



Тембр музыкального инструмента как семантическая доминанта звукового решения фильма. Виолончель

Е.А. Русинова

доктор искусствоведения, доцент

EDN: <https://elibrary.ru/wkftss>

В статье поднимается вопрос о необходимости новых подходов к исследованию музыкальной партитуры кинофильма. В частности, обосновывается обращение к анализу «чистого» тембра инструмента вне определенных ритмико-мелодических характеристик музыкального тематизма. На примере виолончельной музыки, примененной в кинофильмах разных жанров и стилистических направлений, показано, как тембр влияет на интерпретацию смысла киноэпизода, понимание драматургии и художественного образа образа персонажа.

Понятие и значение тембра в музыке

Начиная с первых десятилетий звуковой эры кино, принципы введения музыки в диегетическое и недиегетическое пространства фильма изучались достаточно глубоко, и основные постулаты этих исследований сохраняют актуальность в настоящее время¹. Это касается, например, техники музыкальных лейтмотивов, музыкально-стилистических приемов оформления произведений разных киножанров, темпо-ритмической организации фонограммы фильма, интонационной выразительности музыкального тематизма в создании звукозрительного образа и много другого. Помимо специфики применения элементов музыкальной выразительности, заимствованной кинематографом, предметом пристального внимания как практиков, так и теоретиков кино, стали принципы музыкальной формы как универсальной композиционной структуры фильма². Однако такой аспект музыкальной области как тембральность, точнее, тембр музыкального инструмента или певческого голоса, остается до сих пор малоисследованным в контексте взаимоотношений музыки и кинодраматургии, притом, что история киноискусства предоставляет обширный материал для углубления в эту проблематику.

¹ Напр.: Лисса З. Эстетика киномузыки. — М.: Музыка, 1970; Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964 и другие.

тембр
музыкального
инструмента
в кино, музыка
фильма, звуковое
решение
кинофильма,
виолончельная
музыка
в саундтреке,
звукозрительный
образ, семантика
звука

² См.: Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. Ricordi, LIM, 2013.

³ Парс Ю. Тембр // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 541.

⁴ Там же.

⁵ См.: Гарбузов Н.А. Звонная природа тембрового слуха. — М.: Музгиз, 1956; Назайкинский Е., Парс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Промышленное акустических методов исследования в музыковедении / Под ред. проф. С.С. Скребкова. М.: Музыка, 1964. С. 79–100; Balzano G.J. What are musical pitch and timbre? // Music Perception Journal. 1986. No.3. Pp. 297–314.

⁶ Сонорика (от лат. sonopus — звонкий, звучный, шумный) — в музыке XX века один из методов сочинения, основанный на оперировании тембромрациональными звучностями — сонорами. См.: Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 514.

⁷ Алдошина И., Приттс Р. Восприятие звука. Основы психоакустики // Музыкальная акустика. — СПб.: Композитор, 2006. С. 185.

Как установлено в музыковедении, тембр (от фр. *timbre*) является одним из «признаков музыкального звука, наряду с высотой, громкостью и длительностью»³, на основе которых выстраиваются более сложные звучания, связанные с исполнительской интерпретацией и другими особенностями творческого акта. Таким образом, одинаковые по высоте, длительности или громкости звуки, производимые разными музыкальными инструментами, различаются благодаря тембру. Однако это, казалось бы, понятное утверждение является своего рода «камнем преткновения» в музыковедении как науке, использующей довольно строгий терминологический аппарат. Тембр как феномен в настоящее время не имеет строго научного исчерпывающего (то есть, принимающего во внимание как физико-акустические, так и эстетические характеристики тембра) определения и типологии. Нередко описание тембра музыкального инструмента сводится к «тактильно-визуальному» переносу значения: в статьях и рецензиях, посвященных музыкальному анализу произведения, в том числе его концертному варианту в индивидуальной интерпретации исполнителя, тембр может определяться как «мягкий», «жесткий», «теплый», «холодный», «яркий», «тусклый», «светлый», «приглушенный», «чистый», «металлический», «стеклянный», «округлый» и т. п. Тем не менее, такие «поэтические» или «метафорические» описания тембральности дают довольно ясное образное представление о звучании того или иного инструмента с учетом контекста исполнения произведения. Неслучайно даже в словарном определении слова «тембр» первое словосочетание — это «окраска звука»⁴, как буквальный перевод немецкого термина *Klangfarbe*.

Тембр стал предметом пристального изучения в музыковедении во второй половине XX века⁵ в связи с распространением новых композиторских техник и художественных направлений в музыкальном творчестве, в частности, сонорике⁶. Стремление к научной объективности, как правило, направляет исследователей на путь выявления физико-акустических характеристик того или иного тембра, в частности, в цифровую эпоху на помощь приходят и компьютерные технологии. В книге «Музыкальная акустика» ее авторы И. Алдошина и Р. Приттс отмечают, что «современные музыкальные компьютерные программы позволяют достаточно детально проанализировать процессы установления звука у разных инструментов и выделить существенные акустические признаки, наиболее важные для определения тембра»⁷.

Однако с необходимостью приходится признать, что понимание лишь одних физических характеристик тембра не дает исчерпывающего представления о его значении в искусстве. Известные музыковеды Е. Назайкинский и Ю. Рагс более полувека назад — когда стало очевидным возросшее значение тембров в музыкальном творчестве — утверждали необходимость исследования психологических аспектов его восприятия. «Для изучения выразительных возможностей тембра недостаточно одного знания объективной физической сущности этого сложного элемента музыкального звучания. Никакие самые совершенные анализы, никакие графики и спектры не в состоянии дать представления о характере звуков. Необходима музыкально-эстетическая оценка звучания, оценка качества тембра. Понытно поэтому появление работ психологического направления, в которых момент восприятия тембра исследуется в первую очередь»⁸. Этот же факт признает и Б.Я. Меерзон в своей книге, содержание которой посвящено научному объяснению акустических особенностей звука: «...у тембра <...> бесчисленное множество характеристик, соответствующих многообразию состава тонов, которые образуют созвучие. Ни в одном языке мира, а также в научной и инженерной терминологии нет таких слов, которыми можно было бы точно охарактеризовать такие понятия, как, например, тембр скрипки или тембр голоса певца»⁹.

В настоящее время продолжают исследования тембра как важной категории искусствознания¹⁰. В частности, для понимания феномена тембра предлагается разделение его «основных» и «дополнительных» параметров. Как обобщает в своей статье А.Г. Алябьева, «к основным объективным параметрам относятся спектр и характер переходного процесса основного тона и обертонов. К дополнительным <...> следует отнести реверберацию, вибрато, унисон, негармоничность обертонов, биения, расстояние до источника звука, нелинейность кривых равной громкости, нелинейность амплитудной характеристики слуха»¹¹. Специфические особенности работы с тембром в звукорежиссуре являются предметом особого рассмотрения, и в этом отношении неocenим опыт профессионалов в этой области, изложенный в не столь многочисленных теоретических трудах. В частности, в 6-й главе «Фоноколористика» книги «Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре» ее автор В.Г. Динов предлагает оставить музыковедам «благородный труд по анализу тембральной эстетики. В фонографии более актуальным является то, как передать, усилить или, если нужно, нивелировать натуральные звуковые цвета, в которые окрашены источники»¹².

⁸ Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. — М.: Музыка, 1964. С. 82.

⁹ Меерзон Б.Я. Акустические основы звукорежиссуры. — М.: Аспект-Пресс, 2004. С. 19.

¹⁰ См.: Давиденкова Е.А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры. Дис. канд. искусствоведения, 17.00.09 — теория и история искусства, 2011. 212 с.

¹¹ Алябьева А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 1 (26). С. 5–10. С. 6.

¹² Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. — СПб.: Геликон-Плюс, 2002. С. 219.

Как видно из вышеизложенного, тембр является довольно сложным, многоаспектным предметом исследования. В данном случае, обращаясь к звуковой сфере кинематографического произведения, внимание будет сосредоточено на выразительно-эстетической стороне тембра музыкального инструмента как важной составляющей звукозрительного образа. При этом целью анализа ставится выявление семантики музыкального тембра, непосредственно связанной с культурным контекстом времени создания произведения и субъективным внутренним миром режиссера, психологией восприятия, когнитивными процессами и ассоциациями, вызываемыми у зрителя при просмотре кинопроизведения. Но что дает основание для применения такого подхода в анализе звукозрительной концепции кинофильма?

Тембр — будь то характеристика звучания инструмента симфонического или народного оркестра, привычного для европейского слушателя, или звук инструмента, представляющего национальную (например, японскую, китайскую, индийскую) музыкальную традицию — имеет свою «биографию», несет в себе семантику, связанную с историей происхождения и бытования инструмента в контексте своего времени и своей культуры. Будучи примененным в значении, определенном сюжетным замыслом музыкального произведения (оперы, симфонии, концерта, сонаты и т.д.), тембр может приобретать вполне конкретные смыслы, ассоциируясь в дальнейшем с памятными художественными образами (например, тембр валторны, играющей важную роль в партитуре оперы К.М. Вебера «Вольный стрелок», может ассоциироваться с благородной мужественностью и вне контекста этого произведения). В данной статье речь пойдет о тембре виолончели как инструмента, весьма значимого не только для музыкального искусства, но и для кинематографа, особенно авторского направления.

«Голос» виолончели в кадре и за кадром

Виолончель — уникальный инструмент среди группы струнных смычковых, поскольку имеет самый широкий диапазон звучания (пять октав), воспроизводит благородный, сочный, густой звук и напоминает мужской певческий голос (ассоциируясь с баритоном, имея, однако диапазон от тенора до баса). Многократно были повторены современниками и стали практически афоризмом слова великого оперного певца Ф.И. Шаляпина, который утверждал, что петь надо учиться у виолончели. Знаменитый виолончелист Даниил Шафран утверждал высокое

¹³ Шафран Д.
Виолончель соло. —
М.: АСТ, 2001. 414 с.

идейно-художественное предназначение виолончели, осуществляемое благодаря ее уникальному тембру: «Своим особым звучанием, близким человеческому голосу, <виолончель> обрела художественное право выражать большие музыкальные идеи эпохи»¹³.

Виолончель приобрела особое значение не только как оркестровый, но как ансамблевый и сольный инструмент во многом благодаря композиторскому творчеству И.С. Баха (6 сюит для виолончели соло), Л. ван Бетховена (сонаты для виолончели и фортепиано, струнные квартеты), Д.Д. Шостаковича (два концерта для виолончели с оркестром, 15 струнных квартетов), а также исполнительскому мастерству выдающихся виолончелистов XX века — Пабло Казальса и Мстислава Ростроповича.

Интересно, как сами виолончелисты высказываются о своих взаимоотношениях с инструментом. Великий испанский виолончелист Пабло Казальс говорил о том, что после удачного исполнения чувствует «весомость золота», причастность своей души к особому событию художественного творчества¹⁴. В этом смысле показательна и реплика виолончелиста — одного из персонажей фильма Федерико Феллини «Репетиция оркестра» (1978): «Я, знаете ли, сказал бы, что виолончель во всем напоминает идеального друга, да, подлинного друга — тактичного, преданного. Этим она отличается от скрипки. Скрипка может тебя пленить, обольстить, но также и обмануть! Она — как женщина... Виолончель — это инструмент, который никогда не предаст. Однажды избрав тебя, он навеки остается твоим другом».

Но виолончель не только погружает музыканта в самую суть музыки, становясь «другом навеки», но и ведет разговор — благодаря душе и рукам исполнителя — со слушателем, непосредственно внимающего музыке. Когда же речь заходит о кинематографе, восприятие и понимание смысла музыкального (в том числе виолончельного) высказывания усложняется, лучше сказать — обогащается визуальными экранными образами, динамикой драматургического развития киноповествования и выразительными приемами режиссуры (включающими особенности монтажа, работу с актерами, операторское решение и т. д.). Здесь следует провести различие между фильмами, где виолончель является элементом *диегетического* пространства, — в большинстве случаев, благодаря сюжетной основе, в виде неотъемлемой составляющей образа персонажа-виолончелиста, — и фильмами, где тембр виолончели, используемый в *недиегетическом* пространстве, становится одним из элементов авторского языка кинорежиссера.

¹⁴ Корредор Х.М.
Беседы с Пабло
Казальсом. — Л.:
Государственное
музыкальное изда-
тельство, 1960. С. 76.



Кадр из фильма
«Осенняя соната»,
режиссер И. Бергман,
1978

той пианистки Шарлотты (Ингрид Бергман) и ее уже взрослой дочери Эвы (Лив Ульман). Образ виолончелиста появляется в кадре в эпизоде воспоминаний (флэшбеке), когда Эва в исповедальном монологе говорит о Леонардо, уже умершем муже своей матери. В кадре показан Леонардо, исполняющий виолончельную сюиту Баха спиной к зрителю, сидя на простом деревянном стуле, одетый в мягкий светлый домашний кардиган, — видны лишь замершие фигуры и лица его близких, завороченно слушающих музыку. За кадром слышен комментарий Эвы: «Виолончель звучала так мягко, так нежно...» В этом эпизоде тембр виолончели и особая мягкость исполнения Леонардо выражают его внутреннее одиночество и искреннюю любовь к двум маленьким (тогда) сестрам, которых фактически бросила мать, предпочтя путь светской жизни, блестящих приемов и мировых гастролей.

Кадр из фильма
«Сарабанда»,
режиссер И. Бергман,
2003



В драматургии «Сарабанды» виолончель играет более значительную роль. По сюжету, пожилой отец (Хенрик) и его юная дочь (Карин), оба виолончелисты, переживают, каждый по-своему, внутренний конфликт. Отец, видя в дочери образ ее умершей несколько лет назад матери, испытывает к ней двойственные чувства, не желая отпускать от себя. Дочь же хочет вырваться из-под удушающей опеки отца, которого она, тем не

В качестве примеров диететического применения виолончельной музыки показаны такие фильмы как «Осенняя соната» (1978) и «Сарабанда» (2003) Ингмара Бергмана. Сюжет первой картины раскрывает психологию непростых взаимоотношений матери, знамени-

¹⁵ Сарабанда — старинный торжественный испанский танец, исполняемый двумя танцорами. — Прим. авт.

менее, очень любит. Музыка «Сарабанды» И.С. Баха, которая исполняется Карин в одном из эпизодов, наделяется функцией выражения *подлинных* чувств и слов, которые каждый из героев хотел бы, но в силу ряда причин не может открыто высказать¹⁵. Эпизод начинается как попытка совместного музицирования, Хенрик и Карин в хорошем настроении садятся с инструментами друг напротив друга. Но затем, слово за словом, бурно развивается их полный взаимных упреков диалог, из которого находится «примирающий» выход: Карин (нехотя, по просьбе отца) играет на виолончели «Сарабанду», а то, что при этом чувствует каждый из героев, выражается лишь в их взглядах — вопросительно-негодующем у Карин и трагически-отчаившемся у Хенрика (вскоре после того, как дочь его покинет, он совершит попытку самоубийства).

В описанных картинах тембр виолончели, используемый диегетически внутрикадрово, играет важную роль в создании образа киноперсонажа и развитии драматургического действия. В случае, когда виолончель звучит за кадром, интерпретация семантики музыкального звука и его взаимодействия с визуальным рядом может значительно расширяться за счет привнесения дополнительных (экстрадиегетических) значений, в том числе имеющих отношение к общей режиссерской концепции фильма и шире — к его эстетическим и мировоззренческим принципам. В этих случаях тембр виолончели в значении «человеческого голоса» переходит в область *авторского отношения* к сути, глубинному смыслу экранного события. При этом виолончель может и не оставаться единственным элементом музыкальной фонограммы фильма — саундтрек картины может быть вполне разнообразным по стилям и жанрам, однако виолончель, заявленная на вступительных титрах или в психологически важ-

ных, порой кульминационных эпизодах, играет роль семантической доминанты, то есть главенствующего, обобщающего смысла, выраженного музыкальным способом. Так, например, фильм одного из видных представителей немецкого авторского кинематографа Вима

Кадр из фильма «Небо над Берлином», режиссер В. Вендерс, 1987



¹⁶ Композитор фильма «Небо над Берлином» — Юрген Книпер. — Прим. авт.

Вендерса «Небо над Берлином» (1987) начинается с закадрового печального соло виолончели¹⁶, в кадре мы видим людей в разных жизненных обстоятельствах, чьи мысли озвучиваются закадровым монологом (в этой кинопритче два ангела, Дамиэль и Кассиэль, прячутся в небе над городом и «читают» мысли его обитателей). Незрячая женщина *как бы* говорит: «У вас, зрячих, слишком много красок, чтобы знать, что такое время». Другой персонаж задается *внутренними* философскими вопросами: «Почему я — это я? Когда начинается время и где кончается пространство? Может, наша жизнь под солнцем — всего лишь сон?» В целом, саундтрек этого фильма достаточно разнообразен и насыщен разножанровыми музыкальными фрагментами, например, в нем есть эпизоды с бравурной цирковой музыкой или рок-композициями. Но именно в те моменты, когда герои фильма погружаются во внутренний монолог, связанный с осмыслением важнейших жизненных ситуаций, их размышления сопровождаются виолончельным соло.

¹⁷ Композитор альманаха «На 10 минут старше. Виолончель» — Пол Инглишби. — Прим. авт.

Подобную роль объединяющего смыслового основания играет тембр виолончели в киноальманахе «На десять минут

старше. Виолончель» (2002), инициированный также Вимом Вендерсом¹⁷. Звучание виолончели как бы скрепляет, «нанизывает на единую ось» восемь новелл альманаха, созданных разными знаменитыми режиссерами, передавая их главную идею — размышление *о времени*. Но тембр виолончели является не только музыкаль-



Кадр из фильма «Время-2», режиссер М. Фиттс, из альманаха «На 10 минут старше. Виолончель», 2002

ным «связующим звеном» между очень разными по жанру и стилю эпизодами. В этом альманахе виолончель представлена в большом разнообразии своих выразительных возможностей, от певучего глубокого мелодизма — до диссонантного острого *pizzicato*¹⁸, от соло до дуэтов и ансамблей с другими инструментами. Но именно главенствующий звук виолончели не только *объединяет* эпизоды альманаха, но и *предваряет* каждый из них. Например, первый эпизод-притча Бернардо Бертолуччи «Вода» начинается «текучей» сольной виолончельной мелодией,

¹⁸ Pizzicato (пиццикато, от итал. pizzicare — щипать) — прием извлечения звука щипком на струнных смычковых инструментах, в том числе на виолончели. — Прим. авт.

а фильм Майкла Фиггиса «О времени-2» — с дискретных виолончельных *pizzicato*, как бы подготавливающих к восприятию полиэкранного изображения и «рваного» монтажа (экран разделен на четыре части, в каждой из которых разворачивается относительно автономный сюжет). Сюжет новеллы «Поезд на Нанси» (режиссер Клэр Дэни), в котором задействованы *три* разговаривающих в поезде персонажа (третий присоединится в двум в самом финале истории), сопровождается закадровым звучанием *трех* виолончелей. Работа Фолькера Шлёндорфа «Озарение», авторски интерпретирующая знаменитые парадоксальные размышления о времени Аврелия Августина из его «Исповеди»: («Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время: если бы я захотел объяснить спрашивающему — нет, не знаю»¹⁹), сопровождается *диссонантным* соло виолончели.

Тембр виолончели, как видно из приведенных примеров, благодаря своей проникновенности и глубине, способен отразить на экране самые сокровенные, часто трагические размышления героев кинокартин о мире, о жизненном времени и пространстве и своем месте в нем, а также передать авторский комментарий киноэпизода. Музыка кинокартин XXI века, безусловно, принимает во внимание новые направления в развитии музыкального искусства, важную роль в создании современных саундтреков играют и технологические возможности современной звукорежиссуры. В фильмах последних десятилетий, в фонограмме которых используется виолончель, зачастую применяется и звук других акустических музыкальных инструментов, и электронное (синтезированное) звучание. Так, в фильме «Реквием по мечте» (2000, режиссер Дэвид Аронофски) рассказывается история о человеческом одиночестве и потерянности, приводящих героев к трагическому финалу. Композитор Клинт

Мэнселл мастерски объединил акустическое звучание струнных (в записи музыки принимал участие знаменитый «Кронос-квартет»), и электронную музыку, создав один из самых узнаваемых и популярных в настоящее время саундтреков. Однако

¹⁹ Цит. по: Августин А. Исповедь. / Пер. с лат. М.Е. Сергеевко. — М.: Ренессанс, СП ИВО-СИД, 1991. С. 292.

Кадр из фильма «Реквием по мечте», режиссер Д. Аронофски, 2000



стоит отметить, что, несмотря на насыщенную разнообразными (не только музыкальными) фактурами фонограмму, а возможно, благодаря именно этому сопоставлению, звук виолончели особенно выделяется в этом фильме своим драматическим и глубоким (в низком регистре) звучанием.

Во многом именно это свойство «голоса» виолончели придало особую трагедийную интонацию даже такому фильму, как «Джокер» (2019, режиссер Тодд Филлипс), — очередной экранизации популярного комикса, от которого, казалось бы, не стоило ожидать глубокого авторского высказывания. Тем не менее, в большой степени благодаря музыкальному решению,

а именно противопоставляемым веселой легкой музыке юмористических телешоу виолончельным фрагментам²⁰ (в которых важен именно тембр, а не мелодика), главный герой в исполнении Хоакина Феникса стал восприниматься не просто как маньяк-

убийца, а как трагическая личность, в судьбе которой сыграли роль не только его патологические наклонности и детские психологические травмы, но и многие социальные проблемы современного общества.

* * *

Подводя итог представленному анализу некоторых значимых примеров использования тембра виолончели в кинематографе, стоит сказать, что изучение семантики и особенностей психологического и эстетического восприятия тембра не только этого, но и других музыкальных инструментов, и человеческого голоса, представляется весьма перспективным направлением в современных исследованиях, посвященных многоаспектной проблематике звука в кинематографе. «Тембральный аспект» кинозвука позволяет расширить представления о возможностях при создании музыкальной партитуры к фильму, а также при формировании художественного образа киноперсонажа и творческом воплощении драматургических особенностей фильма. ■

²⁰ Композитор фильма «Джокер» — исландская виолончелистка Хильдур Гуднаудоттир. — Прим. авт.



Кадр из фильма «Джокер», режиссер Т. Филлипс, 2019

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. — СПб.: Композитор, 2006. — 720 с.
2. Алябьева А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 1 (26). С. 5–10.
3. Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. — СПб.: Геликон Плюс, 2002. — 368 с.
4. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом / Пер. с фр. Е.К. Амосовой и Б.Н. Бурлакова. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 372 с.
5. Меерзон Б.Я. Акустические основы звукорежиссуры: Учеб. пособие для студентов вузов. — М.: Аспект-Пресс, 2004. — 205 с. (Серия «Телевизионный мастер-класс»).
6. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М.: Советская Энциклопедия, 1990. — 672 с.
7. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании / Под ред. проф. С.С. Скребкова. — М.: Музыка, 1964. С. 79–100.
8. Шафран Д. Виолончель соло. — М.: АСТ, 2001. — 414 с.
9. См.: Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. Ricordi, LIM, 2013

REFERENCES

1. Aldoshina I., Pritts R. (2006) Muzykal'naya akustika [Musical acoustics]. Sankt-Petersburg: Kompozitor, 2006. — 720 p. (In Russ.).
2. Alyab'eva A.G. (2008) K probleme semanticheskikh vozmozhnostej tembra [On the problem of semantic possibilities of timbre] // Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii. 2008. No1 (26). Pp. 5–10. (In Russ.).
3. Dinov V.G. (2002) Zvukovaya kartina: Zapiski o zvukorezhissure [Sound picture: Notes on sound engineering]. S-Petersburg: Gelikon Plyus, 2002. — 368 p. (In Russ.).
4. Korredor H.M. (1960) Besedy s Pablo Kazal'som [Conversations with Pablo Casals]. / Transl. by E.K. Amosova, B.N. Burlakov. — Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. — 372 p. (In Russ.).
5. Meerzon B.Ya. (2004) Akusticheskie osnovy zvukorezhissury [Acoustic fundamentals of sound engineering]: Ucheb. posobie dlya studentov vuzov. Moskva: Aspekt-Press, 2004. — 205 p. (Seriya «Televizionnyj master-klass»). (In Russ.).
6. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary] / Ed. by G.V. Keldysh. Moskva: Sovetskaya Enciklopediya, 1990. — 672 p. (In Russ.).
7. Nazajkinskij E., Rags Yu. (1964) Vospriyatie muzykal'nyh tembrov i znachenie otdel'nyh garmonik zvuka [Perception of musical timbres and the meaning of individual harmonics of sound] // Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii / Ed. by prof. S.S. Skrebkov. Moskva: Muzyka, 1964. Pp. 79–100.
8. SHafran D. (2001) Violonchel' solo [Cello solo]. Moskva: AST, 2001. — 414 p. (In Russ.).
9. Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. / Ed. and transl. by M. Alunno, B. Sheldrick. — Ricordi, LIM, 2013. — 836 p

Musical Instrument's Timbre as the Semantic Dominant in Sound Design of a Film.

Violoncello

Elena A. Rusinova

Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Sound Design Department, professor, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Modern art criticism has given sufficient insight into the principles of introducing music in the diegetic and non-diegetic space of a film. However, one aspect of the vast relationship between music and cinema dramaturgy is still understudied, namely the timbre of musical instruments or singing voices. Timbre became the object of close musicological studies in the second half of the XXth century, as new compositional techniques and artistic trends in musical creativity, sonorics in particular, came into play. But mere physical characteristics of the timbre cannot give an exhaustive idea of its significance in art. A musical and aesthetic assessment of the sound, the timbre's quality is necessary. The article addressing the sound aspect of cinematic works focuses on the expressive and aesthetic side of a musical instrument's timbre as an important component of an audio-visual image. The analysis aims at revealing the semantics of a musical timbre, directly related to the cultural context of the filming period, the director's inner world, perceptual psychology, cognitive processes and the viewer's associations when watching a film.

The topic is considered with specific reference to the cello's timbre, given the significance of this instrument not only for the musical art but also for cinema, especially the auteur film direction. The study of semantics and peculiarities of psychological and aesthetic perception of the cello's and other musical instruments' timbres seems to be a rather promising trend in modern research devoted to the versatile range of issues related to the sound in cinema. The timbral aspect of the film sound enhances our insight into the performance potential of a musical score and its role in characterization and rendering the dramaturgic pattern of a film.

KEY WORDS: musical instrument's timbre in a movie, film music, sound design in film, cello music in the soundtrack, audio-visual image, sound semantics