

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

У людей есть обыкновение слушать музыку.

У многих это переходит в привычку, а иногда и в зависимость, называемую меломанией. Одним с детства дают музыкальное образование, воспитывают любовь к изящным искусствам. Другие интересуются техникой и любят смотреть на разноцветные индикаторы, представляя себя в кабине космического корабля. Когда эти факторы сочетаются в одном человеке, вероятность того, что он станет звукорежиссером, возрастает в разы — только эта профессия позволяет заработать на жизнь, слушая музыку и посматривая при этом на мигающие лампочки.

Вот тут и начинается самое интересное. Что же это за занятие такое — звукорежиссура?

Надежда Николаевна Рахманова, звукорежиссер Мариинского театра, считает, что звукорежиссура — безусловно, искусство. В предлагаемой к прочтению книге она доказывает принадлежность этого занятия к области искусств, разбирая записи выдающихся джазовых альбомов, и делает это весьма изящно. Но тут ей и карты в руки: Н. Н. Рахманова на данный момент является единственным в России активно практикующим звукорежиссером, имеющим при этом ученую степень по искусствоведению.

Книга читается с удовольствием. Я бы рекомендовал сразу же пользоваться приложением с разбором упоминаемых пластинок — встретили в тексте отсылку к пластинке или исполнителю — послушали, просмотрели разбор — продолжаем читать. Таким образом можно получить максимальную пользу и удовольствие от знакомства с этим выдающимся трудом.

Помню, что когда я начинал заниматься звуком, то совершил следующее наблюдение — если звукооператор много говорит о саунде, то непременно стоит проверить правильность коммутации и прочие элементы технической состоятельности — обычно философствования на звуковые темы отвлекали от технологического процесса. Но в предлагаемой работе, книге именно о саунде, автору вполне можно доверять — опыт работы имеется: фестивали, спектакли, концерты разных жанров,

Вступительное слово

студия — практически во всех областях звукорежиссуры Надежда Николаевна заявила о себе, как компетентном специалисте. И продвигаемая автором идея о том, что именно личность звукорежиссера определяет, как будет звучать пластинка, примат, так сказать, духа над обстоятельствами, доказывается так же аккуратно, чисто и последовательно, как все, что делает в профессии Н. Н. Рахманова.

Всем приятного прочтения и прослушивания.

*Виктор Домбровский,
FOH инженер*

ВВЕДЕНИЕ

Является ли звукорежиссура полноправной частью музыкального искусства? Действительно ли звукорежиссер выражает свое видение музыкального произведения в особенных качествах звучания? Или все отличия существующих фонограмм обусловлены только уровнем профессионализма? Можно ли их объяснить объективными различиями приборов, или контрольного мониторинга, или уровнем осведомленности о передовых приемах работы со звуком? И если так, тогда почему на фестивалях, находясь в идентичных условиях, звукорежиссеры создают совершенно разное звучание?

Данная книга — поиск ответов на эти вопросы с позиций современной звукорежиссуры и музыковедения. Она исследует звукозапись джазовой музыки и доказывает проявление творческой индивидуальности в работе звукорежиссера. Все теоретические обобщения опираются на анализ фонограмм 17 альбомов, что может заинтересовать не только практикующих звукорежиссеров, но и любителей джаза. Традиции звукозаписи различных музыкальных направлений весьма сильно отличаются друг от друга, а для выявления стилевых закономерностей требуется изучить пласт фонограмм именно в контексте соотнесения их звучания с традицией, поэтому и было выбрано одно направление — джазовая музыка.

Анализ альбомов разных лет, созданных разными звукорежиссерами, обнаруживает, что в истории звукозаписи существует ряд тенденций, свойственных и развитию музыкального искусства как такого: существование ярко выраженных периодов, различных школ и авторского своеобразия, что доказывает наличие многоуровневой стилевой структуры в звукозаписи.

Один из наиболее важных вопросов, связанных с проявлением звукорежиссерского стиля, — определение самого этого термина. Для этого необходимо дифференцировать понятия звучания музыки и звучания фонограммы, ведь, несмотря на то, что мы используем для их обозначения одно слово, подразумеваются при этом совершенно разные явления. Когда речь идет о музыкальном произведении — совокупность всех нюансов композиторского и исполнительского замысла, когда о звуко-

записи — совокупность нюансов воплощения композиции в виртуальном пространстве фонограммы. Для четкого разделения представлений об этих звучаниях и избавления от нежелательных двусмыслиц в книге используется термин — «саунд», обозначающий звукорежиссерское понимание «звукания». Создание *саунда* есть поле творческой деятельности звукорежиссера, а стиль звукозаписи — совокупность качеств *саунда* фонограмм, позволяющих классифицировать их как принадлежащих одному типажу (творчеству звукорежиссера, школе звукозаписи, историческому периоду развития звукорежиссуры).

Внутренняя структура стиля подразделяется на четыре вектора: исторический — стиль в аспекте смены периодов-эпох; национальный — звукорежиссерские школы, традиции, передающиеся из поколения в поколение; индивидуальный — своеобразие *саунда* отдельных мастеров; жанровый — особенности звукозаписи композиций различных музыкальных направлений. Теоретическому обоснованию посвящена первая глава книги, в которой также рассматриваются особенности традиций звукозаписи в различные исторические периоды и некоторые черты американской школы звукозаписи.

Изучение *саунда* фонограмм в исторической перспективе дает возможность утверждать, что к началу 1930-х годов звукорежиссура оформилась как особый вид творчества, быстро преодолевший этап традиционализма и уже к 1950–1960 годам обнаруживший развитую стилевую систему. В этот период складываются различные традиции звукозаписи, формируются представления о специфике *саунда* композиций различных стилей и жанров, и хотя звукозапись все еще довольно часто является анонимной, уже появляются звукорежиссеры, обладающие ярким индивидуальным почерком, работы которых до сих пор представляют большой интерес с точки зрения эстетики звукозаписи. Далее через период преобладания реалистической эстетики звукозапись приходит к индивидуализму, в котором изобретательность конкретного художника стоит превыше всего. Каждый из этих периодов имеет характерные традиции формирования виртуального пространства фонограмм и воплощения в нем различных источников звука. Кроме того, на современном этапе можно говорить о существовании нескольких творческих направлений, имеющих собственные традиции и использующих, как правило, разные творческие методы.

Сравнительный анализ фонограмм, созданных звукорежиссерами различных географических областей, подтверждает наличие характерных особенностей, что позволяет говорить о существовании национальных звукорежиссерских школ. Региональные традиции довольно устойчивы к смене исторических периодов и находят воплощение в *саунде* независимо от используемых техник и методов. Например, российский

саунд легко отличить от американского как при сравнении фонограмм 1950-х годов, так и при сравнении фонограмм 1990-х или 2010-х годов.

Но каким образом можно анализировать *саунд* фонограмм? Этому немаловажному вопросу посвящена вторая глава книги. В ней изложена методика комплексного анализа фонограмм, являющаяся способом слухового анализа *саунда* и опирающаяся на элементы музыковедческого анализа и широко известного «Испытательного протокола OIRT». Методика содержит не только перечень критерииев оценки *саунда*, но и описание того, как должен проходить слуховой анализ с учетом известных психоакустических особенностей слухового восприятия. Данная методика апробирована в ходе систематической работы по анализу фонограмм, а также в рамках образовательных программ для студентов звукорежиссерских специальностей. Ее использование может способствовать развитию у студентов не только навыков определения на слух различных особенностей звучания фонограмм, но и умению систематизировать результаты подобного анализа и правильно классифицировать выявленные особенности.

Изучение фонограмм обнаружило характерные особенности *саунда* джаза в сравнении с академической и эстрадной музыкой. С точки зрения теоретического музыказнания этот феномен определяется как жанрово-стилевой алгоритм звукозаписи, природа которого вполне созвучна традиционному представлению о жанровом стиле¹. В соответствии с этой концепцией в звукорежиссуре существует несколько крупных групп таких творческих «алгоритмов», это звукозапись: джаза, академической музыки, фольклорной музыки, рок-музыки, популярной музыки.

Опора на выявленные черты исторического и национального стиля, а также жанрово-стилевого алгоритма звукозаписи джаза позволила дифференцировать особенности *саунда* фонограмм выдающихся звукорежиссеров как традиционные или индивидуальные. Звукорежиссерские стили Ф. Плота, Г. Чапмана и Ф. Лайко анализируются в четвертой главе. Убедительные отличия во взглядах на панорамирование и ширину стереобазы фонограмм дополняются у каждого из перечисленных специалистов индивидуальной вариабельностью в передаче инструментальных тембров. Творчество Плота, Чапмана, Лайко опосредуется

¹ Сам термин был введен А. Н. Сохором для определения стилевой специфики в случаях, когда стиль является не детерминантом авторского, а атрибутом исторической эпохи или некоторой общности (нации, школы). Понятие получило дальнейшее развитие в теории Е. В. Назайкинского, в соответствии с которой жанровый стиль определяется как совокупная генетическая структура, одновременно отсылающая нас к источнику (стиль) и «к тому, по какой генетической схеме формировалось, рождалось, создавалось произведение» (жанр) [116, с. 95]. Для характеристики константных элементов звукорежиссуры мы используем термин **жанрово-стилевой алгоритм звукозаписи**.

тенденциями, характерными для американской звукорежиссуры в целом, например, — к унификации тембров ударной установки, их динамической ровности и восприятию каждого звука как отдельной краски.

Построение теоретической основы стилевой структуры в звукорежиссуре может стать подспорьем в дальнейшем изучении особенностей *саунда* музыкальных фонограмм, а также в других направлениях аудиоизделий, например, в записи дикторского голоса и шумов, в звукорежиссуре для кино- и видеоконтентов. Это, в свою очередь, должно способствовать точной идентификации результатов научного анализа в исследованиях, опирающихся на материалы звукозаписи, например, теории и истории музыки, филологии, психофизиологии. К сожалению, до сих пор нередки случаи искажения результатов экспериментов, проводимых без учета специфики звукорежиссерского стиля. Это часто встречается в работах, посвященных исполнительским интерпретациям музыкального произведения, особенно когда речь заходит о тембре и штрихе (аспектах, весьма сильно зависящих от пространственных характеристик *саунда*). Еще одним направлением может стать изучение особенностей речи по аудиозаписям, в процессе анализа которых, как правило, также не учитывается специфика *саунда*. Подобные исследования должны в первую очередь опираться на результаты анализа *саунда*, что позволит классифицировать результаты, обусловленные спецификой звукозаписи.

Значительные по объему (более чем 180 звукозаписей) приложения, включающие в себя комплексный анализ фонограмм джазовой музыки, а также запись джазового стандарта «Autumn Leaves», сведенную четырьмя студийными звукорежиссерами, вносят ясность в целый ряд идейных принципов, алогизируемых на страницах книги. Для удобства использования каждый его раздел снабжен графической ссылкой на интернет-ресурс, где размещен обсуждаемый альбом.

ГЛАВА 1

СТИЛЬ В МУЗЫКЕ И ЗВУКОЗАПИСИ О ТВОРЧЕСКОЙ ЗВУКОЗАПИСИ

*А*нализ практического опыта, накопленного за столетие истории развития звукозаписи, выявил наличие закономерностей, обнаруживающих творческую природу этого вида музыкальной деятельности: индивидуальность звучания фонограмм подтверждает существование различных подходов к созданию виртуального звукового пространства. Более того, существование индивидуального звукорежиссерского стиля эмпирически кажется очевидным.

Многообразие фонограмм подтверждает творческую природу этой профессии, поскольку мировая фонотека насчитывает тысячи примеров записей одних и тех же музыкальных произведений, созданных разными звукорежиссерами и обладающими ярко отличительными свойствами. Наиболее ярко это проявляется в звукозаписи академической музыки, например: записи Шестой симфонии П. И. Чайковского в исполнении оркестра Мариинского театра¹ и Венского филармонического оркестра², дирижер — В. Гергиев (в обоих случаях). Первое, на что мы обращаем внимание при прослушивании этих фонограмм, — различная пространственная организация, что проявляется и в особенностях реверберационного отклика, и в использовании звукорежиссером различных планов. Ф. Синей использует глубокие планы и большое количество реверберации, тогда как оркестр в интерпретации Э. Грута, напротив, имеет гораздо меньшую глубину и в целом его фонограмма содержит гораздо меньше реверберации. Также различны и тембры инструментов, например, струнная группа во втором примере звучит значительно мягче. И последним отличием, о котором хотелось бы здесь упомянуть, является решение партии контрабаса: Э. Грут формирует звуковой образ этого инструмента в соответствии с реальным размещением в оркестре и выбранной

¹ CD: Tchaikovsky: Symphony No. 6 “Pathétique”; Romeo and Juliet Fantasy Overture / Philips, 2005, звукорежиссер — Э. Грут (Erdo Groot).

² CD: Tchaikovsky: Symphony No. 6 / Philips, 2000, звукорежиссер — Ф. Синей (Philip Siney).

им концепцией большой пространственности, что обеспечивает весьма гулкое звучание без явно различимой атаки. Тогда как Ф. Синей помещает контрабас на первый план: он звучит близко, очень разборчиво, что не соответствует слуховому опыту естественного прослушивания, но в то же время не выходит за рамки жанрово-стилевой концепции музыкального произведения. Таким образом, мы обнаруживаем, что одно и то же произведение, выполненное под управлением одного и того же дирижера, находит различное воплощение в виртуальном аудиопространстве, что обусловлено звукорежиссерской индивидуальностью.

Подобными примерами изобилуют и фонограммы музыки эстрадных направлений: сравним заполненность стереобазы в композициях «Help!»¹ и «Birthday»² легендарной группы «The Beatles». В первом случае бас, ударная установка и голоса расположены по центру и весьма нешироко, до крайних точек стереобазы доходит лишь звук гитары, что акцентирует на нем внимание. В композиции «Birthday» вся инструментальная часть коллектива расположена по центру (так же нешироко), а голоса — в крайних точках стереобазы. Таким образом, используя один и тот же прием, звукорежиссеры создали различные акценты.

В джазовой музыке, в силу ее импровизационной природы, мы не можем найти фонограммы одного и того же произведения. Поэтому хорошей иллюстрацией могут служить звукозаписи одного коллектива, созданные разными звукорежиссерами, например альбомы Майлза Девиса «Miles In The Sky» и «Sorcerer»³. Здесь так же, как и в предыдущем примере, мы обнаруживаем поразительную разницу в организации виртуального пространства фонограммы, в которое, хочется подчеркнуть, помещен один и тот же коллектив. В первую очередь это проявляется в размещении ударной установки по панораме и плану: она создает равномерное заполнение в «Sorcerer», тогда как в «Miles In The Sky», расположенная в правом канале, как бы противопоставляется фортепиано, занимающему левый канал. Различное распределение источников звука по панораме оказывает сильное влияние на музыкальное восприятие, поскольку акцентирует внимание слушателя на совершенно разных аспектах композиции.

Подобные примеры подтверждают творческую природу звукозаписи, что находит отражение и в профессиональной литературе. Рассмотрим труды, в которых декларируется творческая природа звукозаписи. К таким относятся, например: «Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре» В. Г. Динова [18]; «Аудиоискусство на радио» А. В. Чернышова

¹ CD: «Help!», The Beatles, Abbey Road Studios, 1965, звукорежиссер — Н. Смит (Norman Smith).

² CD: «The Beatles», The Beatles, Abbey Road Studios, 1968, звукорежиссер — К. Скотт (Ken Scott).

³ Подробный комплексный анализ звучания альбомов «Miles In The Sky» и «Sorcerer» представлен в приложении 2 на с. 118 и 132 соответственно.

[54]; «Звукорежиссер и исполнитель в процессе звукозаписи» Д. И. Гаклина [13]. Но необходимо отметить, что данные труды не обосновывают специфику творчества в звукозаписи с позиций музыкования или искусствоведения, а лишь констатируют эмпирически очевидный факт наличия творческой составляющей в этой профессии.

Большое значение в становлении понимания звукозаписи как части музыкального искусства имеет сборник статей и интервью «Рождение звукового образа. (Художественные проблемы в звукозаписи, экраных искусствах и на радио)», составленный Е. М. Авербах [44]. Уже в предисловии, написанном Геннадием Рождественским, обосновывается главная мысль книги: звукорежиссерская профессия — профессия артистическая, творческая.

Выдающийся советский звукорежиссер А. Гроссман в своей статье «Художественные проблемы передачи звука» описывает основные аспекты создания звукового образа, к которым он относит: звуковую перспективу, звуковой баланс, передачу динамических нюансов, частотную коррекцию, применение искусственной реверберации и художественный монтаж. Он постоянно обращает внимание читателя на зависимость звукового образа фонограммы от музыкального материала и говорит о творческой природе звукозаписи: «Помимо исполнительской интерпретации в радиовещании и звукозаписи существует звукорежиссерская акустическая трактовка» [44, с. 121]. В следующей же статье «Принципы современной звукорежиссуры» И. Вепринцев¹ с первых строк заявляет: «Художественная звукозапись — молодое искусство» [99, с. 121].

Данный сборник изобилует подобными цитатами, практически все авторы (а среди них не только выдающиеся звукорежиссеры, такие как В. Бабушкин, И. Вепринцев, В. Виноградов, А. Гроссман, П. Кондрашин, Е. Попова, но и композиторы: М. Дунаевский, А. Шнитке, А. Эшпай) констатируют, что фонограмма несет неизгладимый отпечаток субъективного звукорежиссерского видения музыкального произведения. Однако ни одна из представленных в сборнике статей не предлагает обоснования творческой природы звукозаписи с научной точки зрения.

С момента издания «Рождения звукового образа» прошло уже тридцать лет, и в настоящее время все чаще затрагиваются вопросы креативного использования различных эффектов, порой творчеству посвящаются даже целые разделы в статьях о приборах звуковой обработки. Причем простор для самовыражения обнаруживается в, казалось бы, сугубо технических сферах. Так, например, Игорь Левин, главный исполнительный и технический директор компании Antelope Audio,

¹ Крупнейший деятель советской звукозаписи в области академической музыки, на момент публикации сборника — многократный обладатель «Гран-При» Академии грамзаписи Шарля Кро за записи произведений С. Прокофьева, И. Брамса, Г. Свиридова, Дж. Перголези, М. Мусоргского и др.

в своем интервью журналу «Звукорежиссер» говорит: «Я считаю, джиттер¹ может быть использован творчески, как и дизеринг² — один из видов шума...» [10]. Безусловно, вопрос, затронутый И. Левиным, весьма дискуссионный, и наверняка многие выдающиеся профессионалы в области звукоусиления и звукозаписи не поддержат его уверенности в возможности творческого использования подобных процессов, по природе своей утилитарных. Тем не менее нарастающий интерес к проявлению личности на каждом этапе записи и обработки звука очевиден.

В зарубежной литературе нет научных трудов, посвященных вопросам звукорежиссерского творчества, однако существует несколько книг, так или иначе касающихся данной темы. Это, прежде всего, «Сведение разумом» М. Ставроу [66] и «Искусство микширования» Д. Гибсона [57]. В своей книге Майк Ставроу рассматривает технологические аспекты процесса звукозаписи в их взаимосвязи с психоэмоциональным состоянием звукорежиссера. Безусловно, эта книга посвящена в большей степени основам сведения фонограмм, но автор неоднократно акцентирует внимание на том, что освоение базовых принципов и законов звукозаписи позволит звукорежиссеру освободить себя от решения технических проблем и выйти на следующий уровень — творческий: «Звукорежиссеры <...> часто по ошибке считаются техниками. И это из-за того, что окружены сверкающими лампочками и цифровыми технологиями. Все так, есть много технических задач, но моменты концентрации — когда собирается создаваемая ими магия — это моменты чистейшего воображения... Ваше медитативное, креативное состояние — это самая главная составляющая процесса микширования» [66, с. 86]. Эта книга, написанная в 2003 году, уже заявляет о звукорежиссере-творце, но специфика творчества в создании фонограмм в ней рассматривается сугубо в технологическом контексте этого процесса.

Книга Дэвида Гибсона «Искусство микширования» [57] также посвящена в большей степени техническим средствам звукозаписи и особенностям их применения, она не содержит дефиниций, на которые можно было бы опереться в исследовании звукорежиссерского стиля, однако затрагивает и ряд близких этой теме вопросов. Центральное

¹ Джиттер — нежелательные фазовые и/или частотные случайные отклонения передаваемого сигнала. Возникают вследствие нестабильности задающего генератора, изменений параметров линии передачи во времени и различной скорости распространения частотных составляющих одного и того же сигнала. В цифровых системах проявляется в виде случайных быстрых (с частотой 10 Гц и более) изменений местоположения фронтов цифрового сигнала во времени, что приводит к потере синхронизации и, как следствие, искажению передаваемой информации.

² Дизеринг — подмешивание в первичный сигнал псевдослучайного шума со специально подобранным спектром. Предотвращает корреляцию шума квантования с квантуемым сигналом. Такая корреляция приводит к появлению в сигнале нелинейных искажений и амплитудной модуляции шума квантования, то есть к «грязному» звучанию. В результате дизеринга шум квантования больше не содержит нелинейных искажений, становится стационарным и вследствие этого менее заметным на слух.

место в книге занимает концепция звукового образа как виртуального аудиопространства, создание которого лежит в поле деятельности звукорежиссера. На протяжении всей книги автор оперирует понятиями «звуковой образ» и «стиль сведения», что еще раз подтверждает: на практике эти явления не только существуют, но и обсуждаются в профессиональном сообществе.

В последнее десятилетие появились труды и на русском языке: о специфике звукового образа, средствах выразительности и феномене музыкального пространства в звукозаписи. Также вопросам звукорежиссерского творчества посвящены некоторые статьи в профессиональных журналах (например, статьи А. Зелениной о творческих направлениях в современной звукозаписи [23; 24]).

В своей работе «Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах» [56] В. А. Шлыков обосновывает существование специфического звукового образа, присущего исключительно фонограмме, и проводит грань между музыкальным содержанием звукозаписи и звуковым образом, который является непременным атрибутом звукозаписи, но не функцией содержания. Это является важным концептуальным моментом в определении поля творческой деятельности звукорежиссера. Далее автор выделяет два типа звукового образа — традиционный и драматургический, в определении которых обобщает особенности построения виртуального аудиопространства, характерные для двух основных творческих направлений в современной звукозаписи академической музыки.

Творческое наследие Ю. Л. Кокжаяна и С. В. Пазухина, рассматриваемое В. А. Шлыковым на страницах работы, наглядно подтверждает наличие индивидуальных черт в звучании фонограмм не только у «нетрадиционалиста» С. В. Пазухина, но и у «традициониста» Ю. Л. Кокжаяна. Таким образом, В. А. Шлыков вплотную подходит к проблеме существования различных традиций в звукозаписи академической музыки и на примере творчества двух выдающихся звукорежиссеров формулирует основные особенности этих традиций. Данная работа крайне интересна с точки зрения изучения звукорежиссуры академической музыки и во многом стала основой для настоящей книги.

ЗВУКОРЕЖИССУРА: РЕМЕСЛО ИЛИ ИСКУССТВО?

Многочисленные примеры подтверждают творческую природу звукозаписи, однако можно ли отнести ее к искусству или все же звукорежиссура — только лишь ремесло, и может быть сведена к алгоритмам и законам?

Под ремеслом необходимо понимать промысел, требующий более телесного, чем умственного труда¹. Значит, для того, чтобы назвать некое занятие ремеслом, необходимо определить предмет деятельности и сферу знаний, умений и навыков, необходимых для успешного ее осуществления.

На первый взгляд, работа звукорежиссера вполне может быть сведена к качественному выполнению некоторого количества операций со звукозаписывающим оборудованием и устройствами обработки звука. Так и было на заре звукозаписи, когда она, как пишет С. А. Васенина, «воспринималась лишь как технический способ фиксации звука», а «звукозаписывающие устройства, скорее, искали музикальное звучание, чем правдиво воплощали его» [9, с. 3]. На данном этапе звукорежиссуру можно смело назвать ремеслом.

Далее, уже в 20–30-е годы XX века, звукорежиссеры начинают использовать более широкую палитру технических средств для создания фонограмм. Дискография Бенни Гудмена за 1934–1935 годы содержит записи, созданные разными звукорежиссерами в одной и той же Нью-Йоркской студии компании Columbia Records за несколько сессий звукозаписи². Каждая из этих сессий имеет свои характерные особенности, например: в композициях, записанных 2 февраля 1934, создан акцент на солирующих инструментах (кларнет, саксофон, труба, голос); в фонограммах следующей сессии более акцентирована партия рояля (благодаря яркому стеклянному тембру); композиции, записанные 11 сентября 1934, отличаются тонкой работой с балансом; а в фонограммах последней сессии наиболее выражена партия баса и потрясающее слитно звучат аккорды секции медных духовых³.

Как пишет в своем исследовании П. В. Игнатов: «Именно в этот период стали использоваться такие средства звуковыразительности, как монтаж (линейный, деструктивный — синхронный, асинхронный), плановость (крупный, средний, общий, дальний планы), баланс (акустический, громкостной, музикальный), акустическая пространственность и др.» [26, с. 32]. А наличие инструментария для обработки звука впоследствии обусловило появление различных способов его использования, а затем и традиций, касающихся тех или иных особенностей звучания фонограмм: панорамирования, планов, тембра, музикального баланса и т. д.

¹ Ремесло — стар. ремесло ср. рукомесло, рукодельное мастерство, ручной труд, работа и умение, коим добывают хлеб; || само занятие, коим человек живет, промысел его, требующий более телесного, чем умственного труда.// Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даляр. — 4-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз. медиа, 2007 — Т. 3 : П. — 2007. — 556 с.

² 2 февраля 1934, 14 мая 1934, 16 августа 1934, 11 сентября 1934, 26 ноября 1934 и 15 января 1935 года.

³ Подробный комплексный анализ приведенных примеров представлен в приложении 2 (см. с. 98).

Вовлеченность звукорежиссера в творческий процесс создания фонограммы становится очевидной, но вопрос, является ли этот род деятельности искусством, пока остается открытым.

Искусство есть «форма творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т. д.)» [130]. И если словосочетание «звукорежиссерское мастерство» не вызывает никаких сомнений — действительно, для того чтобы создать фонограмму, необходимо в совершенстве владеть навыками записи и сведения, иметь глубокие познания в области точных наук и музыковедении; то возможность применения к данной профессии слова «искусство» вызывает ряд вопросов, связанных в первую очередь с определением того, что же является в данной сфере музыкальной деятельности тем самым художественным образом, в котором искусство должно воплощать бытие. Для многих практикующих специалистов ответ на этот вопрос покажется очевидным: «Я создаю звучание» — скажут они. Однако чем это звучание отличается от того, которое создает исполнитель?

Чтобы определить сферу творческой деятельности звукорежиссера, необходимо провести грань между звучанием музыкального произведения и звучанием фонограммы как таковой. Первое включает в себя особенности композиторского и исполнительского творчества: содержание музыкального произведения, особенности музыкального языка и инструментовки, черты исполнительского прочтения и т. д. Под звучанием фонограммы, несмотря на то что эти понятия тесно связаны, понимается несколько другое: это особенности виртуального звукового пространства, в которое автор-звукорежиссер помещает музыкальное произведение и которое разворачивается перед слушателем при воспроизведении фонограммы через громкоговорители. Под пространством здесь необходимо понимать не только акустические характеристики, но и тембральные, динамические, одним словом — все характеристики фонограммы.

Для обозначения отдельных виртуальных источников звука используется термин *звуковой образ*¹ (в некоторых случаях это могут быть группы инструментов или ансамбли, но так или иначе, — элементы фонограммы). То есть звуковые образы — это составные части звучания фонограммы, но в данном случае целое не есть простая сумма составных частей, а нечто большее, ведь они не только обладают собственными характеристиками качествами, но и образуют специфические взаимосвязи.

Поэтому необходимо обозначить также и «целое» звучание фонограммы, для чего кажется удобным ввести отдельный термин — «саунд». Несмотря на то что слово это является заимствованным из английского

¹ Введен С. А. Васениной в работе «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи» [8].

и в точном переводе значит собственно «звук», его использование в данном случае кажется весьма уместным. Во-первых, большая часть профессиональной лексики в звукорежиссуре состоит из заимствованных слов, а во-вторых — такое языковое разделение (звучание — *саунд*) еще раз подчеркнет тесную взаимосвязь двух рассматриваемых звучаний (музыкального произведения и фонограммы) и в то же время позволяет дифференцировать эти понятия, что крайне необходимо при осмыслении доли творческого в работе звукорежиссера.

Итак, *саунд* — это совокупность особенностей воплощения музыкального произведения в виртуальном пространстве фонограммы, обнаруживающая себя при непосредственном слуховом восприятии. Это особый «колорит» звучания фонограммы, который проявляется в тембральных, пространственных и динамических особенностях воплощения источников звука в виртуальном аудиопространстве, развертывающемся между громкоговорителями при воспроизведении фонограммы.

При идентичном звучании музыкального произведения *саунд* может отличаться довольно сильно, не нарушая при этом композиторского и исполнительского замысла, а лишь подчеркивая в нем те или иные стороны. С целью доказательства данного утверждения был проведен эксперимент, в рамках которого запись джазового стандарта «Autumn leaves» в исполнении коллектива «Трио Вячеслава Золотовского»¹ была сведена несколькими звукорежиссерами, в результате для сравнительного анализа были представлены четыре фонограммы. Нужно отметить, что представленные материалы имеют яркие индивидуальные отличия в решении всех компонентов микса: пространственности (как в количестве и «качестве» реверберации, так и в распределении виртуальных источников звука по планам); музыкальном балансе (как между инструментами ударной установки, регистрами фортепиано, так и партиями в целом); тембре всех инструментов; заполненности стереобазы и, конечно, прозрачности — параметра, непосредственно зависящего от перечисленных выше. То есть при идентичном музыкальном материале мы обнаруживаем весьма различный *саунд*, что обусловлено авторским выбором каждого звукорежиссера.

Примечателен также факт, что специалисты, принимавшие участие в эксперименте, не присутствовали на записи, что доказывает проявление творческой индивидуальности даже на отдельном этапе звукорежиссерской работы — сведении. Таким образом, мы видим не звукорежиссеров-мастеров, или звукорежиссеров-техников, а звукорежиссеров-авторов, выбирающих наиболее подходящие средства для художественного выра-

¹ Запись произведена в студии ННГК им. М. И. Глинки 19 марта 2013 года. Подробный анализ *саунда* этих фонограмм представлен в приложении 1, с. 90.

жения своего творческого замысла. Прослушав представленные примеры, даже самый взыскательный читатель согласится с данным утверждением.

Итак, фонограмма не может в точности повторить концертное исполнение, и даже самая реалистичная является лишь его подобием, но в то же время она обладает целой палитрой иных тембральных, динамических и пространственных возможностей. Это делает воплощение звучания музыкального произведения в виртуальном аудиопространстве вариантым, что определяет область звукорежиссерского творчества, а значит, изучение звукорежиссерского стиля должно опираться на анализ тех нюансов звучания, которые сообщает музыкальному произведению помещение его в виртуальное пространство фонограммы. В этом смысле звукорежиссера можно сравнить с художником, пишущим портрет: изображая черты лица, он выражает и характер образа, его настроение, выбирая для этого подходящий свет, ракурс, фон. И так же, как в изобразительном творчестве, в звукорежиссуре существует ряд средств выразительности¹, к которым относят, например, пространственность, тембр, динамический диапазон (подробнее — во второй главе).

Звукорежиссер воссоздает действительность в художественных формах, что позволяет говорить о звукорежиссуре как об искусстве, а именно как о виде музыкального искусства. К тому же звукозапись уже попадала в поле внимания музыковедения: в работах канадского композитора и исследователя Р. Меррея Шефера, а также в типологии музыкальных жанров Е. В. Назайкинского [116, с. 128], опирающейся на введенное Шефером понятие шизофонии², которое определяет характерный признак современного бытования музыки в виде звукозаписи — пространственный и временной разрыв между исполнителем и слушателем.

Обратимся теперь к теоретическому обоснованию понятия стиля звукозаписи.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ СТИЛЯ ЗВУКОЗАПИСИ

Прежде чем говорить о стиле в звукорежиссуре, представляется вполне логичным выявить сферу определения этого понятия в музыке — искусстве, являющемся непосредственным «материалом» звукозаписи.

¹ Можно перечислить такие труды, посвященные этой теме, как «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи» С. А. Васениной [7] и «Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера» П. В. Игнатова [26].

² Шизофония — термин, обозначающий разрыв процесса производства звука с условиями его принятия.

Концептуальные основы и отдельные аспекты понятия стиль в музыковедении рассмотрены в многочисленных трудах¹. Большое значение для исследования звукорежиссуры сквозь призму теории музыки имеет труд Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [86], в котором автор не только утверждает прочные позиции звукорежиссера в цепочке композитор — исполнитель — слушатель, но и заявляет о звукозаписи как явлении стилевом: «Стиль — это особенное свойство или, лучше сказать, качество музыкальных явлений. Им обладает произведение или его исполнение, редакция, звукорежиссерское решение...» [116, с. 17]. Назайкинский пишет о важности для теории музыкального стиля рассмотрения его во всех формах проявления, к которым в том числе относит и стили звукозаписи, ведь они «тоже непосредственно проявляются в особенностях “звукового тела” музыкального произведения» [116, с. 24], отмечая, впрочем, что это представляет задачу будущих развернутых исследований.

Понятие музыкального стиля, наряду с понятиями содержания, формы, жанра и пр., относится к той области музыковедческой терминологии, которая, являясь активно изучаемой, всякий раз оставляет ощущение недосказанности, неполноты. Связано это, как правило, с тем, что задача таких работ состоит в выявлении общих закономерностей существования и развития музыкального искусства. Подобный анализ неизбежно связан с теоретическим «разложением» музыки на составные части и рассмотрением ее как упорядоченного целого. И каждый раз одни и те же характерные черты будут выявлять новые смысловые грани.

При этом стремясь обозначить зависимость одних элементов от других, мы неизбежно приходим к выводу о их взаимообусловленности. Это обычная проблема при попытке разбить целостное живое явление на дискретные составляющие. С одной стороны, каждый такой элемент «замкнут», и мы можем изучить его отдельно, но с другой — диалектическая взаимосвязь обуславливает необходимость их рассмотрения именно во всей специфике этих связей, что оказывается весьма трудной задачей. Как правило, это проявляется себя в процессе определения «приемов», по которым мы относим произведение (или отдельный его компонент) к той или иной классификации.

При анализе фонограмм мы сталкиваемся с похожими проблемами: с одной стороны, существуют критерии, общепринятые в профессиональном сообществе для характеристики различных свойств *саунда*: тембральных, пространственных и др. С другой стороны, необходимо

¹ Например: «Стиль, метод, направление (к определению понятий)» А. Сохора [126], «Стиль в музыке: Исследование» М. Михайлова, [81], «Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы» М. Михайлова [113, с. 66], «Музыкальный стиль как семиотический объект» В. Медушевского [107], «К проблеме, сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей» В. Медушевского [106], «Художественные принципы музыкальных стилей» С. Скребова [121] и др.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru