

УДК 781.6
doi: 10.17223/26188929/9/10

Владимир Будников

ТЕМБРАЛЬНАЯ МОНТИРОВКА-МАСКИРОВКА ЗВУКОВ В ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЕ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена методу монтировки-маскировки, реализуемому в исполнительском процессе динамического расслоения фортепианной фактуры. Тембральность, характеризующаяся обертоновыми свойствами звука, дает основания использовать динамические отношения призывков обертонового ряда в качестве модели расслоения фактуры. Мера расслоения имеет ассоциативную опору в представлениях пианиста. Она основывается на синестетических механизмах, регулирующих пластику движений в процессе акустической реализации художественного образа.

Ключевые слова: тембральная маскировка-монтировка, фортепианная фактура, динамическое расслоение фактуры, обертоновая атмосфера.

Проблемы исполнительской деятельности как акустической реализации нотной записи все чаще привлекают внимание современных музыковедов, а *тембральное осмысление музыкальной фактуры* продолжает оставаться актуальным аспектом ее исследования.

Основным методом исполнительской реализации тембральности, как представляется, является *динамическое расслоение* фактуры, которое обеспечивает акустическую реализацию колористического намерения пианиста. Подобное раскрытие тембровых возможностей фортепиано определено «общей тенденцией расслоения звучания» (см. об этом: [10, с. 15]). Расслоение – самое общее понятие динамической монтировки. Например, Э. Росман, приводя высказывание К. Игумнова о том, что «педализация в первую очередь должна быть красочной», подчеркивает, что демпферная педаль «помогает выявлению звуковой перспективы, дифференциации различных звуковых планов» [7, с. 4].

В этом смысле тембральные свойства фактуры напрямую зависят от сиюминутной «динамической» реакции исполнителя (пианиста)

на процесс развертывания фактуры. Подчеркнем, что *тембральность* понимается в данной статье как *темброкolorит* (понятие М. Манафовой), относящийся сугубо к фортепианному звучанию и сущностно связанный с его обертонами характеристиками⁹. «Обертоновая атмосфера» звучания фортепианной фактуры, поддерживаемая демпферной педалью, ассоциативно уподоблена «звучанию» комплекса частичных тонов (обертонов) вокруг основного фортепианного звука. Но в отличие, например, от «обертоновой атмосферы» колокола, которая не зависит от исполнителя (звонаря) после удара, звучание фортепиано имеет возможность изменяться в процессе развертывания фактуры¹⁰. Е. Назайкинский, в частности, подчеркивает, что «при опосредованном клавиатурной механикой управлении тембром пианист может непосредственно регулировать фониические эффекты совместного многоголосного звучания, пользуясь педалями и продуманным распределением громкости между компонентами фактуры» [6, с. 35].

Понятие *обертоновой атмосферы*¹¹ «показывает», что в акустическом пространстве фактуры звуки находятся в особых *тембральных* отношениях (помимо основных – ладовых, гармонических, ритмических, др.), функционирование которых обеспечивается во многом исполнительскими усилиями. Другими словами, тембральное взаимоотношение звуков в фактуре регулируются их громкостно-динамическим профилем. Эти отношения можно выразить через понятие *маскировки*. Психоакустика с помощью понятия «маскировка» объясняет явление исчезновения или изменения в восприятии одного звука при появлении другого, более громкого (маскера). Исследуя влияние этого феномена на колорит звучания, И. Алдошина утверждает, что градуирование громкости в процессе маскировки меняет именно восприятие отдельных спектральных признаков звука, т.е. его

⁹ Об этом см. работу автора: [2].

¹⁰ Одно из значений слова *timbre* (фр.) – колокол.

¹¹ Образ звуковой «атмосферы» заимствован у К. Сараджева, который применял его в отношении звучания колокола. По словам К. Сараджева, колокол имеет звуковую *атмосферу*, «разворачивающуюся» на фоне его определенного основного *тона*» [8, с. 222]. Мы относим образ фортепианной тембральной атмосферы к индивидуальным характеристикам звучания различных фактур еще и потому, что фортепианное туше обладает акустическими («звонными», Л. Гаккель) свойствами ударности.

тембр. Она также замечает, что «тембр фортепиано обладает огромными возможностями по созданию большого тембрального и динамического многообразия звучаний. Он отличается рядом особенностей, обусловленных нестационарным характером звука, сильной зависимостью спектрального состава от уровня громкости и высоты тона» [1, с. 342]. Маскер в контексте звучащего художественного образа есть своеобразный центр сборки фортепианного темброкolorита. Маскер – это звук, динамически доминирующий в фрагменте «акустической» фактуры, который способен «амальгамировать», «погружать» в себя остальные звуки фактуры и изменять таким образом ее колористический облик. В исполнительском тексте «маскировка» дополняется обратным процессом – *монтировкой*¹². Монтировка («помещение» звука в звук) и маскировка («поглощение» звука звуком) происходят с целью формирования определенного иллюзорного тембра, поэтому уместно определить обоюдный процесс темброобразования как *тембральную монтировку-маскировку*.

Анализируя метод монтировки-маскировки, с помощью которого осуществляется динамическое расслоение фактуры, применим синестетический подход, который поможет найти меру расслоения и свяжет тембральность с исполнительскими задачами. Поскольку тембральность характеризуется обертонами свойствами фортепианного звука, то исполнитель ассоциативно использует характер динамических отношений частичных тонов обертонового ряда в качестве *модели* тембровой монтировки. Такая монтировка предполагает, что мелодический звук превалирует над аккомпанирующими звуками фактуры подобно тому, как основной тон «доминирует» над обертонами¹³. Шкала градации громкости, используемая композиторами в нотной записи, ограничивается, как правило, комбинациями знаков *f* и *p*, к тому же значения «громко» и «тихо» обладают очевидно выраженной образной нейтральностью. И хотя, например, понимая *f* в значении «сильно», можно коснуться иных, онтологических параметров звука и его изменений, но все равно невозможно

¹² Монтировка – исполнительский термин, который использовался в классе профессора Новосибирской государственной консерватории Н.И. Мельниковой как инструмент тембрального «выстраивания» акустической вертикали.

¹³ Обертоны звуковысотно расположены в порядке неравномерного динамического убывания по отношению к тону. Фактура, предполагается, расслаивается динамически неравномерно по той же модели.

выйти за рамки «узкого» всеобщего смысла этого параметра в трактовке явления динамического расслоения.

Синестетичность как системное свойство художественного сознания позволяет широкий (громкостно-динамический) взгляд на монтировку-маскировку обогатить перцептуальными, «живыми» характеристиками, а значения шкалы дополнить ассоциативными. Если качество, взятое за эквивалент динамического, характеризуется обертонами свойствами звучания, то логично его понимать так: для тихих звуков как «неплотность», «прозрачность», ассоциируя с призвуком, а для маскира – «плотность», «непрозрачность», соотнося со звучанием основного тона обертонового ряда. «Прозрачные» звуки фортепианной фактуры, тембрально приравненные к обертону, предлагается определить как *quasi-обертоны*¹⁴. Интермодальные характеристики *quasi-обертона* могут соотноситься не только с внешними перцепциями – светлый, воздушный, subtilный, *sfumato*¹⁵, дымчатый, туманный, но и с внутренними, которые определены Б. Галеевым как проприоцептивные и интероцептивные¹⁶ – легкий, невесомый, эфирный, эфемерный, горный, таинственный, астральный, призрачный и др. Внутренние перцепции находят свой чувственный эквивалент в мышечных ощущениях пианиста, а также в его эмоциональной памяти. Принцип ассоциативного понимания главного звука как маскира, а тембрально подчиненных звуков как маскируемых, помогает выстроить фортепианную фактуру в сбалансированную тембрально окрашенную атмосферу.

Рассмотрим метод монтировки-маскировки, реализуемый в процессе исполнительской работы пианиста, на примере концерта № 2

¹⁴ *Pianissimo*, в частности, может достигать еле осязаемых пределов призрачного звучания. Обертоновая шкала по отношению к основному звуку имеет, условно говоря, нюанс *molto pianissimo*.

¹⁵ *Sfumato* (ит.) – размытый, расплывчатый, растушеванный. С. Фейнберг замечает, что при использовании обогащающе-тембровой педали «звуки погружены в своеобразную дымку, в то *sfumato*, над которым работал в живописи Леонардо да Винчи за три века до изобретения фортепианной педали» [9, с. 336].

¹⁶ Проприоцепция – пластические ощущения положения тела в пространстве, моторика; интероцепция – сигналы о качественном состоянии внутренних душевных процессов, эмоциях [3, с. 99–100].

для фортепиано с оркестром Н. Метнера. Репризное изложение главной темы 2-й части Концерта¹⁷ имеет необычную в тембральном отношении фактуру. Особенность данной фортепианной фактуры состоит в том, что она колористически подчинена оркестровому звучанию (дополнительно к своим внутренним тембральным задачам). Такое «встраивание» в колорит оркестрового *archi* требует особого слышания фортепианного звучания. Тянущиеся звуки оркестра создают для тембрального слуха пианиста «центр сборки», относительно которого необходимо воссоздавать колористику фортепианного звучания. Тембровая струнная предзаданность формирует тембральную картину фортепианного звучания с учетом возможности частичного слияния и уподобления – сложную в своих элементах иллюзию.

Н. Метнер Концерт ор. 50 для фортепиано с оркестром, ч. 2 (цифры 14 и 15)

¹⁷ В предлагаемом аспекте анализа интересно первое предложение репризного проведения темы.

Предлагаемый к анализу тип фактуры дает возможность исполнителю «отключиться» от задач агогической «простройки» мелодической линии и сконцентрироваться полностью на темброобразовании фортепианной фактуры. В фактуре фортепиано нет певучей линии по подобию кантилены, но есть красочное дублирование мелодической оркестровой линии в скрытом голосе. Данная форма «отраженного» изложения мелодии аккумулирует ярко выраженную красочную роль. Остальная часть фактуры еще более подчинена красочным задачам главного материала. Вся фактура обладает отчетливо выраженными «обертональными» свойствами. Поэтому, во-первых, показательно иллюстрировать именно пространственно-динамический способ ее тембрирования. Во-вторых, фактура имеет узнаваемую наглядность четырех соподчиненных фактурных слоев. Эти аргументы дают основание осуществить первоначальный подход к процессам мантировки.

Основная задача анализа – выявить механизмы мантировки слоев. Сопутствующая – рассмотреть некоторые вертикальные тембральные «срезы» фактуры («фактурные ячейки»), в которых «слиты» как минимум два звука. 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”» [4, с. 82]. Слои фактуры, задействованные в колорировании, функционально подчинены тембральным задачам басов, которые в «альянсе» с демпферной педалью определяют фрагменты фактуры («макроячейки»), «растянутые» во времени и «локальные» по тембральной характеристике.

Образный строй этого раздела типичен для спокойных тихих кульминаций. Указания автора отсылают к разным аспектам исполнительского текста: обозначение *sempre PP* – к динамическим задачам, подчиненным общему колориту; *leggerissimo* – к тактильным и пластическим задачам проприоцептивного синестезирования ощущений; *sereno*¹⁸ – к задачам отнесения интероцептивных состояний к общему эмоциональному знаку; *sempre Ped* – к фактурным тембральным задачам.

¹⁸ Чисто, ясно, прозрачно, безмятежно (ит.).

Отсутствие мелодических подголосков и линий в фортепианной фактуре дает тембральной окраске «ровный» фони́зм, подобный спокойному свету. Попутно отметим, что аналогичную тембральность фактуры можно обнаружить во второй части фортепианного концерта А. Скрябина (первая вариация). Но скрябинская трактовка фактуры фортепианной партии не имеет задач колористической «пристройки» к оркестру, выраженной в дублировании мелодического голоса.

Слой анализируемого примера из концерта Н. Метнера характеризуется следующим образом:

1) мелодический слой представлен скрытым голосом в партии правой руки, который, как было уже замечено, в унисон дублирует мелодию, звучащую в оркестре;

2) второй слой, принадлежащий общей структуре фактуры партии правой руки, сопутствует мелодическим звукам фактуры. Он изложен по большей части гаммообразно;

3) собственно аккомпанемент, прописанный в партии левой руки;

4) традиционно, басовая линия.

Общее широкое пространственное расположение элементов фактуры создает рассредоточенную «настроенность на созерцание» (расфокусированный взгляд, характерный для медитативных состояний). Временной процесс пианиста подчинен агогике, заданной дирижером оркестра. Он – объективен, отстранен от интероцептивной сенсорики и, следовательно, от индивидуального высказывания и характеризуется возвышенностью и умиротворенностью. Проприоцептивный ракурс полимодального механизма «вскрывает» почти «невесомые» гравитационные характеристики звуковых ощущений, подчеркивая тем самым эфемерность, призрачность и «нездешность» образа и формируя соответствующие двигательные ощущения пианиста.

Слой 1. Первая вертикаль («фактурная ячейка») презентует не только охват регистрового пространства, но и тембральный «режим» взаимоотношения баса и мелодического звука, требующий динамически адекватной (паритетной) расстановки полусов в условиях колористического развертывания последующего фактурного блока. Голос в высокой тесситуре (четвертая октава), однако, не может быть слишком ярким (не должен «выстукиваться») и

должен монтироваться в мелодический звук первых скрипок, который располагается на *две октавы ниже*, что дополнительно подчеркивает необходимость особой, ювелирной обертоновой «выделки» фортепианной фактуры. Расстояние же до баса – предельно далеко. Подобное отстояние первого звука мелодии от баса (в данном примере – на 4,5 октавы: As-es⁴)¹⁹ есть характерный романтический фактурный прием темб्रोостроительства. Он отличается использованием явления усиления звучности за счет резонанса мелодического звука с его обертоновым аналогом (es⁴ резонирует с es-обертоном As).

В фактуре фортепиано длительность мелодического звука струнных моделируется повторением / мерцанием: первый es⁴ на протяжении звучания es² в оркестре повторяется 5 раз (по количеству счетных долей). Для осуществления монтажа его в оркестровый звук es² первых скрипок исполнитель должен предварительно наметить маскировку внутри фортепианной фактуры. Первый звук из пяти (несущий мелодическую функцию) выступает маскером для последующих четырех, одновременно амальгамируя нижележащий слой гаммообразного аккомпанемента. При исполнительски чутком, ансамблевом тембровании все 4 звука (quasi-обертона) должны «вторить» интонационной жизни скрипичного звука.

Мелодическому фортепианному звуку («отраженному» от реального оркестрового) тембрально подчинены, как было замечено, его повторы, а также гаммообразное диатоническое движение прилегающего слоя в партии правой руки. Гаммы, педализируемые (*sempre pedale*) в полном объеме, не производят ощущения диссонирования. При таком «обертоновом» характере звучания происходит монтаж гамм не только в мелодический тон, но и в большей степени в басовый тембральный «цоколь», который обеспечивает консонирующее «встраивание» (монтажку) по подобию гаммообразных отрезков обертонового спектра. Колорит «запедаленных» диатонических гамм придает состоянию *sereno* нюансы застылости и струения одновременно, что подчеркивает ощущение

¹⁹ В статье принята традиционная система обозначений регистров: As₂ – субконтроктава, As₁ – контроктава, As – большая октава, as – малая, as¹ – первая и т.д.

близости к стихии эфира. Пластика пианиста «сканирует» из образной сферы эквиваленты «эфемерных» касаний и движений.

Третий слой «укрепляет» функцию басовых звуков As и es в процессе образования устойчивого тембрального «остова», характеризующегося тембральной поддержкой «образа» нижних слоев обертонового спектра. Звуки «рисуют» гармонию, в том числе дублируют гармонические задержания в партии оркестра. Этот слой тембрально взаимодействует со вторым. Смещение аккомпанирующих слоев (первый привязан к мелодии, второй – к басу) дает сложное темброобразование. С одной стороны, вся фактура монтируется в мелодические звуки (по типу кантилены), с другой стороны, например, гаммообразные колористические «просветленные» *tirata*²⁰ (которые сложно определить как подголоски, поскольку несут красочную функцию) являются самостоятельными маскерами внутри своих задач. Архетипически подобное радостное (экстатическое) ветвление фактуры ассоциируется со стихией тонких энергий. В трех тактах, предваряющих ц. 15, этот слой изложен гаммообразно. Прием разнонаправленного движения гамм внутри тембральной *sereno*-атмосферы, расположенной в высокой тесситуре и лишенной поддержки глубокого баса, создает ощущение вознесения в область эфира.

Четвертый слой – басовый тембральный фундамент. Бас является динамически самым «близким» слоем по отношению к мелодии. Именно пара «мелодический звук – басовый звук» является базовым интервалом, представляющим основное двухголосие, вокруг которого происходит тембростроительство. Как будут «простроены» каждая из вертикальных ячеек – так и «зазвучит» общая картина. В данном анализе – это ячейки, построенные на тембрально загруженных басах: As, es, As, des, es, f, g, as¹, f и Es. Последний бас наиболее продолжительный. Он раскрывает все красочные аспекты доминантового ундецим-аккорда на тоническом органном пункте.

Традиционным правилом процесса базовой (кантиленной) монтировки следует считать отодвигание на самый «дальний» громкостно-динамический план первого звука, следующего за басовым. Пра-

²⁰ *Tirata* (стрела, лат.) – риторическая фигура, короткое быстрое диатоническое движение к опорным гармоническим точкам или акцентам; радостный эффект, иногда изображающий полет ангелов [5, с. 27].

вило можно сформулировать так: тесситурно сближенные звуки следует динамически «отдалять», а расставленные – «сближать». Но бас всегда остается маскером для ближайшего по высоте вышеположенного звука и никогда маскером для мелодии. Тактильное ощущение баса связано с гравитационно определенным фокусом всей фактуры: палец левой руки всегда ощущает внутреннюю пластическую связь с целостным ощущением плечевого пояса, что характерно для экспансивного пианизма (термин К. Мартинсена), т.е. бас – это фактурный цоколь. Следующим этапом маскировки, проявляющимся в форме процесса усиления маскировочных свойств звуков, является распределение динамики в фактуре аккомпанемента на отрезке от обозначенного второго звука до верхней точки этого слоя: чем выше звук, тем он динамически ярче.

В выводах заметим, что рассматриваемый тип фактуры является *обертональной атмосферой*, выражающей определенный аффект души – безмятежность. Фактура демонстрирует принцип *полнозвучия*, раскрывающий имманентное свойство фортепиано также генерировать обертоны для корректировки тембрального звучания. Исполнительская тембральная мантировка-маскировка в синестетической опоре на полисенсорные представления о фонизме обертонового ряда, формирующую фактурную тембральность, способствует раскрытию глубинных слоев художественного образа.

Использованные источники

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика : учебник. СПб. : Композитор, 2009. 720 с.
2. Будников В.В. Исполнительский аспект тембрально-динамического формирования фортепианной фактуры // Вестник Томского университета. Культурология. Искусствоведение. Томск, 2020. № 37. С. 114–126.
3. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань : Изд-во Казанского университета, 1987. 264 с.
4. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-н/Д., 2015. Т. 1. 225 с.
5. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 112 с.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с., нот.
7. Росман Э.А. Некоторые вопросы педализации. Роль слуха в искусстве художественной педализации (методическая разработка). Алма-Ата : Минвуз Казахской ССР, 1978. 20 с.

8. Сараджев К.К. Колокол / подготовка текста и коммент. А.Б. Никанорова // Музыка колоколов : сб. исслед. и материалов / отв. ред. и сост. А.Б. Никаноров. СПб. : Российский ин-т истории искусств, 1999. С. 222–226.

9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Москва, 1969. 599 с.

10. Шавинер М.А. Тембро-колористические свойства фортепианной фактуры Й. Брамса : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. 213 с., нот.

Vladimir Budnikov

**TEMBRAL MOUNTING-MASKING OF SOUNDS IN PIANO
TEXTURE: SYNESTHETIC ASPECT**

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 107–118. doi: 10.17223/26188929/9/10

The article presents the method of performing the implementation of the timbre of the piano texture, carried out through its dynamic stratification. The dynamic relationship of sounds in the texture is proposed to express through the concept of camouflage. In psychoacoustics, disguise explains a change in the perception of one sound when another appears. The sound masker dominates the texture and changes its coloristic appearance. In the performing text, “disguise” is complemented by a “mount” process. Mounting (“putting” sound into sound) and masking (“absorbing” sound by sound) is a mutual process of forming an “illusory” timbre, therefore it is appropriate to define it as a timbral mount-masking.

The timbre of the texture is characterized by the overtone properties of the piano sound. This makes it possible for the performer to associatively use the dynamic relationship scheme of the overtones of the overtone series as a model of texture bundle.

The mounting-masking method is productively expanded with a synesthetic approach. Synaesthetic as a systemic property of artistic consciousness allows enriching the method with associative values. Quiet sounds of the piano texture, timbrally equal to the overtone, are proposed to be defined as quasi-overtones. The intermodal characteristics of quasi-overtones can have the following meanings: light, foggy, light, weightless, ghostly, etc. The action of the mount-disguise method, implemented in the process of performing the pianist’s performance, is shown in the example of Concert No. 2 for piano and orchestra by N. Medtner.

Keywords: timbral masking-mounting, piano texture, dynamic stratification of texture, overtone atmosphere.

The used sources

1. Aldoshina, I.A., Prits, R. Musical acoustics. Textbook / I.A. Aldoshin, R. Pritts. - St. Petersburg: Composer, 2009. – 720 p.

2. Budnikov, V.V. The performing aspect of the timbre-dynamic formation of the piano texture / V.V. Budnikov // Tomsk State University Bulletin. Culturology. Art criticism. - Tomsk, 2020. – T. Vol. S. 114-126.

3. Galeev, B.M. Man, art, technology (The problem of synesthesia in art) / B.M. Galeev. – Kazan: Kazan University Press, 1987. – 264 p.

4. Dyatlov, D.A. Performing interpretation of piano music: theory and practice: Dis. ... Doctor of Arts: 17.00.02 / D.A. Dyatlov. – Rostov-n / D., 2015. – Т. 1. – 225 p.

5. Meister, H. Musical rhetoric: the key to the interpretation of the works of I. S. Bach / H. Meister. – M.: Publishing House "Classics-XXI", 2009. – 112 p.

6. Nazaikinsky, E.V. Sound world of music / E.V. Nazaikinsky. – M.: Music, 1988. – 254 p.

7. Rosman, E.A. Some questions of pedalization. The role of hearing in the art of artistic pedalization (Methodological development). – Alma-Ata: Ministry of Higher Education of the Kazakh SSR, 1978. – 20 p.

8. Sarajev, K.K. Bell / K.K. Sarajev; preparation of text and comments. A.B. Nikanorova // Music of bells: collection. research and materials / Russian Institute of Art History; open ed. and comp. A.B. Nikanorov. – SPb. : Russian Institute of Art History, 1999. – S. 222-226.

9. Feinberg S.E. Pianism as an Art / S.E. Feinberg. – M.: Moscow, 1969. – 599 p.

Shaviner M.A. Timbro-coloristic properties of the piano texture J. Brahms: Dis. ... cand. art criticism: 17.00.02 / M.A. Shaviner. – L., 1987. – 213 p.