

Надежда РАХМАНОВА

**ЗВУКОРЕЖИССУРА КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС.
СРАВНЕНИЕ СТИЛЕЙ ДВУХ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ
ЭПОХИ РЕАЛИЗМА.**

The title of article: Comparison of styles of the two great masters of the era of realism

Abstract

The article examines the sound engineering as art, which has stylistic features. At the example of a comparative analysis of phonograms of American recording engineers Fred Plaut and Harold Chapman.

Keywords: *art sound design, style, jazz, soundtrack*

Rakhmanova Nadezhda - post-graduate student of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy) A.A.

В 30-е годы XX века в европейской культуре появился новый вид музыкальной деятельности – звукорежиссура, – искусство создания виртуальных звуковых картин (фонограмм), представляющих собой единство музыкального материала, и способа его воплощения в аудио-пространстве с помощью звуковых образов. С развитием художественной звукозаписи формировались различные концепции построения этого пространства, складывались национальные школы и традиции записи музыки различных жанров. В процессе накопления фонограмм, созданных разными звукорежиссерами, стало очевидно проявление творческой индивидуальности в способе организации виртуального звукового пространства, в связи с чем в последнее время небывалую актуальность приобретает проблема звукорежиссерского стиля.

Понятие «стиль» многозначно, им пользуются разные науки (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, культурология и т.д.), и в каждой оно имеет свои смысловые оттенки. В контексте эстетического осмысления творчества звукорежиссера мы под этим понятием подразумеваем диалектическую взаимосвязь содержания и формы, то есть совокупность средств художественной выразительности и принципов формообразования, с помощью которых звукорежиссер воплощает в аудио-пространстве первоначальную идею – музыкальное произведение, существующих неразрывно с самой этой идеей. Но это лишь внутренняя структура стиля, который так же имеет ряд внешних предпосылок, обуславливающих ориентацию художника по отношению к процессу развития искусства, к реальности, к художественной традиции и публике. Таким образом, звукорежиссерский стиль представляет собой многоуровневую систему принципов художественного мышления и способов их образного выражения в виртуальном звуковом пространстве, устойчивую для того или иного периода развития звукозаписи, конкретного направления, школы или одного звукорежиссера. Работая с музыкальным материалом, звукорежиссер, так или иначе, опирается на сложившиеся традиции записи и сведения данного состава исполнителей, то есть проецирует те или иные исторические, национальные и жанровые черты стиля звукозаписи, а также воплощает собственный творческий замысел, что проявляется в характерных особенностях звучания фонограммы.

Ярким примером вышесказанного может стать анализ работ выдающихся американских звукорежиссеров эпохи реализма¹: Фрэда Плота (Fred Plaut) и Гарольда Чапмана (Harold Chapman).

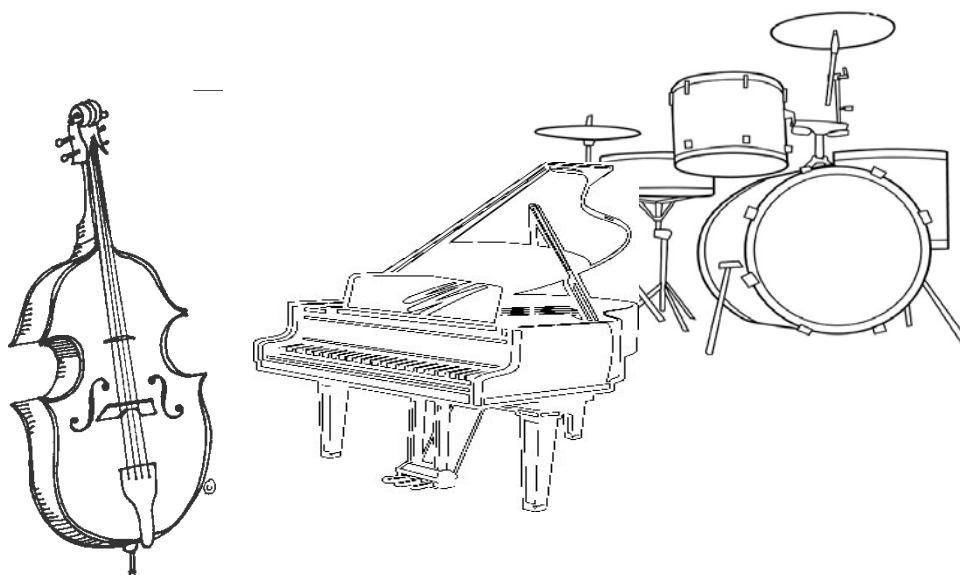
Примечательно, что некоторое время они работали на одной студии – «Columbia 30th Street Studio» (Нью-Йорк), в то время это была одна из самых популярных студий, и до сих пор многие считают ее величайшей студией в истории звукозаписи. На ней были записаны такие известные альбомы, как «Kind Of Blue» (Miles Davis, 1959), «West Side Story» (Loenard Bernstein, 1957), «Theme From A Summer Place» (Percy Faith, 1960), «Вариации Гольдберга» для клавесина, И.С. Бах в исполнении Гленна Гульда (1955). Именно на этой

¹ По технике создания виртуального звукового пространства историю звукозаписи можно разделить на три этапа: *Пуризм* (1930-е – 1960-е гг., mono и ранние опыты stereo), *Реализм* (1960-е – 1980-е гг., stereo) и *Индивидуализм* (1980-е – наше время, stereo и surround); каждый из них связан с определенной степенью изменения звукорежиссером исходного звукового образа. В целом, для *пуристского* периода характерна сдержанность выразительных средств, тембральная и динамическая мягкость; для периода *реализма* – воссоздание звучания, максимально приближенного к реальному; для индивидуализма – поиски новых звуковых красок в использовании нереальных акустических пространств, синтезированных тембров и различных эффектов.

студии Ф. Плот и Г. Чапман с разницей всего в полгода записали трио Дюка Эллингтона. Это дает нам возможность сравнить черты их индивидуальной манеры в работе с одним жанром и, более того – составом исполнителей: фортепиано – Дюк Эллингтон (Duke Ellington), контрабас – Джимми Вуд (Jimmy Woode), ударные – Сэм Вудьярд (Sam Woodyard).

Итак, «*Piano Improvisation No.2*» (Duke Ellington, «*Piano In The Foreground*», 1961; 20 марта 1957 года Фред Плот).

Схематично звуковую картину можно представить следующим образом (ширина и положение изображений соответствуют их пространственному решению, а яркость - балансу):



Контрабас обладает всеми характерными призвуками и глубоким «низом», по плану располагается ближе других инструментов, что достаточно явно благодаря ровному балансу. Рояль с четкой «ударной» атакой и ярким тембром дискантов звучит несколько дальше контрабаса за счет реверберационного отклика; примечательно так же что его план меняется в зависимости от динамики, особенно это слышно на отрезке 3:00 – 3:25. Ударная установка, спанорамирована вправо, и мы ясно слышим акустический отклик в левом канале (особенно на ударах малого барабана и хай-хэта). По стерео-впечатлению она весьма широка, и тембрально звучит очень интересно: рассыпчатый, насыщенный верхними частотами тембр хай-хэта, тарелки «Ride» и бас-барабан не слишком плотный и конкретный, с гулким «сустейном». В целом подход к созданию виртуального аудио-пространства весьма характерный для реалистического периода, что выражается в традиционном расположении источников звука и балансе. Но, наряду с этим, есть и ярко

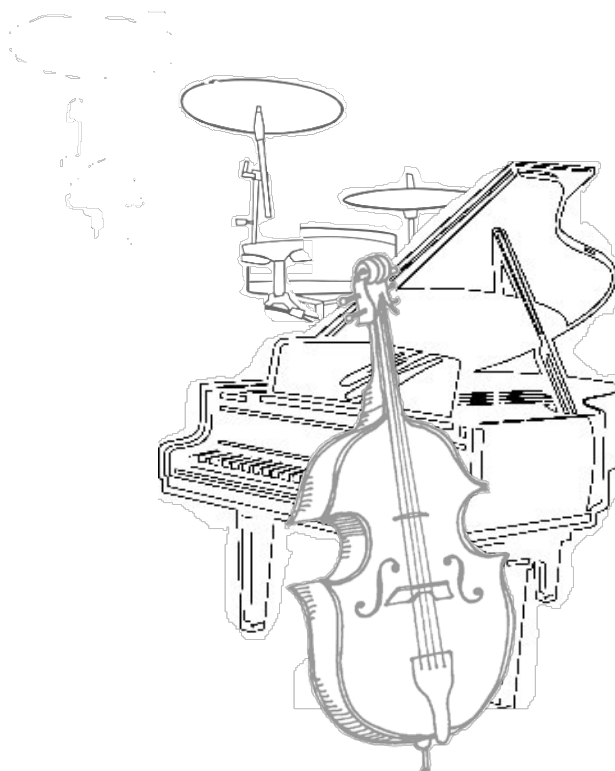
индивидуальные черты: панорамирование инструментов ударной установки выполненное «с точки зрения исполнителя»: хай-хэт звучит левее, а тарелка «Ride» – правее; и смена плана рояля, зависящая от динамики, что делает *f* более близким и сочным и в свою очередь подчеркивает мягкость, интимность *pp*. Такая работа с планами делает форму аудио-пространства контрастной, что усиливает исполнительский посыл, акцентируя внимание слушателя на нюансах.

Ударная установка, занимающая весомое место в фонограммах американской звукорежиссерской школы, так же получает в творчестве Фреда Плата особый колорит: тонкая работа с тембрами и панорамированием делают ее не просто ритмической основой, «скелетом» микса, а полноправным мелодическим участником музыкального события. Примеры такого же решения ударной установки в фонограмме мы находим на многих пластинках Фреда Плата, например: «*The Barbra Streisand Album*» (Barbra Streisand, 1963), «*It's Monk's Time*» (Thelonious Monk, 1964) и др.

С такой же тщательной проработкой ударной установки мы встречаемся и в «**All The Things You Are (take 1)**» (Duke Ellington, «*Piano In The Foreground*», 1961) Гарольда Чапмана (10 октября 1957 года).

Данные композиции различны по характеру музыкального материала и приемам игры – всю первую часть контрабас играет смычком, поэтому для более объективного сравнительного анализа целесообразно выделить отрывок «All The Things You Are (take 1)» (2:10 – 3:10).

Схематично звуковую картину можно представить следующим образом (ширина инструментов условна, так как графически точечные источники звука изобразить невозможно):



Если в предыдущем примере для тарелок была найдена одна рассыпчатая звуковая краска, заполняющая весь микс, то здесь их тембр проработан очень детально, подвижен и подчеркивает звукоизобразительную функцию партии. В акустическом решении рояля, да и в самом выборе работы в моно-технике проявляется приверженность Г. Чапмана к пуристскому направлению. Он использует мягкие звуковые краски, что дает возможность подчеркнуть необходимые линии партитуры легкими тембральными акцентами. Именно так в фонограмме выделена партия рояля: он отличается тембром, насыщенным в среднем частотном диапазоне, предельно прозрачен и конкретен (что, кстати, весьма не характерно для пуризма). В данной фонограмме каждый инструмент занимает свою нишу в общем частотном спектре (контрабас – нижняя часть, рояль – середина, ударные – верх), что делает фонограмму более разборчивой, поскольку партии тембрально не пересекаются.

Сравнение этих фонограмм выявляет характерные черты стиля двух звукорежиссеров, проявляющиеся во всех аспектах звучания: **пространственность** – акустическое решение рояля, и ударной установки; **прозрачность** – в первом случае достижение ее за счет, широкого панорамирования источников звука, во втором – за счет глубокого распределения по планам и уровню громкости (**музыкальный баланс**); **тембр** – во второй фонограмме все инструменты звучат глубже и мягче; **стерео впечатление** – выбор формата записи (stereo/mono); **динамический диапазон** – не является ярким, определяющим различием. У первой фонограммы он составляет – 11 dB, у второй – 15 dB (по измерениям в редакторе Sound Forge Pro10.0).

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в данном случае представлены музыкальные образцы, запись которых произведена при помощи одного и того же оборудования, в одной и той же студии и со сравнительно небольшой разницей во времени, и, следовательно, объяснить такую разницу в звучании мы можем только проявлением творческого потенциала звукорежиссеров. И, если послушать их работы с другими исполнителями, и даже в других жанрах, не остается сомнений, что выявленные особенности звучания являются характерными чертами их стиля.

И как бы ни важен был исполнительский взгляд на звучание, как бы ни сильны и категоричны были традиции записи и сведения в данном жанре, как бы не ограничивали технические возможности оборудования, все-таки первичным фактором, обуславливающим

специфические особенности звуковой картины, является творческий замысел звукорежиссёра. И нет никаких сомнений, что звукорежиссура, несмотря на свою непосредственную сопряженность с рядом точных наук, таких как физика, акустика, электротехника и др., все-таки – профессия творческая, и каждая фонограмма является произведением не только композиторского, исполнительского, но и звукорежиссерского искусства. И, как в любом виде искусства, мы можем выделить характерные для конкретного автора способы выражения творческого замысла, которые выстраиваются в определенную концепцию, так или иначе эволюционирующую в процессе творческой деятельности. Анализ этой стороны – тема отдельной работы.