

УДК 781.6

DOI: 10.17223/22220836/37/13

В.В. Будников

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ТЕМБРАЛЬНО-ДИНАМИЧЕСКОГО ФОРМИРОВАНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ

В статье рассматриваются исполнительские задачи тембрального формирования фортепианной фактуры. Для реализации задач автором статьи предлагается метод монтировки, который регламентирует динамическое расслоение фактуры. Такое расслоение формируется пианистом исходя из знаков нотно-графического текста композитора и исполнительских ассоциативных представлений о динамических отношениях призывков в обертоновом ряду. Для конкретизации процесса темброобразования впервые привлекается понятие quasi-обертон – звука фактуры, приравненного по динамике к обертону. Использование образной ассоциации с обертоном (quasi-обертон) позволяет исполнителю реализовать расслоение фактуры и создать темброиллюзию.

Ключевые слова: фортепианная фактура, динамика, расслоение фактуры, тембральная монтировка, темброиллюзия.

В настоящее время все большую актуальность приобретает анализ исполнительского процесса музыканта. В современном искусствознании композиторский текст, зафиксированный в нотной записи, все чаще анализируется в аспекте его последующей исполнительской интерпретации. Однако в ряду исследуемых проблем исполнительства вопросы тембровых возможностей фактуры продолжают оставаться без должного внимания. В этом ракурсе актуальным становится рассмотрение процесса реализации тембровых потенций фактуры, соотнося две сферы – композиторскую и исполнительскую. Сфера нотно-графической фиксации композитором в фактуре произведения тембральных семантических знаков предполагает свои принципы; сфера исполнительской реализации уже «прописанной» в нотах фактуры – свои, не выводимые, однако, исключительно из нотных знаков. Но обе сферы генетически восходят к целостному творящему сознанию, к временам синкретического, неразрывного существования двух творческих сил – композиторской и исполнительской. Это объясняет факт неполного «выписывания» композитором в нотном тексте задач выразительности (в том числе тембровых), адресованных исполнителю¹.

Из четырех свойств музыкального звука именно тембр и динамика не получают в композиторском тексте детальной фиксации (в отличие от высоты и длительности). Нам представляется подобный факт закономерным; на наш взгляд, он не связан с неумением композиторов точно записывать тембровые и динамические задачи реализации художественного образа. Решение этих задач лежит в умении исполнителя *импровизировать* (фантазировать)

¹ В XVII–XIX вв. считалось, что выразительно должен уметь играть каждый грамотный музыкант, опираясь исключительно на свой вкус. Законы выразительности, как известно, закреплялись во многих трактатах того времени, посвященных вопросам музыкального исполнительства.

колористику фактуры. Колорит, красочность звучания напрямую зависят от динамического расслоения фактуры. Подобное раскрытие тембровых возможностей фортепиано определено «общей тенденцией расслоения звучания» [1. С. 15] в XIX в., основанной на исторически сложившемся звуковым образе инструмента – «тембро-динамическом ладе» (И. Браудо). Исполнительские правила подобного расслоения не выписаны и по большей части зависят от вкуса исполнителя.

Однако иногда композиторы для удобства понимания расслаивают фактуру, распределяя ее на большее количество нотных осцев. Обычно достаточно трех-четырёх нотных осцев, но бывает и больше.

Пример 1. Н. Черепнин. Концерт для фортепиано с оркестром, оп. 30
N. Tcherpnin. Piano Concerto, op. 30

Для динамики нет точных обозначений, как нет их для тембра. Композитор излагает на бумаге лишь фактурную идею тембра, выраженную нотно-графически с помощью знаков высоты и длительности, но таким образом, чтобы задуманный тембр смог состояться исполнительскими усилиями. Исполнитель осуществляет интерпретационный анализ фактуры – сознательный или интуитивный – на предмет создания тембровой картины и динамическим (не звуковысотным!) способом реализует тембровую трактовку фактуры и образа.

Даже после разделения функций композитора и исполнителя в XIX в. исполнительская часть правил темброобразования осталась в формате «устной традиции», поэтому «тембровая» информация не вносилась композитором в нотный текст, а подразумевалась «сама собой». Именно содержание

«устной» традиции – того, что композитор вменял и доверял только исполнительской сфере¹, в настоящее время все больше привлекает внимание исследователей. Особенно остро эта проблема проявляет себя в области *фортепианной* музыки, поскольку тембр инструмента монохромен и возможность полной реализации его ложится «на плечи» пианиста.

В данной статье рассматривается специфика образования фортепианного тембра средствами сугубо исполнительского инструментария. Актуальность этой проблемы отмечается многими исследователями, в частности, М. Шавинером, полагающим, что «большую роль в фактурном темброобразовании играют и средства, в значительной степени являющиеся прерогативой исполнителя» [1. С. 12]. Поэтому в ракурсе исполнительского процесса считаем актуальным обращение к анализу «обертональной атмосферы» фортепиано, «имитируемой» фактурой, поскольку тембральность фактуры напрямую зависит от сиюминутной «динамической» реакции исполнителя (пианиста) на процесс развертывания фактуры². Эта проблема отчасти решается в работах пианистов-исследователей. В частности, Е. Назайкинский подчеркивает, что «при опосредованном клавиатурной механикой управлении тембром пианист может непосредственно регулировать фонические эффекты совместного многоголосного звучания, пользуясь педалями и продуманным распределением громкости между компонентами фактуры» [2. С. 35].

Понятие «обертональная атмосфера» образно объясняет наличие в звучании фактуры комплекса звуков, которые по уровню динамики значительно тише основных – мелодического звука или, скажем, баса. Метафора, отсылающая к понятию обертона, использована нами для подчеркивания аналогии с феноменом тембра. Обертонный шлейф, который «незримо» звучит одновременно с основным звуком, ухо воспринимает как окраску (тембр). Следует заметить, что этимологически одно из значений французского слова «тембр» («timbre») восходит к значению слова «колокол». Поэтому колокольный звук (звон) яснее дает понять и реально услышать фоническую смысловую нагрузку обертонового присутствия в звучании, которое создает особую «атмосферу» вокруг основного тона и демонстрирует сущность тембра более осязаемо (услышать обертоны в звучании колокола может и нетренированное ухо).

Явление исчезновения или изменения в восприятии одного звука при появлении другого, более громкого, психоакустика объясняет с помощью понятия «маскировка». Маскер (звук, как бы «закрывающий» другой) в определенных случаях может проявлять свои «заслоняющие» свойства вплоть до полной неслышимости маскируемого звука. Нас интересует частичная маскировка и то, как это явление может объяснить художественный процесс образования темброиллюзии³. И. Алдошина доказывает, что помимо изменения

¹ Уточним, что содержание такой «устной» информации в первую очередь касается конкретной агогико-динамико-артикуляционной стороны исполнительского текста.

² «Обертональная атмосфера» звучания фортепианной фактуры на нажатой демпферной педали подобна «звучанию» обертонов вокруг звука, т.е. акустической тембровой характеристике. Но в отличие, например, от «обертональной атмосферы» колокола, которая не зависит от исполнителя (звонаря) после первого удара, звучание фортепиано можно менять в процессе развертывания фактуры.

³ Важно также разграничить в анализе тембральных явлений фортепианного звучания реальный инструментальный тембр одиночного фортепианного звука и иллюзорные тембры фортепианной фактуры.

громкости также «изменяется восприятие каких-то отдельных спектральных признаков сигнала, то есть его тембр» [3. С. 28].

Известно, что звук фортепиано уже через мгновение «жизни» значительно теряет интенсивность и динамику. Если в этот момент достаточно громко взять иной звук, то мы теряем во внимании первый. Слух принудительно переключается на восприятие нового звука. Происходит процесс маскировки. Если взять новый звук осторожно, пытаясь как бы «подстроить» к первому, то получится частичная маскировка. Звуки условно «погружаются» друг в друга, «амальгамируют». Это возможно и в одновременности, и в последовательности звуков, имея в виду специфические возможности для «смешивания» звуков на протяжении определенного времени при помощи правой педали фортепиано¹. Маскер может главенствовать при явной слышимости маскируемого звука. Может подстраиваться и, наоборот, не проявлять маскирующих свойств. А может сливаться, «амальгамировать» и быть тембрально абсолютно неразличимым. В «Фантазии» Р. Шумана, например, фактура аккомпанемента тембрально подчинена мелодическому голосу, служит ему тембральной опорой, «встраивается» в него, позволяя голосу «светиться» высокими обертонами, рожденными от основного звука аккорда.



Пример 2. Р. Шуман. Фантазия, оп. 17, ч. 1
R. Schumann. Fantasia, op.17, mov. 1

Однако в условиях художественного текста слово «маскировка» не совсем объясняет существо процесса, хотя вполне может определить основное (фундаментальное) явление в деле формирования тембровых иллюзий в фортепианной фактуре. Процесс *маскировки* уместно дополнить обратным процессом – *монтировкой*². Посредством «встраивания» (монтировки) одного звука (маскируемого) в другой (маскер) собирается красочный элемент образа, как показано в «Фантазии» Р. Шумана. А поскольку монтировка («помещение» звука в звук) происходит с целью формирования определенного тембра, то уместно ввести понятие *тембровой монтировки*. Маскер всегда имеет динамическое преимущество перед одним или многими звуками, которые встраиваются в него. Маскер – это своеобразный центр «сборки» тембра. Динамическая иерархия звуков в процессе монтировки, на наш взгляд, имеет решающее значение. Только так фактура выявляет свои фонические свойства, весьма напоминающие тембральные.

¹ С помощью правой педали пианист смешивает – маскирует и подстраивает – огромное количество звуков, создавая более красочные и разнообразные «обертоновые» атмосферы.

² Монтировка – исполнительский термин, который использовался в классе профессора Новосибирской государственной консерватории Н. Мельниковой как методический инструмент практического динамического встраивания звуковой вертикали, который помогал улучшить фоническое качество звучания.

И. Алдошина замечает, что «тембр фортепиано обладает огромными возможностями по созданию большого *тембрального*¹ (курсив наш. – В.Б.) и динамического многообразия звучаний. Он отличается рядом особенностей, обусловленных нестационарным характером звука, сильной зависимостью спектрального состава от уровня громкости и высоты тона» [4. С. 342]. Тембр фортепианного звука, по мнению исследователя, воспринимается слухом не сразу. Характернейшее его свойство – наличие в первые доли секунды момента тембровой неопределенности, но уже через мгновение тембр (его амплитудный спектр) определяется как устойчивый и узнаваемый. От силы атаки (динамики) зависит длительность затухания звука. Поэтому фортепианная артикуляция – специфически сложный процесс фокусирования тембра, во многом подвластный именно исполнителю. Доказательством этому служит факт несовпадения баса с мелодическим звуком, присутствующий в исполнительской практике интерпретации фортепианных произведений романтизма. Как представляется, несовпадение объясняет процесс интуитивного понимания того, что пик формирования тембровой определенности у баса наступает на доли секунды позже. А исполнителю для полноты и красочности звучания нужно, чтобы фазы определенности тембра у басового и мелодического звуков совпали. Поэтому артикуляция, наряду с динамикой, немаловажна в рассматриваемом вопросе. Часто композиторы выписывали запаздывание мелодического звука с помощью форшлага.



Пример 3. Ф. Шопен. Ноктюрн, оп. 9, № 2

F. Chopin. Nocturne, op. 9, no. 2

Монтировка, определяемая динамикой и артикуляцией, существует также в беспедальной фактуре, характеризуя в *большой* степени акустическую стройность вертикали, но иногда и постоянную тембровую величину. Например, яркость звучания инструмента в клавирных сонатах В. Моцарта, подобную звучанию клавесина. Мелодический материал правой руки звучит намеренно очень ярко и артикулированно, палец «выбивает» при четкой и резкой атаке звука область усиленных обертонов, и звук приобретает звонкость.

К показателям тембрового слуха относится также умение слышать почти неуловимое звучание реальных обертонов. Оно образно-ассоциативно воспринимается как объем, как высветление, как усиление краски, как шлейф или «облако» вокруг звука. Подчеркнем тот факт, что свойства тембрального слуха тесным образом связаны с умением находить исполнителем динамические эквиваленты, закрепленные в тактильном навыке, для обеспечения необходимого качества звучания.

¹ И. Алдошина использует термин «тембральный», подчеркивая его отличие от понятия «тембровый». Тембральными свойствами обладает тембровая иллюзия, а тембр свойствен реальному звучанию.

Но в фактуре, которая разворачивается во времени и формируется в звуковом пространстве правой демпферной педали, монтировка приобретает значение *метода* формирования тембральной атмосферы. Задержанные звуки, наслоенные друг на друга в большом количестве, создают особое звучание (атмосферу). Тембральная атмосфера существует благодаря именно той педали, которая поднимает демпфера и открывает струны, тем самым давая возможность «смешивать» звуки. О тембровых иллюзиях говорит и Е. Фейнберг в работе «Пианизм как искусство»: «Сделаем простейший опыт. Нажмем правую педаль, приподняв над гладью струн мягкую тяжесть демпферов. Пусть над приоткрытой крышкой рояля будет взята на скрипке любая чистая нота. Рояль откликнется, повторив эту ноту в этом же скрипичном тембре. Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой тембированный звук. Тембр – в музыкальном плане – создается различными комбинациями обертонов. Значит, в струнном строе рояля поистине скрыты партитурные возможности. Из этого не следует, что можно, комбинируя ноты, создать на рояле полностью то или иное тембровое звучание. Но можно достигнуть тембрового оттенка, намек на тембр, и это очень важно. Педаль, заменяя работу отдельных демпферов полным освобождением струн от сурдины, вводит в звучание рояля широкое эхо музыкального простора. Скрытые тембровые перспективы оживают. Амплитуда фортепианной выразительности возводится в новую степень» [5. С. 335].

Можно предположить, что первым композитором, понявшим педальные возможности фортепиано и, следовательно, возможность колористического смешивания звуков во времени, был Л. ван Бетховен. К примеру, исполнительская колористическая задача в речитативах первой части сонаты № 17 трудна тем, что звуки нужно исполнять, располагая их в «пространстве», открытом правой педалью. Это возможно, если пианист, имея в слухе тембровый аспект художественного образа а *prigigi*, обладает умением «смешивать» звуки, добываясь того, чтобы маскирующие звуки «рисовали» абрис гармонии, а маскируемые «скрывались» в нем. Встраивать звуки один в другой можно только динамически, учитывая изначальный предельно тихий («обертоновый») уровень звучания речитатива. Динамика, в случае неактивной артикуляции, имитирует призрачность обертонового звучания. Таким образом, создается мягкая, как бы консонансная тембральная «атмосфера».

Пример 4. Л. ван Бетховен. Соната, оп. 31, № 2, ч. 1

L. van Beethoven Piano. Sonata, op. 31, no. 2, mov. 1

Формирование колорита – сущностное свойство любой педали, как правой, так и левой. Фортепианная фактура, создающая тембральные иллюзии, невозможна без колористической педали: задачей педали является также изменение тембра, его наращивание. Палитра колорита расширяется в том числе различными видами педали – прямой, запаздывающей, акцентной, вибрирующей и др.

Распределение динамики между слоями фактуры в процессе мантировки, как отмечалось ранее, осуществляется исполнителем. Оно опирается на интуитивные представления пианиста об уровне громкости *piano* и *forte*, необходимом для соблюдения тембрального фактурного баланса. Их количественное содержание, выраженное в единицах измерения громкости, никогда не используется композиторами. А динамические нюансы, представляемые в тексте, имеют некую обобщенную шкалу градаций: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Шкала постоянно расширяется. Композиторы используют предельные значения звучаний: «еще не звук», «уже не звук». Показательный пример поиска «обертонального» звучания, а также наиболее сильного «маскерного» звучания, оттеняющего фактурные «обертонны», находим у Д. Лигети в этюде № 4.

The image shows a musical score for D. Ligeti's Etude no. 4, measures 169-197. The score is in G major and 4/4 time. It features complex textures with multiple layers of notes. Dynamics range from *pppppppp* to *ff*. Performance instructions include *dim.*, *tre corde*, *sub. ff*, *loco m.s.*, and *8b*. Crescendos are marked throughout the piece.

Примеры 5, 6. Д. Лигети. Этюд № 4

D. Ligeti. Etude no. 4

Знак динамического нюанса, как правило, помещается между нотонасами и предполагает среднее значение динамики для всей фактуры, соответствующее этому нюансу. Но исполнитель не озвучивает звуки фактуры в этом нюансе. *Piano*, например, в четырехслойной фактуре – это среднее значение динамических обозначений, например: $p = mp + pp + p + mf$. Это умение исполнителя относится к содержанию «устной» традиции (учитель – ученик), которая призывает найти свое понимание колорита фортепианного звучания и перевести его в эквивалентный тактильный навык, опираясь также на тембральные представления «тембро-динамического лада». Например, навык, позволяющий пальцам рук одновременно играть с разной силой.

Иногда можно увидеть знаки динамики, размещенные около определенных слоев фактуры, как подтверждение необходимости ее расслоения и конкретизации.

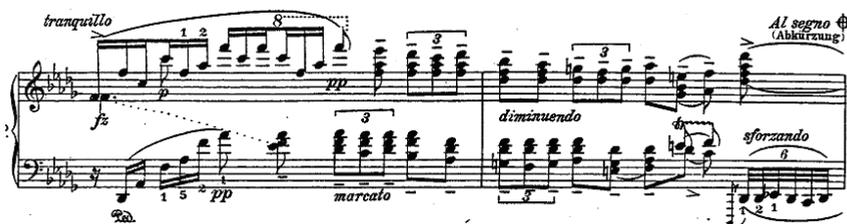
Пример 7. Н. Метнер. Соната, оп. 22
N. Medtner. Piano Sonata, op. 22

Пример 8. Р. Шуман. Фантазия, оп. 17, ч. 2
R. Schumann. Fantasia, op. 17, mov. 2

Пример 9. А. Скрябин. Соната, оп. 66
A. Scriabin Piano Sonata op. 66

На что опирается интуиция пианиста в поиске динамических пропорций и отношений звуков в фактуре? Конечно, не на пропорции единиц измерения громкости, а на некие тембральные представления, которые «собирают» динамически различные звуки в «консонансное» единство. Динамика как эле-

мент «строительства» тембральной атмосферы (образно-ассоциативной, по своей сути) основывает свою громкостную иерархию на природной характеристике любого звука – структуре его тембра. Исполнитель образно-ассоциативно использует характер динамических отношений элементов обертонового ряда как один из способов тембровой монтировки: основной тон всегда превалирует над обертонами, но обертоны в отношении друг друга расположены в линию динамического убывания. Монтировка по подобию расположения призвуков обертонового ряда дает образное интуитивное понимание того, что при должном уровне динамики маскера в него без фальши может «встроиться» фактура любой гармонической сложности.



Пример 10. Н. Метнер. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, оп. 50, ч. 1

Н. Метнер. Piano Concerto No. 2, op. 50, mov. 1

Интуитивные представления тембрового слуха основываются на неких качественных ассоциациях динамических нюансов, понимаемых нами как тембральный элемент. Какое определение качества, выстраивающее ассоциативный «мост», взять за эквивалент динамического, который мог бы качественно дополнить и расширить известную шкалу «тихо – громко»? От плотных – к призрачным звукам? От ярких – к матовым? От массивных – к невесомым? Если мы используем в анализе тембральности образ *обертон* применительно к описанию некоторых звуков фактуры, то логично говорить о *плотности* звука и ассоциировать менее плотный звук именно с *призвуком*. Призвуком логично считать звук фортепианной фактуры, тембрально приравненный к обертону, и определить его как *quasi-обертон*.

Pianissimo может достигать еле осязаемых пределов призрачного звучания. Обертоновая шкала по отношению к основному звуку имеет, условно говоря, нюанс *molto pianissimo* (см. пример 5).

Акустический феномен консонансного звучания гаммообразных пассажей на нажатой правой педали, который демонстрирует рояль, можно объяснить исходя из «обертонального» способа монтировки фактуры. Ряд обертонов, начиная с седьмого призвука, представляет собой гаммообразный отрезок. Близко расположенные обертоны этого сегмента, находящиеся на расстоянии тона, полутона и меньше, тем не менее консонируют в единовременном звучании, «замаскированном» основным тоном. Звук-маскер не воспринимается слухом как диссонанс. Этот фонический «обертоновый» образ консонанса объясняет возможность «собирания» в одной педали гаммообразных пассажей фортепианной фактуры. Теоретическая диссонансность педальных звучаний (секундовая последовательность *мелодических* звуков на педали привела бы к фальши) «снимается» тембрально-динамическим феноменом обертонового ряда, который взят за тембральный эрзац. Чем ярче маскер, тем убедительнее он консонирует.

Фактура располагает бесконечным многообразием сочетаний quasi-обертонов вокруг *маскера* как точки сборки тембральной картины. Quasi-обертоны фактуры могут быть не только принадлежащими натуральному обертоновому ряду и быть «консонантными» своему басу, но также составлять ненатуральные, искусственные комплексы звуков, которые способом динамического «истончения» могут быть объединены в консонирующие тембральные атмосферы и закрыты басом-маскером (или мелодическим маскером).

Для дополнительного подтверждения нашей мысли о функциональной связи динамики и тембра обратимся к идеям В. Цытовича. Ученый оперирует понятием *тембровой иллюзии* в отношении тембровых свойств струнного квартета¹. Подобный анализ, думается, справедлив и в отношении монохромного фортепиано, поскольку звуки, извлекаемые им, также имеют артикуляционное и тембровое единообразие. Колористическое богатство струнной фактуры, по мнению В. Цытовича, «основано на двух группах тембровых эффектов – реальном и иллюзорном тембре, выделяющихся на нейтральном фоне» [6. С. 155]. Фон обязателен для появления тембрового эффекта – пятна, он в монотембровой фактуре играет роль обязательного оттеняющего элемента. Тембровое пятно приравнивается к иллюзорному тембру, который воспринимается нами как некий *тембр*. В монотембровой фактуре струнных существует, как утверждает исследователь, некая однонаправленность восприятия, связанная с ослаблением во времени восприятия реального тембра инструмента. Как только мы слышим разницу в звучании тембровых пятен (условного, иллюзорного тембра), то сразу «отрецаемся» от фонового (по сути, реального) тембра. Мы с готовностью воспринимаем всевозможные тембровые иллюзии, принимая их за «реальные» тембры. Пятно и фон В. Цытович рассматривает функционально, утверждая, что они как элементы фактуры могут взаимодействовать между собой для создания некоего «тембра». Пятно как бы закрывает фон, отвлекает внимание от него и создает контраст, воспринимаемый как иная краска. Соглашаясь с исследователем, в контексте нашего анализа расширим значение понятий фона и пятна до значений монтировки и маскировки, в которых однозначно зафиксированы фонические взаимодействия целых комплексов звуков: пятно маскирует фон, а фон монтируется в иллюзорное тембровое пятно.

Отличие струнной фактуры от фортепианной в разрезе тембральных возможностей состоит только в том, что на фортепиано звук не тянется, и его после удара невозможно изменить. В работах, посвященных вопросам фортепианной методики, утверждение о невозможности при одинаковой скорости удара извлечь звук различной окраски известно как *тезис Е. Тетцеля*. Однако К. Мартинсен опровергает этот тезис, который, по мнению многих пианистов-теоретиков начала XX в., считался неопровержимым и незыблемым (см. об этом: [7. Гл. 2–6]). Е. Тетцель кладет в основание красочности физическое действие: громче – тише, что, в принципе, верно. Но оставляет в тени примат художественной задачи, которая имеет иррациональные истоки. Интуитивный, нерациональный подход к темброобразованию на рояле у К. Мартинсена для нас является основополагающим. Об этом он дискутирует

¹ Показательно, что В. Цытович единожды употребляет понятие тембральности, ссылаясь на классификацию тембральных явлений А. Сохора.

с Е. Тетцелем и, по сути, говорит не о единичном звуке, а о звуке, включенном в тембрально-фактурное единство, «объединенное» демпферной педалью. Полагаем, что исполнитель может предслышать тембральную картину фортепианной фактуры, динамический уровень ее звуков и, следовательно, а priori иметь динамические варианты изменения нужного звука, возможные в педальных звучаниях. Уже взятый звук *можно* переокрасить, изменив его динамический уровень «перекрытием» маскера или встраиванием в него звуков, которые подчинены другому пласту фактуры. В этом контексте именно тембральные возможности удара молоточка по струне принципиальны.

Через несколько секунд после удара звук фортепиано превращается в свой призрак, quasi-обертон, его динамика настолько истончается, что можно констатировать: обертон и quasi-обертон (почти неслышный уже звук) тождественны. С истончающейся во времени динамикой звуков и целых слоев работает исполнитель, формируя иллюзорный тембр. Маскируемые quasi-обертонны расслаиваются на несколько слоев маскировки. Схематично обозначим самую простую структуру расслоения фактуры в ракурсе тембральности:

обертонный шлейф
мелодия
подголосок
аккомпанирующая фактура
бас

Мелодический звук – всегда маскер, ниже по динамическому уровню лежит подголосок, еще ниже – бас, потом – аккомпанемент, последнее – обертонный шлейф.

Монтировка звука в звук по вертикали или горизонтали начинается с интуитивно-образного динамического формирования основного двухголосия: бас встраивается в мелодический звук; все остальное ему динамически подчинено. Изначальность этого принципа подчеркивает Д. Дятлов, отмечая, что «с того момента как два звука выстроились один над другим в элементарную вертикальную структуру интервала, в музыке появился „цвет“» [8. С. 82]. Основное двухголосие – не всегда нижний и верхний голос. Динамическая «простройка» этого интервала – наипервейшее дело в искусстве организации тембра¹. Активизация обертонного шлейфа вокруг мелодического звука происходит посредством выверенного удара, взаимосвязи качественной артикуляции баса и звука мелодии и направленности монтировки в сторону формирования «облака» от этого удара.



Пример 11. С. Рахманинов. Прелюдия, оп. 32, № 5

S. Rachmaninoff. Prelude, op. 32, no. 5

¹ Интервал, например, можно рассматривать как двухголосие-равноправие (полифония), а можно как иерархию (тембр). В паре звуков существует огромное количество вариантов слияния, потому как каждый звук может иметь динамические, артикуляционные и педальные нюансы.

Подведем итог. Тембральная картина, возникающая при развертывании фортепианной фактуры, формируется во многом благодаря исполнительским усилиям, которые определены тембровыми намерениями композитора. Не конкретизируя динамические нюансы, композитор, однако, предполагает, что именно они являются главным инструментом тембростроительства. Живой сиюминутный исполнительский процесс тембральной монтировки-маскировки в условиях использования демпферной педали относится к способностям тембрового слуха. С помощью слуха звукотворческая воля исполнителя формирует тембральную задачу, подчиняя ей тактильные навыки и закрепившиеся в них динамические представления. В понимании К. Мартинсена «духовное начало, слух и физическая сторона (в виде телесных предощущений) смыкаются в выявлении звукотворческой воли в единое целое». Иррациональная деятельность воли действует по формуле: «*приведение в состояние готовности нервов и мышечной системы*» [9. С. 21].

Принцип динамического расслоения фактуры, как полагаем, основан на интуитивном образно-художественном представлении исполнителя о распределении динамики в ряду обертонов. Для реализации этого представления, как было показано, динамически истонченный звук (quasi-обертон) ассоциируется с обертоном. Принцип понимания главного звука в звуковом пространстве как маскера, а тембрально подчиненных звуков как маскируемых помогает выстроить фортепианную фактуру в сбалансированную тембрально окрашенную атмосферу.

Литература

1. *Шавинер М.А.* Тембро-колористические свойства фортепианной фактуры И. Брамса : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. 213 с.
2. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
3. *Алдошина И.А.* Основы психоакустики : подборка статей с сайта. URL: [http:// www.625-net.ru](http://www.625-net.ru) (дата обращения: 02.08.2012).
4. *Алдошина И.А., Пруттс Р.* Музыкальная акустика. СПб. : Композитор, 2006. 720 с.
5. *Фейнберг Е.С.* Пианизм как искусство. М. : Музыка, 1969. 598 с.
6. *Цытович В.И.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых произведениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1972. Вып. 11. 224 с.
7. *Мартинсен К.А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.
8. *Дятлов Д.А.* Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д, 2015. Т. 2. 225 с.
9. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М. : Классика-XXI, 2002. 118 с.

Vladimir V. Budnikov, Khabarovsk State Institute of culture (Khabarovsk, Russian Federation).

E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 37, pp. 114–126.

DOI: 10.17223/2220836/37/13

THE PERFORMING ASPECT OF TIMBRE AND DYNAMIC FORMATION OF PIANO TEXTURE

Keywords: piano texture; dynamics; stratification of texture; timbre-mount; timbre-illusion.

The actuality of the article is due to the attention of modern art studies to the analysis recorded in the musical notation of the composer's text, implemented in the aspect of its performing interpretation. As a rule, timbre and dynamics are not subjected to detailed fixation and often not regulated by the

composer. The disclosure of the functional relationship of timbre and dynamics in the formation of the timbral picture is given to the performer. The composer sets out on paper only the textural idea of timbre, expressed notation-graphically with the help of signs of height, duration and pedal. This problem is particularly in the field of piano music, since the timbre of the instrument is monochromatic.

The task of the article is to reveal the result of the performance coloring of the sounding, which directly depends on the dynamic stratification of the texture, is called the timbre illusion. The article attracted some aspects of the method of integral analysis of a musical text. The performing rules of such stratification are not defined and depend on the taste of the performer. To analyze this process, we use the concept of masking, studied in psychoacoustics. Auditory masking is the phenomenon of "closing" one sound to another, louder. We're interested in a partial masking and how this phenomenon can explain the art process of timbre-illusion formation. Reverse the masking process will be denoted the concept of a mounting. By "embedding" (mounting) one sound (masked) into another (masker), a colorful element of the image is collected, the sounds are conventionally "immersed" in each other, "amalgamate". The masker is the assemblage point of the timbre. In the texture, which unfolds in time and in sound space of the right damper pedal, the mounting acquires the value of the method of forming the timbral atmosphere.

The timbral atmosphere exists thanks to the pedal that lifts the damper and opens the strings, thus giving the opportunity to "mix" the sounds. Mounting a sound into a sound vertically or horizontally begins with the dynamic formation of the main two-voice, in which the bass is embedded in the melodic sound. Process of the mounting based on irrational activity of the Art will-power activity (Schöpferischer Klangwille concept of K. Martienssen). Art will-power activity solves the problem of timbre formation holistically, linking the spiritual, musical auditory and plastic items. The performer, based on the art problem, finds the proportions of dynamic relations, using the image of the overtone in the formation of the timbral picture. The performer is associating some sounds textures with ghostly in the dynamics sounds which we propose to designate as quasi-overtone. This is possible due to the property of the piano as a percussion instrument. A few seconds after the blow of the hammer on the string, the piano sound turns into a ghostly sound, a quasi-overtone.

In the conclusions of the article shows that the performer forms an illusory timbre intuitively. He bases the process of texture timbering on the representations of timbre hearing about overtone dynamic relations of sounds that are fixed in the performing physical skill.

References

1. Shaviner, M.A. (1987) *Tembro-koloristicheskie svoystva fortepiannoy faktury I. Bramsa* [Timbro-coloristic properties of I. Brahms' piano texture]. Art Studies Cand. Diss. Leningrad.
2. Nazaykinsky, E.V. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka.
3. Aldoshina, I.A. (n.d.) *Osnovy psikhoakustiki* [Fundamentals of Psychoacoustics]. [Online] Available from: <http://www.625-net.ru> (Accessed: 2nd August 2012).
4. Aldoshina, I.A. & Pritts, R. (2006) *Muzykal'naya akustika* [Musical Acoustics]. St. Petersburg: Kompozitor.
5. Feinberg, E.S. (1969) *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art]. Moscow: Muzyka.
6. Tsytoovich, V.I. (1972) Spetsifika tembrovogo myshleniya B. Bartoka v kvartetakh i v orkestrovyykh proizvedeniyakh [Specificity of B. Bartok's timbre thinking in quartets and in orchestral works]. In: Kremlev, Yu.A. (ed.) *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Theory and Aesthetics of Music]. 11. Leningrad: Muzyka.
7. Martinsen, K.A. (1996) *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Individual piano technique based on sound-creating will]. Moscow: Muzyka.
8. Dyatlov, D.A. (2015) *Ispolnitel'skaya interpretatsiya fortepiannoy muzyki: teoriya i praktika* [Performing interpretation of piano music: theory and practice]. Art Studies Dr. Diss. Rostov on on.
9. Martinsen, K.A. (2002) *Metodika individual'nogo prepodavaniya igry na fortepiano* [The methodology of individual piano teaching]. Moscow: Klassika-XX.