

*На правах рукописи*

***Тихомирова Анна Борисовна***

**Функциональные аспекты оркестрового тембра  
(на материале симфоний Авета Тертеряна)**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2019

Работа выполнена на секторе инструментоведения в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель: **Тимошенко Алиса Анатольевна**  
кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры истории зарубежной музыки  
**Хилько Наталья Павловна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова», доцент кафедры теории музыки и композиции

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»

Защита состоится 19 июня 2019 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210. 014. 01 при Российском институте истории искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат искусствоведения



Булатова Д.А.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность.** Исследование *тембра как музыкальной категории* представляет интерес и значимость в связи с анализом сонористических партитур отечественных композиторов и, в частности, симфонического наследия Авета Тертеряна, — крупного армянского симфониста второй половины XX века. Выявление функциональных аспектов тембра в композиции приводит к *поиску и разработке методологии анализа сонористических текстов*. Здесь встает ряд теоретических и практических вопросов: роль тембра в поэтике музыкального языка композитора; формирование художественного образа средствами тембра и фактуры; принципы формообразования сонористической композиции и связанные с ними грани феномена музыкального мышления, отражающие картину мира художника. *Функциональные аспекты тембра* в музыкальном языке раскрывают особенности симфонизма композитора и ряд тенденций развития отечественной музыки конца XX — начала XXI веков.

**Степень изученности темы.** Изучение принципов тембровой организации симфонического текста является в наши дни перспективным вопросом. В сравнении с фундаментальными теориями лада и ритма, *теория тембра* в классическом музыкознании находится стадии разработки. Преимущественно это труды в сфере инструментоведения, инструментовки, теоретических аспектов исполнительской практики, музыкальной акустики, психоакустики, электроакустической музыки и синтеза звука.

Для исследования тембра большую значимость имеют исследования отечественных и зарубежных ученых в сфере музыкальной акустики (Г.Риман, Г.Гельмгольц, Н.Гарбузов, Е.Назайкинский, И.Алдошина, В.Кузьмин, Ю.Мейер, Р.Притс, Ю.Рагс, Я.Росс); акустики музыкальных инструментов и архитектурной акустики (Л.Кузнецов, И.Алдошина, Ю.Мейер, А.Никаноров, К.Ройтер); развитие идей акустики в музыкальной гармонии (Ю.Холопов, Ю.Кон, Ю.Тюлин, Я.Росс).

Классической базой для исследования оркестровой фактуры является пласт литературы, посвященный: функциональной оркестровке (Г.Берлиоз, Н.Римский-Корсаков, Н.Зряковский, Г.Баншиков); истории оркестровых стилей (Г.Благодатов, Ю.Фортуатов, А.Карс, И.Барсова); классическому инструментоведению (Г.Берлиоз, К.Закс, Н.Римский-Корсаков, Д.Рогаль-Левицкий, В.Свободов, И.Барсова, Н.Зряковский, А.Модр, Ю.Усов, Г.Дмитриев, В.Кожухарь, И.Вискова); этноинструментоведению (Г.Благодатов, Ю.Бойко, И.Мацевский, Э.Язовицкая, К.Вертков, С.Утегалиева, Н.Клобукова, К.Немкевич, Ф.Ульмасов, Н.Александрова, Д.Булатова, А.Соколова). Изучению фонических свойств оркестровой фактуры в ракурсе акустики посвящен труд В.Клопова. Важный шаг на пути к *теории тембра* делает в своих исследованиях В.Цытович.

Сонористика как метод композиторской практики формируется в творчестве К.Пендерецкого, В.Лютославского, Д.Лигети и других авторов, что актуализирует обращение к трудам композиторов и работам, посвященным их музыке и/или художественным концепциям сонористической темброфактуры (Ю.Буцко, А.Шнитке, А.Ивашкин, Ю.Хоминский, И.Никольская, Т.Кюрегян, О.Колганова, И.Остромогильский, С.Путилова).

Определение оркестрового стиля А.Тертеряна относительно сонористической музыкально-художественной системы потребовало обращение к зарубежным и отечественным исследованиям по данному направлению: 1) вопросам фактурных форм сонорной музыки посвящены труды Ю.Холопова, А.Маклыгина, А.Соколова, Р.Тертеряна, М.Райса, Д.Шутко, О.Осиповой. 2) природа сонорного материала и поэтики сонористической композиции исследуется в работах Т.Кюрегян, Д.Шульгина, О.Колгановой, И.Остромогильского, М.Манафовой, И.Новичковой. 3) Для рассмотрения сонористики в контексте развития оркестрового письма важны исследования феномена тембра и фонических свойств (колористики) фактуры (В.Цытович, Е.Назайкинский, Ю.Рагс, В.Клопов, К.Ройтер, Ю.Кудряшов, А.Тимошенко, И.Вискова, Е.Давиденкова, В.Ульянов, М.Мартышева, М.Манафова). 4) «Инструментальный синтез» как техника

оркестровки на основе спектрального анализа аудио-информации воплотилась в творчестве композиторов «Groupe de l'Itineire» (Институт IRCAM), что раскрывается в их теоретических трудах (Ж.Гризе) и анализируется в работах Д.Шутко. 5) Вопросам теории и практики применения спектрального анализа звука в музыке посвящены работы отечественных акустиков, программистов и инженеров (И.Алдошина, А.Харуто) и инструментоведов (И.Мациевский, А.Никаноров, А.Хадорич, В.Юнусова).

В кругу практических вопросов моделирования спектральной картины симфонической ткани значимы описания специфического инструментария электроакустической музыки и программирования звука (Р.Буланже, Б.Верко, А.Володин, В.Кузьмин, С.Пучков, С.Смирнов, Ш.Гайнетдинов, А.Контрерас), а также труды, посвященные феномену американского музыкального экспериментализма (А.Тимошенко). «Концепция звука» как художественная категория находит отражение в теоретических работах европейских композиторов XX столетия (П.Булез, Д.Кейдж, К.Штокхаузен, О.Мессиан).

Исследование *формообразующей функции тембра* в композиции XX века приводит к вопросам *сравнительного музыкознания*, разрабатываемых в трудах Г.Орлова, И.Мациевского, Г.Тавлай, Ю.Бойко, А.Алпатовой. Для *сравнения симфонического письма с традиционной музыкой* важны работы в области фольклористики и этноинструментоведения, раскрывающие феномен *тембрового слуха и этнослуха* (С.Утегалиева, К.Немкевич, Ф.Ульмасов, Ю.Кудряшов) и посвященные взаимодействию фольклора и композиторской музыки (И.Земцовский). Источниковая база традиционных музыкальных инструментов евразийского континента представлена материалами отечественных атласов музыкальных инструментов и частных коллекций (Г.Благодатов, К.Вертков, Э.Язовицкая, В.Брунцев, К.Ямилов, О.Бочкарева). Вопросы *звукоидеала* и сравнение музыкального мышления в различных музыкальных традициях разрабатывается в трудах Г.Орлова, И.Мациевского, Ю.Бойко, А.Тимошенко.

*Теория контонации* И.Мациевского дает вектор для исследования пространственных свойств музыкальной фактуры и концепции музыкального хронотопа в творчестве восточного музыканта. Здесь же актуальны работы, раскрывающие вопросы эстетики аудиального пространства музыки, опирающиеся на различные культурные концепты (Г.Орлов, А.Шнитке, В.Сисаури, А.Алябьева, И.Чудинова, А.Тимошенко, С.Мозгот, М.Сень).

Понятие *тембр* включает в себя множество характеристик, связанных с *восприятием аудиоинформации*. В поле зрения оказываются труды из области психоакустики и исследования профессионального музыкального слуха (Б.Теплов, Е.Назайкинский, Ю.Рагс, И.Алдошина, В.Морозов, Ю.Кудряшов, Т.Литвинова) и этнослуха (С.Утегалиева); работы, посвященные *порождению речевого высказывания и феномену звукотворчества как мыслительному акту* (А.Леонтьев, Р.Якобсон, Л.Выготский, Т.Калужникова). *Звуковой строй* музыки является объектом исследования в ряде работ Е.Назайкинского; *фонологический слой музыки* анализируется в исследовании О.Никитенко.

Музыкально-теоретическое понятие *симфонизм*, введенное Б.Асафьевым, анализируется в трудах Ю.Холопова. В сфере вопросов *музыкального языка и концептов мышления музыканта* значимы фундаментальные исследования Л.Акопяна, М.Арановского, Б.Гаспарова, посвященные структуре музыкального текста. Феноменологическая природа музыки как языка раскрывается в трудах М.Бонфельда.

*Функции тембра в музыкальной поэтике* сопряжены с вопросами *семиотики и психологии культуры*, где значимы труды Л.Выготского, К.Леви-Стросса, Ю.Лотмана, Г.Орлова, У.Эко. В контексте исследования симфоний А.Тертеряна ценность представляют работы о культуре и истории Армении и народов Закавказья (М.Абегян, Г.Апресян, М.Арутюнян, С.Золян, А.Мартиросян, С.Тер-Нарсесян, М.Тер-Мовсесян); пласт литературы, посвященной музыке Армении и Закавказья (Х.Кушнарев, С.Саркисян, Н.Шахназарова, К.Авдалян, Р.Атаян, Л.Бергер, Г.Геодакян, М.Мурадян, Н.Тагмизян, Ф.Ульмасов); материалы исследований музыкальной эстетики и

фольклора Закавказья и близких ему ареалов (Х.Кушнарев, Л.Акопян, А.Джумаев, А.Соколова, Г.Юссуфи, К.Авдалян).

Рассмотрение стиля композитора фокусируется на феномене *творческой личности художника*, что выводит в сферу *когнитивной музыкологии*. В этой связи важны теоретические исследования феномена личности художника (Е.Басин, Ю.Лотман); труды, посвященные анализу творческого метода композитора (А.Климовицкий); работы, раскрывающие феномен личности традиционного музыканта (А.Некрылова, А.Ромодин, И.Мациевский, Ю.Бойко, У.Моргенштерн). Источниковой базой для изучения творческих установок А.Тертеряна выступают воспоминания его коллег и людей близкого окружения, материалы интервью (И.Тигранова, Р.Тертерян, М.Рухьян, С.Савенко, М.Катунян, Ю.Корева, Е.Аввакумова, О.Бугрова).

*Контекст отечественного симфонизма*, помогающий определить место творчества А.Тертеряна в истории музыки, многоаспектно представлен в музыковедческих трудах (М.Арановский, Г.Орлов, А.Шнитке, И.Барсова, Н.Шахназарова, В.Соколов, В.Холопова, Ю.Кудряшов, Л.Птушко, К.Авдалян, Г.Григорьева, Р.Тертерян, В.Мартынов).

Симфоническая *картина мира* А.Тертеряна является результатом сплава концептов разных культур и философских течений евразийского пространства, в связи с чем автор исследования апеллирует к философским (Аль-Фараби, Ибн Сина, Лао-цзы, Э.Кант, М.Мамардашвили, В.Соловьев, Н.Бердяев, М.Хайдеггер, А.Шопенгауэр, В.Касевич, А.Казин, Д.Антоненко), культурологическим и историческим (А.Тойнби, О.Шпенглер, П.Сорокин, П.Волкова, И.Вишневецкий, Ш.Шукуров), искусствоведческим (А.Лосев, Г.Орлов, Х.Ортега-и-Гассет, У.Эко, И.Мациевский, И.Чудинова, В.Холопова, О.Притыкина, С.Саркисян) трудам. Это позволяет полнее раскрыть грани диалога «Восток – Запад» в творчестве художника.

**Объект исследования** — симфоническое творчество Авета Тертеряна, включающее все восемь симфоний композитора.



**Предмет исследования** — тематизмо- и формообразующие функции тембра и фактуры в симфониях А.Тертеряна.

**Цели исследования.** Выявление *функций тембра и фактуры* в симфонических произведениях А.Тертеряна в контексте стилевых тенденций последней трети XX века; решение вопросов, связанных с построением общей *теории тембровой организации музыкального текста*.

**Задачи:**

- Определить специфические черты оркестрового стиля и музыкального языка А.Тертеряна.
- Выявить тематизмо- и формообразующие функции тембра и фактуры.
- Рассмотреть роль тембро-артикуляционных приемов на микро- и макроуровнях музыкальной формы.
- Проанализировать пространственное строение звуковой картины симфоний как средство музыкальной выразительности, участвующее в формировании: 1) тематических элементов музыкального текста; 2) логических принципов композиции.
- Исследовать семиотическую функцию аудиального пространства музыкального текста.
- Рассмотреть проявление звукоидеала музыкальных традиций Закавказья в музыкальной поэтике композитора.
- Раскрыть некоторые тенденции музыкальной эстетики отечественной культуры последней трети XX века, отраженные в стиле композитора и его симфонической картине мира.
- Выявить особенности стилистического синтеза, реализованного в симфоническом творчестве А.Тертеряна в контексте музыкальных традиций евразийского культурного пространства.

**Методология исследования.** *Системно-этнофонический метод* (автор И.Мацевский), разрабатываемый на секторе инструментоведения РИИИ, применен к исследованию оркестрового стиля и музыкального языка композитора-симфониста.



Для анализа темброфактурных элементов звуковых единиц вводится *метод описания акустической модели*, заимствованный из категориального аппарата музыкальной акустики. План психологии восприятия аудиоинформации актуализирует *фонологический подход*.

Важную роль для характеристики *тембра* как «образа звука» имеет семиотическая функция тембра, и здесь необходим *семиотический подход*. Ряд аспектов композиторского «мышления звуком» рассматривается в контексте *теории контонации* (И.Мациевский) и *сравнительного искусствознания*. Анализ особенностей музыкального языка и феномена творческой личности симфониста актуализирует *эстетико-стилевой подход* и методы *когнитивной музыкологии*.

**Научная новизна** работы — в *системном исследовании* оркестрового тембра. Введение *метода описания акустической модели* в качестве одного из *инструментов анализа* сонористической композиции оказалось результативным и может быть применимо не только в сфере сонористики. Рассматривается *семиотическая функция аудиального пространства музыкального текста*.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Тембр как элемент поэтики музыкального текста зависит от ряда физических характеристик звука и опирается на многоплановый феномен восприятия аудиоинформации.
2. Элементы музыкального симфонического текста полифункциональны. В симфонических композициях А.Тертеряна выявлено несколько разноуровневых логических систем тембровой организации на фоническом, тембро-структурном, семантическом, топологическом уровнях музыкального текста.
3. Введенный в работе метод анализа акустической модели позволяет увидеть изоморфическое единство элементов музыкального языка микро- и макроуровней.

4. Архитектоника композиции на разных уровнях может работать как «лексика» — строение элементов звуковой картины (аудиального пространства звуковой единицы) и «грамматика» — принцип соотношения элементов в музыкальном хронотопе. Пространственный компонент фактуры — важная составляющая структуры музыкального текста.
5. *Производный тембро-сонорный тематизм* — характерная черта симфонического мышления А.Тертеряна — является основой темброакустического хронотопа композиции.
6. В разворачивании «макро-спектра» ведущую роль играет *процессуальная функция тембра*.
7. *Статичная функция тембра* в языке симфоний А.Тертеряна проявляется в звуковых символах, в качестве которых выступают звуковые маркеры голосов, акустическое пространство элементов музыкального текста, архитектоника композиций.
8. Творческий метод А.Тертеряна — трактовка оркестровой фактуры, принцип работы с материалом во время репетиций, выстраивание всех восьми симфоний в своеобразный «макро-цикл» и др. — обнаруживает типологическое сходство с концептами музыкальной традиции сазандаров.
9. Понимание музыки как особой ипостаси духовного опыта — доминанта симфонизма А.Тертеряна.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Исследование имеет значимость в изучении выразительных и формообразующих свойств тембра и музыкальной фактуры как составляющей музыкальной поэтики; в вопросах оркестрового стиля; в когнитивной музыкологии. Возможно использование результатов исследования в лекционных курсах инструментоведения; истории оркестровых стилей; музыкально-теоретических дисциплин, затрагивающих вопросы строения

музыкальной фактуры; в курсах истории музыки; в сфере общего искусствоведения, социологии искусства, культурологии.

Практическая польза теоретической компоненты исследования видится в сфере композиторской практики (как осмысление природы сонористической ткани и принципов развития тембросонорного тематизма), что может иметь место в задачах подготовки композиторов и звукорежиссеров в профессиональных колледжах и вузах (например, в практических курсах оркестровки, композиции, в сфере синтеза звука и звукового дизайна).

**Апробация результатов исследования.** По теме исследования опубликовано десять статей, в том числе три публикации в изданиях, рекомендованных ВАК. Основные положения диссертации прошли апробацию в качестве докладов на Международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (2008, 2010, 2016, 2017); Международном научном симпозиуме «Петербург и национальные музыкальные культуры» (2010, 2015); Международной научно-теоретической конференции «Актуальные проблемы когнитивной музыкологии» (2011, 2012); Международного научного симпозиума «Экология музыки и звуковые ландшафты: храм, монастырь, город» (2014). Международной научно-практической конференции «Музыкальная наука на Урале: история и современность» (2016). Часть результатов была апробирована автором исследования в лекционно-практических учебных курсах инструментоведения, истории оркестровых стилей, элементарной теории музыки, современной гармонии в Свердловском музыкальном училище им. П.И.Чайковского и Уральской государственной консерватории им. М.П.Мусоргского.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, приложений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** представлена актуальность темы исследования; раскрыта степень разработанности темы; обозначены цели, задачи, методология и научная новизна исследования; указана теоретическая и практическая значимость; сформулированы выводы, выносимые на защиту; освещены основные результаты апробации.

**Глава первая — «Об исследовании природы элементов текста в сонористической композиции»** — посвящена постановке теоретической задачи исследования сонорного материала. Вводится понятие «акустическая модель» и описывается метод анализа, применяемый в исследовании. Рассматриваются тематизмо- и структурообразующие функции тембра. Глава состоит из двух частей.

**Раздел 1.1. — «Понятие акустической модели и методы ее описания».** Наряду с изучением сонористических текстов как закономерного этапа эволюции композиторской техники актуален и другой ракурс исследования: «...статичные сонорные и алеаторные формы, новые для европейской музыки, имеют глубокие корни в традиционном искусстве Востока; принципиальная адинамичность подобных форм связана с созерцанием как основой восточного мироощущения»<sup>1</sup>.

В музыкальном языке ряда отечественных композиторов последней трети XX века, в силу особенностей культурного пространства, отражается «синтез» европейского симфонизма и евразийских музыкальных традиций. Симфоническое творчество А.Тертеряна представляет с этой точки зрения уникальный феномен соединения сонористической техники с традициями этнического музицирования. Исследование симфонических партитур армянского мастера позволяет приблизиться к *теоретическому осмыслению*

---

<sup>1</sup> Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С.Кюрегян. – М.: ТЦ Сфера, 1998. – С. 236.

ряда явлений сонористики, одним из которых является *функция тембра* в композиции.

Для анализа тембра и темброфактуры предложен и применен *метод описания «акустической модели»* — развертывания спектральной картины звуковой единицы во времени. Данный метод заимствован автором исследования из сферы «звукоинженерного» категориального аппарата и применяется в качестве *музыкально-теоретического* описания сонористической темброфактуры. Акцент делается на слуховом восприятии симфонической ткани, а собственно спектральный (аппаратный) анализ не входит в задачи исследования ввиду того, что он не показывает принцип членения аудиального потока на смысловые объекты, что принципиально важно для формирования особого типа *художественной информации*. Синтез методов музыкознания и акустики помогает подойти к исследованию *фонологического уровня* музыкального текста.

Анализ структур «макро-спектров» позволил выявить в звуковом сонорном материале симфоний А.Тертеряна «тематические группы» и сравнить между собой как единицы одного уровня композиции, так и единицы микро- и макроуровней. Выявленное изоморфическое единство элементов разных уровней (тона и макро-тембра симфонии) привело к идее сравнить симфоническую темброфактуру и звучание традиционного ансамбля<sup>2</sup>.

В Седьмой симфонии выделяются контрастирующие *тембро-тематические пласты*: ритмическая фигура литавр; импровизация *дана*; пласт струнных смычковых; «звонящая линия», вырастающая из тремоло треугольника; *frullato* духовых; сольные интонационные высказывания духовых; мотив нисходящей октавы в оркестровых линиях арфы, клавесина, фортепиано и духовых; звучание второй фонограммы. В то же время, эти контрастные элементы являются *производными* друг от друга, что раскрывается в процессуальном развертывании музыкальной формы. Между фактурными

---

<sup>2</sup> Результаты этого анализа представлены в разделе 2.3.

единицами обнаруживаются *фонические функциональные связи*, обусловленные структурой их макро-тембра. Интенция музыкальной формы раскрывается в тембровых метаморфозах: от протянутого тона струнных смычковых к тонко организованной оркестровой педали; от «архаического» звучания литавр к «псалмодии» солирующего альтя; от инструментальной линии *dana* к сложноорганизованному фактурному пласту духовых, ударных и фонограмм. В результате анализа выявился *производный темброфактурный тематизм*, что можно назвать важной отличительной чертой музыкального языка А.Тертеряна.

В этой же симфонии самостоятельную линию представляет *развитие тембро-артикуляционного приема вибрато* (амплитудно-частотная модуляция, далее АЧМ), который выступает и как тематический элемент, и как один из принципов развития. Тематическая функция АЧМ осуществляется в пласте с преобладанием различных видов тремолирования: тремоло треугольника, *frullato* флейт и труб, трели труб, линия пяти коробочек, трели духовых, тремоло ударных (ц.1–22). В развитии тембротематической линии наряду с естественным оркестровым *crescendo* важную роль играют *изменения параметров амплитудного и частотного вибрато*. Протянутые тоны (*frull.*) в линиях флейт и труб, в начале симфонии дифференцированные в звуковысотном измерении музыкального пространства (ц.3–7), постепенно образуют слитный пласт (ц.10–14), где увеличивается глубина и уменьшается скорость вибрато. В кульминации развертывания пласта (ц.15–22) трель в партии труб в динамике *fff* воспринимается как вершина развития линии тембро-артикуляционного приема.

Не менее интересно сопоставление акустической модели элементарной единицы (спектральную картину которой можно трактовать как «микро-фактуру») и темброфактурного пласта. В инструментальной линии треугольника собственно прием тремоло задает скорость «амплитудной модуляции», а качество металлического вибратора с характерным для него длинным затуханием при яркой короткой атаке приводит к образованию

большого количества призвуков. Укрупненный вариант этой спектральной картины можно увидеть, начиная с ц.8., где включение пяти коробочек создает «рельеф» в виде чередования коротких ударов (начинаясь на *ffff* с последующим угасанием), а собственно тремоло треугольника воспринимается как «обертоновый шлейф». Далее, на гребне волны динамической кульминации (ц.18–19) пласт продолжает развитие в оркестровых линиях тарелок, большого и малого барабана, а протянутые тоны духовых приемами *frullato* и трелей воспринимаются как призвуки линии ударных. Таким образом, **«дышащий спектр» инструментальной линии отражается в строении фактуры симфонии. Амплитудно-частотная модуляция стала общим «коэффициентом» для выявления фонических связей элементов текста.**

В качестве исследуемой акустической модели можно рассмотреть любое целостное звуковое событие — от элементарной единицы до макро-тембра симфонии. Важная особенность музыки А.Тертеряна — *изоморфическое единство* разномасштабных элементов звукового текста. Анализ акустических моделей разных уровней композиции показывает, что **музыкальный слух композитора воссоздает на макроуровне композиции (в строении темброфактурных пластов) акустические закономерности элементарных единиц.**

Сравнение акустических моделей тембротематических единиц разного порядка позволяет выявить природу тембросонорного материала, базовые принципы строения «макро-спектров», потенциальные и реализуемые возможности тематического развития сонористической ткани. **Функциональные фонические связи темброфактурных элементов могут проявляться на разных композиционных уровнях и опираться на разные признаки и/или параметры их акустических моделей.**

Психоакустический аспект отражения звуковой информации является «базисом», из которого вырастают ветви представлений о звуке, формирующие творческие доминанты музыкантов различных традиций. Строение темброфактуры симфоний А.Тертеряна в сравнении с традиционным



музицированием позволяет увидеть в *акустической информации* симфонического текста фундамент музыкального мышления композитора. Специфическая артикуляция в инструментальных голосах и вертикальное строение темброфактурных пластов приводит к возникновению *иллюзорного тембра* (термин В.Цытовича), *близкого по своим характеристикам к тембру традиционного инструментария*. Оркестровая фактура в данном случае выступает как средство *инструментального синтеза* (термин теории спектральной музыки).

Согласно исследованиям в сфере музыкальной акустики, «акустическая модель» — это комплексное понятие, которое выходит за пределы собственно «спектральной картины» и включает в свою сферу множество аспектов, связанных с психофизиологическим восприятием аудиоинформации. В таком ключе *музыкальная категория «тембр» предстает как емкий феномен слухового отражения аудиальной информации, формирующий «образ звука»*.

**Раздел 1.2. — «Тематизмо-образующие функции тембра».** Организацию оркестровой фактуры можно рассмотреть как «макро-звук», обладающий уникальным для каждого сочинения «макро-тембром». Формирование акустической основы «музыкальной речи» сочинений А.Тертеряна осуществляется дифференциацией темброфактурных построений по «видам спектра», что работает как *тематизмообразующий «механизм»*. Равноправие всех элементов звуковой картины говорит об их *контонационном соотношении*. Каждый элемент фактуры *содержателен*, что раскрывается в опоре на слуховые архетипы и осознанные звуковые символы. Здесь «физические свойства звуков» соприкасаются с психологией восприятия аудиальной информации.

В сонористических симфониях А.Тертеряна *интонационный принцип* как «энергия» подготовленных и ожидаемых переходов от одного состояния звука или «акустического вещества» в другое, переместился на уровень *процессуального развертывания макро-тона* континуальных пластов (как

процессуальное свойство музыкальной формы) и работает как постепенное «тембро-красочное преобразование» элементов фактуры. Обновление во времени «внутренней структуры звука» представляет интерес для изучения *тембра как «качества тона»* и с позиции выражаемых эмоций, поскольку является средством создания художественного *образа*.

Воплощенная в творчестве А.Тертеряна идея *созерцания звука*, соотносимая с образом «звучания Тишины», обуславливает более широкую трактовку понятия «консонанс». «Тембровый консонанс» (как и «гармонический») связан с внутренним субъективным ощущением покоя и равновесия, реализуемого с помощью разных акустических моделей тематических единиц. «Тишина» в симфониях композитора — это не «фон», но важный пласт *специфически сонорного тематизма*. Сонорные элементы (в том числе с шумовыми спектрами: линии импровизации мембранофонов, континуальные и дискретные звуковые сонорные поля, гомон толпы, и т. д.) обретают функцию «лексики» в музыкальном языке, что обогащает *элементный состав* музыкальной системы и проявляет еще одну грань *тематизмо-образующей функции тембра*.

В «сочинении тембра» участвуют разные «компоненты» музыкального слуха. В творческом мышлении А.Тертеряна преобладает «*тембровый слух*», ориентированный на восприятие *тембро-сонорной* и *пространственной компоненты* музыкальной материи. Логика музыкальной формы опирается и на эзотерическое отношение композитора к «образу Звука» как к *философско-религиозной метафоре мироздания*.

Преобразование воспринимаемой акустической информации раскрывается в музыкальном языке на нескольких уровнях: 1) объективные акустические параметры и психоакустический аспект восприятия звуковой информации; 2) «эмоционально-ментальный» уровень, где включаются ассоциации, звуковые символы и архетипы; 3) на уровне симфонизма *музыкальная категория тембр* отражает картину мира художника.

**Глава вторая — «Структурообразующая и семиотическая функция тембра».** Глава состоит из четырех разделов. Здесь рассматриваются аспекты восприятия звука на эмоционально-ментальном плане, с чем связан «перевод» акустической информации в художественный образ. В семиотическом поле симфоний А.Тертеряна и элементы темброфактуры, и организация музыкально-художественного пространства проявляют себя как «лексика» и «грамматика» музыкального языка. В *звуковом строе симфонических текстов*, — акустических моделях разных уровней, — распознается множество *знаков и символов*. Формирование образа связано со *звуковыми символами и архетипами*, создающими *сопряжения* семиотического поля симфоний.

Уникальный феномен творческой *интуиции* раскрывается как *глубинные записи информации* духовного плана человека и его культуры. И «лексику» (звуковые элементы), и «грамматику» (соотношение и преобразование элементов) музыкального текста можно рассмотреть в следующих ракурсах: 1) *тембр-краска и тип интонирования*, являющийся *акустическим основанием тематизма* и определяющий художественные доминанты стиля композитора; 2) *темброфактурные модели*, типичные для авторского почерка и определенных музыкальных традиций; 3) *акустическое пространство* симфонического текста. Далее рассмотрим каждый из этих аспектов.

**Раздел 2.1. — «Статичная функция тембра».** «Образ звука» в качестве семиотической единицы, — маркирующий *голос* объекта, — можно отнести к *статичной функции тембра*. Трактовка тембровой краски раскрывает *полифункциональность единицы* в системе *метаязыка* музыки. Высказывания А.Тертеряна и «*частотность*» появления определенных *тембровых единиц* от текста к тексту в темброфактурных моделях разного уровня, — от голоса инструментальной линии до «иллюзорного тембра», создаваемого средствами оркестровки, — дают возможность определить *художественные доминанты* в авторском почерке композитора. В качестве ведущего носителя художественного содержания определяется традиционный тембр. В симфониях имеет место: 1) введение в партитуру традиционных инструментов; 2)

опосредованное отражение звукового идеала этнической музыки Закавказья на ритмо-интонационном уровне; в специфике тематического развития; в необычной для европейской симфонической музыки трактовке оркестра; в организации фактуры, имитирующей традиционное музицирование.

Отраженные в музыке голоса природы, звучание человеческой речи, выразительность интонации и артикуляции традиционных исполнителей, ощущение пространственных координат звуковой картины — важная часть психологии культуры и эмоциональной памяти человека.

**Раздел 2.2. — «Процессуальная функция тембра. Макро-тембр и формообразование».** В формировании тембра-краски большую роль играет *специфическое интонирование* (как весомый компонент *искусства ведения звука* в широком значении). Интересны ремарки А.Тертеряна в партитурах, где *ассоциации* композитора выражают его представление о желаемом звучании. Создание *иллюзорного тембра* базируется на выборе *типа интонирования* всех оркестровых групп. Так, в пласте струнной группы имитируются темброартикуляционные приемы, типичные для традиционного музицирования на *кяманче*. Показателен ряд маркеров: частотное вибрато с большим показателем амплитуды и меняющейся во время исполнения скоростью (Четвертая симфония, ц.3–8); микрохроматические алеаторические построения в инструментальных линиях группы (Седьмая симфония, ц.4–20); «скользящие тоны», диапазон которых варьируется от движения по соседним ступеням звукоряда до глиссандо на более широкие интервалы (Шестая симфония, ц.14–15; ц.46–50; Восьмая симфония, ц.3–5). Применение таких приемов дает ощущение интонационной свободы, свойственной импровизации, и побуждает оркестрантов и слушателей стать *сотворцами* в рамках «канона», заданного или «воссозданного» композитором.

Функция тембра как знака может опираться на различные механизмы восприятия музыкального звука и раскрывается на разных уровнях структуры текста. Так, *фонограмма ударных* в Седьмой симфонии может быть услышана как динамическое «усиление сопровождения», на фоне которого будет сказано

что-то «интонационно-существенное», или же иметь роль главного носителя художественного содержания, где важнее визуально-пространственное восприятие постепенного обновления музыкальной ткани. *Полифункциональность тембротематических единиц* ставит вопрос о соотношении метаязыка и нескольких планов «узнавания голосов» реципиентами музыки, что образует *потенциальную емкость художественного содержания*.

В ряде случаев звуковой строй симфоний А.Тертеряна образует семантическую арку с аудиальной атмосферой религиозной службы. Так, в Седьмой симфонии солирующий альт и педаль струнных смычковых воссоздают фактурную модель *псалмодии на фоне бурдона (исона)*; к этой же сфере относится трактовка хоровых линий в Шестой и Восьмой симфониях и звучание колоколов, присутствующее во всех симфониях. В данном контексте *тембр обретает роль темы музыкального сочинения*, раскрывая еще один глубинный слой *картины мира* художника.

**Раздел 2.3. — «Оркестровая темброфактура и этнические формообразующие модели».** Устройство симфонической ткани А.Тертеряна наследует черты традиционного инструментального музицирования, что приводит к принципиально новой трактовке оркестровой фактуры. В ней определяется *темброфактурная модель, типичная для традиционного музицирования ансамбля сазандаров*. Три пласта, — дам или «оркестровый исон»; солирующий духовой или смычковый инструмент; импровизация мембранофона, дхола или дапа, — воссоздаются композитором в трактовке оркестровых групп симфоний: педализирующая ткань смычковых или хоральная фактура органа; сольные построения у духовых или кяманчи; линии мембранофонов и близкие к ним построения в оркестровых голосах щипковых и ударных хордофонов. Такое фактурное строение оркестровой ткани типично для *всех симфоний Тертеряна* (исключение составляет лишь первая). Здесь проявлен *базовый принцип* музыкальной логики композитора.

*Сонористическая ткань симфоний А.Тертеряна имеет "этнические*

*корни", что выражается в звуковом строе и синтактике музыкального языка композитора.*

**Раздел 2.4. — «Символика звукового пространства».** *Функция фактуры и тембра связана с организацией звучащего пространства. В симфониях А.Тертеряна «география» звучащего ландшафта — важный композиционный и тематический компонент. Пространственные характеристики фактуры содержат в себе «коды», осуществляющие символическую связь между музыкой и ее реципиентами.*

В семиотическом поле Шестой симфонии А.Тертеряна функцию «лексических единиц» выполняют: 1) тембры-символы, воспринимаемые как «голоса во времени»; 2) искусственно созданный образ звучащего пространства, где присутствуют образно-тематические арки к храмовой акустике, природным ландшафтам, метафизическому диалогу «мира видимого» и «мира невидимого». Соотношение элементов «лексики» различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях формирует уникальную логику композиции. В итоге музыкально-акустический хронотоп симфонии отражает восточно-христианскую картину мира, и одним из ее глубинных признаков выступает *логоцентричное основание*, что раскрывается в архитектонике симфонии, «воссоздающей» крестовокупольную систему организации пространства христианского храма. Образ Слова формирует и основу тематизма, и концепцию музыкальной формы. В организации аудиального пространства симфонии проявилась *иконическая природа* музыкального текста.

**Глава третья — «Симфонический стиль Авета Тертеряна в контексте полилога культур»** состоит из четырех разделов. Истоки тембрового мышления армянского музыканта обнаруживаются в нескольких историко-культурных сферах.

**Раздел 3.1. — «Становление симфонического стиля А.Тертеряна».** Для исследования феномена мышления композитора и поэтики его музыкального языка базисное значение имеют аспекты, характеризующие



творческую личность художника и психологию, философию, социокультурную среду, к которой он принадлежит. В поисках ключа к языку музыки А.Тертеряна показательно и то, что композитор мыслит европейскую музыку *вторичной* по отношению к восточной, о чем свидетельствуют его многочисленные высказывания.

Мировоззрение каждого крупного художника отражается в музыкальном языке его симфонических текстов: 1) в принципах формирования «базовых лексических единиц», — создании и отборе интонационных и темброфактурных моделей; 2) логике взаимодействий лексических единиц — «грамматической основе», из которой вырастает определенный авторский тип композиции.

Интерес к тембру в музыкальном почерке А.Тертеряна скорее говорит об актуализации *базовых принципов восточной музыки*, чем об эволюции музыки европейской. Современные композитору техники письма (в частности, приемы сонористики и достижения «электроники») являются *средством* для достижения искомого эстетического результата.

В симфоническом творчестве А.Тертеряна постепенно осуществляется «генетическая метаморфоза», что можно охарактеризовать как «путь (возвращение) с Запада на Восток». Поступательное развитие оркестрового стиля композитора в итоге дает образец «творческой переплавки» жанра симфонии. Происходит это на глубинной основе — *в интонационной и тембро-артикуляционной природе базовых тематических элементов и вытекающих из нее формообразующих принципах развития тематизма*.

**Раздел 3.2. — «Черты традиционной музыки в индивидуальном композиторском стиле А.Тертеряна».** В качестве «лексической единицы» *тембр* — наиболее интуитивно воспринимаемая, «неисчислимая» составляющая музыкального языка, связанная с рядом слуховых ощущений и *культурой музыкального слуха* композитора, исполнителя, слушателя.

Важное место в творчестве А.Тертеряна занимает *переинтонирование* — воссоздание звуковой памяти музыкальной традиции, вписанной в



«подсознание» музыканта. Внешние формы «европейского сценического концерта» постепенно насыщаются *другим* — «восточным» материалом, который трансформирует музыкальную форму и стиль. *В отличие от сознательного обращения к восточным техникам письма европейскими композиторами, в творчестве А.Тертеряна «канон» традиции воссоздается интуитивно.*

Многие черты оркестрового стиля А.Тертеряна говорят о композиторе как о *носителе традиции («native speaker»)* армянской и, шире, традиции Закавказья, звукоидеал (или звукоидеалы, если учитывать их множественность) которой определяет специфику его симфонического мышления. Творческий слух А.Тертеряна складывался в контексте звуковой среды музыкальных традиций Закавказья и профессиональной (официальной) композиторской музыки. Классическое музыкальное образование определило художественные предпочтения музыканта и, прежде всего, его *выбор инструмента для творчества, — симфонический оркестр.*

В симфониях А.Тертеряна *системы западного и восточного музыкального мышления приходят в активное динамическое и результативное взаимодействие.* Уже сама «символичность» трактовки жанра симфонии включает некий «двойной код», который содержит возможность множества интерпретаций музыкального текста в опоре на темброфактурные ассоциации и сопоставления со звуковыми знаками и символами музыкальной культуры Востока и Запада. Своеобразным «барометром» в поиске звукоидеала становится *этнослух* как глубинный компонент «поля творческих поисков» симфониста. *Морфология и темброартикуляция макро-инструмента А.Тертеряна — оркестра — постепенно подтягивается к искомому композитором образу звучания.*

Обобщая, кратко обозначим признаки канонов традиционной музыки в симфониях А.Тертеряна: тип интонирования в группе смычковых, близкий к традиционной орнаментике; строение оркестровой темброфактуры, воссоздающее модель звучания ансамбля сазандаров («солист — дам (бурдон)

— линия мембранофона»); приемы интонационного развертывания в группах смычковых и духовых (остинатные фигуры, базирующиеся на звукорядах, приближенных к модальным ладам армянского фольклора); строение фактуры пласта мембранофонов, сходное с композиционными принципами дафзет (традиционной исполнительской практикой Закавказья); на уровне макро-цикла — сквозное развитие формы, где обнаруживаются внешние черты импровизационной природы тематизма. *От текста к тексту «макро-цикл» симфоний раскрывается как переосмысленная, как бы «записанная» композитором практика устной традиции, где сам автор симфоний — «творец-сказитель», а его симфонии — часть традиционного творчества.*

**Раздел 3.3. — «Воплощение картины мира в симфониях А.Тертеряна».** Симфонизм А.Тертеряна исследуется в контексте отечественной культуры последней трети XX века. Здесь раскрывается ряд мировоззренческих доминант А.Тертеряна, связанных с философией и религией, что сопоставляется с некоторыми работами композиторов, близких ему по концепции творчества. Функции симфонического текста рассматриваются в контексте памяти культуры — «информационного плана внешнего мира». *Внешнее и внутреннее пространство «картины бытия» в произведении искусства соотносимо с отображением фигуры композитора в «зеркале социума» (внешнее) и с феноменом «художественной личности» (внутреннее).*

Среди многообразия стилистических течений *отношение к музыке как к «духовной практике»* характерно для ряда отечественных симфонистов последней трети XX века (С.Губайдулиной, В.Мартынова, В.Сильвестрова, А.Пярта и других). Осуществлению реальности духовной жизни в сфере искусства способствует творческая установка — музыка трактуется как «инструмент исцеления души», акт духовного развития, путь к Богу.

Вместе с тем, жанр симфонии оказывается и весомым носителем *духовно-идеалистического компонента* в музыкальной культуре советского (и далее постсоветского) периода, сохраняя свою исходную социальную функцию.

Стабильными признаками симфонических жанров остаются коммуникативная ситуация концертного исполнения, партитура, инструментальный состав — симфонический оркестр.

Множественность трактовок формы симфонии не обнуляет феномен симфонического мышления. Метаморфозы симфонических жанров в течение последних десятилетий актуализируют *вопрос соотношения музыкальной формы и звукового материала*, — и здесь встает *задача выявления базовых акустических моделей, составляющих «ядро» (комплексную основу) языка музыки*. Музыка же проявляется как *язык*, описывающий кардинальное изменение картины мира современного человека.

Например, Восьмая симфония А.Тертеряна предстает как многогранное поле духовных смыслов. Композитор включает в свой текст и «ритуальное пение», которое относит к сфере буддийских культов; и текст литургии Комитаса; и звучание шараканов; и ряд других маркеров звучания культуры. Данный синтез работает и как своеобразная метафора «братства народов». Вместе с тем, в сочинении нет признаков полистилистики<sup>3</sup>, все подчинено генеральной образной сфере, уникальному авторскому стилю симфониста.

**Раздел 3.4. — «Симфонизм как ипостась духовно-религиозного опыта композитора».** В своих высказываниях А.Тертерян оперирует понятием «духовный слух», трактуя его как состояние «откровения» или «творческого озарения», определенный статус художника в духовной иерархии, а творчество — как ступень пути духовного развития: «...кто такой художник по сравнению со святыми? Песчинка!»<sup>4</sup>. Музыка мыслится армянским художником как «врата в духовный мир».

Творческое осмысление и оживление концептов восточнохристианской культуры становится значимой парадигмой отечественного симфонизма

---

<sup>3</sup> Здесь также показательны следующие слова композитора: «...в полистилистике вообще (это моя личная точка зрения) я вижу элемент авантюризма» (Бугрова, О. Авет Тертерян. Музыка будет прекрасной (о музыке и о себе): интервью с А.Тертеряном / О.Бугрова // Музыкальная Академия. — 1994. — №1. — С. 28.

<sup>4</sup> Авет Тертерян. Фильм-портрет: документальный фильм / автор и режиссер С.Карсаев. — М.: РТР, 1993 (Тишина №9).

последней трети XX века. Отчасти здесь актуален тот момент, что в социокультурной ситуации советского периода, когда еще присутствовали признаки гонения на религию, *музыка становится сакральным пространством, в котором сохраняются коды духовно-религиозной культуры.* Значимые архетипы психологического поведения, отражаемые в композиторских текстах, оказываются порой как бы «вымещенными в подсознание» *макро-личности* этноса (социо-культурной группы) и «заново высвеченными» и осознанными.

Парадоксальность как качество мышления симфониста показывает связь творчества А.Тертеряна с христианским мировоззрением, с тем, что некоторыми исследователями называется иконичностью. По словам Ш.Шукурова, «...икона в христианском понимании всегда является не изображением, а именно образом, неподобным подобием Изображаемого. <...> Сама риторика убеждения апологетов Троицы строится на отрицании, это не то и не это. Только после установления тотальности отрицания следует утверждение, основанное на логическом парадоксе, когда Сын становится Отцом, а святой Дух Сыном»<sup>5</sup>. В музыкальном языке А.Тертеряна единство процессуальных темброфактурных тематических пластов достигается как-бы «отрицанием» каждого из них. Музыка как невербальный язык содержит потенциал символической трактовки мира, что не дает обесценить Слово.

Развитие симфонизма обусловлено диалогом музыканта-профессионала с его реальным и потенциальным слушателем в контексте установки на чуткое восприятие звучания мира. Симфония как жанр не потеряла своей актуальности. Метаморфозы музыкального языка — результат обновления аудиальной реальности и практики ее активного слушательского постижения.

**В заключении** резюмируются основные выводы.

---

<sup>5</sup> Шукуров, Ш.М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока: Вып.3. Сравнительное изучение традиций / Отв. ред. и сост. Т.Е.Морозова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 112.

В исследовании предпринята попытка теоретического осмысления функций тембра как системы или, как минимум, одной из subsystem музыкального языка на материале симфоний Авета Тертеряна. В процессе анализа был выявлен ряд особенностей тембрового мышления композитора.

Тембр как средство музыкальной выразительности и поэтики симфонического текста включает в свою сферу как физические свойства звука (акустический и психоакустический компонент), так и множество характеристик, связанных с художественным восприятием аудиоинформации. В связи с этим *рассмотрение тембра как средства музыкальной выразительности возможно только во многоуровневой системе координат, как единой логической системы, созданной композитором в рамках сочинения.* Увидеть целостную картину этой системы позволяет *системно-этнофонический метод И.Мацевского.* Поскольку тембр является интегральным свойством звучащего тела<sup>6</sup>, то и *система организации тембра и фактуры* в сонористической композиции *является интегральным свойством музыкального языка.* Высказанное наблюдение — ключ к изучению аспектов многогранного феномена мышления музыканта.

**В системе тембровой организации симфонического текста выразительные, тематизмо- и формообразующие функции тембра и фактуры раскрываются на фоническом, тембро-структурном, семантическом, топологическом уровнях музыкальной формы.**

*Метод описания акустической модели* позволил выявить ряд специфических свойств темброфактурного тематизма в сонористической композиции. Среди основных назовем следующие:

1. Темброартикуляционный прием (например, вибрато, характер атаки), являясь компонентом акустической модели сонорного пласта и выполняя функцию тематической единицы, также играет формообразующую роль в континуальном развертывании музыкальной формы.

---

<sup>6</sup> Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки – М.: Музыка, 1988 – С. 32.

2. Функциональные фонические связи темброфактурных элементов реализуются на разных композиционных уровнях и обладают разными признаками или параметрами акустических моделей.
3. Образование тембросонорного тематизма (*тематизмообразующий «механизм»*), формирующий *акустическую основу* «музыкальной речи») осуществляется на фонологическом уровне. На микро- и макроуровнях формируются группы «видов спектра», которые определяются как целостные элементы музыкальной «лексики» сонористического текста.
4. Для музыкального языка А.Тертеряна типичен *производный тембросонорный тематизм*, который является основой развертывания музыкальной ткани.
5. Изоморфическое единство элементов разных уровней является механизмом развертывания композиции на уровне макро-тембра симфонии.
6. Базовая темброфактурная модель отражает различные глубинные формообразовательные универсалии, режиссирующие логику музыкального языка композитора.

Формирование музыкального языка А.Тертеряна осуществляется в поле взаимодействий музыкальных традиций. *Глубинный стилевой принцип композитора вырастает из звукоидеала музыкальной культуры Закавказья, что проявляется в логике строения фактуры, выборе звуковых элементов, музыкальной форме симфоний.* В процессе анализа темброфактуры симфоний обнаруживается модель «музыкального поведения» автора, формирующая тип композиции, где европейский симфонизм является для композитора если не «чужим», то «вторичным» языком.

Тембр является важнейшим компонентом музыкального интонирования и ценной музыкальной категорией. *Семиотическая функция тембра и фактуры раскрывается в полифункциональной трактовке звуковых символов.* Эмоционально-ментальный уровень языка тембров опирается на ряд звуковых архетипов и знаков.



Симфоническая музыка конца XX – начала XXI веков существует во взаимодействии множества музыкальных традиций, впитывая их звуковой строй и логику формы. Музыкальный слух композиторов осуществляет порой парадоксальный стилистический синтез и создает новые звуковые миры. В этой ситуации метаморфозы симфонических жанров актуализируют *вопрос соотношения музыкальной формы и звукового материала*. И здесь встает *задача выявления формообразующих принципов и базовых акустических моделей, составляющих «ядро» (комплексную основу) языка музыки*.

На развитие художественного слуха музыканта влияет множество объективных и субъективных факторов. Поэтому изучение звукового строя музыкальных традиций современности открывает новые горизонты для исследования симфонизма. В практике современного музыкального звукотворчества *осваивается и создается инструментарий, исследуется и реализуется звуковой потенциал новой аудиальной реальности*.

Симфоническая музыка — один из важнейших компонентов наследия музыкальной культуры евразийского пространства. Исследовательский интерес к *оркестру, оркестровому исполнительству, оркестровому письму* приведет к новым открытиям как в плане художественного прочтения текстов, так и в плане техники письма, вопросов исполнительской культуры, изучения метаморфоз звукоидеала и развития оркестровых стилей. Раскрывающиеся горизонты актуализируют и развитие задач воспитания музыкантов нового поколения.

Изучение феноменов музыкального мышления возможно только при комплексном подходе. Музыкальный язык многогранен и отражает многомерные метаморфозы развития культуры и человека в ней. Поиск духовной основы симфонизма ставит и решает задачу истинного музыкального искусства — возрождение и совершенствование человека.

**Литература.** Диссертация снабжена списком литературы по теме исследования, список состоит из 368 наименований. Приводится список исследуемых партитур. Указывается список источников, представленный



интернет-ресурсами (документальные фильмы, видео лекции). К диссертации прилагаются нотные образцы, таблица, копия буклета авторского фестиваля А.Тертеряна.

#### **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

##### *В изданиях, рекомендованных ВАК РФ*

1. Акустическая модель звука как феномен симфонического мышления. *(На примере Седьмой симфонии Авета Тертеряна)* / А.Б.Тихомирова // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – №1. – С.20–26. [0.5 а.л.]
2. Символика аудиального пространства музыкального текста. *(Шестая симфония Авета Тертеряна)* / А.Б.Тихомирова // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – №2. – С.100–106. [0.5 а.л.]
3. Функции тембра в сонористических симфониях А.Тертеряна / А. Б. Тихомирова // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 3 (51). – С.139–143. [0.4 а.л.]

##### *В изданиях, рекомендованных ВАК РА*

4. Авет Тертерян: симфоническое творчество как модус духовности / А.Б.Тихомирова // Музыкальная Армения. – Ереван: 2015. – № 2 (49) – С.53–57. [0.4 а.л.]

##### *В других изданиях*

5. О свойствах и функциях оркестрового тембра в Седьмой симфонии А.Тертеряна / А.Б.Тихомирова // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 дек. 2008г.). – СПб.: Астерион, 2008. – С.131–135. [0.2 а.л.]
6. О концепции оркестрового тембра Авета Тертеряна / А.Б.Тихомирова // Вопросы инструментоведения. – СПб., Российский институт истории искусств, 2010, Вып.7 (К 120-летию Курта Закса) – С.209–213. [0.25 а.л.]
7. Функции этнического тембра в симфониях Авета Тертеряна / А.Б.Тихомирова // Петербург и национальные музыкальные культуры:

материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 25 ноября 2010г.) – СПб., Российский институт истории искусств, 2010. – С.67–71. [0.25 а.л.]

8. Архетипы культуры в симфоническом творчестве Авета Тертеряна / А.Б.Тихомирова // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: тезисы и материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 6 июня 2012г.) – СПб., Российский Институт истории искусств, 2012. – С.17–19. [0.1 а.л.]
9. Акустическое пространство Шестой симфонии Авета Тертеряна. К вопросу анализа сонористической темброфактуры / А.Б.Тихомирова // Вопросы инструментоведения. – СПб., Российский институт истории искусств, 2017. Вып. 10. – С.254–258. [0.25 а.л.]
10. Звуковой строй и формообразовательные универсалии традиционной музыки как «зерно» симфонической темброфактуры Авета Тертеряна / А.Б.Тихомирова // Вопросы инструментоведения. – СПб., Российский институт истории искусств, 2017–2018. – Вып.11. – С.100–105. [0.12 а.л.]