

На правах рукописи



Мнаçаканян Людмила Александровна

**ТЕМБРОАКУСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ
ИССЛЕДОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА И КОМПОЗИТОРСКОГО
ТВОРЧЕСТВА**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств» на кафедре музыковедения, композиции и методики музыкального образования

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент
Алябьева Анна Геннадьевна

Официальные оппоненты: **Галицкая Саволина Паисиевна**
доктор искусствоведения, профессор,
Новосибирская государственная
консерватория (академия) имени
М.И. Глинки,
профессор, заведующая кафедрой
этномузыкознания

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория (университет) имени
П. И. Чайковского,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки

Ведущая организация: **Государственная
классическая академия
имени Маймонида,
кафедра истории и теории
исполнительского искусства**

Защита состоится "01" июля 2014 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д **210.016.01** по присуждению ученых степеней кандидата и доктора искусствоведения в Ростовской государственной консерватории (академии) имени С.В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории (академии) имени С.В. Рахманинова.

Автореферат разослан « » мая 2014 года.

Ученый секретарь

диссертационного совета  **Дабаева Ирина Прокопьевна**

Общая характеристика работы

Актуальность исследования обусловлена назревшей необходимостью расширить научные представления современного музыковедения в области тембра, его роли в анализе как образцов музыкального фольклора, так и произведений композиторского творчества. Изучение данного феномена требует осознания глубинных основ мышления (в том числе и музыкального). Именно тембр как одна из специфических характеристик звука во многом определяет функциональную взаимосвязь элементов музыкальной системы (акустической среды, лада, ритма, темпа, соотношение пространственных координат горизонтали, вертикали и диагонали), сложившихся в результате акустического функционирования определённого типа этнического звукоидеала (Ф. Бозэ), а также в процессе непосредственного становления конкретного интонационного процесса. При этом, как отмечают учёные, одним из наименее исследованных аспектов современного теоретического музыковедения является область тембра.

Актуальность избранной темы предопределена не только отсутствием в музыковедении системно разработанной теории тембра, но и особым статусом этого феномена как для традиционной культуры, так и для композиторского творчества. Исследование универсальной функции тембра в культуре базируется на новой научной парадигме, которая связана с проблемой мифологическое/внемифологическое¹ в музыкальном мышлении (В. Б. Валькова, С. П. Галицкая, Е. В. Назайкинский, С. Б. Лупинос и др.). Данный подход был сформирован в русле сравнительно-типологических исследований музыкальных традиций Востока и Запада (Н. Г. Шахназарова, В. Н. Юнусова, Е. М. Алкон и др.), позволяющих выявлять исторический и типологический синтез средств музыкальной выразительности на основе фундаментального принципа мышления, оперирующего категориями мифопоэтической картины мира. Так, при выявлении глубинной сути и сущности звукового пространства художественного целого, предлагается выделить в качестве музыкальной лексемы и базовой единицы звуковысотной системы (в широком понимании аспекта звуковысотности) – тембр (темброформу)².

Изучение средств моделирования звукового хронотопа (М. М. Бахтин) в контексте мифологическое/внемифологическое в музыкальном мышлении

¹ Согласно идее Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о принадлежности культур к мифологическому/внемифологическому типу мышления (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6. – С. 249–260).

² Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Автореф. ... дис. д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2009. – 55 с.

представляет сложную проблему и требует обоснования универсалии «темброакустическая модель», которая будет иметь специфику, во многом определяемую тем или иным контекстом. Под понятием «темброакустическая модель» подразумевается совокупность объёмных и необъёмных (по качеству спектра) звуков, обуславливающая плотность звукового потока и формирующая парадигму звукового целого. Таким образом, изучение темброакустической модели как фундаментальной звуковой доминанты, концентрирующей в себе все типы звуковысотных отношений как в традиционной культуре (обрядовая практика), ориентированной на мифологический тип мышления, так и в области композиторского творчества, сохраняющей в себе константы мифопоэтической картины мира, позволит приблизиться к пониманию образов коллективного бессознательного (К. Г. Юнг). Данная работа может рассматриваться в качестве первого шага на этом пути.

Степень изученности проблемы. Изучение феномена тембра в естественнонаучных и гуманитарных областях знания проводится по нескольким направлениям, главные из которых: физика звука – Г. Гельмгольц, Г. Ом; Л. Д. Ландау и др.; музыкальная акустика – Н. А. Гарбузов, И. А. Алдошина, А. В. Харуто, Р. Амбразявичюс, К. Алессандро, М. Кастелленго, К. Сишор, В. В. Мазепус и др.; культурология – Г. Д. Гачев; инструментоведение – Г. Берлиоз, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. Е. Витачек, Д. В. Житомирский, Ю. А. Фортунатов, В. Н. Цытович, И. М. Шабунова и др.; психология восприятия – исследования Н. А. Гарбузова, М. Г. Арановского, Е. В. Назайкинского, Б. М. Галеева и др.

Необходимо отметить, что несмотря на наличие фундаментальных теоретических исследований как в области композиторского творчества (труды М. Г. Арановского, Т. С. Бершадской, Ю. Н. Холопова, Л. А. Маклыгина, М. И. Катунян, Х. Шенкера, Г. Эрпфа и др.), так и в сфере традиционной музыкальной культуры (Э. Е. Алексеев, И. И. Земцовский, В. М. Щуров, О. А. Пашина, С. П. Галицкая, И. В. Мациевский, В. Н. Юнусова, Т. С. Рудиченко, И. М. Савельева и др.), роль тембра в контексте изучения вопросов звукопространственной организации художественного целого не представляется достаточной изученной.

Крайне важны в аспекте рассматриваемой проблематики работы, в которых освещены вопросы композиторского творчества с точки зрения принципов сложения гармонического языка, современных форм организации сонорной музыки (Ю. Г. Кон, Ю. Н. Тюлин, Ю. Н. Холопов, А. С. Соколов, Т. С. Бершадская, Л. А. Маклыгин, В. С. Ценова, М. И. Кюрегян, Н. С. Гуляницкая, Ю. Хомицкий, Ц. Когоутек и др.).

Объект исследования – тембр в аспекте организации звукового материала.

Предмет исследования – темброакустическая модель в обрядовой и композиторской практике.

Цель исследования – ввести и обосновать понятие «темброакустическая модель» в качестве инструмента исследования парадигмы художественного целого и рассмотреть принципы её функционирования.

В соответствии с поставленной целью исследования необходимо решение следующих **задач**:

- представить краткий аналитический экскурс в историю феномена звука с позиции философии, физики, традиционной музыкальной культуры и современного отечественного музыкознания;

- рассмотреть темброакустическую модель в качестве интегративного элемента звукопространственной организации музыкальной ткани;

- сформулировать и апробировать метод тембрового анализа, позволяющий рассматривать звук (его качественный параметр – тембр) в фольклоре (обрядовой практике), а также в творчестве композиторов XX века, как фундаментальное основание для понимания сущности звукового/звуковысотного пространства;

- выявить логику процесса опредмечивания звука через тембр (темброакустическую модель), рефлексия над которым вызывает к жизни определённый слуховой образ мифопоэтической картины мира в условиях обрядовой практики и композиторского творчества.

Научная новизна диссертационного исследования определяется самим подходом к исследуемой проблематике.

Впервые в отечественном музыкознании:

- вводится понятие «темброакустическая модель», во многом способствующее пониманию сущности, как обрядового действия, так и образцов академического музыкального искусства;

- темброакустическая модель рассматривается как специфическая категория музыкального языка, смыслообразующая единица звукового целого, способная предметно характеризовать, персонифицировать мифопоэтическую реальность в том, или ином художественном контексте;

- на основании музыковедческого анализа определяется специфика функционирования тембровых концептов гула, свиста, шума, их семантическая взаимообусловленность;

- предлагается использовать метод тембрового анализа пространственной организации звука, суть которого состоит в том, что

главенствующая роль отводится тембровой стороне звучащего источника, благодаря чему возможно установить слуховой образ слышимого (соотнести звучание, и, главным образом, его тембр, с образами коллективного бессознательного, являющимися универсалиями традиционной культуры и композиторского творчества), идентифицировать этот образ с мифопоэтической картиной мира;

– рассматриваются принципы корреляции звукопространственной организации произведений композиторского творчества и образцов обрядовой практики традиционной музыкальной культуры посредством такой универсалии как темброакустическая модель.

Материалом исследования послужили образцы обрядового песенного фольклора Брянщины, собранные автором в фольклорно-этнографических экспедициях в г. Брянск и Брянскую область (сакральные действия «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы русалок»), материалы раритетных сборников песен, хранящихся в нотном фонде Брянской областной научной универсальной библиотеки им. Ф. И. Тютчева, а также сборники песен, подаренные автору носителями культуры (всего более 400 песен – среди них: народные песни деревни Болотня Клетнянского района Брянской области, записанные М. Н. Аксёновым и др.), образцы народного ремесла жителей Брянских деревень, сёл конца XIX-начала XX века; материалы, хранящиеся в фонде ГУК «Брянский областной методический центр “Народное творчество”».

Теоретические положения работы явились результатом анализа вокальных, фортепианных и симфонических произведений композиторов позднеромантического направления: С. В. Рахманинов (романсы ор. 38 «Шесть стихотворений с музыкой», романсы ор. 21 «Над свежей могилой» № 2, «Сумерки» №3, «Сирень» №5, «На смерть чижика» № 8; «Симфонические танцы»; Сюита для двух фортепиано ор. 5 «Светлый праздник»; Этюды-картины ор. 33 *es-moll* № 3, *cis-moll* № 6, ор. 39 *D-dur* № 9; Прелюдия ор. 32 *Des-dur* № 13); а также представителей композиторских школ XX в. (прежде всего, использующих сонорную технику): К. Пендерецкий (*Stabat Mater*); Ф. Пуленк (*Stabat Mater*); Б. Барток («Микрокосмос»). Кроме этого, материалом исследования послужили примеры звукового компонента образцов современного киноискусства (картины А. А. Роу, И. Бергмана, Д. Линча) с их специфическим характером опредмечивания тембра через слуховой образ.

В качестве материала исследования также были задействованы труды выдающихся представителей различных религиозно-философских школ, в которых нашли отражения их воззрения относительно различных

характеристик звука.

Методология исследования основана на комплексном подходе, сочетающем методологические принципы естественнонаучного знания (метод научного моделирования) и гуманитарных дисциплин.

Основополагающей методологической базой при написании данной работы представляются труды Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, тринитарная концепция Р. Г. Баранцева, К. Г. Юнга. Большое значение имеет метод структурного анализа мифов К. Леви-Стросса.

С точки зрения изучения феномена обряда, в целом, следует отметить ценность работ, находящихся в русле этнографии и фольклора. Прежде всего, это труды А. Н. Афанасьева, А. К. Байбурина, С. В. Березницкого, И. Ф. Буслаева, Вяч. Вс. Иванова, Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа, А. М. Сагалаева, В. Тернера, В. Н. Топорова, А. Л. Топоркова, С. А. Токарева, К. В. Чистова и др.

В отношении феномена картины мира особую значимость представляют фундаментальные труды Ф. И. Буслаева, А. К. Байбурина, Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа, В. Тернера. Огромную роль при написании работы сыграла теория знаковых систем В. Н. Топорова.

В аспекте изучения традиционной музыкальной культуры методологически необходимыми представляются фундаментальные труды Э. Е. Алексева, С. П. Галицкой, Н. Н. Гиляровой, И. И. Земцовского, К. В. Квитки, Ф. А. Рубцова, В. И. Сисаури, И. В. Мациевского, Н. М. Савельевой, К. В. Свитовой, Е. В. Кривцовой, В. М. Щурова, В. Н. Юнусовой и др. Важной представлялась концепция ладоакустического поля Е. М. Алкон.

Весомыми для настоящей работы явились методы изучения лингвистических закономерностей звукообразования как неотъемлемой части звуковой формы сакрального действия. В данном контексте особую ценность имели идеи Ф. Соссюра, А. А. Потебни, М. Э. Конурбаева, исследовавшего характерные черты голосового тембра, Г. Л. Пермякова и других лингвистов, изучающих проблемы звукового воплощения языка. Перспективным представляется подход, позволяющий обнаружить скрытые лингвистические закономерности реализации звуковой формы обряда.

Существенное значение при рассмотрении глубинных характеристик звука имеет положение Н. А. Гарбузова о способности обобщать в одном качестве количественно различающиеся звуковые явления; а также идея Г. Д. Гачева об архетипических свойствах тембра. Ведущей предпосылкой к написанию диссертационного исследования стала концепция темброформы, предложенная А. Г. Алябьевой, позволившая выработать имманентный

подход к рассмотрению обрядовых действий в аспекте их звуковой организации. Труды В. В. Мазепуса (классификация тембров), А. В. Харуто (точные методы анализа звука) позволяют увеличить научный потенциал настоящего исследования.

Неоценимую пользу принесли труды С. П. Галицкой, посвящённые теоретическим вопросам монодии. В них на концептуальном уровне отражается взгляд учёного на монодию как многомерно организованное звуковое пространство.

Основными музыковедческими источниками, позволяющими в той или иной мере постичь закономерности звукописи С. В. Рахманинова в контексте заявленной проблематики стали научно-исследовательские труды Ю. Н. Холопова, в которых постепенно кристаллизовалась методология теоретического подхода учёного к изучению проблем современной гармонии, а также работы Т. С. Бершадской, А. С. Соколова, Л. А. Мирошниковой, Л. А. Скафтымовой, Л. А. Киваловой, Д. И. Шульгина и др. Огромное значение имеют работы А. Л. Маклыгина, посвящённые проблемам фактурных форм сонорной музыки. Особую роль играют идеи зарубежных исследователей (Х. Шенкера, Г. Эрпфа, Г. Фроммеля и др.).

Кроме того, опорой при написании работы послужили исследования отечественных музыкальных востоковедов, в той или иной степени раскрывающие взаимосвязь мифопоэтики и звуковой организации обрядовой практики (В. Н. Юнусова, С. Б. Лупинос, Е. М. Алкон, М. Ю. Дубровская, З. А. Имамудинова, Е. К. Карелина, Т. С. Сергеева, Г. Б. Шамилли).

Положения, выносимые на защиту:

- Тембр является основным знаковым компонентом (универсальным ключом к познанию мифопоэтической картины мира) в обрядовой и композиторской практике, в той или иной форме воплощающих коллективное бессознательное.

- Понятие «темброакустическая модель» может рассматриваться в качестве парадигмы звуковой формы художественного целого и представляется универсальной звуковой доминантой, которая концентрирует в себе все типы звуковысотных отношений и, следовательно, может применяться в качестве инструмента исследования не только в рамках традиционной культуры, но и в области композиторской музыки.

- Метод тембрового анализа позволяет позиционировать тембр (качественный параметр звука) как смыслообразующую конструкцию звукового целого.

- Использование тембрового анализа предполагает выход на

фундаментальный уровень осмысления теоретической проблемы опредмечивания тембра через слуховой образ.

- Звукопространственная специфика воплощения темброакустической модели во многом определяется историческим контекстом её реализации.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного университета культуры и искусств и была рекомендована к защите.

Основные положения диссертации нашли отражение в публикациях в ведущих журналах ВАК: Вестник МГУКИ (Москва, 2012), Проблемы музыкальной науки (Уфа, 2013), Культурная жизнь Юга России (Краснодар 2012, 2013). Идеи работы изложены в докладах на конференциях различного уровня: Международной научной конференции «Искусствознание и гуманитарные науки современной России: параллели и взаимодействия» (Москва, 2012), Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата» (Краснодар, 2011), Международной научно-практической конференции «Ансамблевое исполнительство: Традиции, современное состояние и перспективы» (Краснодар, 2014), Международной научной конференции «Текст художественный: грани интерпретации» (Петрозаводск, 2013), региональных конференциях «Кайгородовские чтения» (Краснодар, 2012, 2013). Кроме того, концепция диссертационного исследования подробно излагалась в двух заявках на получение гранта Российского гуманитарного научного фонда.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы настоящей диссертации могут быть востребованы в учебных курсах по теории и истории музыки, музыкальной акустики, народному музыкальному творчеству, музыкальной звукорежиссуре и технике современной композиции. Теоретические положения исследования и его методологическая направленность могут способствовать дальнейшему становлению и развитию теории тембра в современном отечественном музыкознании и представлять интерес для учёных музыковедов, этномузыковедов, культурологов, лингвистов, филологов.

Структура диссертации предопределена целью исследования и логикой изложения материала. Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы. В Первой главе «Темброакустическая модель: к вопросу обоснования понятия» сделан акцент на фундаментальных качествах и свойствах звука – прежде всего, его тембре. В данном разделе

работы вводится и обосновывается понятие «темброакустическая модель», направленное на интеграцию принципов пространственной организации звука в различных историко-стилевых рамках. Представлен метод тембрового анализа, опирающийся на параметры темброформы, позволяющий наиболее полно раскрыть сущность «зашифрованной» в художественном целом мифопоэтической картины мира.

Во Второй главе «Онтология тембра в контексте обрядовых комплексов» находят подтверждение теоретические выводы Первой главы. Обоснована роль тембра в песенных реликтах обрядовой практики, бытующей на Брянщине. Вводятся универсальные «звуковые концепты» свист, гул и шум, сводимые к области тембра и, во многом, определяющие характер темброакустической модели.

В Третьей главе «Темброакустическая модель в композиторском творчестве» выявляются закономерности темброакустической модели в условиях звуковысотного пространства академического музыкального искусства XX века, где колористические функции гармонии и преобладание фонизма в целом влекут за собой особую роль тембра.

В Заключении обобщаются результаты исследования, определяется направление дальнейших научных изысканий по данной проблематике.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность, объект, предмет, цель, задачи и научная новизна работы, положения, выносимые на защиту, показаны основополагающие методологические принципы и подходы, а также представлен обзор библиографических данных по рассматриваемой проблематике.

В Первой главе «Темброакустическая модель: к вопросу обоснования понятия» отражено осмысление теоретической проблематики, направленной на доказательство принципов функционирования темброакустической модели. Раздел **1.1. «Феномен звука: к проблеме целостного осмысления»** посвящён ретроспективному обзору представлений о звуке (его качественных характеристик) с точки зрения религиозно-философских воззрений мыслителей различных эпох, представителей традиционной культуры. Изучение философских оснований звука в контексте его целостного осмысления (высокая трактатная традиция, а также мифопоэтические воззрения традиционной культуры) позволяет сделать вывод, что в различных культурах звук трактовался как сакральный, самоценный, самостоятельный и целостный элемент, олицетворяющий мировой порядок, существующий как в проявленной, так и непроявленной

форме. Данное обстоятельство позволяет выявить глубинные качества звука, его смысловое наполнение на различных уровнях бытия и сознания, ввиду чего автор диссертации считает возможным, опираясь на идею Ф. Х. Кессиди «всё во всём», отождествлять концепт «звук» (в его синкретическом единстве) с концептом «мировое древо».

В контексте целостного осмысления звука автор акцентирует внимание на его роли в обрядовой практике (в качестве примера избираются образцы, бытующие на Брянщине).

Если в рассматриваемых культурах звук привлекался для объяснения мироустройства, гармонизации жизненного пространства, то для представителей традиционной культуры восточных славян звук являлся сакральным инструментом, воздействующим на окружающее пространство. Будучи автономным элементом культуры, звук органично встраивался в быт, наделялся семантикой оберега. В работе учитывается положение Л. Г. Невской о феномене звукоподражания, как выделенного элемента культуры, который входит составной частью в различные обрядовые тексты. Далее представлены бинарные оппозиции голос/крик, шум/тишина, отражающие пространственные проявления «своего» и «чужого» в традиционной музыкальной культуре восточных славян.

В работе подчеркивается мысль Е. Е. Левкиевской о том, что понятие звук более общего характера, нежели голос. В качестве оберегов данные концепты имеют различный характер и «объём» функционирования. По мнению автора диссертации, магическое общение посредством звука может быть сводимо к темброакустической модели, имманентные характеристики которой позволяют относить компоненты данной модели к определённом мифопоэтическому пространству. В работе отмечено, что слово «звук» этимологически близко «звону», тогда как в контексте общеславянской лингвистической общности у данного слова имеется значение «колокол». Проводя аналогию колокольного звона, выступающего символом мироздания, автор подчеркивает тот факт, что понятие «звук» в традиционных культурах наделялось космогоническим значением, что подтверждается идеей Г. Бидермана. В связи с широким спектром этнокультурной семантики звука представляется целесообразным позиционировать данный феномен как универсалию, культурологическую константу, опирающуюся на парадигматические механизмы музыкального структурирования, первичным из которых видится тембр.

Не претендуя на полноту охвата диапазона исследований, касающихся области музыкального звука, отмечается наличие подходов, позволяющих рассматривать звук как многоуровневый, сложный музыкальный концепт

(труды Н. А. Гарбузова, М. Г. Арановского, И. И. Земцовского, Ю. Н. Холопова, И. А. Алдошиной, В. В. Мазепуса, А. В. Харуто и др.). Важными в контексте диссертационной работы являются положения о феномене звука М. И. Катунян (пространственное понимание феномена звука, где он может быть представлен как функция-форма-образ) и А. Л. Маклыгина (звук-точка, звук-пятно, звук-россыпь, звук-полоса). Исследователь подчеркивает, что квинтэссенция учения о звуке и его параметрах в отечественном музыкознании представлена в трудах Е. В. Назайкинского, научная позиция которого позволяет судить о том, что тембр есть генеральное свойство звучащего источника, а не одного только звука. Автор отмечает важность междисциплинарного подхода при изучении глубинных основ звука, его тембра, так как именно в характерных свойствах звука могут быть отражены культурологические, эстетические, мировоззренческие и иные закономерности жизни того или иного социума.

Таким образом, различные этапы развития музыкального искусства в той или иной степени показывают достаточно независимое положение тембра относительно других выразительных средств музыкального языка, его способность вбирать сущность семантического наполнения художественного целого.

В разделе 1.2. «Темброакустическая модель как интегративный элемент звукопространственной организации музыкальной ткани обряда и музыкального произведения» даётся обоснование феномена темброакустической модели и определяются принципы её функционирования. В аспекте мифопоэтической картины мира, воплощённой в обрядовых комплексах, а также с позиций фундаментальности мифопоэтического мышления, «прорастающего» сквозь исторические вехи от прошлого к современности, представлено обоснование понятия «темброакустическая модель», рассмотрены его качественные параметры. Предлагая концепцию темброакустической модели, автор диссертации опирается, главным образом, на теорию Х. Шенкера³, основанную на сведении всей музыкальной (звуковой) ткани к единому первоисточнику – стержню художественного целого (Ursatz), учитывая и достижения современных исследователей в области теории музыки, прежде всего, Ю. Н. Холопова, С. П. Галицкой, Г. Эрпфа.

Автор анализирует тембр в аспекте специфики мифологического мышления, опираясь на научные взгляды В. Н. Топорова, Л. Д. Гачева, Е. В. Назайкинского, А. В. Ромодина, М. Э. Конурбаева. В данном разделе

³ Холопов Ю. Н. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера. / Эстетические очерки. Вып. 5. М.: 1979. – С. 234–253.

тембр рассматривается через призму традиционной музыкальной культуры, в частности, Брянщины. Акцентируется внимание на звуковой характеристике (темброформе) персонажей мифопоэтической картины мира (Баба-Яга, Домовой и др.), заостряется внимание на акустических особенностях их поведения в пространстве.

Отдельный интерес представляет идентификация предметного значения звука (М. Г. Арановский). В избранном русле исследования затрагиваются некоторые аспекты шаманской культуры, парадоксальным образом сообщаемые с приёмами звуковысотной организации обрядовых комплексов восточных славян. В настоящем разделе освещаются некоторые акустические свойства колокола (колокольчика) через призму шаманской культуры, подробно рассматривается категория пространства с учётом предложенного Э. Кассирером принципа «всё во всём». Далее автор сосредоточивает внимание на обрядах весенне-летнего пограничья (пролетья): «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы русалок» с точки зрения специфики звуковысотной/звуковой организации и выводит «звуковые концепты» свиста и гула, которые, в сущности, отражают шумовую основу обряда. Особое внимание обращено на внутриобертонную структуру вокальных возгласов, которые характеризуются имманентным ладоакустическим полем (термин Е. М. Алкон). Высказывается предположение о том, что обряд как форма, включая проявленные и непроявленные компоненты, выстраивается посредством взаимодействия звуковых универсалий, опирающихся на парадигматические механизмы музыкального структурирования, первичным из которых представляется темброформа.

Ввиду изложенных идей вводится и обосновывается понятие «темброакустическая модель». Для наглядности принципов функционирования данной модели предлагается её формульное выражение, не имеющее своей целью алгебраическое истолкование.

Отдельное внимание уделяется логике формирования звукового поля с учётом некоторых физических особенностей поведения звука.

В контексте упомянутых обрядовых действий отмечается, что шум как результирующий компонент системной триады (Р. Г. Баранцев) свист-гул-шум, представляется имманентной темброакустической моделью, порождающей определённый акустический (слуховой) образ. В этой связи в разделе приводятся сведения об инструментах традиционной музыкальной культуры, служащих для вызывания дождя и распространённых как у славянских народов, так и в странах Юго-Восточной Азии.

Особое значение в данном разделе имеет концепция структурных

уровней Х. Шенкера, способная служить инструментом для обоснования темброакустической модели обряда в том числе.

Научная концепция Х. Шенкера, обоснованная на примерах музыки академической традиции, заключается в том, что всё сочинение представляет собой «проекцию» единственного элемента – тонического трезвучия, трансформирующегося в процессе становления, роста музыкального (звукового) целого. Основываясь на теории звукового центра Г. Эрпфа (1927), Х. Шенкер выводит идею структурных уровней, которые составляют сложное иерархическое музыкальное целое из начальной первоструктуры глубинного слоя сочинения – Ursatz.

Отдельный пласт исследования составляет звуковая /звукопространственная организация музыкальной ткани в произведениях академической направленности. Опираясь на методологические подходы А. Л. Маклыгина, проводится параллель между принципами организации звукового материала в музыкальном фольклоре и композиторском творчестве.

Подытоживая обоснование такого ёмкого понятия как темброакустическая модель, её специфики, обусловленной локальным, историческим, культурологическим, социальным и многими другими факторами, автор диссертации приходит к следующему заключению: в какую бы эпоху не существовала традиционная музыкальная культура, она обладает способностью транслировать свои вневременные фундаментальные принципы в сферу академического направления искусства, таким образом органично с ними сообщаясь на уровне коллективного бессознательного. Темброакустическая модель, будучи универсальным маркером культуры, обнаруживает свойство интегрировать уникальные феномены обрядовой практики и композиторского творчества.

В разделе **1. 3. «О методе тембрового анализа»** автор акцентирует внимание на проблеме специфики тембра и подчеркивает, что предложенные в настоящем диссертационном исследовании идеи не исчерпывают совокупности методологических проблем, сопряжённых с параметрами тембрового анализа. Тембровый анализ не представляется «самоцелью», так как направлен именно на то, чтобы несколько уточнив и расширив параметры темброформы, выявить специфику проявления слухового образа мифопоэтической картины мира

Предполагается, что метод тембрового анализа позволит опредмечивать тембр с учётом мифопоэтической картины мира (мифопоэтическая картина мира — тембр — тембровый анализ — опредмечивание тембра через слуховой образ — мифопоэтическая картина мира).

Подробно освещается понятие «опредмечивание», введённое в

музыкознание М. Г. Арановским, с целью прояснить психологические предпосылки предметно-пространственных слуховых представлений на основе идентификации, поиска предметного значения звука. Рассуждая об опредмечивании звука (его качественной стороны — тембра), автор подразумевает построение цепи ассоциаций, обусловленной феноменом коллективного бессознательного, что и вызывает к жизни какой-либо слуховой образ.

Опираясь на параметры темброформы с учётом такого компонента слухового восприятия как ассоциативное мышление, формирующее слуховой образ, предлагается и обосновывается метод тембрового анализа, представляющий совокупность стержневых параметров музыкальной системы: резонатор; акустический параметр; регистр; ладо-ритмический параметр; артикуляция. Данный метод позволяет значительно расширить перспективы исследований в русле традиционной музыкальной культуры и композиторского творчества путём сближения мифопоэтических и «звуковых концептов», выявления логики их взаимосвязи через процесс опредмечивания звука и рефлексии над его тембром, порождающим характерный слуховой образ. Таким образом, цель тембрового анализа — выявление слухового образа мифопоэтической картины мира посредством опредмечивания глубинных свойств звука, которое позволяет понять роль тембра в традиционной музыкальной культуре.

В контексте современного научного знания подробно рассматриваются указанные выше параметры музыкальной системы, положенные в основу тембрового анализа. Отмечается, что в контексте обрядовой и композиторской практик процедура тембрового анализа должна корректироваться относительно исследуемого материала. Указанные параметры, могут быть объединены таким общим для всех них свойством как пространственность: зарождаясь в резонаторном аппарате, обладая заданными регистровыми, ладовыми и артикуляционными качествами, звук попадает в определённую акустическую среду, где происходит его качественное преломление (с точки зрения акустики) и рефлексия (с точки зрения психологии восприятия). Акцентируется внимание на категории тембра в плане музыкальной акустики, где он характеризуется с точки зрения спектра, глубины, формантных областей, резонирования, что приводит к расширению акустического потенциала звучания в целом. Кроме этого, обращается внимание на эмоциональную определённость звукоподдачи, глубина звукоподдачи; помехоустойчивость; адаптивность к акустике окружающей среды (понятие Е. В. Назайкинского); суггестивность при отсутствии четкой артикуляции словесного текста; разнотекстовое

многоголосие при воплощении художественного целого.

Далее кратко охарактеризовано понятие «слуховой образ» в качестве психологического представления звуковой сущности. Кроме того, затронуты вопросы, связанные с восприятием и осознанием звука, где особую роль играет «перевод» звука из категории «услышанное» в категорию «осознанное»: от реального звучания в сферу рефлексии.

Автор приходит к следующему выводу. В процессе формирования тембровой характеристики звука, его опредмечивания и рождения в сознании слухового образа, артикуляция как способ звукообразования занимает периферийное положение. На первый план выступает коллективное бессознательное, сильнейший энергетический посыл, слышимый, ощущаемый в тембре звука, работе определённых резонаторов. Предполагается, что в момент рефлексии над тембром воспринятого звучания в сознании возникает симультанный синтез мифопоэтических образов, служащих формой связи звука с тембром. Таким образом, звук будет коррелировать с понятием «услышанное», в то время как тембр — с понятием «отрефлексированное».

Во Второй главе «Онтология тембра в контексте обрядовых комплексов» обоснован один из путей к пониманию специфики сложения звуковой формы обряда: через концепцию темброакустической модели в её связи с мифопоэтическими представлениями восточных славян.

В разделе 2.1. «О специфике пространственной организации звуковой ткани в обряде» уточняется понятие «картина мира» с опорой на идеи М. Хайдеггера, Л. Я. Гуревича, М. М. Маковского. Помимо этого, охарактеризованы воззрения славян на окружающий мир, зафиксированные в различных формах. Подробно рассматриваются особенности выстраивания сакрального пространства при помощи звука, где особую роль играет тембр. В этой связи уделяется внимание мифологеме «Мировое Древо», которое отличает «способность» сворачиваться в точку, воплощённое в том или ином предмете (стрела, чучело и т.п.), или тембре (свист, гул, вой и др.) – то есть, в каком-либо коде обряда. Подчеркивается, что обряд репрезентирует объективированную в материальной форме картину мира. К рассмотрению представлены мифологемы традиционной картины мира древних славян, функционирующие и взаимодействующие в парадигматическом пространстве обрядового комплекса, соответственно задачам сакрального действия и опирающиеся на архетипы коллективного бессознательного. В аспекте изучения пространственной организации звукового пространства обряда в качестве образцов привлекаются также наиболее показательные примеры, функционирующие в других культурах.

Далее исследуются особенности певческой традиции Брянщины, имеющие непосредственное влияние на специфику темброакустической модели названных ранее обрядовых комплексов. На основании проведённого ладоинтонационного, а также спектрального анализа раритетов избранной для исследования песенной культуры было выявлено, что специфика артикуляции музыкального текста находится в русле α -интонирования (по Э. Е. Алексееву)⁴: глоссандирующие формы звукоподдачи в ансамблевом пении формируют в отдельных фрагментах музыкального целого характерный гул, порожденный особым качеством звукового спектра. Кроме этого, обозначены наиболее яркие ладовые закономерности, выявленные при тембровом анализе песен (интервалика попевок, их звукопространственная организация, сужение или расширение акустического объёма лада). Таким образом, глубинными звуковыми основаниями данных сакральных действий выступают концепт *гул* и *свист*, вызванные к жизни закономерностями акустической среды (спецификой реализации обрядового комплекса).

Раздел 2.2. «Свист и гул как универсальные звуковые концепты обрядов: к обоснованию глубинных звуковых процессов сакральных действий».

Для практического раскрытия теоретических положений Главы I, в контексте целостного музыковедческого анализа выявляются определённые звуковые и фонетические приемы организации охранного текста обряда (свист, гул, шум), усиливающие степень сакральности, что позволяет автору выявить следующую закономерность: именно в темброакустической модели может быть сконцентрирована характерная энергия звукового кода обряда, направленная, согласно представлениям носителей культуры, на установление контакта с потусторонним миром, а в итоге – на охрану, оберег от злых сил обитателей «чужого» пространства.

Кратко охарактеризована мифопоэтическая сущность обрядов, в которых предполагается установление контакта с иным миром: «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы русалки», функциональная направленность которых отражает необходимость обращения к духам предков с целью повышения плодородия и – главная задача при этом – вызывать дождь. Достаточно подробно характеризуется звуковая составляющая данных действий, в том числе, и на основании проведённого спектрального анализа. Особое внимание уделено семантике темброформы гукания в аспекте системной триады свист-гул-шум. В разделе отмечается,

⁴ Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковисотный аспект [Текст]/ Э. А. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 59.

что темброакустическая модель, основанная, в данном случае, на звуковых концептах свиста, гула, шума, также может выступать как отдельный «текст» более высокого уровня: в качестве «функциональной опоры» знаковой системы обряда. Для звукового пространства рассматриваемых обрядов имманентны звуки, напоминающие *свист* и реализующиеся в музыкальной ткани в качестве элементов альфа-интонирования благодаря «расширению» частотной зоны звука. Высказанное предположение о наличии общего звукового качества, присущего мифологеме *Стрела* и изофункциональной ей мифологеме *Молния*, находят подтверждение в том смысле, что обе они могут быть сведены к такому качеству звука, как шум.

Раздел 2.3. «Обрядовые песенные реликты: вопросы тембрового анализа». Автором учитывается следующее предположение. Обряд интегрирует все *интровертивные*, не вполне проявленные в нём, исторически сложившиеся мифопоэтические представления и *экстравертивные*⁵, проявленные в достаточной степени и обусловленные действенной спецификой обряда свойства традиционной (в данном контексте песенной) культуры. Учитывая данный факт, можно предположить, что существует определённый компонент обрядового комплекса, который может «центрировать» все элементы обрядовой системы и является характерным «семантическим ключом» к пониманию глубинной сущности сакрального действия.

Акцентируется внимание на том, что изоморфность и изофункциональность стрелы, кукушки и русалки отражены в звуковом коде обряда и выражаются через триаду свист-гул-шум. По мнению автора, данная темброакустическая модель в полной мере демонстрирует свои интегративные качества. Таким образом, тембр как феномен подразумевает специфическую систему звуковых ценностей, и, одновременно, закономерность звукового развертывания. В главе изложены идеи об особой энергичности звука, в связи с чем тембр понимается как особого рода энергия. Высказывается предположение: для того, чтобы ощутить тембр в качестве энергии, необходимо учитывать все параметры, способствующие упорядочиванию звуковых вибраций во времени и пространстве.

Использование метода тембрового анализа даёт основание говорить о расширении (на уровне всех параметров темброформы) акустической зоны (объёма) как единичного звука, так и звукового пространства в целом.

⁵ Об экстравертивном и интровертивном психологических типах писал К. Г. Юнг. В контексте исследования традиционной музыкальной культуры оппозиция использована Е. М. Алкон в диссертации «Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное» (Владивосток, 2002).

Потенциальная неисчерпаемость степени этого расширения может открывать новые горизонты исследования данной проблематики — роли тембра в традиционной музыкальной культуре: его функции в процессе моделирования сакрального времени-пространства. Вполне очевидно, что семантическая ёмкость тембра в дальнейшем позволит вывести уровень изучения его как феномена на интегративную, междисциплинарную ступень.

В Третьей главе «Темброакустическая модель в композиторском творчестве» учитывается тот факт, что принципы музыкального мышления в традиционной культуре могут базироваться в том числе и на коллективном бессознательном и, следовательно, обнаруживать глубинные качества, позволяющие проводить параллели с явлениями иного социокультурного и исторического пространства. Таким образом, весьма важным представлялось взглянуть с обозначенных позиций на область композиторского творчества, в котором в той или иной степени могут быть отражены некоторые грани традиционной культуры. Рассматривая темброакустическую модель в конкретном контексте (композиторское творчество/традиционная музыкальная культура), необходимо уточнить, что параметры, по которым проводится тембровый анализ, направленный на выявление темброакустической модели, будут коррелировать с определёнными средствами музыкальной выразительности. При этом обозначенные выше параметры могут составлять по сути более сложные категории музыкальной ткани.

В разделе 3.1. «Темброакустическая модель в сочинениях С. В. Рахманинова как способ интеграции художественного целого» внимание на творческом наследии С. В. Рахманинова сосредоточено в связи с тем, что в его сочинениях запечатлён такой выдающийся феномен русской традиционной культуры как колокольный звон. Представлен анализ звуковысотной и звукопространственной организации наиболее показательных, с точки зрения заявленной проблематики, вокальных, симфонических и фортепианных сочинений композитора с опорой на метод тембрового анализа, продемонстрированный в Первой главе. Определяется категориальный аппарат, позволяющий раскрыть сущность звукопространственной/ звуковысотной организации сочинений С. В. Рахманинова; кратко рассматривается история отечественной рахманианы.

Излагаются принципы соотнесения звуковой/звукопространственной организации колокольного звона, как зеркала художественных приёмов звукописи С. В. Рахманинова (гул) и обряда (свист-гул-шум). Отмечено, что применяя метод тембрового анализа, направленный на опредмечивание

тембра необходимо учитывать природу средств музыкальной выразительности. В случае с творчеством С. В. Рахманинова в логической цепочке «мифопоэтическая картина мира — тембр — тембровый анализ — опредмечивание тембра через слуховой образ — мифопоэтическая картина мира» выделяется мифологема *Колокол* в качестве воплощения соборности.

На основе проведённого тембрового анализа с акцентом на ладогармоническом аспекте музыкального языка в русле концепции центр-тона Х. Шенкера делается вывод о том, что фактура всего сочинения проистекает из центра системы: первоструктуры *Ursatz* на основе техники разработки аккорда (Г. Эрпф; Ю. Н. Холопов). В связи со спецификой основных закономерностей музыки С. В. Рахманинова приводятся следующие выводы: главенствующим принципом звуковысотной организации представляется техника центр-тона, основанная на различных формах модификации центрального элемента. При этом компоненты темброакустической модели остаются неизменными. Необъёмный звук может быть представлен в рассматриваемом контексте звуками самых высоких регистров, инструментами с сурдиной, не способных заполнить пространство в той мере, как, например, виолончель, фортепиано, туба и пр. Автор диссертации проводит параллель с логикой обертонового наполнения удара колокола и, шире – с принципами звуковысотной организации колокольной звучности. Кроме того, отмечается аналогия в отношении корреляции со звукопространственным строением обряда в традиционной музыкальной культуре.

В контексте изучения традиционной музыкальной культуры рассмотрение музыки С. В. Рахманинова через призму исторических смен принципов звуковысотной организации представляет особый интерес. Акцент на пространственных свойствах звука, особой роли тембра сближает художественные принципы композитора с характерными свойствами мифологического мышления, приближая его композиторскую логику к праосновам «музыкального» языка: возможность «свернуть» звуковое пространство в точку посредством того или иного инструмента исследования (в данном случае – темброакустической модели). Философское обобщение в пределах художественного пространства текста (в широком смысле) может отражать, по мнению автора, упомянутый принцип «всё во всём» (Ф. Х. Кессиди).

3.2. «Современное композиторское творчество: темброакустическая модель как репрезентант универсализма в контексте тембрового анализа». Значительный интерес представляет вопрос об особенностях функционирования тембра в аспекте

пространственной организации звукового материала в области композиторского творчества, основанного на художественных принципах, выработанных в русле музыкальной эстетики, школы и пр.

В настоящем разделе указывается, что фонизм, столь характерный для ладогармонического мышления композиторов периода романтизма, находит в сонорике своё логичное продолжение и развитие. С точки зрения исторической перспективы отмечается, что сонорика, являющаяся закономерным продолжением логики организации звукового пространства в контексте традиционной музыкальной культуры, может быть связана с такой категорией как шум, при том что звуковысотность, как тотальный принцип организации ткани, оказывается практически исключён. В качестве иллюстрации приведён анализ произведений композиторов XX века (Б. Бартока, К. Пендерецкого, Ф. Пуленка). Таким образом, делается вывод о том, что настоящий момент развития музыкального искусства репрезентирует «точку сближения» принципов «творческого» мышления представителей традиционной культуры и композиторской практики.

Отмечается, что в аспекте индивидуальных стилистических закономерностей композиторской техники, на первый план выступают те или иные параметры темброформы, положенные в основу тембрового анализа. Например, в творчестве К. Пендерецкого главная роль отведена фактурным формам организации сонорной музыки; в произведениях Б. Бартока большое значение имеет мелодическое начало, ладовая комплиментарность (ладоритмический компонент); для звукописи Ф. Пуленка важнейшим представляется регистровое расположение звуковой ткани.

Так, взрывающаяся в рамках позднеромантической гармонии (децентрализация гармонической системы за счёт расширения ладовой периферии) сонорика (с её фактурными разновидностями) парадоксальным образом сообщается с фактурными формами пространственной организации звука в обряде.

Относительно корреляции принципов тембрового анализа в композиторской практике и традиционной музыкальной культуре заключается следующее. Как бы не были полярны точки социально-исторического и, следовательно, стилевого удаления типов культур (традиционное музыкальное искусство; композиторская практика), фундаментальные основания, присущие им и проявленные на уровне звуковой реализации в пространстве, сохраняются и транслируются на уровне коллективного бессознательного, воплощаемого в темброакустической модели. Таким образом, данная модель является универсальным инструментом, с помощью которого возможно исследовать

исторически сложившиеся типы звуковысотных систем, особенности принципов звукопространственной организации в контексте того или иного среза музыкальной культуры и, прежде всего, современных композиторских техник, опирающихся на приоритет тембра как средства выразительности.

Раздел 3.3. «Некоторые аспекты функционирования темброакустической модели в звуковом пространстве кинематографа» посвящён воплощению в фильмах («Морозко», «Василиса Прекрасная», «Огонь, вода и медные трубы», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Марья-Искусница» реж. А. А. Роу; «Земляничная поляна» И. Бергмана; «Бабушка» Д. Линча) – «звуковых концептов» свиста, гула и шума, как характеристик образов нечистой силы и являющих собой универсальный звуковой код на уровне мифопоэтической картины мира

Анализируя современные виды искусства и проводя аналогию со спецификой звуковоплощения мифопоэтических образов, можно трактовать содержание художественного фильма сквозь призму картины мира в традиционной музыкальной культуре – учитывать глубинную сущность звукового сопровождения, созданного теми или иными (музыкальными) средствами. Необходимо обратить внимание на качественную сторону звука – темброформу – именно в аспекте пространственной организации и попытаться позиционировать её с точки зрения моделирования сакрального пространства действия. Представляется, что таким понятием может выступать темброакустическая модель. Оно, как парадигматическое основание объективации мифопоэтической реальности, концентрирует смысловое ядро композиционного целого.

Вопреки отсутствию какой-либо связи между обрядовой (в частности, песенной) культурой и отдельными кинематографическими произведениями, законы звуковой организации художественного целого универсальны – как показал анализ, в плане наличия качеств звуковой характеристики они согласуются с фольклорными приемами символизации нечистой силы.

В итоге проделанной работы автор приходит к следующему выводу: независимо от природы звукообразования, качества воспроизведения, культурно-исторического контекста, семантика звукового кода остается неизменной: концепты свист гул, вой и шум в сакральных действиях («похороны стрелы», «похороны кукушки», «провода русалок» и др.) отражают факт общения с духами предков и обращения к языческим божествам для вызывания дождя. Гул, равно как и свист, шум и т. п. способны порождать ощущение бескрайнего пространства: континуальная природа звука, воспринимается, в данном случае, как определённая мифопоэтическая картина мира, «свёрнутая» в точку – звук.

В **Заключении** содержатся основные выводы исследования, намечаются дальнейшие перспективы. В каком бы аспекте не исследовался феномен звука (в контексте естественно-научных и гуманитарных дисциплин), он всегда представляет собой сложно организованную систему взаимосвязи «ключей» к пониманию его глубинных свойств в том или ином контексте.

В связи с задачами настоящего исследования обосновано понятие «темброакустическая модель», под которым подразумевается совокупность объёмных и необъёмных (по качеству спектра) звуков, обуславливающая плотность звукового потока и формирующая парадигму звукового целого. Таким образом, темброакустическая модель есть фундаментальная звуковая доминанта, концентрирующая в себе все типы звуковысотных отношений.

Темброакустическая модель, входящая в системную триаду звук-темброформа-темброакустическая модель, послужила научным инструментом, позволяющим доказать, что глубинными тембровыми основаниями обрядов «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы русалок» представляются «звуковые концепты» свиста, гула и шума, как результирующего компонента системы. Ситуационно обусловленный характер тембра (акустической средой, направленностью звукового потока, энергетическим «посылом» участников обрядового комплекса) формирует темброакустическую модель, отражающую ограниченную пределом слышимости звука как физического явления зону, внутри которой происходит коммуникативный акт общения носителей культуры с духами предков посредством звукового кода. В свою очередь, звуковой код оказывается «ключом» к целостному пониманию специфики мироустройства того или иного этноса.

Предложенная универсальная формула темброакустической модели, отражает соотношение понятий «звуковой код» и «модель», при котором звуковой код вбирает в себя понятие «темброакустическая модель», так как наполнение её может быть различно, при том, что звуковой код в каждой традиционной культуре представляет огромный спектр явлений. Наличие различных знаковых систем в обряде позволяет рассматривать роль и особенности функционирования тембра с нескольких позиций: звукопространственных связей, а также в контексте целостного звуковысотного «хронотопа». При этом, звукопространственная специфика воплощения обрядов и семантическая зона звуковых кодов в контексте музыкальных традиций могут служить материалом для обоснования теории тембра в контексте традиционной музыкальной культуры.

Рассмотренные семантические возможности и специфика пространственной организации феномена звука и, в частности, тембра в обрядовых комплексах «похороны стрелы», «похороны кукушки», «проводы русалок» позволяют прийти к выводу о том, что мифопоэтическая сущность обряда может во многом определять специфику проявления и функционирования элементов музыкального языка. Категория тембра выступает как отдельный «текст»: функциональная опора знаковой системы обряда. Для обрядов-проводов, таких как «похороны стрелы» (а также изофункциональных обрядов «проводы русалок» и «похороны кукушки»), имманентны звуки, напоминающие *свист* и реализующиеся в музыкальной ткани в качестве элементов *а*-интонирования. Подобные глиссандирующие формы звукоподдачи при ансамблевом пении формируют в отдельных фрагментах музыкального целого характерный гул, часто переходящий в шум (что находит отражение в спектральном анализе древнейших образцов песенной культуры Брянщины), порождающий темброакустическую модель, во многом способствующую нивелированию звуковысотного (точечного) аспекта лада. Изучение некоторых лингвистических закономерностей звукообразования является неотъемлемой частью анализа звуковой формы сакрального действия. Темброакустическая модель функционирует на уровне целостной организации обряда.

Критерии тембрового анализа (резонатор, акустический параметр, регистр, ладо-ритмический параметр, артикуляция), позволили получить целостное представление о роли тембра в обряде, его специфике в контексте традиционной музыкальной культуры. Цель тембрового анализа — выявление слухового образа мифопоэтической картины мира посредством опредмечивания глубинных свойств звука, которое позволяет понять роль тембра в традиционной музыкальной культуре (картина мира — тембр — тембровый анализ — опредмечивание звука — слуховой образ — картина мира).

В отношении тембрового анализа в контексте композиторского творчества, предполагающего задействие, в той или иной мере, мифопоэтического мышления, преломленного сквозь призму конкретной авторской концепции, делается следующее заключение. Техника композиторского письма (С. В. Рахманинов, Б. Барток, Ф. Пуленк, К. Пендерецкий и др.), направленная на выявление красочной стороны звучания (его тембровых особенностей, отражённых в фонизме) корреспондирует с приёмами, характерными для сложения темброакустической модели в сфере традиционного музыкального искусства.

Акцентируется внимание на пространственных свойствах звука, особой

роли тембра, вбирающего в себя такие «звуковые концепты» как свист, гул и шум, что способствует сближению принципов пространственной организации различных видов звукотворчества, характерных и для других форм искусства (профессиональное композиторское творчество академической традиции, а также современное киноискусство), репрезентированных в том или ином историко-культурном контексте, что согласуется с универсальностью таких критериев мифологического мышления как континуальность, диффузность (С. П. Галицкая), пространственность, вневременность. Изучение проблематики, поднятой в настоящем диссертационном исследовании, позволяет сделать вывод об историческом синтезе средств музыкальной выразительности на основе феномена тембра.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. Мнацаканян, Л. А. Роль тембра в обряде «похороны стрелы»: к вопросу о звуковой организации мифопоэтического пространства [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Московский международный форум культуры, 2012. Культура как стратегический ресурс России в XXI веке. Культура человека и человек культуры. Вып. 3. М.: Вестник МГУКИ, 2012. – С. 224-227.

2. Мнацаканян, Л. А. К проблеме онтологии звука в контексте традиционной музыкальной культуры [Текст] / Л. А. Мнацаканян // Проблемы музыкальной науки, Российский научный специализированный журнал. Уфа, 2012, № 11. – С. 81-84.

3. Мнацаканян, Л. А. К вопросу о звуковых концептах обрядов перехода: похороны стрелы, похороны кукушки, проводы русалок пространства [Текст] / Л. А. Мнацаканян // Культурная жизнь Юга России, Вып. 11, Краснодар, КГУКИ, 2012. – С. 83-85.

4. Мнацаканян, Л.А. Сказка ложь, да в ней намек: к проблеме звуковой семантики в киномузыке [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, КГУКИ. – С. 73-75.

Другие публикации

5. Мнацаканян, Л. А. Звучащая тишина брянских лесов (по материалам музыкально-этнографической экспедиции 2012 г.) [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Материалы Международной конференции «Текст художественный: грани интерпретации». – Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 25 - 28 апреля 2013.

6. Мнацаканян, Л. А. О некоторых особенностях изучения гармонического языка С. В. Рахманинова [Текст]/ Л. А. Мнацаканян //

Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата». Сборник материалов научно-практической конференции. – Краснодар, КГУКИ, 2011. – С. 15-21.

7. Мнацаканян, Л. А. О роли тембра в обрядах весенне-летнего цикла [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Искусствознание и гуманитарные науки современной России: Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9-12 апреля 2012 г. М.: Книга по Требованию, 2012. – С. 170-177.

8. Мнацаканян, Л. А. Обряд, транс, тембр: специфика и взаимодействие. (Опыт постановки проблемы) [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Кайгородовские чтения, Вып. 11. Материалы региональной научно-практической конференции, ноябрь, 2012. Краснодар, КГУКИ, 2011. – С. 262-269.

9. Мнацаканян, Л. А. К проблеме звука в ритуале (на примере театра ваянг-кулит). [Текст]/ Л. А. Мнацаканян // Кайгородовские чтения, Вып. 11. Материалы региональной научно-практической конференции, ноябрь, 2012. Краснодар, КГУКИ, 2011. – С. 74-76.

10. Мнацаканян, Л. А. О методе тембрового анализа. [Текст] / Л. А. Мнацаканян // Ансамблевое исполнительство: Традиции, современное состояние и перспективы. Международная научно-практическая конференция. Краснодар, 2014. – С. 15-19.

11. Мнацаканян, Л. А. Темброакустическая модель: суть и сущность понятия. [Текст] / Л. А. Мнацаканян // Культура и время перемен. Электронный ресурс. Код доступа: <http://timekguki.esrae.ru>