

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.39>

Будников Владимир Викторович

[Проекции архетипов в фактуре фортепианных произведений Н. Метнера](#)

Основной задачей автор ставит определение механизмов формирования тембральности фортепианной фактуры в произведениях Н. Метнера, которая впервые анализируется в аспекте образно-архетипической целостности. С этой целью выявляются внутренние формообразующие интенции в проекциях теории архетипов К. Юнга. Формулируются основные типы темброфактуры, коренящиеся в том числе в экзистенциальных структурах исполнительского бытия. Впервые в музыковедении для обоснования глубинных двигательного-слуховых связей в музыкально-исполнительском сознании привлекается методология синестетического анализа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/1/39.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 1. С. 188-193. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/1/

[© 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

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 781.6

Дата поступления рукописи: 11.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.39>

Основной задачей автор ставит определение механизмов формирования тембральности фортепианной фактуры в произведениях Н. Метнера, которая впервые анализируется в аспекте образно-архетипической целостности. С этой целью выявляются внутренние формообразующие интенции в проекциях теории архетипов К. Юнга. Формулируются основные типы темброфактуры, коренящиеся в том числе в экзистенциальных структурах исполнительского бытия. Впервые в музыковедении для обоснования глубинных двигательно-слуховых связей в музыкально-исполнительском сознании привлекается методология синестетического анализа.

Ключевые слова и фразы: фортепианная фактура; темброфактура; образность произведений Н. Метнера; архетипическая интерпретация; исполнительский текст; синестетический метод анализа.

Будников Владимир Викторович

Хабаровский государственный институт культуры

vlboudnikov@mail.ru

Проекции архетипов в фактуре фортепианных произведений Н. Метнера

Фортепианное творчество русского композитора Николая Метнера вписано особой строкой в русскую музыкальную культуру. Образный строй его произведений обладает оригинальной системой художественных идей, которая экспонирует себя, в первую очередь, в программных ремарках. Ремарки необычны даже для общего направления новаторских исканий первой половины XX века: они апеллируют к мифологическому содержанию.

Несмотря на то, что персонажи и сюжеты порой определены Метнером весьма конкретно («Русалка», «Жил-был рыцарь бедный», «Король Лир в поле...», «Волшебная скрипка» и др.), в пьесах нет прямой изобразительности. Выразительные средства, используемые композитором для презентации образов, вскрывают их *сущностные* характеристики. Композитор, строя художественную систему на основе более глубоких ассоциаций, создает образы, степень убедительности которых приближается к «психологическим портретам». Эти «портреты» обладают маркерами (на уровнях фактуры, нюанса, ремарки), которые помогают соотносить психологический контекст существования художественного образа с последующим исполнительским процессом его воссоздания. Среди выразительных средств именно фактура фортепианных произведений Метнера, формируемая, как было показано нами в другой работе [2], в исполнительском процессе пианиста, берет на себя основную функцию по кодированию художественных образов, «корни» которых уходят в почвенные слои культуры. Поскольку именно исполнитель реализует предусмотренную композитором связь художественного образа с психикой, предпринимаемое в статье исследование проблемы воссоздания «психологической» структуры образа в исполнительском процессе весьма **актуально**. **Целью** данной статьи являются определение основных типов фортепианной фактуры в произведениях Метнера и их систематизация по образному содержанию. Анализ тембральных свойств различных типов фактуры в рамках исполнительского текста станет основной **задачей** работы.

Образность произведений Метнера не похожа ни на одну другую. Ее неординарность помогает сойти с «хоженой тропы» анализа и раскрыть мотивы творчества композитора. Такой ракурс оправдан двумя причинами. Во-первых, Метнер, наделяя произведения необычными, странными заголовками и невольно провоцируя наивно-сюжетную трактовку образа, уходит от прямой изобразительности в названии, стремится пере-направить восприятие в подтекст и символность образа. Имена мифических существ не носят портретный характер, а указывают на их внутреннюю сущность. Композитор предлагает исполнителю непривычный угол зрения, который позволяет взглянуть на образ по-иному. Например, название сказки ор. 34 № 3 «Леший» (но добрый, жалобный) направляет наш поиск на обнаружение непривычных качеств существа, за пределы

«портрета». Содержание пьесы ор. 20 № 2 «Campanella – Сказка колокола, но не о колоколе» также находится за рамками образа колокола [3]. Во-вторых, Метнер является автором серьезной системы взглядов на музыкальное искусство, изложенной в его работе «Муза и мода». Для нас особую ценность представляют его высказывания о фактуре, в своем тембральном аспекте находящейся в теснейшем смысловом контакте с образностью. Фактура, фиксируя конкретные тембральные образные задачи, напрямую проецируется на исполнительский текст, участвуя в формировании звукового образа.

Назрела необходимость изменить направление исследования, которое бы позволило обнаружить систему образности, уйти от навязчивой предметности и объяснить образы произведений Метнера сквозь призму глубинных смыслообразующих структур. До сих пор подобное исследование не предпринималось. **Научная новизна** данного подхода заключена в рассмотрении фортепианной фактуры в аспекте образно-архетипической целостности произведений композитора.

Рассматривая круг образов, зафиксированный Метнером в программных заголовках (например, в «Сказке эльфов», в «Русалке», в скрытой программе Концерта-баллады ор. 60, изложенной автором в эпистолярном наследии), обнаруживаем связь с древнейшими архетипами, которые наглядно присутствуют в образах мифических существ. На этом основании считаем правомочным привлечь к анализу художественной образности Метнера концепцию, сложившуюся в аналитической психологии, отцом которой является К. Г. Юнг.

Обнаруживая глубинный смыслообразующий механизм, основанный на сложных межчувственных ассоциациях, считаем возможным проекцию теории Юнга на систему образов в музыке Метнера дополнить синестетическим подходом. Такой подход трактует важность перцептивного опыта в формировании более объемного художественного образа, а значит, он продуктивен и в исследовании исполнительского процесса. Полагаем, что основной задачей исполнителя является аналитический «взгляд назад». Он должен «добиться» до архетипического содержания, которое положено в основу того или иного музыкального произведения и, говоря словами Юнга, «реконструировать изначальную подоснову праобраза... путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам» [13, с. 116] – с целью восстановления полноты художественного образа. Анализируя произведение и воссоздавая его «психологическую структуру», исполнитель включает свой экзистенциальный потенциал в общее интерпретационное поле. Тем самым он расширяет горизонты своего ассоциативного видения, получая в нем «живое» интуитивное содержание. Он включает в исполнительский текст в том числе инстинктивные, корневые психологические образы, которые Юнг называет архетипами.

Основоположник аналитической психологии пришел к выводу, что «бессознательное – сокровищница вечных образов» [10, с. 13]. Эта мысль ученого свидетельствует о том, что душевный мир каждого человека содержит независимые от жизненного опыта древние чувственно-эмоциональные протообразы. Это зафиксированные в генной памяти архетипы, генетически наследуемые психические содержания, которые находятся в душе в латентном состоянии. Они поднимаются на поверхность сознания только при особой ситуации вдохновения, начиная проявляться, по словам Юнга, лишь в художественном материале «в качестве регулирующих принципов его формирования» [13, с. 116], то есть в процессе фиксации художественных образов: композитором – при поиске фактурных решений, а также исполнителем – при поиске тембрального варианта фактуры. Архетипы проявляются в сознании различно, в зависимости от степени их абстрагирования. Центральный и самый структурированный архетип, который собирает вокруг себя все основные образы коллективного бессознательного, – архетип Самости. По мнению Юнга, архетип Самости является символом *целостности*. В предпринимаемом анализе музыкальных сказок Метнера этот архетип привлекается нами для обоснования целостной структуры элементарных стихийных сил – воды, земли, воздуха и огня, «подпитывающих» музыкальную образность и создающих завершенную систему. К. Юнг взаимообусловленное и самодостаточное свойство четырех стихийных сил обозначает как *кватерность*. Кватерность – четырехосновность человеческой психической энергии. Поскольку символ кватерности, по Юнгу, указывает на Самость, то он раскрывает полноту и завершенность ее содержаний [11, с. 564]. Композитор находит формы *стихийной целостности*, бессознательно (интуитивно) проецируя их на фортепианную фактуру, и фиксирует с помощью средств музыкальной выразительности. Архетип Самости тождествен архетипу Animus (Духа), отсылающего, по мнению некоторых исследователей, к Космическому сознанию (В. А. Апрелева [1], Н. П. Коляденко [5]). Самость в персонифицированном варианте предстает как архетип Мудреца. Другими словами, Самость-Animus – особый архетип, представляющий из себя замкнутую систему стихийных архетипических идей.

Наиболее ярко, по нашему мнению, кватерная система музыкальных образов обнаруживается во Второй импровизации ор. 47. В этом цикле вариаций мы видим круг (систему) архетипов, объединенных одной темой – Песней русалки. Русалка (одна из стихийных сущностей, стихийалей) представляет собой персонифицированный дух воды. Стихиали (леший, русалка, эльф, саламандра) – это архетипические идеи той или иной стихии (земля, вода, воздух, огонь), персонифицированные в архетипе Ребенка (маленького человечка) и содержащие архетипическую структуру Anima. Ребенок архетипически – еще одна ипостась целостности. По Юнгу, «вода является самым распространенным символом бессознательного» [10, с. 25], самым древним архетипическим образом души, в самом общем виде олицетворяющим собою архетип Anima. Другими словами, Anima-Душа есть бессознательный аспект целого, в противовес Самости-Animus – сознательному аспекту того же целого. Поэтому все разнообразие образов Anima, проходящих в цикле вариаций ор. 47, представляют в том числе аспекты Самости (сознания, единства, целостности). В метнеровской

Импровизации ор. 47 целостность создается всеми четырьмя стихиями – например, в образах воды («Песнь русалки», «В струях»), земли («Шум толпы», «Леший», «Гном»), воздуха («Пернатые», «Эльфы») и огня («Заклинание», «Непогода»).

Осуществим проекцию структуры Самости на внутреннюю пульсирующую целостность тембральной фактуры в фортепианных произведениях Метнера в аспекте исполнительских задач. Выскажем предположение, что физическая и психическая сущность исполнителя есть средоточие стихийных сил, посредством которых – перцептивно – он ищет свои гравитационно-кинестетические соответствия с композиторским текстом. В стихиях «отражается микрокосм», который, пишет Юнг, можно познать из «материи» стихий [12, с. 180]. В терминологии Юнга исполнитель, как всякий человек, «укоренен в четырех элементах» [Там же, с. 96]. Стихийные проекции, заложенные композитором в художественный образ произведения, находят свое отражение в архетипической системе, которая экзистенциально тождественна исполнительскому ее пониманию. В фактуре, очевидно, можно распознать символические знаки, отсылающие воображение к представлениям о воде, земле, воздухе. Ассоциативно мы понимаем, что стихия воды – это текучесть, слитность, влажность, стихия земли – рассыпчатость, сухость, зернистость, стихия воздуха – легкость, порывистость, изменчивость.

Фактура как пространственная система звуковых координат прежде всего наглядно презентует первый тембральный слой звучания – *артикуляционный ландшафт*. Артикуляция звука есть элементарный уровень обнаружения исполнительского мастерства в «выделке» образа, которое зависит от эстетических представлений пианиста о звучании фортепиано. Артикуляция позволяет стихиям в первом («материальном») приближении проявиться и идентифицироваться в исполнительском тексте. В формах артикуляции ассоциативно отражены такие перцептивные характеристики стихий, как *сухость* (стихии земли и огня) и *влажность* (стихии воды и воздуха). Им соответствуют *прерывистость* и *слитность* звуковой материи. В общих чертах, по принципу диалектического синтеза (тезис – антитезис – синтез), обозначим, что *staccato*-фактура в «чистом» ее виде соответствует стихии земли, *legato*-фактура – стихии воды, стихия воздуха содержит элементы обеих моно-артикуляционных фактур. Характер «прерывистости» (порывистости) стихии воздуха соотносится с цезурностью в короткофразной фактуре, так же как стихия огня, которая презентует более высокий уровень слитности фактуры, – со смысловой слитностью раздела формы и ее целого.

Стихия огня – особая текучая субстанция. Она проецируется на фактуру, коренясь в исполнительском тексте, и является энергией воли к агогике, связывающей воедино элементы фактуры. Огонь есть энергия, которая проявляется на уровне исполнительской «звукотворческой воли» (термин К. А. Мартинсена) и формирует агогику [6]. Она суммирует все сублимированные архетипические «вложения» стихий в один музыкальный текст и подводит исполнителя к возможности выйти на эмоциональный «прорыв», который предполагается в произведении.

Проводя параллели между принципами фактуростроения и архетипическими идеями стихий, подчеркнем, что они имеют единое основание, коренящееся в коллективном бессознательном. Это можно обнаружить, как было отмечено, на примере стихийных артикуляционных «печатей» (проекций) в фактуре. Артикуляционная – элементарная – составляющая фактуры (в том числе цезурная) в смысле *меры* употребления напрямую отдана исполнителю. Мера артикулирования звуков фактуры зависит от внутренней врожденной психической конституции исполнителя. А его психические параметры (например, темперамент) определяются взаимоотношениями стихийных сил на архетипическом уровне.

Идея привязки музыкально-исполнительской артикуляции (как структурной характеристики звука) к сущности стихии имеет свою основу в утверждении гештальт-психологов, которое постулирует наличие внемодальной перцептивной синестетической формы, очевидно проявляющейся в визуально-аудиальных видах перцепции [4, с. 94]. Они показали, что искусственно придуманные лексические абстракции «малюма» и «текете» воздействуют на подсознание однозначно и, думается, имеют априорно-архетипический характер. Визуально они соответствуют *ломанной* и *плавной* линиям. А аудиально, как нам представляется, соответствуют *прерывистому* и *связному* звучаниям и являются универсальными характеристиками музыкальной материи [Там же]. Другими словами, в контексте рассматриваемой нами проблемы «текете» и «малюма» в музыкальном восприятии одиночных звуков-атомов на фактурном уровне проявляются как артикуляционные формы звука – *staccato* и *legato*. Они представляют как бы «первобытные», онтологические свойства музыкальной материи, не зависящие от опыта. Можно предположить, что *staccato* и *legato* универсальны в применении к описанию структуры звука как «атома» фактуры. *Staccato*-фактура прослеживается, например, в музыкальной характеристике лешего, содержащей в своей структуре интермодальные связи (сказка ор. 34 № 3), а *legato*-фактура – в характеристике русалки (Фантастическая импровизация ор. 2 № 1).

Обратимся к фортепианным сказкам Н. Метнера с целью обнаружения в их фактуре архетипических проекций стихий. Обозначим фактурные проекции, завладевающие в процессе развития формы целыми фрагментами фактуры, так: *terra*-фактура, *aqua*-фактура, *aero*-фактура, *ignis*-фактура (*terra*, *aqua*, *aero*, *ignis* в переводе с латинского языка – земля, вода, воздух, огонь). Предлагаемые нами дефиниции фиксируют необходимость синестетического маркирования в предпринятом нами опыте систематизации фактуры по образному содержанию. Многие пьесы содержат дополнительные ремарки, отсылающие к стихиям, которые позволяют точнее выявить синестетические характеристики фактуры. Следует уточнить, что имена стихийных духов (антропоморфных существ), содержащиеся в названиях пьес, отсылают нас к четырем персонификациям архетипа *Anima*. Они содержат элементарные стихийные характеристики, рисующие образы и лики одной только вездесущей *Anima*.

Артикуляционная «поверхность» фактуры как таковая (прерывисто-слитная) – самая очевидная форма презентации архетипа посредством образа стихии. К неочевидным формам существования фактуры относится тембральность. Ее формирование также производится исполнителем интуитивно. Исполнитель «работает» с координатой глубины, которая внутренне связана с динамическим уровнем расслоения фактуры. Глубинная координата включена в тембрально-ассоциативный аспект исполнительского текста на пластическом, проприоцептивном уровне. Проприоцепция (рецепция человеком собственного движения в пространстве) и интероцепция (рецепция эмоционального состояния) – синестезии, на необходимость анализа которых указывает Б. М. Галеев [Там же, с. 102-105]. Углубляя данные положения его концепции, считаем возможным их проекцию на исполнительско-кинестетический (двигательный) процесс пианиста связать с «рычаниями» формирования тембрального слоя фактуры [2]. Попутно укажем, что подобный анализ в отечественном музыковедении предпринимается впервые.

«Чистый» образец фактурного решения стихии земли нетрудно обнаружить в персонификации лешего в Сказке ор. 34 № 3. Тетра-фактура пьесы выполнена в артикуляции *staccato*. В тембральном воплощении образа лешего почти отсутствует необходимость применения правой педали. Этот прием, игнорирующий иллюзорность звучания, ограничивает красочность фактуры до «скупой» гармонической краски вертикального среза, манифестирует реальный фортепианный тембр и, следовательно, эмоциональную устойчивость. Желание композитора использовать тембральный прием *неллюзорности* фактуры подчеркивает важность именно графического («сухого») письма. Педальное вибрато также не дает возможности создавать несвойственные стихии земли краски, постоянно «обрезая» обертональные «щедроты» фактуры. «Суровый» реальный колорит гармонии придает звуковой вертикали оттенок утяжеленности. Н. Метнер дает указание: *Tenebroso sempre sostenuto* (сумрачно, постоянно сдержанно). «Землистость» также подчеркивается низким регистром и басовыми трелями. Раздробленность звуковой материи, привлечение дополнительного внимания в каждой ноте пульсации, которое «отнято» от горизонтального связанного внимания, увеличивает «статическое» напряжение процесса, аккумулируя определенность. К интермодальной характеристике звучания *staccato* можно отнести также твердость, которая перцептивно связана с массой и весом. Основная синестетическая (проприоцептивная) характеристика тетра-фактуры – *устойчивость*, вестибулярное, гравитационно определенное ощущение направленности «вниз» к земле. Ее могут дополнить такие характеристики музыкального звучания, как кристалличность, сухость, характеристичная угловатая, «корявая» танцевальность.

Стихия земли, так же как и стихия воды, – это ипостась архетипа *Anima*. Aqua-фактура в «чистом» виде воплощена в Фантастической импровизации «Русалка», ор. 2 № 1. Основная межсенсорная характеристика (тактильно-проприоцептивная) – *текучесть* (*струистость*) оформлена в артикуляции *legato*. В фактурной поверхности «материально» присутствуют тембральные характеристики, присущие *воде*: гладкость, «непрерывность» звуковых линий, волнистость, плавность, скольжение; их дополняют прохладность, связность, гибкость, извилистость, влажность. Как было сказано, стихия воды, точнее – ее персонификация (русалка), – это присутствие архетипа *Anima*. Плавность, «горизонтальность», преобладание связности соответствуют на более высоком энергетическом уровне (на уровне стихии огня) феномену *певучести*. Певучесть, связность звуков (интонируемый смысл) является основной характеристикой мелодии. По мнению Метнера, мелодия (как и гармония) – главный элемент смысла. Можно предположить, что всякая кантиленная музыка есть определенно выраженная *Anima*, образно говоря – «поющая Душа» [7, с. 11]. И если *Anima*-фактура есть фактура более высокой архетипической организации, и она фундаментальная для музыки, то Aqua-фактура – более элементарная стихийная фактура, которая характеризуется длинными плавными линиями (взмывающими и опускающимися) или колыхающимися (подобно ряби на воде и плеску волн у берега). Aqua-фактура требует тембральных педальных иллюзий, которые «рисуют» холодные колориты струй и колыхий «воды», вплетенные в тоскливую «теплую» мелодию песни русалки.

Как уже отмечалось, земля и вода – стихии пассивные. Более деятельная и активная – стихия воздуха. Аэро-фактура – более организованная фактура, градус исполнительской реализации которой намного выше. Исполнитель для преодоления-воплощения сложно организованной «разъятости» (прерывистости) мелодического материала тратит больше усилий, потому как мотивы и короткие фразы чередуются с большим количеством цезур и пауз. Ярко выраженную стихию воздуха мы можем наблюдать в Сказке эльфов ор. 48 № 2. В этой сказке *Anima*-фактура (универсальная кантилена-фактура, которая вбирает в себя разные аспекты стихий, в зависимости от образной ситуации) проявляется в наличии развитой мелодической линии. Тембральная поверхность, содержащая «высокоорганизованную» на уровне мотивов и фраз ее артикуляционную составляющую, сочетает в себе большее разнообразие иллюзорных красок. Тембральная палитра исполнительски связана с большей вариативностью в использовании педали, динамических и артикуляционных возможностей фактуры. Для фактуры характерна тембральная мозаичность, прихотливость в изменениях оттенков красочной палитры. Основное синестетическое свойство аэро-фактуры – *порывистость* (*полетность*). К дополняющим характеристикам отнесем непостоянство, «мельтешение», «порхание», смену направлений, паузность, легкость, преобладание верхнего регистра, частую смену педали. Чтобы уравновесить импульсивность аэро-фактуры, Метнер иногда подчиняет ее строгой басовой гаммообразной «поступи». Эмоциональная басовая «верига» в тактах 107-129 максимально длинна (18 звеньев).

Может показаться нелогичным тот факт, что в ремарках произведений Метнера нет упоминания о стихии огня или ее персонификациях. Вероятно, для композитора прямая проекция этой стихии на фактуру невозможна. *Ignis*-фактура в «чистом» виде существует в фортепианном творчестве А. Н. Скрябина и характеризуется

«разорванностью» «огненного» фактурного полотна, которое состоит в этих произведениях из мелких фраз, мотивов, пауз и цезур; наличием трельных и тремолирующих форм организации звуковой материи, а также полиритмией и нивелированием метрических опор. Важный показатель подобной фактуры – отсутствие законченной мелодической линии. Для Метнера изображение огня в вариантах ignis-фактуры есть недопустимое «заигрывание» с хаосом. Об этом он рассуждает в связи с оценкой изобразительности в музыке вообще и импрессионизма в частности [Там же, с. 55-58]. Конечно, творчество Метнера находится в русле скрябинской идеи о том, что огонь есть символ творческого начала в человеке. Но, в отличие от фактурных опытов воплощения огня в творчестве Скрябина, Метнер не «иллюстрирует» стихию огня. Для него стихия огня принципиально не имеет фактурного эквивалента: проявление стихии огня – это не изображение (внешнее), а само напряжение духа (внутреннее). Стихия огня, в первую очередь, связана со сложной организацией фактуры по законам полифонии.

Кроме того, огненная стихия дает представление об исполнительской деятельности как о способности использования внутренней энергии (высвобождаемой архетипическим контекстом) в процессе «оживления» (акустической реализации) фактуры как таковой. Стихия огня образно тождественна «живой» воде, которая в русских сказках призвана оживать мертвого героя. Она «возвращает» высшую степень *рационального* («мертвая» форма) к бессознательному («живое» время), вызывает к интуиции. Думается, что смысл огненной стихии – «зажечь» фактуру, наэлектризовать и противопоставить ее теневой стороне Души, темному зеркалу озера Anima, за которым «хаос шевелится» [9, с. 69]. *Изображение* огня в фактуре приводит к упрощению полифонических связей. Думается, для Метнера воплощенная ignis-фактура является chaos-фактурой. Chaos-фактура (в противоположность Anima), построенная по иным принципам, чем фактура произведений классического искусства, теряет полифоничность (полифоничность именно *мелодических* линий) как форму высшего, по мнению Метнера, проявления разума. Представляется, что Метнер определяет как «чистые» «хаосные» те фактуры, которые выполнены в серийной технике. Последние строки эпитафии к сонате op. 25 № 2, заимствованные у Тютчева, ярко выражают именно эту мысль Н. Метнера: «О, бурь заснувших не буди! Под ними хаос шевелится!..» [Там же].

Однако многие исследователи рассматривают фактурные образы огня, не исключая его важного значения для архетипической целостности. Например, анализируя творчество И. Ф. Стравинского, О. В. Мизюркина подчеркивает, что именно образ пламени, активизируя невербальные континуальные процессы, становится одним из самых близких синестетической характеристике архетипов, вызывая «максимально широкий спектр межчувственных ассоциаций: от красочно-живописных до гравитационно-динамических» [8, с. 14].

Стихия огня в «фактуротворчестве» Метнера, как нам представляется, проявляется через феномен высокого совершенства его крупной формы, в которой целостность реализуется через последовательность стихийного развития. Для цикла op. 60, например, стихия огня проявляется как архетип Animus. Основное свойство подобной фактуры, содержащей, как отмечалось ранее, все элементы стихий земли, воды и воздуха, заключается в энергетической *тяге*, то есть гравитации, направленной вверх, взлете, высвобождении энергии от «трения» фактурных линий, при котором происходит условное повышение температуры. Ignis-фактура отвечает в исполнительском тексте за самый ответственный участок – макроагогическую «простройку» целого и подчиненность всех элементов фактуры макроагогической «огненной» дуге. Такая «формирующая воля» (Мартинсен) есть энергия созидания целого – того этапа исполнительской реализации, когда нужно «сбросить оковы» тембральных, артикуляционных и микроагогических установок, необходимых для обеспечения образной конкретности исполнительского текста, и окунуться в стихию первоначальной Anima. Тембральность фактуры, наэлектризованной стихией огня, обладает экзистенциальной открытостью, открытостью (интероцепция), устремленностью. Агогические «волны», имеющие гравитационные характеристики («приливы времени»), открываются посредством синестетического механизма ощущения исполнительского времени как проекции «льющихся потоков» (языков) пламени.

Таким образом, рассмотрев систему художественной образности фортепианных произведений Метнера, мы пришли к выводу, что тембральная «выделка» фортепианной фактуры в исполнительском процессе основана на архетипическом представлении о целостности образа, укоренном в архетипе Самости. Самость есть центральный архетип, структура которого выявляется в кватернарном единстве стихий. На уровне фактуры единство фиксируется артикуляционными универсалиями, которые непосредственно участвуют в формировании тембральной поверхности. Синестетические механизмы формирования образов направляют от сюжетности в глубину и объясняют необычную образность, прослеживаемую во многом в ремарках композитора.

Список источников

1. **Апрелева В. А.** Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития: автореф. дисс. ... д. филос. н. М., 1999. 51 с.
2. **Будников В. В.** Актуализация тембральных свойств фортепианной фактуры в исполнительском процессе: синестетический аспект // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 7. С. 145-151.
3. **Будников В. В.** Тембральные свойства фортепианной фактуры в сказке op. 20 № 2 Н. Метнера: синестетический аспект // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2016. С. 72-83.
4. **Галеев Б. М.** Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1987. 264 с.

5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
6. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
7. Метнер Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж: YMCA-PRESS, 1935. 158 с.
8. Мизюркина О. В. Синестетичность в творчестве И. Стравинского: ранний период: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 28 с.
9. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Хабаровск: Кн. изд-во, 1982. 256 с.
10. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2019. 496 с.
11. Юнг К. Г. Символы трансформации / пер. с англ. М.: АСТ, 2008. 731 с.
12. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Дух Меркурий / пер. с нем. М.: Канон, 1996. 384 с.
13. Юнг К. Г. Собрание сочинений: в 19-ти т. / пер. с нем. М.: Ренессанс, 1992. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. 320 с.

Archetypes Projections in the Texture of N. Medtner's Piano Compositions

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

The paper aims to identify mechanisms to form timbre character of piano texture in N. Medtner's compositions, which are for the first time analysed in the aspect of figurative and archetypical integrity. To achieve this research objective, the author identifies internal form-generative intentions in C. Jung's archetype theory, reveals the basic timber texture types largely determined by existential structures of the performer's existence. For the first time in musicology, the synesthetic analysis method is applied to reveal deeper auditory-motor associations in the performer's musical consciousness.

Key words and phrases: piano texture; timber texture; figurativeness of N. Medtner's compositions; archetypical interpretation; performer's text; synesthetic analysis method.

УДК 788.1/4

Дата поступления рукописи: 14.11.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.40>

Статья раскрывает традиции оркестрового духового исполнительства XIX-XX веков. Указаны основные особенности функционирования крепостных и военных духовых оркестров в XIX веке и пути их развития. Автор выделяет ключевые моменты становления и развития духовых оркестров в эпоху XIX века, называет главные традиции оркестрового духового исполнительства, определившие повсеместное распространение военных и гражданских оркестров в первой половине XX века. Обосновывается идея о том, что вся история оркестрового духового исполнительства в России тесно связана с военными оркестрами. Автором выявлены важные традиции духового исполнительства, нашедшие свое отражение в деятельности современных духовых оркестров. Обосновывается авторская позиция относительно их значения для возрождения духового исполнительства в России.

Ключевые слова и фразы: духовой оркестр; оркестровое духовое исполнительство; военный оркестр; крепостная капелла; духовые инструменты.

Зарицкий Владимир Денисович, доцент
Белгородский государственный институт искусств и культуры
zaritskiy46@mail.ru

Традиции оркестрового духового исполнительства XIX-XX веков

Традиции отечественного духового исполнительства сыграли большую роль не только в культурной жизни русского общества, но и во всей истории государственности. За все время своего существования традиции исполнения духовой музыки сформировались в музыкальном искусстве и постепенно трансформировались, приобретая тот совершенный вид и смысл, присущий лучшим современным коллективам духовой музыки. Поэтому отечественная школа оркестрового исполнительства, невзирая на ее более позднее по сравнению, например, с всемирно известными чешской или немецкой школами, внесла большой вклад в развитие современного отечественного музыкального искусства.

Актуальность исследуемого вопроса состоит в том, что духовые оркестры в истории России издревле играли особую роль не только в становлении отечественных культурных традиций, но и в жизни общества в целом. Без участия исполнителей на духовых инструментах не проходило ни одно значимое государственное мероприятие. Кроме того, совсем недавно они развлекали людей в парках и цирках, в кинотеатрах и на собраниях, свадебных торжествах. Знаменитые военные парады и парады Победы крайне сложно было представить без духовых оркестров. При этом традиции отечественного духового исполнительства стали тем базисом, на основе которого духовые оркестры развивались, совершенствуя свое мастерство и раскрывая весь