8. Sotsiologija v Rossii / Pod red. V. A. Jadova. M.: Izdatel'stvo Instituta sotsiologii RAN, 1998. URL: http://www.gumer. info/bibliotek_Buks/Sociolog/yadov/01.php (data obrashchenija 20.10.2011).
9. Tsaregradskaja T. V. Vremja i ritm v tvorchestve Oliv'e Messiana. M.: Klassika-XXI, 2002. 376 s.
10. Shillinger I. Jelektrifikacija muzyki. Fragmenty rukopisi, 1931. Hranitsja v biblioteke Linkol'n-centra v N'ju-Jorke «*MNY-american, Schillinger, BOX2». URL: http://theremin.ru/termen/thschillinger1.html (data obrawenija: 20.12.2013).
11. *Arden J.* Focussing the musical imagination: exploring in composition the ideas and techniques of Joseph Schillinger. Submission for degree of PhD in Music. L., City University, 1996.
12. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition: In 2 vol [4th ed.]. New York: Da Capo press music reprint series, 1978. 1640 p.

А. И. Лесков

ТЕМБР КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА

Автор рассматривает тембр как компонент системы музыкального языка, отвечающий за передачу смысла, скрытого в недрах музыкальной ткани. Тембр воспринимается человеческой психикой до момента осознания высоты и других характеристик звука. Он инициирует процесс возникновения межчувственных ассоциаций, структурированных как конвенционально, так и предельно индивидуально. Тембр высвобождает целый пласт социальных представлений, обеспечивающих фундамент из конвенционального фактора. Синестезии в совокупности своей образуют то смысловое поле, которое и можно назвать конечной интерпретацией воспринятого музыкального смысла. Тем самым восприятие тембра обеспечивает заложенную в недрах музыкального языка диалогичность. С подобной точки зрения тембр рассматривается впервые.

Ключевые слова: тембр, музыкальный язык, синестезия, конвенция значений, социальные представления.

A. Leskov

THE TIMBRE AS A SEMANTIC FACTOR IN THE PERCEPTION OF MUSICAL LANGUAGE

The timbre is analyzed as a component of the musical language. The timbre is responsible for the transmission of meaning hidden in the depths of the musical fabric. The timbre is perceived before the determination of the pitch and other characteristics of the sound by the human psyche, it initiates the process of the development of intersensory associations which are structured both conventionally and individually. The timbre releases a whole layer of social representations that provide the foundation of the conventional factor. Synaesthesia in their totality constitute the semantic field which can be called an ultimate interpretation of the perceived musical meaning. Thus, the perception of the timbre provides dialogism inherent in the musical language.

Keywords: timbre, musical language, synaesthesia, convention of values, social representations.

Тембр как средство музыкальной выразительности и одновременно качественный признак звука исследуется в течение уже длительного времени. К нему обращались представители различных областей знаний. Физическая природа тембра подробно изу-

чена с помощью инструментария непосредственно физики и акустики. Психологическим аспектам восприятия окраски звука посвящены исследования В. Кёллера, В. Носуленко, Ж. Риссе, К. Штумпфа и других учёных. В музыковедении тембр активно рассматривался в связи с особенностями функционирования и развития темброваго слуха — одного из видов музыкального слуха (А. Володин, Н. Гарбузов, Е. Назайкинский, Ю. Рагс и др.). Однако практически все исследователи изучали тембр в соотнесении с другими качествами звука или средствами музыкальной выразительности. При этом значению тембра в системе механизмов восприятия музыкального смысла пристальное внимание не уделялось. В данной статье рассматривается то, каким образом тембр, инициируя процесс межчувственных ассоциаций, ограничивает воспринимаемый музыкальный смысл конвенциональным фактором, обеспечивая тем самым возможность осуществления диалогичности как априорного качества музыкального языка. В этом нам поможет выявление: а) специфики художественного смысла, передающегося средствами музыкальной выразительности; б) особенностей функционирования психических процессов, протекающих во время восприятия музыки.

Фундаментальным отличием музыки, равно как и всех языков искусства от иных языковых систем, является максимальная гибкость содержания, подвижность его смысловых границ. Невозможно обозначить точные семантические рамки произведения искусства, обобщить его смыслы до формульной структуры. Искусство принципиально не дискретно, и степень контекстуальной зависимости всех элементов, образующих в своей совокупности системы языков искусства, чрезвычайно высока. Подвижность и эвокативность смыслов и чувств, являющихся содержанием художественного образа, — основа диалогичности искусства. Художественный смысл, передаваемый автором, получает второе рождение при восприятии сочинения другим человеком. Облекаясь новой плотью и кровью, он расширяется до уровня семантического спектра, обогащая заложенное создателем произведения содержание, наполняя его индивидуальным смыслом и меняя в соответствии как с контекстом жизни конкретного индивида, так и с контекстом эпохи и спецификой культурной среды, к которым причастен воспринимающий произведение.

Среди всех языковых систем музыка обладает наибольшей степенью гибкости и адаптируемости содержания. Это обусловлено её спецификой как временного вида искусства. Смысл, заложенный автором в музыкальное сочинение, невозможно герменевтически точно толковать, поскольку он рождается каждый раз заново при исполнении и даже очередном прослушивании уже знакомого произведения. Однако любой диалог становится возможным только при наличии понимания вступившими в него общей темы с последующим её развитием. В противном случае речь ведётся не о диалоге, а о монологах всех участников. Осознание темы диалога всегда в основе своей имеет конвенцию как связующий компонент, удерживающий систему от распада на дискретные единицы. Диалогичность музыки как её априорная способность приводит нас к логическому выводу о наличии в музыке конвенционального фактора, позволяющего передавать смысл от автора произведения через исполнителя к слушателю. Однако временная природа музыкального языка и контекстуальная созависимость входящих в его состав элементов затрудняют однозначное выделение обобщающего разновероятностные смыслы конвенционального звена. Потому мы и останавливаем своё внимание, с одной стороны, на самой природе музыкального смысла, а с другой — на особенностях процесса его восприятия.

Художественным смыслом произведения искусства, в том числе и музыкального, является «образ», т. е. неизменная целостность, органическая цельность, в которой невозможно выделить четко обозначенные в семантическом плане блоки. В автономности бытия художественной действительности нет ничего направленного на постороннюю цель, не относящуюся к самой природе образа. Эта особенность позволяет сравнить его с живой индивидуальностью, получающей самообозначение через соприкосновение с объектами реального мира и теряющей качество целостности при выделении дискретных единиц.

Цельность художественного образа невозможно понять посредством методов рационального мышления, опирающихся на жесткий принцип детерминации и исключающих эмоциональную природу как неконструктивную. Только чувственное, метафорическое мышление, задействующее механизм эмпатии, позволяет полноценно воспринять художественный образ во всей его полноте.

Таким образом, специфика понимания музыкального образа заключается в большей степени изолированности его от свойств объектов реального мира, чем в других видах искусства.

Музыка вызывает поток различных ассоциаций у слушателя. Выделение в этом потоке фактора, цементирующего разновероятностные значения, может казаться задачей, сопоставимой с метафизическими проблемами. Однако диалогичность музыки — это факт, и исследование природы этого диалога позволит лучше осознать и особенности проявляемого с помощью музыкальных средств смысла. Чтобы осуществить данную задачу, нам следует остановиться подробнее на механизме восприятия музыки.

В соответствии с законом восприятия человек получает информацию извне в целостном виде, после чего психика анализирует данные, сопоставляет с имеющимся в памяти опытом, синтезирует и в качестве результата выдаёт интерпретацию воспринятого объекта. Апеллирование к памяти имеет своим следствием выстраивание цепочки ассоциаций, связывающей чувственно воспринимаемый объект реального мира с закреплёнными в памяти впечатлениями: ощущениями, состояниями и просто эмоциональным фоном, сопровождавшим восприятие узнанного объекта. Остаётся разобраться, какой именно компонент системы музыкального языка способен вызывать столь богатые ассоциации. Конечно, данную проблему можно рассматривать с макроуровня, говоря о совокупности средств музыкальной выразительности и их общей роли в восприятии музыкального смысла. Однако такой подход, являясь обобщённым, не позволит нам выделить имплицинтно заложенный в музыке конвенциональный фактор.

Если же рассматривать проблему восприятия музыки с микроуровня — отдельных составляющих системы музыкального языка, то можно обнаружить подробности, проливающие свет на соотнесение предельно личностного и конвенционально обусловленного в интерпретации воспринимаемого музыкального смысла.

Из всех средств музыкальной выразительности только одно имеет двоякую природу, являясь также физической характеристикой звука, — тембр. И именно тембр наделяет музыкальный звук и одновременно с этим музыкальное сочинение богатым ассоциативно содержанием. Остановимся на этом аспекте подробнее.

Исследования в области акустики и психологии показали, что распознавание тембра предшествует определению звука с точки зрения высоты и громкости. Так, ещё в начале XX века немецкие психологи В. Кёлер и К. Штумпф провели эксперимент, подтверждающий вышеизложенный вывод. В ходе эксперимента выяснилось, что люди с хорошо тренированным музыкальным слухом были не в состоянии оп-

ределить высоту звука на незнакомых им инструментах. Результаты эксперимента Кёлера — Штумпфа были подтверждены и в середине XX века Ж. Риссе в теоретическом труде «Парадоксы высоты». Исследователь обращает внимание на то, что человек легко распознает тембр звуков, несмотря на многочисленные искажения в спектре сигнала. Однако все эти изменения не мешают адекватному восприятию звука (как предметного звука конкретного источника), мы без особого труда можем определить тембр. Даже реверберация, изменяющая до неузнаваемости спектр приходящего звука, не мешает в определении тембровой окраски. Однако восприятие тембра становится невозможным, если изменить соотношение тонов в звуке, например, прокрутить магнитофонную плёнку в обратном порядке. В этом случае мы видим, что в спектре сохраняются все те же частоты, однако их временное соотношение модифицируется и препятствует определению тембра и соответственно высоты.

Проведённые во второй половине XX века исследования также позволили выделить отдельные спектральные составляющие звука и синтезировать звуковые сигналы с точно контролируемыми параметрами. Их результаты подтверждают, что: «от спектрального состава звука зависит…структура слухового образа, характеризующаяся такими субъективными свойствами, как объем и плотность» [2, с. 38].

Как известно, тембр звука являет форму его звуковой волны и предельно зависим от спектрального состава звука: фактически, структура слухового образа и, как мы выяснили выше, наделение его свойствами объёма и плотности, зависят от тембра воспринимаемого звука. Значит, можно сделать вывод, что тембр вызывает в нашем сознании межчувственные ассоциации — синестезии, обогащая тем самым восприятие музыкального звука. Примечательно, что эта сторона в восприятии тембра фиксируется и обыденной речью — мы часто уточняем для усиления смысла: «тембровая окраска», а в немецком языке «klangfarbe» и вовсе означает «цвет звука».

Таким образом, процесс апелляции к памяти при восприятии музыки становится возможным благодаря тембру, ибо именно различение окраски звука вызывает в нашем сознании цепочку синестезий. Механизм межчувственнных ассоциаций как неотъемлемая часть восприятия тембра, с одной стороны, расширяет семантическое поле значений воспринимаемого музыкального фрагмента, с другой же, — ограничивает его посредством цементирующей субъективность ассоциаций конвенции значений. И, дабы разобраться в этом, следует определить границу, за которой заканчивает своё действие конвенциональный фактор и начинается поле недетерменированных извне ассоциаций. Для достижения данной цели обратимся к типологии синестезий.

Межчувственные ассоциации различают по смежности сопутствующих признаков и по сходству эмоциональных впечатлений. Ассоциации по смежности являются наиболее простыми, поскольку в основе имеют природосообразный фактор. Для наглядности приведём в качестве примера наиболее распространённую синестезию «высота — размер». В музыкальном языке произведений, чьё содержание во многом структурировано заложенной ассоциацией подобного рода достаточно много, естественно, — преимущественно в программной музыке. Так, в «Колыбельной слонёнка» К. Дебюсси, без сомнения, рассчитывал именно на «ассоциацию по смежности» высоты и размера, когда поместил мотив колыбельной в низкий регистр для обрисовки образа слонёнка.

Однако даже простые «ассоциации по смежности» не являются одноплановыми. Они многослойны. На ассоциацию, имеющую природный, естественный характер, накладываются ассоциации, которые могут иметь в своей основе искусственный, т. е. не природный, а социальный характер, ус-

тоявшийся в рамках существующих в данном виде общества социальных представлений. Примером музыкального претворения подобной синестезии является опять же программная пьеса М. Мусоргского «Два еврея». В ней мы также обнаруживаем ассоциацию, связанную с «размером» звучания, но имеющую не природный, а, скорее, социальный характер, но также обладающий общеизвестностью и, как следствие, объективностью.

Конечно, объективность ассоциаций в данном случае не исключает и сугубо личностных аналогий, вызванных опытом и имеющих закрепление в памяти, однако, когда речь идёт об ассоциациях по смежности, роль субъективных синестезий сводится к роли надстройки над базисом объективных или сравнительно объективных ассоциаций.

Сложнее дело обстоит с синестезиями по сходству эмоциональных впечатлений. Выявить в них конвенциональный фактор порой представляется невозможным, ибо эмоциональные впечатления личностно зависимы. Ярким примером подобного рода синестезий могут служить ассоциации звука с цветом или же с тактильными ощущениями. Такие межчувственные ассоциации корнями уходят в эмоциональную природу человека, которая практически не поддаётся объективации: любая эмоциональная оценка формируется на подсознательном уровне, являясь априорной для нашей психики реакцией на внешний раздражитель, т. е. на объект, её вызвавший. Потому подобного рода синестезии по сходству эмоционального впечатления предельно личностны. На практике мы можем заметить, что разброс эмоциональных впечатлений, несмотря на свою обширность, всё же имеет некоторые границы. Так, даже в рассматриваемых нами синестезиях, именно голубой и синий цвет ассоциируются с флейтой у К. Бальмонта и А. Стендаля. Эти цвета, несмотря на различия, имеют несомненную общность. Значит, мы можем говорить о том, что даже синестезии по сходству эмоционального впечатления в основе своей имеют социальные представления, хоть и с минимальной степенью общезначимости, однако выделить в теории, сформулировать и представить доказательную базу подобных объективирующих эмоциональные состояния условий возможным не представляется, вследствие предельной неустойчивости и изменчивости объекта исследования — эмоциональных реакций человека.

Подводя итог выше сказанному, ещё раз обратимся к особенностям процесса восприятия человеком информации окружающего мира уже на примере музыки.

Воспринимая музыку в совокупности всех её единиц, человеческая психика начинает анализировать полученную информацию по составным частям. Сначала происходит процесс распознавания звуков по тембру, инициирующий определение высоты и громкости. Затем, в случае, если распознавание окраски звуков прошло успешно и аналоги в памяти были найдены, запускается процесс формирования межчувственных ассоциаций — синестезий. Он, в свою очередь, высвобождает целый пласт социальных представлений, структурирующих синестезии по смежности и обеспечивающих фундамент из конвенционального фактора, во многом определяющий степень гибкости интерпретации воспринятого музыкального фрагмента. Также тембр инициирует и предельно личностные — субъективные — ассоциации, в первую очередь, по сходству эмоциональных впечатлений, выявить в которых детерминирующий принцип порой очень проблематично. Синестезии в совокупности своей образуют то смысловое поле, которое и можно назвать конечной интерпретацией воспринятого музыкального смысла.

Как мы видим, роль тембра в восприятии музыкального образа — структурообразующая, поскольку становится возмож-

ной априорно заложенная в музыке диалогичность. Композитор, написавший произведение, выбрал для наиболее точного воплощения своего замысла определённую тембровую краску, расчитывая, например, на ассоциацию по смежности «высота — размер». Тембр, выбранный им, вызвал такую же синестезию у слушателя, тем самым было передано закодированное автором содержание. Однако личный опыт слушателя окрашивает воспринятый смысл с помощью сугубо индивидуальных ассоциаций, имеющих своим следствием не прогнозируемые автором изменения в эмоциональном фоне. Тем самым изначально заложенный смысл обогатился посредством диалога, невербального, но действенного вследствие его способности модифицировать первоначальную заданность.

Конечно, тембр является не единственным средством, с помощью которого реализуются конвенции значений музыкального языка. Однако исследование специфики его восприятия позволяет наглядно проследить действие тех механизмов психики, которые, в конечном счёте, и отвечают за наполняемость воспринимаемого текста содержанием, а также обеспечивают диалогичность, имплицинтно заложенную в музыкальный образ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Галеев Б.* Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М.: Изд.-во МГУ, 1992. С. 5–9.
2. *Носуленко В.* Психология слухового восприятия / Под ред. Б. Ф. Ломова. М.: Наука, 1988.
3. *Мартышева М.* Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2011.

REFERENCES

1. *Galeev B.* Problema sinestezii v estetike // Sovremennyj Laokoon: esteticheskie problemy sinestezii. M.: Izd.-vo MGU, 1992. S. 5–9.
2. *Nosulenko V.* Psihologija sluhovogo vosprijatija / Pod red. B. F. Lomova. M.: Nauka, 1988.
3. *Martysheva M.* Tembrovoe pole kak tselostnyj vyrazitel'no-koloristicheskij komponent skripichnogo zvuchanija: Dis. ... kand. iskusstvoved. SPb., 2011.