

Л. Е. ТЕРЛИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОНИЗМ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В современном фортепианном исполнительстве, особенно с 70-х годов XX века, наметилась и всё более усиливается тенденция, которую можно обозначить как увлечение виртуозной стороной исполнения, стремление к «сверхскоростной» подаче звукового материала. «Скорость» и «громкость» становятся девизом многих концертирующих пианистов, что находит отражение и в определённом выборе репертуара, и в трактовке фортепиано преимущественно как инструмента ударно-шумового. Об этом с большой тревогой говорят и пишут музыканты и педагоги, методисты и критики в многочисленных статьях и рецензиях. И тревога их понятна: такие стороны пианистического мастерства, как способность тонко дифференцировать звуковую ткань, создавать изысканные красочные звуковые комбинации, выявлять фонические и темброво-колористические особенности фактуры, сегодня в арсенале исполнительских средств не доминируют. На первый план выходят иные приоритеты – автоматически ровная, несколько абстрактная, холодная игра виртуоза.

Одну из причин всеобщего увлечения виртуозной стороной исполнения ещё в 70-е годы обозначил Д. Рабинович: это «конкурсная эпидемия», по его мнению, принявшая «буквально всемирные масштабы» и «... возродившая в подрастающих поколениях, правда, несколько модернизированной в своих проявлениях стародавнюю виртуозническую пианистическую цель» [7, с. 153].

Нельзя не признать, что достижение вершин виртуозного мастерства, безудержная «гонка за скоростями» становятся альфой и омегой работы многих педагогов средних и высших музыкальных учебных заведений, воспитывающих новые поколения пианистов. Безусловно, такая направленность творческих усилий не располагает к вдумчивому восприятию и созерцанию звучности, неторопливому вслушиванию в красоту звука, любованию его переливами и красками. Не случайно и на концертах студентов нередко фигурирует «музыкальная ткань, похожая на серое солдатское сукно» [6, с. 54]. Очевид-

но, что в системе подготовки пианистов на всех ступенях музыкального образования существуют значительные пробелы. Это предопределяет актуальность постановки проблемы фактурного фонизма как одной из специфических проблем фортепианного исполнительства и педагогики.

Цель данной статьи – привлечь внимание педагогов и исполнителей к вопросам воспитания культуры звука, развития темброво-колористических представлений, обучения навыкам искусного воплощения на инструменте фонической стороны музыкального произведения. Важность обозначенной проблематики обусловлена тем, что любовь к фортепианному звуку и звуковым краскам, стремление к поискам ярких и разнообразных звуковых сочетаний необходимо прививать учащимся с самых ранних лет обучения (см.: [5, с. 68]).

Не претендуя на всестороннее освещение проблемы фонизма, рассмотрим ряд принципиальных направлений в работе музыкантов, которые должны стать обязательной составной частью общей методики обучения пианистов. Их условно можно сгруппировать, ориентируясь на следующие вопросы:

– формирование умения прочитывать текст произведения в ракурсе фонических и темброво-колористических свойств фактуры;

– знание темброво-динамических возможностей фортепиано и оснащение исполнителей комплексом средств воплощения искомого звукового образа, закодированного в нотной записи;

– воспитание культуры слуха, в частности, темброво-колористической и пространственно-акустической его сторон.

Остановимся подробнее на каждом из названных направлений.

Фонический слой музыки как реальная звуковая материализация образного строя произведения содержится в структуре любой музыкальной ткани, но наиболее ярко он проявляется в фортепианной музыке благодаря специфике фактурной организации. В этом отношении фортепиано не имеет себе равных среди других классических инструментов и может быть сравнено лишь с оркестром. С фонической стороной фортепианной фактуры связан

тот или иной характер звучания, что способствует возникновению разнообразных ассоциаций: пространственно-акустических, зрительных, живописных.

Как известно, фактурная организация звуковой материи – важный параметр композиторского стиля. Благодаря обширной регистровой шкале композитор имеет возможность создавать безграничное множество звуковысотных комбинаций в зависимости от художественных задач. Поэтому выявление уровня фонизма, его колористической, тембровой специфики – необходимая составная часть всякого целостного исполнительского анализа сочинения.

Аналитическую работу исполнителя с текстом нельзя недооценивать, так как искажённые или неясные представления о фонической стороне изложения могут привести к стилистически неубедительной трактовке. При анализе необходимо учитывать: тип фактурного рисунка и характер взаимодействия пластов, линий и голосов в многослойной ткани; регистровые перемещения фигураций или созвучий; удвоения, задержания, имитации и подголоски; степень и формы использования средств громкостной динамики в диапазоне от *ppp* до *ffff*. Здесь всё влияет на формирование фонических свойств ткани и, в конечном итоге, воздействует на слушательское восприятие.

Изобразительно-колористические свойства музыкальной ткани наиболее ярко проявляются в творчестве таких композиторов, как К. Дебюсси, М. Равель, А. Скрябин, И. Стравинский, Б. Барток, Ф. Пуленк, О. Мессиа́н, А. Онеггер, А. Жоливе, Б. Бриттен, В. Артёмов, Э. Денисов. В фортепианных сочинениях этих авторов красочная сторона фактуры выходит на первый план, подчёркивается, а при восприятии активно воздействует на слушателя. Игра со звуком и звучностями, поиск «неслыханных» сонористических эффектов, тонкая и разнообразная звуковая нюансировка составляют квинтэссенцию их стилистики (см.: [4, с. 164]). Задача исполнителя – лишь скрупулёзно следовать авторским указаниям, подробно выписанным в тексте сочинений и помогающим успешно реализовывать звуко-красочные идеи композитора.

Более сложным представляется выявление уровня фонизма в произведениях композиторов романтического направления – Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, И. Брамса, С. Рахманинова, Н. Метнера, а также постромантизма – С. Прокофьева, Р. Щедрина, Д. Шостаковича и ряда других. Здесь проявления темброво-фонических свойств фактуры зачастую весьма завуалированы и опосредованы, так как являются не столь-

ко самоцелью, сколько средством для выражения более значимых эмоционально-образных, психологических, лирических или эпических сторон художественного содержания. Звуковые эффекты, живописность и красочная декоративность звучания, разнообразные колористические находки при этом обычно не выступают на «поверхность».

Тем не менее, их роль в воплощении образного строя произведения чрезвычайно важна: ведь именно характер звучания ткани является основным фактором возникновения тех или иных ассоциаций. Если этим пренебречь, музыка потеряет своё обаяние, своё воздействие на слушателя, окажется «вещью в себе». Поэтому при анализе сочинения необходимо выявить всё, что в той или иной степени влияет на звуковые характеристики фактурных линий или голосов, мелодического рельефа и фона, способствует воссозданию пространственно-акустического эффекта звучания. Здесь перед исполнителем стоит более сложная задача – не только чётко и интонационно выразительно «произнести» все пласты многослойной фактуры, но и создать особую звуковую «атмосферу», обволакивающую музыкально-поэтическую речь. Решение подобной «сверхзадачи» – неперемнное условие стилистически убедительной интерпретации произведения.

Наиболее примечательно в этом отношении творчество С. Рахманинова, у которого фоническая и функциональная стороны фактуры равноценны, их совмещение происходит постоянно, что становится одной из ведущих черт стиля. В результате возникают объёмные музыкальные пространства, наполненные оригинальными звуковыми сочетаниями; как бы «удаляясь в глубину», выстраивается множество планов; ткань расцветает яркими красками. Всё это придаёт рахманиновской музыке совершенно неповторимый звуковой колорит, восхищающий не одно поколение слушателей.

Возвращаясь к вопросам исполнительского анализа, подчеркнём: умение выявлять фонические и темброво-колористические особенности изложения и на основе этого создавать собственную концепцию звучания является важным элементом методики обучения пианистическому мастерству.

Вторая группа вопросов, которые необходимо рассмотреть, – оснащение пианистов комплексом средств воплощения звуковой красочности, заложенной в произведении композитором.

В контексте проблемы фонизма фортепианной фактуры первым из всего спектра пианисти-

ческих умений и навыков следует назвать умение осознанно подходить к темброво-динамическим и акустическим ресурсам фортепиано. Что здесь подразумевается? Прежде всего, пианист должен знать и умело использовать в игре физико-акустические свойства деки: усиливать и суммировать различные частоты колебаний струн в разных регистрах, поддерживать обертоновое насыщение звучания. Благодаря резонаторным приспособлениям инструмента призвуки, возникающие при ударе молоточка по струне, создают тонкий обертоновый «шлейф», продлевающий звучание долгой ноты. Эффект обертонового резонанса, ярко проявившийся в музыке К. Дебюсси и использовавшийся еще Ф. Шопеном, способен вызвать у слушателя «... ощущение полноты, объёмности, нарядности фортепианного звучания...» [2, с. 27].

Эти свойства фортепиано получили дальнейшее развитие в творчестве многих современных композиторов, применяющих технику сонористики, – О. Мессиана, П. Булеза, К. Сероцкого, В. Артёмова и ряда других. Необычайное богатство, «буйство» звуковых красок, характерное для стилевых направлений второй половины XX века, позволяет трактовать фортепиано во всей полноте его универсальных возможностей. Появилась и шкала новых исполнительских приёмов: звук, приглушаемый пальцем на струнах; скольжение ладонью по струнам; удар в металлическую раму или по крышке рояля; игра ребром ладони, щипковое звукоизвлечение и многие другие новации.

Однако в арсенале исполнителя есть немало и вполне традиционных средств воплощения красочно-фонических свойств фактуры: различные приёмы туше, артикуляционная техника, динамическая нюансировка, наконец, искусство педализации. Конечно, в практике исполнительства каждый из названных приёмов находит своё индивидуальное преломление, связанное как с уровнем мастерства пианиста, так и с особенностями авторской стилистики. Нередко общепринятые способы звукоизвлечения, градации звучности в творчестве разных композиторов получают настолько индивидуализированное выражение, что от пианиста потребуется весьма искусное владение всей палитрой игровых навыков. В первую очередь это касается освоения разнообразных приёмов туше – от *martellato*, придающего звучанию яркость и звонкость, до нежнейшего, «бархатного» прикосновения-осязания клавиши, необходимого для передачи «имматериальных» звуков. К сожалению, искусство владения мягким, «бескостным» туше постепенно утрачивается, его вытесняют ударно-шумовые способы игры,

что не может не вызвать озабоченности многих известных музыкантов.

Большую роль в создании различных тембров звучания, сумрачного или просветлённого колорита, пространственных эффектов приближения или удаления звучности играет искусство динамической нюансировки – тонкая дифференциация силы звука в разных голосах многослойной фактуры. Исполнитель должен найти нужную меру звучания (громкого или тихого) для каждой фактурной линии – мелодии, подголосков, фона, иначе все элементы изложения выйдут на первый план, и музыка потеряет звуковой объём. Наиболее важный этап – работа над взаимодействием отдельных голосов, линий, слоёв музыкальной ткани, поиск звукового баланса в достижении акустического целого.

Характерно, что в XX веке палитра исполнительских приёмов обогатилась не только оригинальными способами «добывания» звуков, но и новыми видами динамической нюансировки. Наряду с традиционными средствами громкостной динамики – от *pppp* до *ffff* – появляются такие специфические, как «микродинамика» и «внутриаккордовая динамика».

«Микродинамика», называемая ещё динамикой интонации, широко используется в творчестве К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шёнберга, О. Мессиана и представляет собой особый вид «точечной» акцентуации отдельного тона или интервала, выделенных в тексте с помощью штрихов-акцентов. Новая идея динамической нюансировки ярко проявилась в таком оригинальном фактурном явлении прошлого столетия, как пуантилизм. Благодаря разнообразным штрихам возникает красочно-мозаичное звуковое полотно: звуки «вспыхивают» как искры, голоса-точки «перекликаются», акустическое пространство звучания словно мерцает.

Темброво-колористические возможности расцвечивания музыкальной ткани создаются и посредством включения в гармонию далёких «диссонантных» обертонов, не родственных ей. Как правило, выстраиваются огромные аккордовые вертикали, состоящие из большого количества звуков (аккордовые «гроздьи»), требующие от исполнителя искусной динамической градации внутриаккордовых звуков. Об этом очень интересно пишет В. Гизекин в своих заметках о пианистическом мастерстве. Будучи выдающимся интерпретатором музыки импрессионистов, он считает, что для правильного звукового смешения консонирующие тоны в аккорде должны извлекаться громче, чем диссонансирующие [3, с. 236]. Несомненно, потребуются тончайшая дифференциация звукоизвлечения, поскольку пальцы должны прикасаться

к клавишам с необходимой силой, так как даже один слишком выделенный звук разрушает художественное впечатление. [3, с. 245].

Рассматривая вопросы исполнительского воплощения красочно-фонических свойств фактуры, нельзя не затронуть, хотя бы в общих чертах, проблему искусной педализации. Ведь в контексте обозначенной проблематики роль педальной техники трудно переоценить. По существу, педаль является основным средством удержания широких аккордовых вертикалей, сведения звуковых потоков в нерасторжимое акустическое целое, создания звукового «аромата». Благодаря уникальным свойствам педалей становится возможной интеграция отдельных звуков в общую звуковую среду, реализация пространственных эффектов – звучания, обертоновой «вуали» и т. п.

Несмотря на то, что об искусстве педализации сказано и написано достаточно много, эта важнейшая область деятельности исполнителя по-прежнему остаётся наиболее уязвимой. Несомненно, владение всем богатством педальных красок является непременным условием адекватного воплощения звукового замысла композитора. Поэтому требуется постоянное совершенствование техники педализации, особенно в аспекте применения полу-, четвертьпедали, «вибрирующей» и «сдвигающей» педали, искусного использования эффекта взаимодействия левой и правой педалей, создающего тонкий обертоновый «шлейф». Вопросы искусной педализации, как и работа над красочностью звучания, тесно переплетаются с проблемой воспитания культуры слуха – третьей из названной группы вопросов.

Проблема совершенствования слуховых способностей музыканта – одна из тех «вечных» проблем музыкального образования, которая волнует всегда и всех. Требование развивать и повышать слуховую культуру пианиста, давно и многократно повторяясь в литературе, превратилось уже в трюизм. Однако сколько бы эти вопросы ни выносились на всеобщее обсуждение, сколько бы ни рассматривались в теории, острота их не притупляется.

О перспективности и универсальности «слухового метода» обучения, в основе которого лежит формирование музыкально-слуховых представлений («внутреннего слуха») с самых ранних лет, писали в разное время такие выдающиеся педагоги и методисты, как К. А. Мартинсен, Б. Теплов, Б. Струве, С. Майкапар, Г. Коган, Г. Нейгауз, М. Варро. Преимущества этой методики обучения вполне доказаны, однако и сегодня лишь отдельные педагоги следуют в своей работе направлениям «слухового метода». В результате – многие стороны слуха оказываются недостаточ-

но развитыми, в первую очередь – фактурный, темброво-фонический и колористический слух.

Научить «... слушать фортепиано как выразительный “язык тембров”, прививая умение “писать” фортепианным звуком как живописец – красками...» [1, с. 65], – одна из важнейших и, пожалуй, наиболее сложных задач фортепианной педагогики. Её осуществление в значительной степени зависит от целенаправленного и последовательного воспитания темброво-динамического слухового воображения с первых шагов обучения игре на фортепиано.

Способность слуха анализировать и оценивать возникающие во время игры звуковые пространства, их акустическое наполнение и объём, слышать «жизнь» звука во времени – ещё одна сторона единого слухового феномена. Её условно можно обозначить как *пространственно-акустический слух* (по аналогии с мелодическим, гармоническим, фактурным и др.). Если исполнитель не умеет слышать и контролировать свою игру в плане акустики (как бы из зала), то «звучность теряет акустическую активность, “эхо простора”..., остаётся у клавиатуры» [2, с. 186]. Исполнение становится серым и монотонным, исчезают колористические и динамические оттенки фортепианной звучности.

Для воспитания пространственно-акустического слуха совершенно необходима работа за инструментом с поднятой крышкой: тогда резонирующие и суммирующие свойства деки усиливаются, звуки обретают «полётность», играют красками. Пианист сможет ясно услышать красочное богатство фортепиано, получив возможность управлять тембрами и динамикой рояля, обогащая собственную колористическую палитру. Немаловажно и то, что оттачиваются контролируемые способности слуха, способность отмечать любую звуковую неровность, любое отклонение от требуемого звучания, улавливать едва заметные колебания «микродинамики», различать тонкие градации звучности – от *pppp* до *ffff*, оценивать обертоновые «вуали».

Таким образом, суммируя всё вышеизложенное, можно сделать ряд выводов:

1. Проблема фактурного фонизма является актуальной проблемой фортепианного исполнительства и педагогики. Фонический слой фактуры определяет характер звучания музыкальной ткани и требует внимательного и заинтересованного отношения со стороны исполнителя.

2. Система профессиональной подготовки пианистов должна включать, как обязательную составную часть, оснащение учащихся комплексом исполнительских средств адекватного воссоздания фонических и колористических особенностей фортепианного изложения.

3. К основным направлениям методики обучения относятся:

- формирование навыков анализа текста в ракурсе фонических свойств фактуры;
- изучение темброво-динамических и акустических ресурсов фортепиано;
- развитие комплекса умений и навыков воплощения искомого звучания;

– воспитание слуховой культуры, особенно темброво-колористической и пространственно-акустической сторон слуха.

В заключение подчеркнём, что культивирование звукокраसочных слуховых представлений целесообразно начинать уже на ранних этапах обучения игре на фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баренбойм Л.* За полвека: Очерки. Статьи. Материалы. Л.: Сов. композитор, 1989. 368 с.
2. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. *Гизекинг В.* Статьи о пианистическом искусстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1975. Вып. 7. С. 221–249.
4. *Назайкинский Е.* Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // Назайкинский Е. История в музыке: избр. ис- след. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 141–164.
5. *Неволина С., Фофанова М.* Выразительные возможности фортепианного звука и воспитание пианиста // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства: сб. ст. Челябинск: ЧИМ им. П. И. Чайковского, 2005. С. 56–69.
6. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль: избр. ст.: в 2 вып. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. I: Проблемы пианистической стилистики. 320 с.

REFERENCES

1. *Barenbojm L.* Za polveka: Ocherki. Stat'i. Materialy [For Half a Century: Essays. Articles. Materials]. Leningrad: Sovetskij kompozitor Press, 1989. 368 p.
2. *Gakkel' L.* Fortepiannaja muzyka XX veka: Ocherki [Piano Music of the XXth Century: Essays]. 2nd supplemented edition. Leningrad: Sovetskij kompozitor Press, 1990. 288 p.
3. *Gizeking V.* Stat'i o pianisticheskom iskusstve [Articles about Pianistic Art]. Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of Foreign Countries]. Moscow: Muzyka Press, 1975. Issue 7. P. 221–249.
4. *Nazajkinsky E.* Rol' tembra v formirovanii temy i tematicheskogo razvitija v uslovijah imitacionnoj polifonii [A Role of the Timbre in Formation of a Subject and Thematic Development in the Conditions of Imitating Polyphony]. Nazajkinskij E. Istorija v muzyke [History in Music]: selected studies. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 141–164.
5. *Nevolina S., Fofanova M.* Vyrzitel'nye vozmozhnosti fortepiannogo zvuka i vospitanie pianista [The Expressive Capabilities of Piano Sound and Training of an Pianist]. Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva [Problems of Piano Pedagogy and Performing Art]: collected articles. Chelyabinsk: Chelyabinsk P. Tchaikovsky Institute of Music, 2005. P. 56–69.
6. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry [About the Art of Playing Piano]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 240 p.
7. *Rabinovich D.* Ispolnitel' i stil' [A Musician-Performer and Style]: selected articles: in 2 issues. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1979. Issue I: Problems of Piano Stylistic. 320 p.

ФОНИЗМ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Данная статья посвящена актуальным проблемам совершенствования современных методик профессиональной подготовки пианистов. В центре внимания – фонические и темброво-колористические свойства фортепианной фактуры, их роль в создании художественно убедительной интерпретации исполняемого произведения.

Статья призвана сконцентрировать внимание концертирующих исполнителей и педагогов на проблеме формирования высокоразвитой культуры звука и совершенствования звукокрасочных представлений учащегося с ранних лет обучения. Определение уровня фонизма, его колористической специфики – необходимый эле-

мент комплексного исполнительского анализа музыкального сочинения. Это следует признать особенно важным для освоения тех стилей, где характер звучания является приоритетной стилистической характеристикой и способствует возникновению пространственно-зрительных ассоциаций. Автором предложены перспективные пути оснащения современного учащегося-пианиста дифференцированным комплексом исполнительских средств, содействующих воссозданию свойств фортепианной фактуры в целях реальной звуковой материализации образного строя произведения. Основные направления предла-

гаемой методики связаны с формированием навыков исполнительского анализа текста в плане фонических свойств фактуры, совершенствованием слуховой культуры пианиста, изучением тембровых, динамических и акустических возможностей фортепиано. При этом к развитию звукообразных представлений учащихся весьма целесообразно обращаться на ранних этапах обучения фортепианной игре.

Ключевые слова: фортепианная фактура, фонические свойства, звукообразные представления, исполнительский анализ фортепианного произведения.

SOUNDING OF PIANO FACTURE AS A PROBLEM OF MUSICAL PEDAGOGY

The article is devoted to the actual problems of improving the contemporary methods of professional pianists training. The focus is on the phonic and timbre-colouring properties of the piano texture, their role in creating an artistically convincing interpretation of performed music. The purpose of the article is to concentrate the attention of concerting performers and teachers to the problem of formation the highly developed sound culture and perfection the pupil's sound-colour concepts from early years of education. The definition of the level of sounding and its colouristic specifics is a necessary component of any performing analysis of a musical composition. This is especially important for those styles where the character of sounding is the priority stylistic line and forms the basis for the emergence of space-visual associations. The

author suggests perspective ways of supplying a contemporary student pianist with a differential complex of performing means which assist realizing the properties of piano facture with a view to real sound materialization of the imagery system of the work. The main directions of the proposed methodology are connected with formation of text analysis skills in aspect of the phonic properties of texture, the improvement of the pianist's auditory culture, the study of timbre, dynamic and acoustic capabilities of the pianoforte. Moreover it is highly advisable to start the development of students' sound-colour concepts at the early stages of learning to piano play.

Key words: piano facture, phonic properties, sound-colour concepts, performing analysis of the piano work.

Терликова Людмила Евгеньевна
профессор кафедры фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: naukargk@mail.ru

Terlikova Lyudmila E.
Professor at the Department of Piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: naukargk@mail.ru

