

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.30>

Будников Владимир Викторович

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТЕМБРАЛЬНЫХ СВОЙСТВ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается фортепианная фактура в аспекте ее тембральных свойств, обнаруживаемых в ходе синестетического анализа Сказки Н. Метнера op. 20 № 2. Основной задачей автор ставит определение механизмов формирования тембральности фортепианной фактуры в интерпретации пианиста посредством анализа технологии исполнительского "доведения" тембрального компонента музыкального образа до художественной полноты и многомерности. Впервые выявляется проприо-интероцептивно-синестетический механизм взаимовлияния нотно-графического текста композитора и сознания исполнителя, который организует процесс создания темброфактуры. Акцентируется внимание на агогике, коренящейся в экзистенциальных структурах ощущения времени исполнителя.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/7/30.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 145-151. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 781.6

Дата поступления рукописи: 16.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.30>

В статье рассматривается фортепианная фактура в аспекте ее тембральных свойств, обнаруживаемых в ходе синестетического анализа Сказки Н. Метнера op. 20 № 2. Основной задачей автор ставит определение механизмов формирования тембральности фортепианной фактуры в интерпретации пианиста посредством анализа технологии исполнительского «доведения» тембрального компонента музыкального образа до художественной полноты и многомерности. Впервые выявляется проприо-интероцептивно-синестетический механизм взаимовлияния нотно-графического текста композитора и сознания исполнителя, который организует процесс создания темброфактуры. Акцентируется внимание на агогике, коренящейся в экзистенциальных структурах ощущения времени исполнителя.

Ключевые слова и фразы: фортепианная фактура; тембральность фактуры; тембральная вертикаль; проприоцепция; интероцепция; исполнительское время; генерируемое время.

Будников Владимир Викторович

Хабаровский государственный институт культуры

vlboudnikov@mail.ru

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТЕМБРАЛЬНЫХ СВОЙСТВ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Проблемы исполнительского искусства в современном музыкознании все чаще становятся предметом серьезного научного анализа. Одной из наиболее актуальных в музыкальном исполнительстве является проблема тембровых характеристик фактуры. Во многом интерес к ней обусловлен особенностями темброфактурной организации музыкального текста современных композиторов XX-XXI веков. Встречный интерес рождает и исполнительская практика, стремящаяся «раскодировать» интенции композиторского текста, определяющего выбор сугубо исполнительских средств для реализации тембровых возможностей фактуры. Однако эти исследования, как правило, оставляют в стороне проблему красочности (колористики) фактуры монотембровых инструментов, в первую очередь фортепиано, что и определяет **актуальность** избранной в статье проблемы.

Фортепиано имеет свой неповторимый тембр, который его отличает от других инструментов. Монохромное звучание фортепиано, однако, обладает колористическим богатством. Оно основано на двух группах тембровых эффектов – реальном и иллюзорном. В этом вопросе мы опираемся на мнение В. Цытовича, раскрывающего данные эффекты на примере струнных квартетов Б. Бартока [13]. Реальный фортепианный тембр, как известно, формируется тембровыми характеристиками самого инструмента. А иллюзорный – элементами нотно-графического текста, предпосланного композитором. **Впервые** в теории фортепианного исполнительского искусства рассматриваются иллюзии иных тембров в фортепианном звучании, которые, без сомнения, формируются ассоциативными механизмами нашего восприятия. Эти иллюзии раскрывают особые свойства фактуры, которые мы предлагаем определить термином *тембральность* (о разнице понятий «тембр» и «тембральность» см. в статье автора [14, p. 1448]).

Цель предпринятого в статье исследования – выявить механизмы формирования тембральности фортепианной фактуры сугубо исполнительскими средствами. Для решения **задачи** обнаружения глубинной связи между сознанием исполнителя и композиторскими намерениями, зафиксированными в нотном тексте, – связи, позволяющей актуализировать тембральные свойства фортепианной фактуры в исполнительском процессе, – считаем возможным привлечение синестетического анализа, опирающегося на способности художественного сознания к соощущениям, что осуществляется в отечественном музыкознании впервые.

Фортепианная тембральность как принцип объединяет понятие *тембра фортепианного звука* как такового и понятие *колористической картины*. Она создается фортепианной фактурой произведения, которая понимается нами как тембральный результат акустического звучания нотно-графического текста. Колористическая «одежда» фактуры зависит не только от композиторской составляющей, зафиксированной в фактурных идеях и изложенной звуковысотно, но также от исполнительской составляющей. Исполнительский анализ фактуры на предмет создания тембральной картины приводит в действие *незвуковысотный* (динамико-артикуляционный) способ темброобразования, который и даёт художественно завершённый многокрасочно звучащий вариант фактуры.

Изначально единство композиторской и исполнительской деятельности не предполагало подробной фиксации в нотном тексте тембральных характеристик звукового образа. Многое передавалось устным путём и имело обобщённо-технологический способ колористической «выделки» звука. Из поколения в поколение педагоги сохраняли характеристики акустического звучания, например, «красивого звука», «округлого звука», «глубокого звука», «светлого звука», или «сумрачной гармонии», «светящейся гармонии», или «прозрачной фактуры», «дышащей фактуры». Отдельные характеристики можно определить как синестетические метафоры, поскольку в них даются тактильные, пространственные, световые определения звука. Педагоги (нередко – сами великие пианисты и композиторы) совершенствовали палитру иллюзорной колористики, исходя из представлений о звукоизвлечении на фортепиано. Звукоизвлечение касалось либо отдельного звука, либо интервала, гармонии и фактуры.

Но исполнительская трактовка фактуры в аспекте тембральности – какой бы далёкой от реальных характеристик звука она ни была – возможна лишь в опоре на композиторский текст (учитывающий в том числе стилистический аспект, культурный контекст и др.). И хотя в задачу композитора не входит точная фиксация окончательной тембральной картины образа, именно исполнитель – имея в этом смысле широкое поле для фантазии – посредством анализа нотно-графического текста и следуя авторским ремаркам, воссоздаёт всю полноту и объёмность, полнокровность звукового образа сугубо исполнительскими средствами. Они предполагают нюансировку звучащей материи посредством динамики, туше, артикуляции, агогики, педали, а также мерой и градациями их применения.

Вербальные ремарки особенно показательны, они отсылают внимание исполнителя намного глубже – в подсознание. В глубинах предмышления, где, как показывают исследователи, «созревают образы», в том числе на основе архетипов [7, с. 53], находятся интермодальные корни тембральности, которые «выкраивают» навыки пианиста по тембральным «лекалам».

Исполнительские механизмы часто опираются на нерациональные глубинные структуры художественного образа. Для их обнаружения актуально использовать синестетический подход в анализе музыкальных текстов. Этот современный метод анализа основан на способности художественного мышления к межчувственным ассоциациям и способствует обнаружению глубинных смысловых уровней, не поддающихся понятийной фиксации. Полагаем, что синестетический метод способен объяснить процесс наполнения телесностью и сенсорно-перцептивной конкретностью музыкального образа при звучании. Показательной, на наш взгляд, для наблюдения за процессом темброобразования в синестетическом аспекте является Сказка ор. 20 № 2 русского композитора Н. Метнера. Данная сказка уже становилась предметом синестетического анализа в нашей работе [2], однако она рассматривалась в ином аспекте: применялся алгоритм синестетического анализа музыкального текста, предлагаемый Н. Коляденко [7]. В отличие от многих композиторов, творивших в первой половине XX века, Н. Метнер имел свой особый взгляд на роль тембра в системе средств музыкальной выразительности. По мнению Н. Метнера, тембр не может быть «главным» смыслом, но всегда смыслом, подчинённым художественной идее произведения. А интенция тембральной выразительности должна высвечивать этот образ, не отвлекая внимания от его созерцания, и придавать ему выпуклость. Так понимаемая и так функционирующая тембральность даёт возможность слуху проникнуть в глубинные, «почвенные» слои музыкальной образности.

Сказка ор. 20 № 2 «Campanella – песнь или сказка колокола, но не о колоколе» имеет ярко выраженное образное содержание. Н. Метнер, избегая иллюстративности, уводит мышление от прямого ассоциирования с колоколом. Колокольность в звучании фортепиано формирует тембральную картину, с помощью которой рисуется нечто большее, чем звон – тревога о судьбе Родины. Фактура Сказки – монолитная и выдержанная – показательна для осуществления синестетического анализа. При рассмотрении типа фактуры Сказки считаем возможным определить как приоритетный онтологический признак ее образного содержания – тембральную организацию речевой фактуры по типу колокольного звона. В этом случае тип фактуры – *колокольный*, но колокольный звон ораторствующий, высказывающийся в высшей степени риторично.

Метнер – не единственный композитор, пользующийся «звонностью» (термин Л. Гаккеля) фортепианной фактуры для воссоздания особой фактуры колокольного звона. Она встречается в «Женевских колоколах» Ф. Листа, «Колоколах монастыря» Л. Лефевюр-Вели ор. 54а, Трансцендентном этюде «Трезвон» С. Ляпунова ор. 11, многих произведениях С. Рахманинова. В «Сказке колокола» Метнера бытийная структура звона выявляется не только через определённую иллюстративность – ударность, мерность, ритмичность, периодичность использования регистров, но и через создание иллюзии самого тембра колокола. Известно, что тембральная суть колокольного звучания сводится к пульсациям обертонов, к жизни обертоновой атмосферы. Фортепианное звучание способно посредством колористических возможностей фактуры приблизиться к подобному функционированию тембральности. Мы говорим не об иллюзии тембра впрямую, а о художественном восприятии внутреннего (онтологического) принципа темброобразования – тембральности. Сущность колокола – колокольность, а сущность тембра – тембральность. Другими словами, восприятие тембра, простирающееся из глубин художественного образа, становится понятным посредством тембральности.

При восприятии звучания фактуры анализируемой Сказки Н. Метнера мы не можем отрешиться от иллюстративности образа, имитирующего колокольное звучание. Однако композитор стремится преодолеть поверхностное восприятие – и расширяет ассоциативное пространство, предпослав Сказке программу и давая изначальные исполнительские ремарки, ассоциативно отсылающие исполнителя «внутрь» себя, к душевным переживаниям. Явно, к примеру, что ремарка *pesante* (тяжело) относится не только к исполнительскому фортепианному туше и манере речитации, но и к чувству гнетущего переживания.

Синестетический анализ позволяет выявить не предметные ассоциации, а глубинные межчувственные связи, обогащающие тембральный образ, позволяет найти в композиторском методе элементы синестетического мышления. Ремарка *tenebroso* (мрачно, темно) позволяет погрузиться в архетипические слои художественного образа Сказки, корнящегося в предмышлении композитора. Н. Метнер воспринимает речь колокола как максимум: голос колокола поднимается из глубин души, как бы исподволь, как бы не касаясь лично переживания, но с уверенностью можно утверждать об общечеловеческой значимости производимого смысла. Общезначимый смысл рождается в ассоциативном поле архетипических «эмоциональных синестезий». Б. Галеев определяет «эмоциональные синестезии» как «низкие», протопатические (первичные), «примитивные, в гносеологическом отношении наиболее древние, имеющие характер непосредственного

переживания» [3, с. 100]. Но именно они важны для исследования исполнительских намерений при формировании тембральности звучания фактуры Сказки.

В таком анализе исполнительского процесса предлагаем опереться на синестетическую концепцию Б. Галева, в частности, на его понимание иерархии синестезий. Наиболее актуальными являются его представления о проприоцепции (рецепция положения тела в пространстве) и интероцепции (рецепция состояния внутренних процессов), условно расположенных в «фундаменте» синестетической классификации; а также понимание, что формирование художественного целого происходит в первую очередь не посредством рациональных «высших» ассоциативных связей (слухо-зрительных, тактильно-слуховых и др.), а посредством связей глубинных, основных, протопатических. Они определяют физическо-эмоциональную сторону исполнительского процесса и формируют единство пластических ощущений во времени – пространственно-временные телесные представления исполнителя.

Так, процесс исполнения в целом и темброобразование в частности есть действующая в реальном времени проприо-интероцептивная слуховая синестезия, поскольку двигательные исполнительские координаты основываются на проприоцепции и интероцепции его игрового аппарата. Исполнительский двигательный процесс, «запускаемый» во время концертного исполнения, не является спонтанным. Он сформирован всем долгим интерпретационно-репетиционным процессом. С одной стороны, слух «воспитывает» игровой аппарат для воссоздания образа, с другой – извлекает из копилки жизненного опыта подходящие образу пластические идеи. Идеи эмпирического опыта не всегда имеют имманентно-музыкальные истоки: шаг, бег, сердцебиение, дыхание, дрожь, лихорадка, пластика и др. Но они – инструмент мышечной эмпатии, то есть проприоцепции. Подобный синестетический механизм уже становился предметом анализа в работах, посвященных вопросам художественного синтеза в музыкально-театральных жанрах [9], однако применительно к исполнительскому процессу пианиста рассматривается впервые. Полагаем, что «пространственность» игровых движений коренится в «эмоциональном» центре пианиста как человека, чувствующего и понимающего художественный образ. То есть художественный образ имеет онтологические – обнаруживаемые интероцептивной синестезией – основания в бытии исполнителя.

Например, понятие «весовой» игры включает в себя понятия тяжести и невесомости, а также их непосредственные ощущения (гравитационные), соотносённые с этими понятиями, которые формируются в практике пианизма. «Весовые» представления фундируются, с одной стороны, в игровом аппарате исполнителя (ощущение направления тяжести, умение увеличивать силу тяжести за счёт подключения частей корпуса), а с другой стороны – в его душевном состоянии (эмоциональной памяти на состояния: тяжесть на душе, легко на душе, душа «ушла в пятки» и др.). Ко второму типу представлений также относятся гравитационные представления тяготений в ладу: доминанта «обременена» тяготением к тонике. Ладовая «гравитация» – особый вид синестезии. Она связывает в одном понятии *ладового тяготения* пространственные (фактурные) представления нотно-графического текста, представления его акустической реализации и динамико-агогические исполнительские эквиваленты, которые в более глубоких синестетических связях черпают свою правду в экзистенциальных недрах души. Например, напряжённое доминантовое тяготение ассоциируется с динамически сильным действием игрового аппарата, сильной концентрацией исполнительского внимания и напряжением души. Основное значение понятия *forte* (сильно) есть немаловажный нюанс, который в нашем контексте приобретает методологическое значение. Сила не есть просто громкость, она является точкой приложения человеческой воли. Поэтому напряжение души – это всегда волевой акт. В письме М. Цветаевой к А. Штейгеру сохранились строчки, точно выражающие эту мысль: «Мне совершенно все равно, сколько Вы можете поднять, мне важно – сколько Вы можете напрячься. Усилие и есть хотение» [10]. Разрешение в тонику снимает напряжение: неопределенность обретает почву под ногами. Если же, к примеру, происходит разрешение по типу эллипсиса, как в Сказке Н. Метнера, то напряжение всего подхода в кульминации и ожидание почвы перерождаются в ужас перед развернутой бездной (бессилие что-либо изменить). Подчеркнем, что ладовые тяготения и модуляционные сдвиги находят свои глубинные протопатические соотношения в интероцепции (эмоциональной окраске гравитационной синестезии) исполнительского процесса.

Сказка ор. 20 № 2 Н. Метнера создана в русле формообразующих принципов экспансивной звукотворческой воли, присущей, по мнению К. Мартинсена, тенденциям музыкального искусства XX века [11, с. 113-119]. Звукотворческая воля экспансивного типа наделяет индивидуальное переживание общечеловеческой значимостью, «конденсирует единично-личное в символ всеобщего» [Там же, с. 117]. Для пианизма этого типа характерно использование в исполнительском процессе целостности игрового аппарата от кончика пальца до всего корпуса. Поскольку техника экспансивного пианизма ставит во главу угла понятие веса, то правомерно при анализе данного произведения *ощущение тяжести* взять за постоянный элемент, объединяющий определённый круг синестезий. Одна часть гравитационных синестезий уточняет пространство и тембральность, другая – характер временного процесса и косвенно – тембральность. Это лишнее раз доказывает, что наполнить художественный образ Сказки телесностью и речевой «тяжёлой» выразительностью пианисту помогают ощущения его игрового аппарата.

На уровне пространственно-тембральной (проприоцептивно-визуальной) синестезии, которая включает в себя второй компонент проприоцепции – «рецепцию человеком собственного движения, моторики» [3, с. 105], также осуществляется не только динамическая, но и «весовая» исполнительская расслоённость фактуры, создающая вибрирующе-мерцающую тембрально выпуклую звуковую атмосферу, подобную обертональной. Тембральность как динамико-артикуляционная жизнь фактуры формируется исполнителями методом «вслушивания» в *одновременность*. Формирование тембральных намерений в одновременности выявляет

принципиальный нюанс этого метода: тембральный вертикальный срез фактуры должен схватываться в *статичности*, вне временного процесса, поскольку тембр относится к пространственным фактурным элементам текста. Необычное отношение одновременности к пространственности замечает и А. Бергсон. Рассматривая *целостное восприятие* мелодии, философ констатирует, что впечатление от него «совершенно противоположно тому, какое получается от одновременности (*simultanéité*)». Если мы пытаемся разделить мелодию на отдельные ноты, то тут же «примешиваем к ней пространственные образы» и «пропитываем последовательность одновременностью» [1, с. 949-950]. «Пропитка» *последовательности одновременностью* – структурный аспект темброобразования. Придать форму тембральной иллюзии возможно только в статике мгновения. Тембр есть внешний, формальный, формообразующий элемент смысла. Понятно, что форма меняется во времени и что «действительно только непрерывное изменение формы», но «форма – это мгновенное состояние какого-либо процесса» [Там же, с. 335]. Форма обладает статичностью и пространственными характеристиками. Поэтому логично утверждение А. Бергсона, что «в пространстве, и только пространстве, существует отчетливое различие частей, внешних друг к другу» [Там же, с. 949-950]. В нашем рассмотрении – отчетливое различие тембральных характеристик вертикалей в каждом фактурном срезе фактуры.

Статика сводит во временную точку тактильное единообразие (либо разнообразие) весовых ощущений кончиков пальцев. В анализируемом произведении Н. Метнера, к примеру, мелодический голос, излагаемый восьмыми нотами, акустически «вбирает» в себя (амальгамирует) звучание басовой октавы, одиночной ноты или аккорда, каждый раз насыщаясь различными красками – аккордовым фони́змом или обертоновым усилением, создаваемым ударами низкого баса. Подобное акустическое встраивание ноты в ноту, пласта в пласт в Сказке может осуществляться не только в одновременности, но и в последовательности. «Высветленные» краски верхнего этажа фактуры, изложенной тридцать вторыми длительностями, сливаются с соответствующей мелодической нотой. Таким образом, мелодический голос получает «гулкую» окраску посредством весового и динамического «высветления» фактуры тридцать вторых нот. Мелкие ноты акустически «встраиваются» в «гулкую» мелодическую ноту, давая ей эффект гудящего шлейфа призвуков. А эффект запаздывания обертонов рождает дополнительный фонический объём, массивность звучания.

Крещендирование при подходе к кульминации Сказки есть постепенное от такта к такту усиление весовых ощущений в плечевом поясе в режиме сильного времени (ударности), то есть увеличивающая мера веса от плеча (на первой доле такта) каждый раз перемежается со снятием веса. При подходе к кульминации удар усиливается массой всего корпуса. Корпус работает как маховик. При недостаточности высвобождаемой силы исполнитель подключает резервы вращательной энергии руки. Максимум веса, почти равный массе самого пианиста, даётся тогда, когда появляется необходимость при последнем кульминационном аккорде-ударе привстать. Подобное «весовое» крещендо тембрально связано с увеличением звуковой массы, гулкости, звонности, резонантности. Так в «Сказке колокола» при подходе к кульминации растёт вибрирующее обертональное облако, создавая эффект тембрального *crescendo*.

Знаки колокольности, считываемые исполнителем в тексте Сказки op. 20 № 2, материализуют моторные прообразы мышечной памяти, восходящей к гипотетическому опыту звонаря. Закреплённые в мышечной памяти двигательные «наработки» исполнителя определяют характер тактовой и архитектурно-агогической, а также её меру, проявляющуюся в определении рамок темпа и скорости движения. Пространственно-гравитационные синестезии дают исполнителю определённый «посыл» для «выделки» временного потока. Исполнительское время посредством полимодальных механизмов связано с образом раскочки «оцепного» колокола (пространство) и образом временного процесса вообще (проприоцептивно-слуховая синестезия), раскрывающего метрическую организацию произведения. В Сказке, полагаем, сопряжено три метрических уровня. Их спаянность даёт характер «железного потока» – неумолимого, угрожающего. Его не могут изменить даже регистровая «раскочка» фактуры и тембральное крещендо. Метрический уровень тридцать вторых нот энергетически уплотняется на первых долях. Утяжеление времени первой доли в двутакте равноценно скоррелировано с мышечным обеспечением большего веса в первой доле. Исполнительски первая доля как бы «вонзается» в землю, бас «заетземляется», вес максимально увеличивается включением в двигательный процесс всего корпуса (иначе колокол раскатать невозможно). В таком приёме, естественно, подсознательно ощущается, но не «просчитывается», агогическое опаздывание баса.

Б. Галеев определяет разновидности перцепций положения тела в пространстве (проприоцепцию) как «менее очевидные “внутренние” ощущения» [3, с. 99]. Хотя для исполнителя проприоцепция не только воображаема, но и реально переживаема в процессе исполнения, то есть очевидна. Исполнительский процесс в своей пластической составляющей имеет глубинные синестетические механизмы функционирования, регулирующие пластику пианиста.

Помимо проприоцепции, в исполнительских синестетических глубинных («тёмных», по Б. Галееву) связях, без сомнения, участвует *интероцепция*, которая, по нашему мнению, «окрашивает» исполнительский жест в эмоциональные тона – кульминационный аккорд-воплъ, *tenebroso* (мрачно) первоначального эмоционального состояния затаённости и ожидания, гулкое *forte* маркированных звуков мелодии, болью отдающихся в сердце. В анализируемой сказке интероцепция, например, даёт о себе знать в ремарке автора “*sempre al rigore di tempo*” (постоянно в одном темпе), которая неуказательно должна быть соблюдена на протяжении всей пьесы. Так выявляется онтологическая суть образа: неотвратимость, неумолимость надвигающейся катастрофы, о которой возвещает колокол. Кульминационный не разрешающийся аккорд (малый уменьшенный септаккорд, т. 90), после которого следует безнадежная риторика долгого *catabasis*, выявляет смысл, что нас

не минует «чаша сия». Исполнитель, желая придать кульминации характер «предельности ощущений», может даже привстать на аккорде-вопле. Так достигается пластическое решение точки перелома – точнее, надлома – в речи (душа ушла в пятки), после которой возможно лишь движение вспять или разрушение.

В процессе наблюдения за механизмами темброобразования фактуры в Сказке Н. Метнера op. 20 № 2 нам удалось обнаружить значительную роль глубинных протопатических аспектов проприоцептивных и интероцептивных синестезий в исполнительской деятельности пианиста. Весовые, гравитационные ощущения, глубинные экзистенциальные эмоции настраивают игровой аппарат исполнителя на поиск тактильных соответствий музыкальному образу произведения. Мы пришли к выводу, что эти синестезии организуют такие параметры исполнительского текста, как звуковое (акустическое) пространство и метроритмическая организация звучания. Первый связан с ощущаемой исполнителем на практике *акустической вертикалью*, в ней проприосинестезии смыкаются с пространственными визуальными синестезиями (округлый звук – округлая кисть, тяжёлый жест, флажолетное звучание, концентрированный удар). Здесь возможно рассмотрение практического исполнительского понятия динамического расслоения вертикали. *Динамическое расслоение* пластов, часто не выписываемое композитором, но реализуемое в исполнительской тембральной трактовке фортепианной фактуры, создаёт эффект музыкального пространства – воздуха, глубины, перспективы.

В интерпретации исполнителя звукопространственное полотно Сказки, каждая схватываемая в пластическом ощущении вертикаль отдельного мелодического звука типизируется в одномерность слухового ощущения через фиксацию внимания на *одновременности* взятия аккордовой вертикали и в динамическом мгновенном её расслоении. Одновременность есть вертикальный дискретный гармонический срез, обеспеченный единообразной артикуляцией и тщательно «запрограммированной» количественно равной для всех звуков атакой. Одновременность есть выражение не только «звонкого» музыкального пространства, но и производной от него категории – тембральности колокольного звона. Только в моменте статики (отвлечения от интонирования), то есть в исполнительском способе схватывания вертикали, возможно мгновенное распределение динамики звуков (пластов), обеспеченное артикуляционной фиксацией (остановкой) позиции игрового аппарата. На этом умении зиждется тембральный слух.

Мелодический голос, порученный первому пальцу правой руки, должен тембрально «вбирать» в себя басы звуки (закрывать собой), дабы «присвоить» себе их богатый обертоновый набор: при точной одновременности двух звуков создаётся нужный тембральный микст, запланированный композитором. Внутри двухтакта единообразная колокольная тембральность нюансируется ослаблением веса, рисующим «оттеняющий» отворот колокола от слушателя и «потемнение» звонной окраски.

Второй параметр связан с ощущаемой исполнителем на практике *временной горизонталью*, в ней проприоцептивные синестезии (тактильное ощущение метроритмической организации звукопотока, весовая конгруэнтность ладовым тяготениям) имеют возможность «провалиться внутрь» внешнего звукового пространства, к основам, которые его формируют: в «протопатические» глубины проприоцепции, в синестезии интероцептивные, связанные с экзистенциальным ощущением текучести времени. Это, условно говоря, – синестетическое «дно», то, что не меняется и незыблемо. Это – синестетическое ощущение времени через ощущение целостности тела, но в своём предельном значении – *непрерывности*. Анализируя модус непрерывности времени, А. Бергсон замечает, что, по обыкновению, «мы помещаем себя именно в пространственное время. Нам нет никакого интереса прислушиваться к постоянному глухому мутному шуму в глубинах жизни. И, однако, реальная длительность именно там» [1, с. 950]. Философ разделяет пространственное время (счетное, делительное), осмысленное по подобию пространственных характеристик, и истинное (реальное) время – длящееся, которое «выслушивается» в смутном шуме глубин жизни. Таким образом, исполнительское время – не только счетное время. Оно одновременно есть нефиксируемый, всегда текущий, неритмичный и неметричный процесс дления, как конкретное физическое воплощение идеи бесконечности.

В музыковедческих анализах произведений Н. Метнера нередко счетное и длящееся время трактуют как дискретное и континуальное. Например, Е. Предвечнова, исследуя «диалог образов-символов» в сонатах, определяющих характер музыкального мышления Н. Метнера, сопоставляет их с особенностями развития континуального и дискретного времени. «Динамичный образ героя представлен дискретным настоящим модусом времени и выражен темами воли и судьбы. Континуальное начало характерно как для тем волны и колокольного звона, отражающих образ-символ времени, так и для темы воспоминаний, символизирующей погружение в вечность» [12, с. 176].

Исполнительское генерируемое время в параметре *дления* не обозначено в нотно-графическом тексте. Оно не имманентно музыкальной композиции как таковой. Его источник коренится в трансцендентных представлениях исполнителя, в его бытийной структуре и также находит подтверждение в косвенных ремарках композиторов, обращенных к исполнителю. О бергсоновской идее длящегося настоящего говорит и Н. Коляденко в анализах разомкнутых музыкальных форм в творчестве композиторов XX века, которые возникли одновременно с неклассическими представлениями о пространстве и времени в философии [8, с. 150-159].

Исполнительское время (длящееся и делительное) регламентируется, однако, понятием агогики, заложённым в композиторском тексте. Агогика есть *надхудожественное*, бытийное, имманентное исполнителю понятие, берущее свои меры из текста и из своих представлений о взаимосвязях существенных элементов души посредством задействования коренных синестетических механизмов. В. Дильтей в «Описательной психологии» высказывает актуальную для нас мысль, что не может исследователь, интерпретатор постичь жизни творца без знания процесса своего воображения [5, с. 21]. «*Душевная связь составляет подпочвенный*

слой процесса познания, и поэтому процесс познания может изучаться лишь в этой душевной связи и определяться лишь по его состоянию» [Там же, с. 27]. Агогический процесс фундируется в психике исполнителя как интерпретатора, в темпераменте и его мировосприятии. Исполнитель «вкладывает» в процесс оживления нотно-графического текста свою экзистенцию, свои ораторские представления и умения, интерпретируя их как необходимый способ бытия художественного образа.

Как исполнительски достигается ощущение «остановки» времени, то есть бесконечного дления? В первую очередь это ощущение опирается на восприятие формы произведения в целом. Но целостная форма строится на исполнительском генерировании актуального настоящего, длящейся Теперь-точки. Для феноменологического анализа внутреннего сознания времени Э. Гуссерль использует пример феномена мелодии в ее смысловой завершенности. Он приходит к выводу, что вся мелодия «является в качестве настоящей, пока она еще звучит, пока еще звучат принадлежащие ей, полагаемые в единой связи схватывания тона. Прошедшей она является лишь после того, как прозвучал последний тон» [4, с. 42]. Другими словами, применительно к практике пианизма исполнитель имеет власть контролировать своим единым сознанием времени макроагогические процессы, «держачие» форму. Исполнитель, находясь внутри процесса исполнения, пребывает в абсолютном настоящем до тех пор, пока не прозвучит последний звук. «Единство ретенциального сознания “удерживает” (“festhält”)» протекающие звуки и «устанавливает в своем течении единство сознания» [Там же, с. 41]. Единство времени – это ощущение единства формы.

Чем достигается единство исполнительского генерируемого времени? Форма целого может сложиться в Сказке в том случае, если указание автора об устойчивости темпа будет осуществлено «волей к форме» (К. Мартинсен) исполнителя [11, с. 34-35]. Эта воля всецело есть исполнительская способность генерировать стабильный пульс делительного времени. Делительное время, по идее, коренится в длящемся. Но чтобы эта идея воплотилась в реальность, нужно чтобы исполнитель обеспечил практическое ювелирное «вложение» *генерируемого* такта в *идеальный* такт: наступление каждой первой доли – точно в ожидаемое время! Подобная единообразность наступления каждого последующего такта «выключает» память (зачем запоминать то, что одинаково) и как бы останавливает время (точнее – метр): оно становится недвижимым – длящимся. Подобное наблюдение мы находим и у Л. Казанцевой: «Длящийся бесконечно долго (в принципе – всегда), ненаправленно (то есть не имеющий начала и конца), с равномерной скоростью, плотностью и дискретностью (возможно и вовсе недискретный) – абстрагированный, существующий независимо от бытия человека, искусственный процесс, по сути, аналогичен отсутствию (“снятию”, как сказали бы философы) времени или – вечности» [6, с. 173]. О времени в модусе вечности в отношении фортепианных сонат Н. Метнера размышляет, в частности, и Е. Предвечнова [12, с. 161].

Исполнительская агогика фактически считывается с фактурного слоя, в котором закреплены пространственные, тембральные, ладово-гармонические координаты: тяжелое время, железный метр, гомогенное время, сосредоточенное время, клокочущий пульс и мн. др. Пульсирующее время – жаркое, стальное, твёрдое, решительное. Небольшие незаметные для восприятия микроагогические процессы внутри такта и двутакта создают ощущение упругости временного потока. Но «железную» неумолимость временному потоку дают именно макроагогические процессы (формообразующие) почти незаметного ускорения (собираения) общего темпа – своеобразного натяжения, «наклона» времени от начала к кульминации, выраженного в аккумуляции (нерасходования) энергии движения. Макроагогика, как проявление формообразующей воли, «держит» стержень формы и косвенно влияет на тембральную определённость. В кульминации наступает резонанс и как следствие – выплеск неуправляемой энергии. Аккумулируемая энергия повтора ударов приводит к расширению времени в точке кульминации и последующему «разрушению» пульсовых центростремительных сил и преобладанию неуправляемых центробежных сил, которые провоцируют дальнейшее ускорение, то есть сметение метрических опор. Фактически метр становится формальностью. На деле яркое восприятие неделительного времени, заложенного композитором в текст, становится мощным выявлением протопатических аспектов синестезий, которые манифестируют остановку пульса как разрушение власти делительного времени. «Рушащееся» время онтологически определяет «нерегулярный» фонизм, подобный негармоническим обертонам колокола.

Подводя итоги, отметим, что специфика фортепианной тембральности синестетически «высвечивается» через полимодальные свойства звучащей фактуры. Тембральность реконструируется благодаря тексту (в том числе ремаркам и программам) композитора, который, в свою очередь, накладывает «отпечаток» на исполнительскую модель тембральной «выделки» фактуры. Механизмы функционирования темброобразования и агогирования считываются с фактурного слоя произведения посредством синестетического анализа протопатических аспектов синестезий (проприоцепции и интероцепции). Подобный онтологический анализ, исследующий «подвалы сознания» исполнительского мировоззрения и опыта, выводит к исполнительским практическим понятиям акустической тембральной вертикали и агогической горизонтали, двум основополагающим принципам построения художественной звуковой картины произведения – звучащей фактуры.

Список источников

1. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.
2. Будников В. В. Тембральные свойства фортепианной фактуры в Сказке ор. 20 № 2 Н. Метнера: синестетический аспект // Музыкальная синестетика: история, теория, практика: сб. науч. ст. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2016. С. 72-83.
3. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1987. 264 с.

4. Гуссерль Э. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Гнозис, 1994. Т. I. Феноменология внутреннего сознания времени. 192 с.
5. Дильтей В. Описательная психология. СПб.: Алетейя, 1996. 160 с.
6. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел»; ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
7. Коляденко Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.
8. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
9. Лысенко С. Ю. Синестетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. Хабаровск: ХГИИК, 2013. 340 с.
10. Марина Ивановна Цветаева [Электронный ресурс]: сайт о великом русском поэте XX века. Письма. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-1011.htm> (дата обращения: 12.04.2019).
11. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
12. Предвечнова Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 258 с.
13. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых произведениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147-166.
14. Budnikov V. V. Coloristic Properties of Piano Music Texture in Nikolai Medtner's Works // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2016. Vol. 9. № 6. P. 1443-1450.

**ACTUALIZATION OF TIMBRE FEATURES OF PIANO TEXTURE IN THE PROCESS OF PERFORMANCE:
SYNESTHETIC ASPECT**

Budnikov Vladimir Viktorovich
Khabarovsk State Institute of Culture
vlboudnikov@mail.ru

The article examines piano texture in the aspect of its timbre features discovered during the synesthetic analysis of N. Medtner's "Fairy Tale" op. 20 № 2. The author focuses on identifying the mechanisms forming the timber character of piano texture in a performer's interpretation. To achieve this objective, the researcher analyses the technology of a performer's "adjustment" of the timber component of a musical image to make it artistically complete and multidimensional. For the first time, the paper identifies the proprio-interoceptive synesthetic mechanism of the mutual influence of a composer's score and a performer's consciousness, which organizes the process of timbre texture formation. Special attention is paid to agogics having its roots in the existential structures of a performer's time perception.

Key words and phrases: piano texture; timbre character of texture; timbre vertical; proprioception; interoception; performer's time; generated time.

УДК 785.72

Дата поступления рукописи: 05.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.31>

В статье рассматриваются сонаты для виолончели и фортепиано, созданные композиторами в XX веке, в свете одной из ведущих художественных тенденций музыки прошлого столетия – программности, которая конкретизирует авторский замысел произведений и направляет фантазию исполнителя или слушателя в определённое образно-содержательное русло. В виолончельных сонатах отразились различные типы программности: обобщённо-внесюжетный, обобщённо-сюжетный и картинный (портретный). Наибольшее распространение получил первый тип. Вместе с тем в произведениях воплотилась и символическая программность, получившая распространение в музыке второй половины XX века. В работе отмечено, что программность, изначально связанная с различными видами искусств, значительно модифицировала параметры типизированной жанровой модели сонаты и привела к появлению разнообразных образцов жанра.

Ключевые слова и фразы: программность; соната для виолончели и фортепиано; жанровый синтез; сонаты "in memoriam"; типизированная модель жанра.

Гудожникова Ольга Николаевна, к. искусствоведения
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
gudozolga@yandex.ru

**ПРОГРАММНОСТЬ В СОНАТАХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА**

Сонаты для виолончели и фортепиано представляют яркое художественное явление в музыке XX века. Сонаты С. В. Рахманинова (1901), Н. Я. Мясковского (1912, 1948), К. Дебюсси (1915), С. Барбера (1932),