «фортепиано – другой инструмент», отметим, что чем больше в «жизни» звука участвует тело исполнителя, тем ярче проявляется описанное выше противопоставление. И поскольку, отмечает Е. В. Назайкинский, соотношение «живое – неживое» является «непременным условием художественности в музыке» (1988, с. 143), описанное разделение слуховых потоков можно считать сильнейшим выразительным средством, обуславливающим восприятие содержания музыкального произведения.

Сегрегация возникает и в том случае, если фактически источник звука один, но художественная задача предполагает необходимость создать психоакустическую иллюзию их множественности. Речь идёт о фортепианной музыке. В этом случае композитор, опираясь на глубинное знание о том, что сигналы, значительно отличающиеся по высоте, воспринимаются как будто бы исходящие от разных источников звука, регистрово отделяет мелодию от аккомпанемента. Кроме того, эффект разделения слуховых потоков возникает и при одновременном использовании исполнителем различных приёмов звукоизвлечения и звуковедения, которые варьируют тембр звука и способствуют слуховой дифференциации слов фортепианной фактуры.

Если же сопровождающий инструментальную мелодию аккомпанемент исполняется разнотембровыми оркестровыми инструментами, напротив, возникает необходимость нивелировать ощущение объективного множества одновременно звучащих источников. Этот процесс, являющийся, по сути, ещё одной акустической иллюзией, получил название *интеграции* слуховых потоков. Поскольку в нём, кроме тембра, в роли объединяющего начала могут выступать частота и временная синхронность сигнала, композиторы в изложении аккомпанемента часто используют последовательности аккордов в тесном расположении, нередко оживлённые ритмической пульсацией и разнообразной гармонической фигурацией, в которых возникающие и прекращающиеся одновременно звуки близки по высоте и направлению движения, а потому воспринимаются как единый слуховой поток.

Таким образом, осуществляемое композитором посредством композиционно-фактурных приёмов, а исполнителем – с помощью приёмов звуковедения и звукоизвлечения управление восприятием слуховых потоков позволяет направить внимание слушателя в нужное, формируемое художественной идеей сочинения русло. При этом музыкальный тембр становится важным средством организации перцептивного пространства произведения. С одной стороны, он структурирует его, дифференцируя слуховые потоки – слои фактуры. С другой – интегрирует их, участвуя в формировании «суммарного тембра» произведения, который в прямом смысле является результатом акустического ансамбля всех звучащих элементов его музыкальной ткани, а в переносном – созданным в процессе «перцептивного слияния», при котором «возникающие одновременно элементы группируются в отдельный объект» (Носуленко, 1988, с. 102) – целостный звуковой образ, несводимый к простой совокупности составляющих его элементов.

Ещё раз подчеркнём, что при восприятии музыки, как и в любом процессе перцептивной деятельности человека, в его психическом пространстве происходит сложная переработка поступающей из внешних источников сенсорной информации. При этом в ментальных структурах «воспринимаемый объект отображается не в виде совокупности разрозненных дискретных ощущений», а как «нерасчленимый и неразложимый по времени феномен, порождаемый воздействием внешних объектов на органы чувств», или *гештальт* (Лимитовская, 2019, с. 25). Способность человека к гештальтированию можно отнести к фундаментальным эволюционным механизмам, поскольку оно имеет ключевое значение в обработке, систематизации и хранении обобщённых знаний о мире. При создании гештальта как одной из форм ментальных репрезентаций, отмечает Е. А. Лукьянченко, «человеческий мозг использует для концептуализации мира приём, похожий на моделирование, а именно, создаёт упрощённую “копию” (модель) окружающего мира, чтобы обеспечить себе возможность его изучения» (2013, с. 167). Иными словами, образ-гештальт можно рассматривать как психический макет отображаемого объекта, который репрезентирует его наиболее существенные свойства.

В слуховом восприятии формирование целостных перцептивных образов чувственно постигаемой реальности происходит под воздействием звукового сигнала и его тембр играет ключевую роль в этом процессе. В научной литературе по этой теме сформировался значительный корпус работ, на которые опирается при исследовании особенностей слухового восприятия В. Н. Носуленко (1988, с. 205-215). В музыковедческих исследованиях отметим, прежде всего, выводы Е. В. Назайкинского, рассредоточенные в труде «Звуковой мир музыки». В частности, учёный пишет о том, что тембр, донося важные «здесь и сейчас» сведения об основных свойствах конкретного источника звука, «делает воспринимаемый звук слуховым образом действительности» (1988, с. 18). При этом, «наряду с нитями, которые мгновенно завязываются в восприятии при непосредственном созерцании звучащего предмета, а затем фиксируются памятью и упрочиваются опытом, в цепочку связей влетают доопытные, благодаря которым слуховые впечатления уже по изначально проторенному пути соединены со зрительными и тяготеют к целостному предметному представлению. Расщеплённое разными органами чувств *целое* моментально воссоединяется в *едином образе*» (Назайкинский, 1988, с. 169-170).

По сути, учёный описывает процесс гештальтирования, который обеспечивается работой правого полушария головного мозга, ответственного и за восприятие тембра, который в современных исследованиях целостности слухового восприятия обычно выделяется для общей характеристики звукового образа (Носуленко, 1988, с. 72). Это обстоятельство косвенно свидетельствует о наличии сложных непрямых связей между обертоновой окраской звука и генерацией аудиальных образов, в том числе и музыкально-художественных.

Напомним, что при их восприятии и когнитивной интерпретации включаются «глобальные и масштабные механизмы», которые «обеспечивают звуковому слою музыки собственную смысловую функцию» (Назайкинский, 1988, с. 160). Прежде всего, это *ассоциативность*, основанная на звуковой памяти. Как отмечает Е. Г. Сомова, «достаточно малого, но точного звукового сигнала, чтобы оживить накопленные человеческим опытом впечатления» (2011, с. 119), и в этом процессе тембр играет роль естественной *звуковой метафоры*, которая «работает» и при восприятии музыки. Являясь главным позитивным триггером (от английского *trigger* – «спусковой крючок») ассоциативности восприятия, тембр соединяет предметную сторону (информация об источнике звука) со смысловой, поистине необозримой в своей глубине. Звучание голоса или инструмента непроизвольно генерирует сплав значений из всех звуковых семантических слоёв, обусловленных общечеловеческим и личным опытом слушателя, как жизненным, так и музыкальным (Назайкинский, 1988, с. 170), оказывая значительное влияние на восприятие содержания музыкального произведения. В ряде своих работ автор доказывал, что при инвариантности звуковысотного, ритмического и динамического компонентов музыкального текста тембр вокалиста, исполняющего вокальные сочинения С. В. Рахманинова, может значительно варьировать их художественный образ (Лимитовская, 2024а; 2024б). Аналогичная ситуация возникает

при переложениях оригинальных произведений для другого инструмента. Изменение тембра может активировать иные ассоциативные пласты, нежели предполагалось при сочинении музыки (Цит. по: Лимитовская, 2024b, с. 405). В качестве примера приведём ставший концертным шлягером «Полёт шмеля» Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане». Ориентированный на имманентную звуковую семантику альта, способного имитировать акустические параметры жужжания насекомого небольших размеров, он исполняется даже на тубе и контрабасе в сопровождении фортепиано. Тембр солирующего низкочастотного инструмента, вызывающего предметные представления о крупных размерах характеризуемого объекта, и ротация слуховых потоков, при которой мелодия уходит в нижний регистр, выдвигая на первый план аккомпанирующие созвучия, не просто варьируют, а в корне трансформируют звуковой образ сочинения, в котором, повторимся, остальные параметры текста остаются без изменений. Изложенное выше даёт основание полагать, что именно тембр, оказываясь в широком смысле «вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью» (Назайкинский, 1988, с. 34), играет титульную роль в генерации звукового образа.

Особое значение для восприятия акустической информации, в том числе транслируемой посредством музыкальных звуков, имеет имманентное свойство обертоновой окраски звука активировать, наряду со слуховыми, сопутствующие цветовые, тактильные, гаптические и другие иноmodalные ощущения, которые мы обозначаем понятием «*перцептивная метафоричность тембра*». Она обуславливает полиmodalность звукового образа, которая, наряду с предметностью и целостностью, становится его важнейшей характеристикой (Носуленко, 1988, с. 110-115). По сути, тембр участвует в формировании уникальных сенсорных комбинаций, вызывающих неповторимый образ-гештальт. И если, по мнению Р. И. Уфимцева, «в сознании человека, находится конфигурация (сенсорной комбинации – А. Л.), имеющая такой же гештальт, происходит метафорический скачок» (Цит. по: Лимитовская, 2019, с. 26). Метафорические скачки чрезвычайно важны для любого художественного и в том числе для музыкального восприятия, поскольку «сдвиг внимания по подобию» между двумя гештальтами есть ни что иное как ассоциация, которую Е. В. Назайкинский (1988, с. 170-171) выделял в качестве важнейшего механизма формирования, закрепления и воссоздания (актуализации) звуковой семантики.

Ещё одним базовым свойством человеческого восприятия является способность характеризовать весь объект на основании лишь одного яркого признака, привлекшего его непосредственное внимание. Е. В. Назайкинский об этом пишет так: «Достаточно лишь одному чувственному элементу целого воздействовать на восприятие, как оно достраивает целое по памяти (во всей его иерархической глубине)» (1988, с. 170). В слуховом восприятии эту функцию выполняет тембр, который является не просто специфической обертоновой окраской конкретного звука, а *генеральным свойством* звучащего источника (Назайкинский, 1988, с. 170-171). Отображая его материальные характеристики и придавая сигналу «предметный» характер, тембр становится «фигурой», представляющей с точки зрения гештальтпсихологии замкнутую, как бы выступающую вперёд часть феноменального перцептивного поля, в целом имеющую характер «вещи». Таким образом, приковывая к себе внимание, он не только выступает в роли «части и образе в значении целого» (Назайкинский, 1988, с. 170), цементируя музыкальный образ, но и способствует установлению важнейших для восприятия фигуру-фоновых отношений.

Добавим, что при описании происходящих во время восприятия музыки преобразований последовательных звуковых раздражений в единый целостный слуховой образ в музыкально-психологических исследованиях используется термин «симультанирование» (М. Г. Арановский, Е. В. Назайкинский, Б. М. Теплов), а в работах В. В. Медушевского этот же процесс обозначается как «свёртывание». Его нейробиологические и психоакустические механизмы сходны с образованием гештальта, однако понятие «гештальтирование» больше относится к краткосрочным сенсорно-перцептивным актам. При симультанировании происходит более сложный психический процесс, включающий, помимо обработки чувственной информации, апперцепцию, мышление и память. Именно он позволяет после окончания звучания музыки составить «целостное одномоментное представление о произведении» (1974, с. 266), которое М. Г. Арановский отождествляет с понятием музыкального содержания.

Отметим, что исходным понятием для всех музыковедов при описании симультанирования как психофизиологической основы происходящей при восприятии музыки трансформации «формы-процесса» в «форму-кристалл» (Б. В. Асафьев) становится интонация, которая отражает процессуально-временную сторону музыки. Однако, как отмечает К. С. Мочалов, «для осуществления полноценного процесса познания вещи, отображаемые знаками объекты должны иметь не перетекающую, а однозначную, в определенном смысле инвариантную временную характеристику» (2012, с. 23). В качестве структур, «в которых осуществляется “схватывание” временной текучести в устойчивое состояние и <...> трансформация временных величин в величины пространственные» (Мочалов, 2012, с. 23), учёный выделяет *пространственные конфигурации*. Безусловно, интонация принимает участие в их формировании, но она охватывает лишь горизонтальную координату системы пространственных представлений. Объяснить формирование её вертикального измерения, возникающего при восприятии звуковых сигналов, по нашему мнению, представляется возможным с помощью теории Альберта Брегмана (Bregman, 1990), получившей название *анализ слуховой сцены (ASA)*. Отметим, что она сформулирована для объяснения общих закономерностей слухового восприятия, но полностью применима к восприятию музыки. В основе ASA лежит двунаправленная обработка поступающей к человеку из разных источников звуковой информации. Направление «*снизу вверх*» базируется на сенсорно-перцептивном опыте слушателя. Оно подразумевает анализ акустических особенностей звука для его опредмечивания и последующего выделения источников звука, то есть основывается на описанной выше концепции слуховых потоков, в практической реализации которой тембр принимает самое непосредственное участие.

Анализ слуховой сцены «сверху вниз» предполагает включение в процесс интерпретации акустической информации многослойной имманентной семантики звука, которая выслушивается в «рафинированных и художественно отшлифованных» музыкальных тембрах» (Назайкинский, 1988, с. 171), а также участие апперцепции, подключающей к «расшифровке» звукового сообщения композитора жизненный и эстетический тезаурус слушателя.

Таким образом, тембр является не единственным, но значимым фактором при переводе временных представлений в пространственные. Его роль в симультанировании, а также описанное выше свойство формировать тесно связанное со звуковой предметностью ощущение пространства позволяет сделать вывод о значительном «вкладе» тембра в восприятие содержания музыки, поскольку, как отмечает В. Н. Холопова, музыкальное произведение входит в человеческое сознание «через пространственные представления с локальным и специфическим включением временного фактора» (2000, с. 161). По нашему мнению, этот факт можно считать ещё одним подтверждением значимости тембра в звуковых художественных когнитивно-коммуникативных процессах.

## Заключение

Подведём итоги. Проведённое исследование доказывает, что базовые сущностные свойства тембра активируют универсальные процессы перцепции и «обработки» человеком звуковой информации, обуславливая предметность и целостность его восприятия как акустической картины окружающего мира, так и музыки как её художественного отображения. Психоакустическая материальность и интегральность тембра, его способность вызывать смежные иномодалные ощущения, а также активировать ключевой механизм формирования, закрепления и актуализации звуковой семантики – ассоциативность способствуют реализации коммуникативной художественно-семиотической функции тембра, заключающейся в управляющем воздействии на восприятие звукового масштабно-временного слоя музыки. Иными словами, тембр выступает в роли «эффективного менеджера», координирующего процессуальный аспект музыкального восприятия. При этом его коммуникативная функция тесно связана с семантической, во многом определяющей когнитивные стратегии восприятия содержания музыкального произведения. Таким образом, в системе средств музыкального языка тембр становится важным многофункциональным знаком, принимающим деятельное участие в реализации художественно-семиотических функций музыки.

В заключение отметим, что, помимо семантических и коммуникативных значений, музыкальный знак может потенциально обеспечивать или уже обеспечивает связь с другими знаками (Якупов, 2016. с. 30). В этой связи изучение синтаксической функции музыкального тембра может стать логичным завершением системного рассмотрения его структурного семиотического «триединства» и темой, актуальной и перспективной для дальнейших исследований.

## Источники | References

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных представлений // Проблемы музыкального мышления: сборник статей. М.: Музыка, 1974.
2. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие для вузов. Изд-е 3-е, перераб. СПб.: Планета музыки; Лань, 2023.
3. Ковель А. Н. Музыкальные образы и их воздействие на сознание, понимание и психокогнитивное состояние человека // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. № 3. <https://doi.org/10.46726/И.2023.3.19>
4. Лимитовская А. В. К вопросу о роли тембра в музыкальной коммуникации // Наука. Искусство. Культура. 2024а. № 1 (41).
5. Лимитовская А. В. Роль тембра в детском слуховом восприятии отображённого инструментальной музыкой окружающего мира: дисс. ... к. иск. Манитогорск, 2019.
6. Лимитовская А. В. Тембр и смысл: когнитивные стратегии восприятия музыкального содержания вокального произведения (на примере романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо») // Pan-Art. 2024b. Т. 4. Вып. 4. <https://doi.org/10.30853/pa20240055>
7. Лимитовская А. В. Формирование семантики академического вокального тембра // Pan-Art. 2025. Т. 5. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/pa20250044>
8. Лукьянченко Е. А. К вопросу понимания ментальной репрезентации // Вестник МГИМО Университета. 2013. № 2.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
10. Мочалов К. С. Настоящее время в знаковой системе условного рефлекса: механизм его становления и роль в организации структуры знака-сигнала // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 14а.
11. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
12. Носуленко В. Н. Психология слухового восприятия. М.: Наука, 1988.
13. Сомова Е. Г. Тембр как элемент звуковой метафоризации в радиоречи // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42).

14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000.
15. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дисс. ... д. иск. М., 2000.
16. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. № 2.
17. Bregman A. S. Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound Unavailable. Cambridge: The MIT Press, 1990.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Лимитовская Анна Валентиновна<sup>1</sup>**, к. иск.<sup>1</sup> Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского**EN****Anna Valentinovna Limitovskaya<sup>1</sup>**, PhD<sup>1</sup> Tsiolkovsky Kaluga State University<sup>1</sup> [limitovskaya70@gmail.com](mailto:limitovskaya70@gmail.com)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.12.2025; опубликовано online (published online): 19.01.2026.

**Ключевые слова (keywords):** музыкальный тембр; базовые свойства восприятия; механизмы восприятия музыки; художественно-семиотические функции музыки; коммуникативные значения музыкального знака; timbre; basic properties of perception; mechanisms of music perception; artistic and semiotic functions of timbre; communicative meanings of a musical sign.