

ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКИЙ ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ И КОМПОЗИТОРА

I. M. Krasilnikov

Electric and Acoustic Material of Sound in the Work of Musician and Composer

Новый электроакустический звуковой материал обусловил поиски способов выявления его художественного потенциала в деятельности исполнителя и композитора. Так, наряду с традиционной оперной манерой пения, которая предусматривает «опертное» дыхание, «дальний посыл» – большую силу звука и крупную проработку его деталей, сложилась особая манера пения у микрофона, учитывающая, прежде всего, близость его расположения: обычно от 60 см (реже – 1 м) и меньше – вплоть до 5 см от губ исполнителя. Эта манера не требует от вокалиста большой силы голоса.

Опытный исполнитель в громких местах во избежание перегрузки несколько отодвигает микрофон от себя, в тихих – приближает, в том числе ради подчеркивания выразительности отдельных фраз и даже слов (чему во многом способствует увеличение в ближней зоне низкочастотной составляющей спектра). Он поворачивает микрофон вокруг оси, держит его у уголка рта, тем самым ослабляя действие взрывных согласных, меняя динамику и окраску звука. В близком и сверхблизком плане голос становится особенно проникновенным, интимным, хорошо прорабатываются мелкие интонационные детали, например, свойственные эстраднему и джазовому стилям легкие придыхания.

Современная аппаратура способствует решению ряда профессиональных исполнительских проблем. Так, голос певца с помощью применения разных микрофонов и обработки можно подредактировать тембрально, придав ему нужный оттенок теплоты или, напротив, сухости и отчетливости. Неточно спетые ноты можно выправить, применяя специальные компьютерные плагины. Значительно облегчается концертное выступление при использовании приема дабл-трек – пения живую поверх фонограммы с уже записанной сольной партией, к чему прибегают очень многие вокалисты, работающие в области поп-музыки.

Следует отметить, что в данной области применение микрофона давно стало традиционным. А за последние десятилетия он завоевал и театральную сцену, например – в постановках рок-опера и мюзиклов.

Новые средства электроакустики не прошли и мимо внимания композиторов. Первые же опыты в написании музыки к кинофильмам еще в 30-е годы прошлого века убедительно свидетельствовали, что традиционные приемы инструментовки в новых условиях далеко не всегда приводят к желаемому результату. Композитор А. Онеггер, отмечал: «...микрофон, несомненно, требует нового способа трактовки оркестра» [1, с. 14].

Одним из первых средства электроакустики в художественных целях успешно применил С.С. Прокофьев. Игра с планами звучания, немислимая в обычных концертных условиях, по его словам, дает целое поприще для «перевернутой» оркестровки: «...если мы посадим фагот у самого микрофона, а тромбон в 20 метрах от него, то получится огромный, сильный фагот и на фоне его крошечный еле слышный тромбон» [2, с. 103]. Первым он осознал и художественный потенциал микширования многоканальной записи: «...в одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно... и... простым поворотом рычага мы могли усилить или ослабить ту или иную группу в зависимости от требований драматического действия» [2, с. 103].

Приоритет принадлежит ему и в использовании в музыкальных целях электроакустической деформации звука, что стало во второй половине XX века основой целой серии гитарных эффектов-искажителей, активно используемых в ряде направлений рок-музыки. Так, обратив внимание на возникающие в процессе записи микрофонные хрипы и искажения, С.С. Прокофьев предложил их искусственно усилить путем игры в непосредственной близости от микрофона, что дало неприятный, но ценный в плане образной драматургии эффект [2, с. 103].

Подобного рода искажения, однако, в большинстве случаев портили звучание, поэтому для борьбы с ними Э. Сарнеттом были созданы специальные «микрофонные инструменты» – духовые с поворачивающимися раструбами, обеспечивающими многовариантность их расположения относительно микрофона, и особые сурдины, не деформировавшие, а лишь слегка приглушавшие их звучание [1, с. 136-140]. Им, а также К. Лондоном впервые были разработаны принципы микрофонной инструментовки, предусматривавшие использование малых составов духовых инструментов (струнные исключались), избегание тутти, удвоений и прозрачность расположения аккордов, что обеспечивало ясность и пластичность звукозаписи [1, с. 136-140].

Много работавший в области киномузыки А.Г. Шнитке видел как недостатки электроакустических условий (сужение акустического пространства и маскировка тихих звучаний громкими), так и их достоинства (обогащение звуковой картины за счет использования сверхблизкого плана, повышенного уровня реверберации, движения виртуальных источников). Исходя из того, что материалом музыки являются не только ноты,

звукорисующие отношения, но все средства, которыми музыка оперирует, он включал в этот материал и средства звукозаписи: «Возникло как бы новое музыкальное измерение: новые иллюзии пространства, новые отношения интенсивности, громкости... Здесь новая область творчества, и композиторы наверняка будут писать музыку, рассчитанную на звукозапись, на сочетание «живого» исполнения с фонограммой или коррекцией звучания» [3, с. 221].

Сходной позиции придерживается и Э.Н. Артемьев: «Звукозапись – это новая реальность жизни музыкальных произведений. Я бы даже назвал ее новым видом искусства, который может быть сопоставим с творческой деятельностью дирижера» [4, с. 208]. К специфическим средствам этого искусства он относит: искусственную акустику (возможности манипулирования расположением виртуальных источников по планам и по фронту звучания, а также – использования эффекта эхо), многообразные тембровые преобразования и применение электронных звучаний. При этом обращение к этим средствам, по мнению композитора, предполагает существенную корректировку оркестровой фактуры: разряжение ее в случае применения эффекта эхо, отнение полифонических голосов пространственными средствами, выделение линии голосов фактуры с помощью уровня записи без использования в этих целях тембровых удвоений и микстур [4, 209-212].

А.Л. Рыбников также развивает мысль о специфичности аранжировки музыки для звукозаписи, подчеркивая выигранность обращения к малым составам и важность учета частотных характеристик инструментов, в них участвующих, возможность наложения нескольких дублей при записи одной партии в целях тембрового обогащения и построения искусственного баланса звучания, ценность использования шумов и голосов природы [5].

Аналогичной точки зрения о специфичности фактуры сочинения, специально предназначенного для звукозаписи, придерживаются как композиторы, так музыковеды и звукорежиссеры: Л.К. Книппер, М.М. Черемухин, А.И. Хачатурян, М.И. Дунаевский, З. Лисса, Е. Авербах, В.Б. Бабушкин и многие другие.

Однако в наибольшей мере общность задач композитора и звукорежиссера в работе с электроакустическим звуковым материалом проявилась в электронной музыке, начиная с первых опытов в этой сфере на рубеже 40–50-х годов прошлого века. Так, в «конкретной музыке» в целях создания оригинальной композиции впервые использовались приемы звукорежиссерского монтажа. В «магнитофонной музыке» материалом композиции также впервые стала обработка записи звукорежиссерскими эффектами. А в «чистой электронной музыке» таковым материалом служили колебания звуковой частоты, произведенные электронными осцилляторами. При этом первопроходцы электронной музыки, осознавая новизну данного звукового материала, искали адекватные ему методы формообразования. Эти поиски шли в русле отрицания традиций и попыток обновления музыкального языка на основе авангардной эстетики.

Литература

1. Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. Под ред. М. Черемухина. – Гос. изд. Искусство. – М.-Л., 1937.
2. Прокофьев С.С. Музыка к «Александрю Невскому» // Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. – М., 1956, с.102-104.
3. Шнитке А. Новый материал музыки? // Рождение звукового образа / Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. Сост. Е.М. Авербах. – Москва: Искусство. – 1985. – 239с., с. 216-222.
4. Артемьев Э. Звукозапись – новый вид искусства // Рождение звукового образа / Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. / Сост. Е.М. Авербах. – М.: Искусство, 1985. – 239 с., 15 л. илл., с. 208-213.
5. Рыбников А. Звукозапись – творческий процесс // Рождение звукового образа / Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио. / Сост. Е.М. Авербах. – М.: Искусство, 1985. – 239 с., 15 л. илл., с. 201-208.

Н. И. Буторина
Екатеринбург

СОВРЕМЕННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН «СОЛЬФЕДЖИО» И «ГАРМОНИЯ»

N. I. Butorina

Modern Pedagogic and Information Technologies at the Lessons of the Theory of Music «Solfeggio» and «Harmony»

Профессиональная деятельность современного музыканта в области музыкально-компьютерных технологий невозможна вне опоры на развитую способность к восприятию, анализу и воспроизведению музыкальных произведений, их фрагментов и выразительных элементов (мелодии, лада, метроритма, гармонии, фактуры, регистра, тембра, динамики). Эта способность формируется и развивается, прежде всего, на музыкально-теоретических дисциплинах «Сольфеджио» и «Гармония». Именно в рамках данных дисциплин происходит целенаправленное освоение студентами специфики музыкального языка, формируется и координируется взаимодействие слуховых, тактильных, двигательных,