ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Pan-Art

2024. Том 4. Выпуск 4 | 2024. Volume 4. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Тембр и смысл: когнитивные стратегии восприятия музыкального содержания вокального произведения (на примере романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо»)

Лимитовская А. В.

Аннотация. Цель исследования – выявить, как выстраивается слушательское восприятие музыкального содержания вокального произведения при изменении тембрового компонента на этапе его исполнительской интерпретации. В статье будут сопоставлены различные версии романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо», которые не только строго материализуют в звучании оригинальный композиторский текст, но и вносят в него разнообразные тембровые изменения, а также проанализированы различные стратегии слушательского восприятия, связанные с изменением тембро-акустического облика произведения. Научная новизна заключается в комплексном рассмотрении вопроса, объединяющем подходы психоакустики, психологии восприятия, звукорежиссуры с традиционными музыковедческими методами исследования. В опоре на методологическую установку Е. В. Назайкинского, отделяющего собственно звуковое начало музыки от интонационного, а также на результаты собственных исследований роли тембра в фиксации, трансляции и восприятии музыкального содержания выявляются акустические, нейрокогнитивные и семантические аспекты этого процесса. В результате определено, что любые тембровые изменения, вносимые исполнителями в оригинальный текст вокального сочинения, приводят не только к варьированию его акустических параметров, но и к трансформации восприятия репрезентируемого им содержания.

EN

Timbre and meaning: Cognitive strategies for perceiving the musical content of a vocal work (by the example of S. V. Rachmaninoff's romance "How Nice It Is Here")

A. V. Limitovskaya

Abstract. The purpose of the study is to identify how the listener perception of the musical content of a vocal work is built when the timbre component changes at the stage of its performing interpretation. The article will compare various versions of S. V. Rachmaninoff's romance "How Nice It Is Here", which not only strictly materialize the original composer's text in sound, but also make various timbre changes to it, as well as analyze various strategies of listener perception associated with changing the timbre-acoustic appearance of the work. The scientific novelty lies in the comprehensive consideration of the issue, combining the approaches of psychoacoustics, psychology of perception, sound engineering with traditional musicological research methods. Based on the methodological approach of E. V. Nazaikinsky, who separates the actual sound principle of music from intonation, as well as on the results of his own research on the role of timbre in fixation, translation and perception of musical content, acoustic, neurocognitive and semantic aspects of this process are revealed. As a result, it was determined that any timbre changes made by performers to the original text of a vocal composition lead not only to a variation in its acoustic parameters, but also to a transformation of perception of the content represented by it.

Введение

К настоящему времени в музыкознании сформировались два фундаментальных теоретических подхода к изучению музыкального содержания. Один из них связан с исследованиями московской школы, позиция которой, по словам её лидера В. Н. Холоповой, «идет от системы музыковедческих наук, с выработкой новых категорий» (2014, с. 36). Исследовательский же вектор возглавляемой Л. П. Казанцевой астраханской школы

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20240055

© 2024 Авторы. © 2024 ООО Издательство «Грамота» (© 2024 The Authors. © 2024 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

направлен на рассмотрение «музыки сквозь призму искусства и культуры в целом» (Холопова, 2014, с. 36). Несмотря на принципиальную разницу в методологических установках, учёные сходятся во мнении о триединстве музыкального содержания: зафиксированного в композиторском тексте, актуализированного в исполнительской интерпретации и проявленного в слушательском восприятии.

Сформировавшийся к настоящему времени корпус литературы свидетельствует о неравномерности исследованности этой триады. Традиционно объектом музыковедческого анализа становится композиторский (нотный) текст, который, фиксируя в знаковой форме возникающие у творца музыки звуковые образы, по сути, является материальным носителем художественной идеи, её графической моделью. При этом должного внимания не уделяется аналитическому осмыслению «опредмечивания» этой идеи в конкретном тембровом воплощении, а также механизмам её восприятия и слушательской интерпретации. И, поскольку тембр, по мнению автора, является одним из главных инструментов трансляции сущностного содержания музыки (Лимитовская, 2024a), интересно проследить, как выстраивается его восприятие при изменении тембрового компонента в вокальном произведении.

Актуальность избранной темы обусловлена соответствием устойчивой тенденции к постижению сущностных основ музыкальных феноменов и глубинных механизмов их воздействия на человека, наметившейся в музыкальной науке в первые десятилетия XXI века. На сегодняшний день одним из наиболее значимых и динамично развивающихся направлений не только в музыкознании, но и в смежном междисциплинарном дискурсе становятся проблемы музыкального содержания. Их осмысление, как отмечает К. В. Зенкин (2015, с. 184), не только имеет большое теоретическое значение, но и является крайне важным для всей музыкальной практики, поскольку даёт ключ к адекватной интерпретации транслируемых музыкой многоуровневых смыслов и значений.

В ходе исследования были поставлены следующие задачи:

– рассмотреть различные тембровые варианты исполнительского прочтения романса;

– конкретизировать семантические и акустические аспекты певческого голоса, определяющие восприятие музыкального содержания камерно-вокального сочинения;

– проанализировать смысловые метаморфозы, возникающие при оркестровке фортепианной партии романса.

Теоретической базой исследования, прежде всего, стали работы выдающихся отечественных учёных, обращающихся к фундаментальным проблемам теоретического музыкознания. Это монография Е. В. Назайкинского (1988) «Звуковой мир музыки», в которой с музыкально-теоретических и эстетико-философских позиций освещаются вопросы смысловой значимости звукового материала в музыке, а также исследования в области теории музыкального содержания (Зенкин, 2015; Казанцева, 2006; 2008; Холопова, 2014), позволяющие глубже постичь сущностные основы «языка» звуковых художественных образов.

Важным сегментом теоретической базы исследования стали труды по звукорежиссуре, в которых рассматривается генезис звукового образа и влияние физико-акустических параметров звукового сигнала на восприятие транслируемых музыкой смыслов (Рустамов, 2010; 2013; 2014). Монография А. А. Мёдовой посвящена феноменологическому осмыслению этой же проблемы («конституирования акустических данных как музыкальных в контексте поиска интенциональной предметности музыки» (2021, с. 2)).

Ценность для настоящего исследования представляет междисциплинарное исследование М. Корсаковой-Крейн (2019), выявляющее нейрокогнитивные аспекты восприятия музыки, а также ряд работ, в которых даётся личностная оценка тех или иных музыкальных феноменов (Корыхалова, 2000; Монсенжон, 2005; Терликова, 2017).

Кроме того, автор во многом опирается на результаты собственных исследований участия тембра в музыкально-коммуникативных процессах и, в частности, уделяет большое внимание певческому голосу и его способности влиять на восприятие содержания музыки (Лимитовская, 2022; 2024b).

Материал для исследования. Выбор в качестве музыкального материала для исследования романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо» не случаен, поскольку его нотный текст – это предельно детализированный документ, в котором композитор тщательно фиксирует все акустические параметры существующего в его представлениях идеального звукового образа. Отметим, что речь идёт не только о нотируемых высотно-ритмических компонентах. Выписанные подробнейшим образом динамика, артикуляционные, агогические и темповые обозначения свидетельствуют о стремлении композитора максимально конкретизировать смысл художественного сообщения и исключить его неверную интерпретацию. Применительно к авторскому тексту С. В. Рахманинова уместно процитировать слова профессора Ленинградской консерватории С. И. Савшинского, любившего повторять своим ученикам, что нотный текст – это письмо, которое «композитор адресует исполнителю его музыки, рассчитывая на то, что оно, это послание от автора, будет внимательно и с пониманием прочитано» (Цит. по: Корыхалова, 2000, с. 3).

Поскольку обладающий высокой художественной ценностью романс «Здесь хорошо» по праву считается жемчужиной камерно-вокальной лирики, его часто исполняют на концертной эстраде. При этом наличие в сети Интернет большого количества записей даёт обширный материал для анализа (Музыка Mail.Ru. https://my.mail.ru/music/search/Рахманинов%20-%20Здесь%20хорошо; LightAudio. https://web.ligaudio.ru/mp3/романс%20здесь%20хорошо; Zvuch. https://wwv.zvuch.com/tracks/здесь-хорошо-рахманинов).

В рамках настоящего исследования будут сопоставлены различные исполнительские версии, которые не только строго материализуют в звучании оригинальный композиторский текст, но и вносят в него разнообразные тембровые изменения.

Методология. Доминирующим в решении проблемы соотношения тембра и смысла становится комплексный подход, основанный на интеграционном взаимодействии методов психоакустики, психологии восприятия, звукорежиссуры и теоретического музыкознания.

Практическая значимость исследования. Материалы могут быть использованы при практической реализации теоретических курсов «Музыкальное содержание» и «Исполнительская интерпретация». Кроме того, результаты исследования могут быть интересны педагогам по дисциплинам «Сольное пение» и «Концертмейстерский класс» при формировании исполнительского репертуара студентов.

Обсуждение и результаты

Как показывают исследования первых десятилетий XXI века (Корсакова-Крейн, 2019; Рустамов, 2014), акустический компонент является одним из значимых факторов в постижении содержания музыки. Её восприятие во многом обусловливают действующие на бессознательном уровне физические, физиологические, нейрокогнитивные аспекты восприятия звука. Однако мысли о существовании глубоко запрятанного значительного содержания, скрывающегося «за фасадом музыкально-культурного слоя», были высказаны ещё в 80-х годах прошлого века в фундаментальной работе «Звуковой мир музыки» выдающимся музыковедом Е. В. Назайкинским (1988, с. 25). Опираясь на его метод, отделяющий собственно звуковое начало от интонационного, а также на результаты собственных исследований специфической обертоновой «окраски» звука в фиксации, трансляции и восприятии музыкального содержания, проанализируем соотношение тембра и смысла в вокальном сочинении на примере романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо».

Прежде всего необходимо отметить, что, в отличие от оперной партии, в камерно-вокальной музыке композитор практически никогда не регламентирует тип голоса исполнителя. Однако по текстовым и контекстуальным факторам возможно определить его оптимальный вариант, когда, как пишет Е. В. Назайкинский, «в материальной субстанции объективируются художественные представления – именно художественные, то есть опосредованные традициями музыкального искусства, требованиями красоты» (1988, с. 87). В статье «К вопросу о влиянии тембра певческого голоса на восприятие содержания вокального произведения (на примере исполнения романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо») автор приходит к выводам, что по своим акустическим характеристикам этим голосом является сопрано. При этом индивидуальные особенности природного тембра вокалисток, а также использование варьирующих его вокально-технических приёмов становятся причиной смысловых метаморфоз в слушательском восприятии (Лимитовская, 2022, с. 114-118).

Однако в концертной практике нередко встречаются иные варианты тембровой реконструкции романса. Нейтральная гендерная принадлежность его поэтического текста, а также тесситура и диапазон мелодической линии допускают исполнение этого камерного сочинения не только высоким женским, но и мужским голосом – тенором. При этом из-за того, что реальное звучание тенора на октаву ниже, нежели в нотной записи, акустический результат получается иным, а музыкальное содержание варьируется. Сопрано, которое является абсолютным лидером по количеству доступных слушателю исполнений, «парит» над фортепианной фактурой, отсылая восприятие в сферы «горнего». В зависимости от типа голоса исполнительницы оно апеллирует то к образу «ангелочеловека» – ребёнка, то, обнаруживая черты неканонического молитвенного чтения, формирует архетипический образ «рая на земле» (Лимитовская, 2022, с. 116).

В теноровом варианте «Здесь хорошо», который в записи встречается значительно реже, изменение акустического соотношения «слоёв» в фактуре романса по-другому расставляет содержательные акценты. Это сфера «дольнего», земного, которое, в свою очередь, тоже неоднородно. В интерпретациях этого романса высокими мужскими голосами можно выделить две исполнительские модели. Первая являет себя в архивных записях великих теноров Ивана Козловского и Сергея Лемешева. Они применяют технологию пения «в маске», высветляющую и без того светлый тембр лирического тенора. Использование натурального певческого тона без применения маскировочной артикуляции создаёт впечатление естественно-речевой, разговорной манеры. Романс звучит просто, безыскусно, интимно. Отметим, что подобная традиция ушла из вокальной практики вместе с этими певцами. И только исполнение «Здесь хорошо» иеромонахом Фотием (Виталием Мочаловым) сегодня воспринимается как ностальгическая реминисценция, напоминающая о выдающихся представителях русской теноровой школы советского периода.

Другая модель стилистически отходит к европейским традициям академического пения, основанного на целесообразном использовании механизма прикрытия. Поскольку тесситура романса вполне удобна для тенора, вокалистам нет необходимости сильно менять форму гласных при формировании певческого тона, включая связывающий работу голосового затвора и артикуляционного аппарата механизм импенданса (от англ. *impedance* – сопротивление). Певцы используют фонетическое прикрытие как средство выравнивания голоса на всех участках диапазона, но делают это дозированно, не допуская затемнения тембра. Именно так исполняют «Здесь хорошо» Алибек Днишев и Николай Гедда. Голоса звучат плотно, но светло, экстериоризируя упоение красотой жизни. Отметим, что на словах «Да ты, (мечта моя)» все тенора переходят на фальцет. Эта певческая технология способствует качественному извлечению высоких нот, но при этом «стирает» мужской тембр, внося тем самым диссонанс в восприятие. Исключением является исполнение Александра Градского, который, обладая редким тенором-альтино с большими техническими возможностями, имел в диапазоне рабочую d^3. Поэтому в его интерпретации кульминация романса, озвученная без смены приёма звукоизвлечения, звучит

наиболее естественно, продолжая на одном дыхании единую содержательно-смысловую линию развития. Исполнение Градского гиперболизирует эмоцию, придавая ей экспрессивно-экстатическую окраску.

Романс С. Рахманинова также можно услышать в исполнении Тамары Синявской (меццо-сопрано), Юрия Гуляева и Дмитрия Хворостовского (баритон), Евгения Нестеренко и Бориса Христова (бас). Поскольку упомянутые вокалисты обладают низкими голосами, им свойственно использовать при звукообразовании резонанс трахеи. Возникающие при этом обертоны делают тембр мягким, матовым и глубоким. В результате лирический герой, теряя звонкость и полётность голоса, «взрослеет». Преобладание низкой певческой форманты в акустическом спектре этих голосов способствует концентрации отфильтрованных и усиленных резонаторной системой частот на словах «Взгляни – вдали огнём горит река» и «Цветным ковром луга легли, синеют облака». И, напротив, технические трудности звукоизвлечения в верхнем регистре вынуждают певцов интенсивно прикрывать звук, что обусловливает очень сдержанный характер звучания в кульминации.

Таким образом, тембр низкого голоса формирует совершенно иную стратегию восприятия содержания, поскольку, как отмечает А. А. Мёдова, «интенциональная предметность произведения (говоря музыковедческим языком, его образный строй) принципиально корректируется» (2021, с. 178). Находящееся в зоне наиболее комфортного звучания и, как следствие, акустически выделенное описание природы указывает на неё как на единственно возможный источник душевной гармонии человека.

Безусловно, исполнение романса такими большими мастера, вокалистами экстра-класса – это значительное художественное событие. Однако восприятие его содержания, которое, как отмечает А. В. Блаховский, «проходит адаптацию для того или другого тембра» (2019, с. 47), не просто варьируется, а претерпевает значительные трансформации, поскольку семантика голоса – это важнейший когнитивный аспект, заложенный в человеческом подсознании. Причём речь идёт не только и не столько о «бытовой» способности тембра связывать звучание голоса с человеком, а именно о художественном обобщении, нашедшем отражение в номенклатуре певческих голосов, которая «не только ранжирует их по высоте, тесситуре и диапазону, но и ассоциирует с определёнными человеческими типажами, представления о которых формировались на протяжении долгих лет как в процессе биологической эволюции, так и при развитии социальных и культурных норм и эталонов (Лимитовская, 2024а, с. 81).

Продолжая цепь рассуждений о «тембровой перегармонизации» авторского текста, необходимо обратить внимание на ещё один немаловажный когнитивный аспект. Иной тип голоса нередко подразумевает смену тональности оригинала. Как известно, тональность, «краеугольное композиционное средство» (Волкова, 2009), не просто обладает особой аффективной природой, а несёт исторически и культурно обусловленный эмоциональный комплекс, составляющий основу её семантики. Она, как отмечает Л. П. Казанцева, «заключает в себе многослойное поле смыслов, которые осваиваются слушателем с разной широтой объёма и степенью глубины» (2006, с. 135). Очевидно, что, выбирая тональность произведения, композитор руководствуется личной строгой внутренней логикой, нарушение которой может привести к смещению содержательных акцентов. Так, *E-Dur* в баритоновой версии «Здесь хорошо» погружает в сферу просветлённой медитативности, семантические истоки которой лежат в медленных частях сонатно-симфонических циклов, а *F-Dur* у меццо-сопрано и басов подчёркивает возникающий из-за перераспределения тембровых красок по диапазону голоса «пантеистический акцент» (Лимитовская, 2022, с. 116) в восприятии содержания романса.

Отметим, что при исполнении вокального сочинения в другой тональности в звуковом сигнале изменяется его самая нижняя часть – *фундаментальная частота*. Как отмечает А. Р. Рустамов, её контур, то есть скорость, с которой размыкаются и смыкаются голосовые связки, является объективной акустической коррелятой эмоций как в речи, так и в музыке. Инструментальные исследования фиксируют, что доминирование высокой фундаментальной частоты связано с выражением радости и гнева, а низкой – нежности и печали (Рустамов, 2014, с. 13). Поэтому возникающее при транспонировании романса «Здесь хорошо» изменение информативно значимой характеристики акустического сигнала влияет на восприятие общего эмоционального фона произведения. Сохраняя позитивную окраску, он варьируется от радости (высокие голоса) к нежности (низкие и средние). Таким образом, вокальный тембр, «рождаясь в нашем восприятии на основе интеграции частотных, амплитудных и временных параметров звука во всех его обертональных составляющих», способен, воздействуя на человека своими физико-акустическими параметрами, поднимать его на «высшие психолого-духовные уровни человеческого сознания» и быть «выразителем и генератором внутренней гармонии» (Кривенко, 2022, с. 20).

В рамках исследования влияния тембрового компонента на восприятие музыкального содержания вокального сочинения необходимо рассмотреть ситуацию, при которой фортепианный «аккомпанемент» подвергается оркестровке. Слово «аккомпанемент» намеренно заключено в кавычки, поскольку в романсах С. В. Рахманинова партия фортепиано, нагруженная в образно-смысловом плане, не просто выполняет функции гармонической поддержки певческого голоса, а является его полноправным партнёром. Очевидно, что оркестрованный романс, приобретает большую аттрактивность по сравнению с оригиналом, но при этом возникает ряд обстоятельств, требующих критического анализа.

Восприятие самого информативного компонента звука – тембра – во многом обусловлено характером его извлечения или атакой. Атака влияет на форму и время становления кривой нарастания частотных колебаний, возникающих в момент их возбуждения от первоначального звукового импульса. У академических вокалистов в приоритете мягкая атака, наиболее целесообразная с физиологической точки зрения. В созерцательной

камерной лирике её применение даёт хороший эстетический результат, что убедительно демонстрируют многочисленные исполнения романса «Здесь хорошо» певцами с разным типом голосов. При этом вокальный тембр во всей его полноте раскрывается постепенно. Особенности «цвета голоса» проявляются не только на широких участках его диапазона, но и через многочисленные микромодуляционные звуковые процессы. Являясь следствием реакции голосовых связок на нейропсихологические изменения в организме, они трактуются исследователями как проявление эмоциональности (Лимитовская, 2024а, с. 82) и отражают индивидуальные габитуально-телесные характеристики певца. У большинства оркестровых инструментов, используемых в партитуре оркестровой версии романса Рахманинова, акустические процессы разворачиваются аналогично. Добавим, что материализация тщательно выписанной композитором нюансировки с преобладанием тихой звучности также требует от исполнителей как на струнных, так и на духовых инструментах мягкой атаки, постепенно раскрывающей весь обертоновый спектр музыкального тона.

Напротив, фортепианный звук, возбуждаемый посредством удара молоточка о хор струн, имеет характерный для твёрдой атаки крутой фронт, который очень быстро проявляет открытый тембр стационарной части. Его нарастание происходит почти мгновенно, даже в нюансе *piano*, поэтому с первых мгновений звучание сразу становится конкретно-осязаемым. Отметим, что в романсе «Здесь хорошо» звуковая дискретность фортепианного тона, изначально обусловленная конструктивными особенностями инструмента, усиливается складом фактуры и исполнительскими приёмами**.** Так, в тт. 1-6 Рахманинов использует своеобразные «репетиции», повторяя одинаковые звуки в верхнем голосе разложенных аккордов. Кроме того, в тт. 10-14 обращают на себя внимание обозначения – «точка под лигой» и «чёрточка под лигой», указывающие на раздельное звукоизвлечение как в аккордовых фигурациях левой руки, так и в триольных пульсациях, сопровождающих появление контрапунктирующей голосу восходящей мелодии в правой руке пианиста. Подобное артикуляционное подчёркивание самостоятельности фонического резонирования отдельных струн фортепиано акцентирует имманентно присутствующую в фортепианном звуке ступенчатость интонационного движения.

В вокальном же интонировании соединение тонов осуществляется посредством плавного глиссандирующего перехода, заложенного в физиологии голосового аппарата. Подобные приёмы звуковедения мы встречаем и у большинства оркестровых инструментов. Е. В. Назайкинский пишет: «Певческий голос, смычковые струнные и духовые инструменты демонстрируют переходы (от тона к тону), создающие реальное ощущение физической связанности… движение… проходит весь путь без всяких перерывов и перескоков» (1988, с. 133). Подобная разница в соединении звуков, по мнению учёного, является важным фактором формирования в человеческом восприятии фундаментальных семантических оппозиций «естественное – искусственное», «живое – неживое» (Назайкинский, 1988, с. 134). Таким образом, сформированное в филогенезе и необходимое для выживания вида фундаментальное свойство слухового восприятия дифференцировать природу источника звука и пробуждать предметные ассоциации по типу перехода от тона к тону становится важным фактором и в актуализации музыкального содержания, а связь живого и неживого в звуковой стороне музыки оказывается «непременным условием художественности» (Назайкинский, 1988, с. 143).

В оригинале романса «Здесь хорошо» эта концентрированная художественность передана очень скупым, но сильным выразительным моментом. Когда голос, истаяв на тихой кульминации, замолкает, Рахманинов снимает в партии фортепиано все знаки дискретного звукоизвлечения. Изменение *portato* на *legato*, создающее иллюзию линеарности, формирующуюся на физиологическом уровне «скрытыми голосовыми усилиями соинтонирующего слушателя» (Назайкинский, 1988, с. 101), – сильнейший драматургический ход. Если пианист скрупулёзно выполняет все исполнительские ремарки композитора, а не просто воспроизводит звуковысотно-ритмическую сторону текста, смена артикуляции воспринимается как передача смысловой эстафеты – фортепиано, начиная «петь», оживает. Улавливаемое подсознательно на звуковом уровне музыки сближение живого и неживого становится важнейшим средством художественной выразительности.

Подобный эффект не возникает в оркестровой версии аккомпанемента, поскольку и в звукоизвлечении, и звуковедении сохраняется ориентация на «живую» голосовую интонацию. Солист и оркестр изначально воспринимаются как единое по своей природе целое, части которого органично дополняют друг друга, что обусловливает иную драматургическую стратегию восприятия музыкального содержания романса.

Помимо вышеизложенного считаем необходимым подчеркнуть, что музыкальная ткань романса «Здесь хорошо», как и других вокальных сочинений Рахманинова, совершенно не похожа, по меткому выражению Л. Е. Терликовой, «на серое солдатское сукно», а «расцвечена яркими красками» (2017, с. 54). Большую роль в формировании этого впечатления играет фортепианная фактура. У Рахманинова она не только создаёт «объёмные музыкальные пространства» и «совершенно неповторимый звуковой колорит» (Терликова, 2017, с. 72). Фонизм его самодостаточной как в акустическом, так и в образно-выразительном плане фортепианной фактуры – это особый художественно-эстетический феномен, который играет важную роль в материализации музыкального содержания романса. Безусловно, многослойная «ткань» фортепианной партии романса Рахманинова, требующая от пианиста тонкой тембрально-линеарной дифференциации, наделена значительным оркестровым потенциалом, но реализовывать его, по нашему мнению, следует только тогда, когда сам «автор считает возможным исполнять своё творение разными составами» (Казанцева, 2008, с. 27). И здесь можно привести в пример «Вокализ», написанный для голоса (А. Нежданова) и фортепиано. Рахманинов лично переложил его для голоса и струнного оркестра, скрипки, виолончели с фортепиано, а также сделал оркестровую версию сочинения.

В иных случаях, как совершенно справедливо отмечает Л. П. Казанцева в содержательной статье «Пограничные жанры: за и против», изменение тембра и количественного состава исполнителей зачастую приводит к изменению жанровых признаков первоисточника. При этом актуализируются совершенно иные пласты

ассоциаций, нежели предполагалось при сочинении музыки (Казанцева, 2008, с. 29). Что же происходит с содержанием романса «Здесь хорошо» при транскрибировании фортепианной партии в оркестровую? На наш взгляд, возникает ситуация, когда оригинал «рискует потерять важные для него смыслы и приобрести чуждые» (Казанцева, 2008, с. 20). В случае с очаровательной вокальной миниатюрой на стихи поэтессы Серебряного века Г. Галиной фортепиано становится выразителем индивидуально-личностного, исповедального. Оркестр же, как и любое коллективное исполнение, коллективная воля, коллективный разум, коллективная эмоция, объективирует содержание. Лирико-психологический романс «Здесь хорошо» приобретает в оркестровой версии эпические черты. Этот определяющий восприятие психологический момент может вызывать у слушателя когнитивный диссонанс, поскольку для выражения сокровенного не нужны такие глобальные средства. Жанр романса заведомо предполагает *камерность* (от лат. *camera* – комната). И поскольку, как отмечает А. Р. Рустамов, «в европейской музыкальной культуре сложились правила, устанавливающие соответствие типа акустического пространства жанру музыкального произведения» (2013, с. 41), то использование оркестра в качестве партнёра певческому голосу вызывает противоречие между жанром и его презентацией. И даже если романс исполняется с большой концертной сцены, то такой важный в формировании восприятия художественного звукового образа параметр акустического поля закрытого пространства, как *интимность* (Рустамов, 2010, с. 734), «по умолчанию» должен быть высоким, что невозможно при большом количестве исполнителей.

Таким образом, оркестровая версия сопровождения романса «Здесь хорошо» вносит значительные коррективы в восприятие его содержания. В результате изменений, возникающих при «пересочинении музыки» (именно так Э. В. Денисов (1997, с. 63) называет оркестровку), варьируется не только её акустический облик, но и жанровые признаки. Хорошо ли это или плохо – дело вкуса. Известно, например, что С. Т. Рихтер со свойственной ему категоричностью называл переложение «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, сделанное М. Равелем, «мерзостью, ужасающим сусальным опошлением величайшего шедевра русской фортепианной литературы» (Монсенжон, 2005, с. 94). Его же словами: «Я не одобряю переложений, за исключением сделанных самим автором. Оригинал, по-моему, всегда предпочтителен» (Монсенжон, 2005, с. 94) – завершим размышления о целесообразности оркестрового переложения фортепианной партии романса «Здесь хорошо» С. В. Рахманинова.

Заключение

Подводя итоги, можно отметить, что тембровый компонент является одним из главных факторов, обусловливающих фиксацию, трансляцию и восприятие содержания вокального произведения. Именно он во многом ответственен за точность и полноту музыкальной коммуникации, а также за передачу зафиксированных в нотном тексте представлений композитора об идеальном звуковом художественном образе. При этом любые тембровые изменения, вносимые исполнителями в оригинал, не только варьируют его акустические параметры, но и обусловливают метаморфозы в восприятии репрезентированного в нём музыкального содержания.

В заключение необходимо отметить, что анализ коммуникативных свойств художественной звуковой материи не должен ограничиваться только её тембровым компонентом. Темп, динамика и агогика образуют важный для восприятия транслируемых музыкой смыслов и значений комплекс ненотируемых музыкально-выразительных средств, изучение которого может стать актуальным и перспективным направлением для дальнейших исследований.

Источники | References

1. Блаховский А. В. Об особенностях вокальной речи в русской камерной музыке (на примере романсов М. И. Глинки) // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 7.
2. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дисс. … д. иск. Саратов, 2009.
3. Денисов Э. В. Неизвестный Денисов: из Записных книжек (1980/81-1986, 1995) / вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. М.: Композитор, 1997.
4. Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. М.: Памятники исторической мысли, 2015.
5. Казанцева Л. П. «Пограничные жанры»: за и против // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2).
6. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2006.
7. Корсакова-Крейн М. Язык музыки и его психофизические основы (обзор) // Современные технологии в медицине. 2019. № 1 (11).
8. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000.
9. Кривенко Ж. Д. Тембр голоса народного певца как выразитель музыкального содержания русского песенного фольклора // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2022. № 3 (19).
10. Лимитовская А. В. К вопросу о влиянии тембра певческого голоса на восприятие содержания вокального произведения (на примере исполнения романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо») // Художественное образование и наука. 2022. № 3 (32).
11. Лимитовская А. В. К вопросу о роли тембра в музыкальной коммуникации // Наука. Искусство. Культура. 2024а. № 1 (41).

12. Лимитовская А. В. Тембр голоса и содержательные метаморфозы акустического текста (на примере кавaтины Алеко С. В. Рахманинова) // Образование и культурное пространство. 2024b. № 1.
13. Мёдова А. А. Феноменология музыкального опыта. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, 2021.
14. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2005.
15. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
16. Рустамов А. Р. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дисс. … к. иск. СПб., 2013.
17. Рустамов А. Р. Использование акустических характеристик речи для управления выразительными свойствами музыкальных сигналов: маг. дисс. СПб., 2014.
18. Рустамов А. Р. Формирование художественного звукового образа с учетом акустических качеств закрытого пространства // Вестник Башкирского университета. 2010. № 3 (15).
19. Терликова Л. Е. Фонизм фортепианной фактуры как проблема музыкальной педагогики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1.
20. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5).

Информация об авторах | Author information

RU

Лимитовская Анна Валентиновна[1], к. иск.
[1] Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского

EN

Anna Valentinovna Limitovskaya[1], PhD
[1] Tsiolkovsky Kaluga State University

[1] *limitovskaya70@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.11.2024; опубликовано online (published online): 06.12.2024.

Ключевые слова (keywords): восприятие музыкального содержания вокального произведения; тембровый компонент вокального произведения; романс С. В. Рахманинова «Здесь хорошо»; тембро-акустический облик произведения; perception of the musical content of a vocal work; timbre component of a vocal work; S. V. Rachmaninoff's romance "How Nice It Is Here"; timbre-acoustic appearance of the work.