

practically does not change as it has an inexhaustible expressive spectrum and it is mostly suitable for the embodiment of dramatic images of the symphonic scale.

Key words: Eugene Stankovich, «*Sinfonia Larga*», individual composer's style, symphonism of dramatic type, writing technique, modern tonality key, melodic tonality key, serial, dodecaphony, sonorica, aleatory.

Александр Жарков

ТЕМБР В МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ

Каждая теория требует своего терминологического аппарата. Дефиниция понятия «тембр» важна не только как собственно определение, но как обозначение основных признаков и функций тембра. Создание определения понятия «тембр» в музыке представляется *актуальной* задачей для современной теории. Отсюда *цель* данной статьи, которая видится в обозначении и обосновании возможных подходов при дефиниции данного понятия, а также в представлении возможного варианта определения тембра, который был бы удобен для музыковедческой науки.

Формулирование определения понятия «тембр» представляется крайне сложной задачей из-за его многомерности и многоаспектности. Удивительно ярко и точно эту ситуацию отмечает Ирина Алдошина: «Самым сложным субъективно ощущаемым параметром является тембр. С определением этого термина возникают сложности, сопоставимые с определением понятия „жизнь“: все понимают, что это такое, однако над научным определением наука бьется уже несколько столетий. Аналогично с термином „тембр“: всем ясно, о чем идет речь, когда говорят „красивый тембр голоса“, „глухой тембр инструмента“ и т. д. О тембре нельзя сказать „больше - меньше“, „выше – ниже“, для его описания используются десятки слов: сухой, звонкий, мягкий, резкий, яркий и т. д.» [1, с. 73].

Определение термина «тембр» затруднительно именно в силу его многоаспектности и разных уровней употребления. Можно предположить, что ни одно возможное определение тембра не сможет «удовлетворить» все области его применения.

Еще одной проблемой при дефиниции тембра в музыкальной науке становится его относительная «внутренняя» вариантность. Это, в частности, широкий спектр тембра (с учётом динамики, артикуляции и регистра) у каждого инструмента: например, у скрипки – *détaché*, *pizzicato*, *ricochét* и т.д., не говоря уже о *col legno*, игрой за подставкой и т.д. Вместе с тем,

Ирина Алдошина достаточно точно замечает: «Тембр обладает достаточной инвариантностью (стабильностью), что позволяет сохранить его в памяти, а также служит для сравнения ранее записанной и вновь поступившей в слуховую систему информации об источнике звука. Это предполагает определенный процесс обучения – если человек никогда не слышал звучание инструмента данного тембра, то он его и не узнает» [1, с. 73].

При столь многообразных проявлениях тембра, видимо, необходимо различать «акустическое» и «музыковедческое» определение тембра. «Акустическое» должно объяснить акустическую специфику тембра и удовлетворить акустиков, психоакустиков и служить основой, «не противоречить» «музыковедческому».

Это оправдывается «фонологическим» подходом, когда «акустическое» определение соотносимо с фонетикой (собственно произнесением), а «музыковедческое» – с фонологией (смыслом этого произнесения)¹. Ведь многие «технические», в том числе исполнительские моменты, важные для акустических исследований, становятся периферийными для музыковедческих работ.

Определение тембра в акустике и психоакустике хоть дискутируется и постоянно уточняется профессионалами, именно как «акустическое» представляется достаточно удобным и «рабочим» для музыковедения. Так, Л. Кузнецов в книге «Акустика музыкальных инструментов» указывает: «Тембр – это субъективная характеристика качества звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты, и интенсивности можно отличить друг от друга» [5, с. 74]. И. Алдошина отмечает, что «американский стандарт ANSI-60 дает такое определение: „Тембр – атрибут слухового восприятия, который позволяет слушателю судить, что два звука, имеющие одинаковую высоту и громкость, различаются друг от друга”» [1, с. 73].

В коллективной монографии «Музыкальная акустика» указывается, что «тембром или окраской звука называется отражение в нашем сознании состава звука» [2, с. 16].

И. Алдошина и Р. Приттс в монографии «Музыкальная акустика» акцентируют три главные проблемы современной акустики: возникновение звука, передача звука от источника к слушателю, восприятие звука и связь слуховых ощущений с объективными параметрами звука [1, с. 11–12]. Авторы замечают, что данные проблемы соотносятся с акустикой музыкальных инструментов, архитектурной акустикой и психоакустикой.

В этой триаде вопросы тембра становятся наиболее актуальными в собственно музыкальной акустике и музыкальной психоакустике. Сегодня

¹ О параллели тембрового анализа и фонологии см.: [4].

наиболее интенсивное продвижение в изучение тембра происходит в музыкальной психоакустике, особенно в области, связанной с электронной музыкой. Именно поиски в электронной и затем в электроакустической музыке стали мощным стимулом для компьютерного изучения природы тембра. Практические задачи, выдвинутые композиторами в конце 50-х–начале 60-х годов в области электронного синтеза, поставили вопросы выявления объективных и субъективных параметров звука, а значит, и тембра, в ряд актуальных проблем психоакустики и музыкальной акустики.

При естественной релевантности «акустического» и «музыковедческого» определений тембра, «музыковедческое» определение должно прояснить специфику употребления тембра в музыкальном произведении, объяснить его функционирование как элемента музыкального языка, проакцентировать комплексный характер и взаимодействие с другими средствами.

Противоречивы и подходы музыковедов к «музыковедческому» пониманию тембра.

Ю. Рагс справедливо подчеркивает, что «представление о тембре музыкального звука не так уж элементарно, как могло бы показаться. В композиторской и исполнительской практике давно известно, что все, что связано с окраской звука, с его тембром, – чрезвычайно сложно» [9, с. 32].

По мнению А. Сохора, «трудно создать (и воспринять) связанное, логичное последование тембров <...>, тембры индивидуальны и поэтому плохо поддаются сопоставлению, „упорядочению” и объединению во времени. Поэтому нельзя в строгом смысле говорить и о тембровой шкале» [10, с. 142]. Л. Мазель отмечает: «Действительно, тембры – качественно разнообразны, но допускают скорее описательные характеристики, нежели количественные сравнения и – тем более – точно измерения» [8, с. 310].

В. Цуккерман, анализируя соотношение тембра и фактуры у Н. Римского-Корсакова, подчеркивает: «тембр, который в сравнении с другими средствами музыки кажется элементом относительно более переменным, не стабильным, допускающим изменения, – в музыкальной мысли Римского-Корсакова (как и других великих оркестраторов) есть такая же неотъемлемая сторона, как высота, длительность, сила» [12, с. 342].

В статье «Чистые тембры» Е. Назайкинский подчеркивает: «В русском языке краска и цвет достаточно четко разграничиваются. Краска чаще всего – нечто искусственное, цвет, напротив, – естественное. Этими двумя словами можно обозначить две принципиально разные стратегии оркестровки <...> *Искусство* и *естество* – вот их глубинные основы (курсив мой – А. Ж.). Одно из них предполагает раздельное оперирование

сочинением и инструментовкой. Второе, <...> напротив, отвергает понятие об инструментовке как о раскрашивании сочиненной музыки» [7, с. 14].

Е. Назайкинский и Ю. Рагс отмечают: «Как известно, тембр обычно ставится в один ряд с такими элементарными качествами музыкальных звуков, как высота и громкость. Но если высота и громкость – сравнительно простые качества (высота определяется частотой колебаний, громкость – в основном интенсивностью колебаний), то тембр, являющийся для восприятия безусловно элементарным качеством, труднее всего связать с одной физической характеристикой <...> Тембр, таким образом, – очень сложный „элемент“ музыкального звука <...> Такое соотношение объективного и субъективного в тембре затрудняет исследование его выразительных свойств. Эта трудность усугубляется еще тем, что в живом музыкальном звучании все эти физические элементы, определяющие тембр, находятся в постоянном движении, изменении» [6, с. 83–84].

Еще одну дефиницию выдвигает Е. Назайкинский: «Слово „тембр“ в русской музыкальной терминологии охватывает несколько устойчивых и практически важных представлений, группирующихся вокруг двух главных – простого и более сложного, далеко не во всем совпадающих друг с другом. С одной стороны, он трактуется как свойство отдельного звука (тембр в узком смысле слова), с другой, – как характер звучания инструмента или голоса в целом (тембр в широком смысле) [7, с. 6].

Это положение представляется крайне важным для понимания тембра и теории тембра в целом, так как позволяет иерархически соотнести тембр каждого инструмента в его акустической («фонетической») сущности и тембр как конкретное звучание («фонологическое») в конкретном музыкальном произведении.

Понимание тембра как комплексного понятия, направленного на слияние всех компонентов в слуховой сущности, представлено в определении Жана Ноэль ван дер Вейда в его книге «Музыка XX века»: «Тембр – комплексное понятие (часто определяемое как совокупность трех параметров: высоты, длительности, интенсивности), которое направлено на слияние звучания всех компонентов в слуховой сущности. Тембр обозначает источник звуковой, реальный или виртуальный» [13, с. 23].

Представляется, что определение тембра будет неполным, если не учитывать аспект музыкального языка и речи, ведь сама композиторская практика показала, что тембр представляет собой один из параметров, обеспечивающий различие (несхожесть) элементов музыкального языка и речи. В этом ракурсе следует подчеркнуть, что тембровое «окрашивание» фоном и морфем обеспечивает структурную определенность мотивов и фраз

– то есть своим подобием (или наоборот, контрастом) тембр усугубляет (или разделяет) единообразие синтагм. Соответствие тембра и мотива (фразы) становится основой для фонологических элементов музыкального языка.

С точки зрения музыкальной речи основное назначение тембра – обеспечение целостности (за счет слияния/разделения) всех элементов музыкального языка в конкретном воплощении музыкального материала. При всей сложности взаимодействия музыкального языка и речи, именно в речи музыкальный материал (всё минус тембр), через тембр, обретает свое произнесение.

В аспекте языка наиболее ярко проявляется двойственная природа тембра. С одной стороны, он функционирует как полноценный элемент музыкального языка, как самостоятельная лексема. С другой, за счёт неразрывного слияния со звуковусотностью, динамикой, артикуляцией, выступает как *параметр* элементов музыкального языка.

Таким образом, музыковедческое определение *тембра* можно сформулировать как *объективный спектр звучания, проявляющийся как элемент музыкального языка, который направлен на инструментальное (вокальное) воплощение звука в музыкальной речи и устремлен на слияние фонических, колористических, фактурных, тематических, композиционных и смысловых компонентов в их художественно-акустической целостности.*

А идентификатором, видимо, при этом служит «акустическое» понимание, которое фокусируется в уже приводимой цитате Л. Кузнецова, – «субъективная характеристика качества звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты и интенсивности можно отличить друг от друга» [5, с. 74], то есть то, что мы назвали «акустическим» определением тембра.

Таким образом, можно соподчинить «акустическое» и «музыковедческое» определения тембра. «Акустическое» всегда будет шире, а «музыковедческое» – более точным и «работающим» в музыкальной науке.

Музыковедческое определение тембра помимо важности собственно для теории тембра имеет огромное значения для понятийного аппарата музыковедения и профессионального музыкального общения, позволяя конкретизировать фоническую, фонологическую и артикуляционную сторону музыкального произведения и его исполнения.

Труд исследователя тембра кропотлив и многотруден. Мистифицирующий характер объекта увеличивает усилия, прикладываемые к его анализу. Ф. Манури справедливо замечает: «Один из наиболее поражающих парадоксов, связанных с тембром, состоит в том, что, чем меньше мы о нем знаем, тем меньше он ставит перед нами проблем. Средства, позволяющие его контролировать и анализировать, становящиеся все более точными, удачные дефиниции, кажется, лишь

отдаляют его природу» [14, с. 293].

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник для вузов. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Багадуров В.А., Гарбузов Н.А., Зимин П.Н., Корсунский С.Г., Рождественский А.А. Музыкальная акустика/Общая редакция Гарбузова Н.А. М: Государственное музыкальное издательство, 1954. 236 с.
3. Банициков Г. Законы функциональной оркестровки: учебное пособие. СПб.: Композитор, 1999. 240 с.
4. Жарков А. Фонологические аспекты теории тембра//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. К., 2008. Вип. 72. С. 56–61.
5. Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов: справ. М.: Легпромбытиздат, 1989. 368 с.
6. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука//Применение акустических методов исследования в музыковедении. Под ред. Скребкова. М.: Музыка, 1964. С. 79–100.
7. Назайкинский Е. Чистые тембры//Оркестр. Инструменты. Партитура. Сб. статей./Отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. 218 с.
8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
9. Рагс Ю. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова/Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
10. Сохор А. Музыка как вид искусства//Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981. Т. 2.
11. Тарасов Б.А. О сущности музыкального тембра//Выразительные средства музыки: Межвуз. сб., Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 159–174.
12. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1975. Выпуск 2. 458 с.
13. Jean-Noel von der Weid. La musique du XX siècle. Paris: Hachette, 1992. 382 p.
14. Manoury Philippe. Les limites de la notion de «timbre»//Le timbre, metaphore pour la composition. I.R.C.A.M., 1991. P. 293–300.

Жарков Александр. Тембр в музыке: проблема определения понятия.

Статья посвящена проблемным вопросам определения понятия «тембр» в музыке. На основе анализа различных подходов к тембру предлагается дефиниция понятия тембр в виде «акустического» и «музыковедческого» определений. Учитывая естественную вариантность тембра в музыке, предложено музыковедческое определение понятия «тембр» в музыке.

Ключевые слова: звук, тембр, «музыковедческое» определение тембра, элемент музыкального языка.

Жарков Александр. Тембр в музиці: проблема визначення поняття. Стаття присвячена питанням визначення поняття «тембр» у музиці. На підставі аналізу різних підходів до тембру пропонується

розділити поняття тембр на «акустичне» і «музикознавче» визначення. Враховуючи варіантність природи тембру в музиці, запропоновано музикознавче визначення поняття «тембр» в музиці.

Ключові слова: звук, тембр, «музикознавче» визначення тембру, елемент музичної мови.

Zharkov Alexander. Timbre in music: the problem of defining a concept. The article is devoted to the problematic issues of defining the term «timbre» in music. Based on the analysis of various approaches to timbre, the definition of the concept of timbres in the form of «acoustic» and «musicological» definition is proposed. Given the natural variation of timbre in music, the musicological definition of the term «timbre» in music is offered.

Key words: sound, timbre, «musicological» definition of timbre, element of musical language.