

9. Тун Даоцинъ. *Собрание исследований по вопросам фортепианного искусства [Текст] / Даоцинъ Тун, Минчжун Сунь ; [на кит. яз.]*. — Пекин : Нар. музыка, 2001. — Т. 2. *Китайские фортепианные произведения. Зарубежные фортепианные произведения*. — 280 с.

10. У Ся. *Фортепианная музыка Китая: генезис, стилевые направления XX в. [Текст] : магист. работа / Ся У*. — Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2006. — 96 с.

11. *Фортепианный концерт [видео] [Электронный ресурс] / исп. Бао Хуцяо-баоли, Пекин, концертный зал, 2005 [на кит. яз.]*. — Режим доступа : <http://www.tudou.com/programs/view/ТувААasТулк/>.

12. Хуан Чжунли. *Пути развития детской фортепианной музыки в Китае [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Чжунли Хуан*. — Харьков, 2009. — 245 с.

УДК 78.071.2 : 786.2

Наталья Сутулова

ЗВУКОВЕДЕНИЕ В РЕФЛЕКСИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Работа над извлечением звука и установлением связей между отдельными тонами, выстраиванием цельной звуковой линии, то есть овладением мастерством исполнения кантилены, имеет важнейшее значение для музыкантов всех специальностей, в равной степени для вокалистов, пианистов и для исполнителей на струнных и духовых инструментах. Она имеет свою специфику, зависящую от физических свойств человеческого голоса, особенностей звукообразования на каждом из инструментов. Построение непрерывной звуковой линии нередко обозначается термином «звукосведение». Наибольшее распространение он получает в литературе, посвящённой искусству пения [3; 4; 9; 11; 15], но также встречается и в методических работах, касающихся игры на струнных инструментах [16].

О возможности исполнения кантилены на фортепиано высказывались многие музыканты [1; 2; 5; 17]. Великие пианисты, такие как Ф. Шопен, Ф. Лист, А. Рубинштейн, Г. Нейгауз, советовали учиться

искусству «пения на инструменте» у хороших певцов [2; 5; 14; 17]. А, согласно вокальной методике, основу кантиленного пения составляет плавный переход звука в звук, то есть правильное звуковедение. Однако в фортепианной методической литературе проблема звуковедения получила лишь эпизодическое освещение, вне связи с указанным термином и без разработки целостной системы принципов, которыми мог бы пользоваться пианист при работе над связностью звуковой линии. В гораздо большей степени разработанными оказываются вопросы извлечения звука, достижения той или иной тембровой окраски звучания, беглости, овладения различными виртуозными приёмами, вопросы интерпретации отдельных сочинений [6; 10; 12; 13; 17; 18].

Целью настоящего исследования является освоение опыта разработки данной проблемы в литературе, посвященной вокальному и струнно-смычковому исполнительству, с перспективой его применения для выяснения специфики звуковедения на фортепиано и разработки его принципов.

Обратимся к имеющимся наработкам по данной проблеме в вокальной методике. В соответствующей специальной литературе находим следующее определение звуковедения: «в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., кантилена, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена – основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники» [11, с. 25]. Данное определение предложено авторами в продолжение разработок Л. Дмитриева в труде «Основы вокальной методики» [9], где понятие звуковедения нередко приравнивается к понятию голосообразования [9, с. 573]. Л. Дмитриев не даёт в своей работе определения звуковедения, однако неоднократно подчеркивает важность хорошего звуковедения для техники вокалиста. Автор отмечает, что «основным видом голосообразования в пении является кантилена, т. е. плавное связанное пение ... [которое] предполагает владение плавным переходом от звука к звуку» [9, с. 591]. По мнению Л. Дмитриева, «для выработки кантиленного звучания большое значение имеет отработка правильного звуковедения в различных видах движения мелодии. Надо уметь правильно вести голос в гаммах, арпеджио, в ходах

на различные интервалы, добиваясь при этом, чтобы ничто в работе голосового аппарата не менялось ... и вибрато оставалось устойчивым при связном переходе от ноты к ноте» [9, с. 593].

К проблеме звуковедения также имеют отношение замечания автора по поводу филировки звука: «Одним из видов вокальной техники ... является умение филировать звук ... она связана с умением изменять силу звука, сводя его к едва слышимому звучанию, подобно звуковой нити ... и наоборот, умение начать звук с едва слышимой звуковой нити и постепенно, плавно развернуть его в полное, мощное звучание. ... Тот звук, который хорошо тянется и свободно, естественно вибрирует, оказывается способен к филировке» [9, с. 600]. В вокальной литературе также существует классификация видов звуковедения – кантилена (*legato*), *staccato*, *portamento* [3; 4; 9; 11; 15].

Как видим, в певческом искусстве под звуковедением понимается как *процесс плавного перехода от звука к звуку, так и динамическое развёртывание одного звука во времени.*

В литературе по методике работы с хором понятие звуковедения во многих случаях смешивается с понятием артикуляции. Типы артикуляции нередко называются «приёмами звуковедения или штрихами» [3]. По степени слитности или расчленённости они условно делятся на три зоны: «слитность звуков – *legato*; расчлененность звуков – *non legato*; краткость звуков – *staccato* [15]. Также упоминается приём маркатирования, который «может применяться к любому виду звуковедения» [4]. К приёмам звуковедения или вокальным штрихам в хоровой практике, кроме того, относятся *tenuto* – «точное по времени, но более углубленное пропевание звука» – и акцент – усиление звука [4].

Наиболее сложным видом звуковедения (артикуляции) в хоровой практике считается пение на *legato*: «сложность его заключается в первую очередь в том, что он кардинально отличается от звуковедения при разговоре. Именно поэтому детей при пении в первую очередь учат связывать звуки один с другим» [4].

В хоровой литературе в качестве средства достижения плавного соединения тонов на *legato* называется «пение, не прерывая дыхания, на гласных, с перенесением согласных, заканчивающих слог, к следующему слогу, а также “пропевание” сонорных (звучащих)

согласных» [3]. Уделяется внимание исполнению staccato: плавность звуковой линии достигается за счёт удерживания одного положения гортани, не допускаются резкие перемещения гортани [3]. На staccato при едином дыхании «звуки как бы разделяются паузами [*курсив наш* – Н. С.]» [3].

Как видим, в литературе, посвящённой певческому искусству (сольному или хоровому), термин «звуковедение» получает достаточно широкое распространение. Однако во многих случаях он подменяется понятиями «артикуляция», «голосоведение». Так, в приведённых выше фрагментах типы артикуляции, приёмы звуковедения и штрихи рассматриваются как тождественные понятия, что представляется не совсем верным. На наш взгляд, звуковедение – это *процесс перехода от одного звука к другому при почти неизменном динамическом и тембровом качестве звучания* (например, устойчивом «вибрато», согласно Л. Дмитриеву [9, с. 593]) *или постепенном, плавном нарастании или спаде громкости от тона к тону*. Степень же связности или расчленённости произнесения этой единой в тембровом отношении линии играет второстепенную роль. Связность произнесения мелодии, переход от одного звука к другому без пауз – далеко не единственная составляющая цельной звуковой линии: не менее важна и темброво-динамическая однородность звучания, плавность динамических нарастаний и спадов. При интонировании звуковой линии на staccato также важно однородное качество звучания тонов, разделённых паузами. Его отсутствие самым непосредственным образом влияет на цельность музыкальной фразы.

Артикуляция же – это, во-первых, «работа органов речи, направленная на произнесение звуков» [15], а также – «искусство исполнять музыку ... с той или иной степенью расчлененности или связности ... тонов» [7, с. 3].

Однако при всей терминологической путанице, возникающей в методической литературе по вокалу в связи с понятием звуковедения, в рассматриваемых трудах содержится немало ценных наблюдений, касающихся выработки навыка плавного перехода от звука к звуку при разной степени расчленённости произнесения мелодии. Интерес представляют замечания о стабильном состоянии голосового аппарата и достижении устойчивого вибрато [9, с. 593]; пении

«не прерывая дыхания» [3]; фиксированном положении гортани [3]. Подход, связанный с изучением физиологических закономерностей хорошего звуковедения, демонстрируемый в этих работах, может оказаться полезен при выявлении принципов качественного звуковедения на фортепиано.

Значительно меньшее распространение понятие звуковедения получает в специальной литературе, посвящённой искусству игры на скрипке. В ней чаще уделяется внимание извлечению звука или достижению хорошего качества звучания вообще, а также работе над «певучестью тона» [19, с. 26]. В то же время, замечания, касающиеся звукоизвлечения, затрагивают и проблему звуковедения. Например, А. Ямпольский указывает, что «извлечение звука, связанное с движениями правой руки, является ... материальной стороной звучания. От этого зависят такие качества, как протяженность звука, сила, чистота (в смысле свободы от призвуков), характер соединения звуков, их артикуляция (связные, отдельные, отрывистые, плавные, акцентуруемые звуки и т. д.)» [19, с. 26]. Распределение смычка автор понимает как регулирование скорости его движения по струне и указывает на тесную связь этого приёма с нюансировкой и фразировкой. Также А. Ямпольский говорит о значении распределения смычка для достижения ровности звучания: «Всякое неравномерное ускорение движения смычка дает усиление звука, которое, с точки зрения требования ровности, представляет собой отрицательный момент, так же, как ослабление, а зачастую и ухудшение качества звука вследствие случайного, нерассчитанного замедления движения» [19, с. 27]. А. Ямпольский упоминает, что Л. Капе в своей «Школе техники смычка» рекомендует условно разделить длину смычка на столько равных частей, сколько соответствующих единиц длительности приходится на каждое отдельное движение смычка в штрихе legato [19, с. 27–28]. Приведённые замечания, как представляется, также касаются выработки качественного звуковедения, хотя учёный и не пользуется в своей работе этим понятием.

С. Муратов достаточно подробно рассматривает принципы звуковедения на струнно-смычковых инструментах в их взаимосвязи со звукоизвлечением и артикуляцией [16]. Под звуковедением автор понимает работу со звуком после атаки, которая может осуществляться

«с равномерным звучанием, с усилением и ослаблением звука» [16]. При этом изменение тембра и динамики на скрипке осуществляется за счёт изменения скорости движения смычка, его давления на струну [16]. Имеет значение также «игровая точка на струне» [16]. Затухание звука на скрипке «происходит за счет ослабления воздействия смычка на струну уменьшением как его давления, так и скорости ведения. Такого акустического эффекта можно достигнуть или исполнением ряда нот на один смычок, или отдельными движениями смычка на каждую ноту» [16].

Большое внимание автор уделяет «характеру завершения звучания каждого тона и, соответственно, характеру перехода от одного тона к другому» [16]. Рассматривая взаимосвязь этих параметров в микрозвуковом процессе, он условно разделяет звук на тонемы – «тонему-атаку», «тонему-протяжение» [16]. С. Муратов разрабатывает схему, отображающую различную степень связности и расчленённости тонов, а также различное состояние тонемы-протяжения. В ситуациях, связанных с игрой *legato*, предполагается плавное соединение тонов на одной струне или на разных струнах при мягкой атаке звука; соединение тонов на разных струнах происходит даже с наплывом звуков один на другой. Другой вариант – произнесение фразы с чёткой атакой каждого звука, но без пауз между тонами. Во всех трёх случаях тонема-протяжение звучит ровно, без затухания, смычок постоянно находится на струне [16]. Ещё три варианта сопряжения тонов, показанные исследователем, связаны с большей артикуляционной расчленённостью звуковой линии. В первом из них «разделительную функцию между соседними тонами выполняет как атака, так и затухание звука предыдущего тона; смычок сохраняет постоянный контакт со струной» [16]. В двух других вариантах соседние звуки разделены паузой, но в первом случае смычок постоянно контактирует со струной, а во втором – покидает её [16]. И, наконец, последний вариант произнесения мелодической линии – такой, при котором «слышна только первая тонема-атака, а протяженность второй тонемы или слишком мала, или почти отсутствует» [16].

Таким образом, в методике скрипичной игры *понятие звуковедения* используется только для обозначения *процесса развёртывания одного тона во времени*, а описание перевода одного тона в другой

связано с понятиями артикуляции и штриховой техники. Однако в соответствующих специальных трудах достаточно подробно описаны факторы, обеспечивающие то или иное качество звучания или способ сопряжения отдельных звуков мелодической линии.

Теперь обозначим основные подходы к проблеме работы со звуком, имеющиеся в литературе по методике игры на фортепиано. О специфических свойствах фортепиано, отличающих его от других инструментов, пишет Н. Голубовская: «Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов, но, будучи извлечен, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. ... Привычное ухо преодолевает этот недостаток и условно слышит непрерывную плавно льющуюся мелодическую линию» [8, с. 50]. Далее пианистка отмечает, что «в рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенный с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. ... Посредством клавиши мы управляем только моментом рождения звука, из этих начальных точек и составляется мелодия и вся фортепианная музыка. Этот первичный момент – рождение звука – и включает ударный призыв» [8, с. 50].

Нельзя не согласиться с тем, что пианист, в отличие от вокалиста или исполнителя на струнных и духовых инструментах, может управлять только моментом атаки звука и не может влиять на характер звучания после нажатия клавиши. В то же время, Н. Голубовская говорит о преодолении привычным слухом точечности звуковой линии, не объясняя, однако, благодаря чему это происходит. Правда, далее автор упоминает педаль как средство продления быстро угасающего фортепианного звука и «включения» вибрации «дружественных» струн, обогащения его обертонами, а также смягчения контраста между «рождением звука и его дальнейшей жизнью» [8, с. 51]. То есть сглаживания разницы между стуком, производимым механизмом клавиши, и собственно вибрацией струн. Но то, что происходит в промежуток времени после атаки одного звука и перед взятием следующего, остается вне поля зрения исследователя.

Иное отношение к фортепианному звуку находим у Г. Нейгауза. Один из его излюбленных советов следующий: «взять ноту или

несколько нот одновременно с известной силой и держать их до тех пор, пока ухо не перестанет улавливать какое-либо колебание струны, то есть, когда окончательно потухает звук» [17, с. 61]. По мнению пианиста, «только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука (колебания струны) со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта “протяженность”, в сущности, гораздо красивее первичного “удара”); во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом ..., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как в живописи для глаза» [17, с. 61]. Обращает на себя внимание упражнение, предложенное Г. Нейгаузом для развития навыка слышания протяжённости фортепианного звука и его филировки. Оно состоит всего из нескольких длинных звуков, и смысл его в том, что каждый следующий «берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения – “удара”» [17, с. 58]. По признанию пианиста, «это упражнение, являющееся протестом против “ударности” фортепиано, ... пришло мне в голову, когда я пытался добиться на рояле возможно более полного подобия человеческому голосу (филировка звука) ...» [17, с. 58].

Г. Нейгауз касается и физических предпосылок качественного и разнообразного звука. «В двигательном отношении спутниками “хорошего” звука, – пишет пианист, – будут всегда: полнейшая гибкость (но отнюдь не “расслабленность!”), “свободный вес”, то есть, вся рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев, ... уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках до огромного напора с участием ... всего тела для достижения предельной мощности звука» [17, с. 64].

Заслуживают внимания также наблюдения над работой со звуком на фортепиано А. Бирмак. Как отмечает пианистка, «певучесть может достигаться посредством *умелого ведения мелодической линии [курсив наш – Н. С.]* даже без фактического ... legato, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла» [6, с. 78].

Именно в работах Г. Нейгауза и А. Бирмак фактически намечается выход на проблему собственно звуковедения в понимании, близком тому, которое мы наблюдаем в вокальном и струнно-смычковом исполнительстве, но с учётом специфики фортепиано.

Предпринятый нами обзор специальной литературы позволяет сделать следующие **выводы**.

Степень освещённости проблемы звуковедения и трактовка этого понятия в методических работах по вокалу, скрипичной и фортепианной игре далеко не одинаковы. Наибольшее распространение этот термин получает в вокальной методике, эпизодически встречается в работах, посвящённых скрипичному исполнительству, и фактически отсутствует в фортепианной методической литературе.

В вокальном исполнительстве под звуковедением понимается как процесс динамического развёртывания и филирования отдельно взятых звуков, так и плавный переход одного звука в другой. Правда, нередко понятие звуковедения оказывается соотносено с понятием артикуляции или подменено понятием «голосоведение».

В методике игры на струнно-смычковых инструментах понятие «звуковедение» применяется также к развёртыванию одного звука. В то же время, многие замечания, касающиеся звукоизвлечения и техники правой руки, то есть владения смычком, в частности, рекомендации по соединению соседних тонов, могут быть соотносены и с понятием звуковедения. Возможно, неразграниченность понятий звукоизвлечения и звуковедения применительно к струнно-смычковым инструментам обусловлена тем, что эти действия неразрывно связаны. Движение смычка по струне не только рождает звук, но и влияет на его последующее развёртывание во времени, а также – на соединение соседних тонов.

Среди пианистов ближе всех к проблеме звуковедения подходит Г. Нейгауз. Его практические советы касаются того, как обратить специфику фортепианного звука на пользу связной игре, плавному соединению тонов мелодии. Заслуживают внимания также высказывания о ведении мелодической линии А. Бирмак.

Отталкиваясь от соображений, изложенных выше, предложим трактовку понятия звуковедения применительно к специфике фортепиано, на которую будем опираться в дальнейших исследованиях.

В силу специфических свойств фортепианной механики и, соответственно, фортепианного звука, понятие звуковедения не может быть применено к процессу развёртывания отдельного звука во времени, поскольку пианист не может физически повлиять на звучание инструмента после нажатия клавиши. В отличие от звука голоса или скрипки, звук фортепиано может только естественным образом затухать. Поэтому термин «звуковедение» в контексте фортепианного исполнительства может быть использован для описания процесса *соединения одного тона с другим, выстраивания цельной звуковой линии*. Этот процесс, по необыкновенно точному наблюдению Г. Нейгауза, связан со слышанием *протяжённости фортепианного звука* [17, с. 61], *колебаний струн, приведённых в движение ударом молоточка, дослушиванием звука после взятия*. При этом следующий звук должен естественным образом продолжить звучание предыдущего тона.

Изучение физических закономерностей качественного звуковедения, раскрываемых в трудах, посвящённых вокальному и струнно-смычковому искусству, на наш взгляд, может помочь выявить специфику звуковедения на фортепиано и выработать целостную систему его принципов с учётом специфических особенностей инструмента и игрового аппарата пианиста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* [Текст] / А. Д. Алексеев. — М. : Музгиз, 1962. — Ч. I. — 144 с.
2. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* [Текст] / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1967. — Ч. II. — 285 с.
3. *Артикуляция* // Яндекс. Словари. *Хоровой словарь, 2005* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/~книги/Хоровой%20словарь/Артикуляция/>. — Загл. с экрана.
4. *Атака звука. Различные виды звуковедения. Основные вокальные штрихи* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://xor2.livejournal.com/1208.html>. — Загл. с экрана.
5. Баренбойм Л. *Рубинштейн-педагог* [Текст] / Л. Баренбойм // *На уроках Антона Рубинштейна* [ред.-сост., авт. вступ. ст. Л. А. Баренбойм]. — М.–Л. : Музыка, 1964. — С. 7–33.

6. Бирмак А. О художественной технике пианиста [Текст] / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973 — 141 с.
7. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии) [Текст] / И. А. Браудо. — Л. : Музыка, 1973. — 197 с.
8. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве [Текст] : сб. ст. и материалов / Надежда Иосифовна Голубовская ; [сост. Е. Бронфин]. — Л. : Музыка, 1985. — 142 с.
9. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 347 с.
10. Ещенко М. А. Этюды Шопена (исполнительский анализ в классе профессора С. Е. Фейнберга) [Текст] / М. А. Ещенко // Вопросы фортепианного исполнительства. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 3. — С. 120–137.
11. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь [Текст] / И. Кочнева, А. Яковлева. — Л. : Музыка, 1986. — 70 с.
12. Кузёмина Л. А. Использование упражнений Б. Л. Яворского для развития пианистического аппарата в классах фортепиано [Текст] : метод. реком. для студ. муз. учеб. завед. / Л. А. Кузёмина. — Харьков : ХИИ, 1983. — 16 с.
13. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой [Текст] / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1971. — 143 с.
14. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам [Текст] : метод. реком. / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 119 с.
15. Музыкальная артикуляция [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://kliros—likbez.churchby.info/uchebnik/9articulation.htm>. — Загл. с экрана.
16. Муратов С. Искусство штриховой техники скрипача [Электронный ресурс] / С. Муратов. — Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/m/muratow_s_w/index_4.shtml. — Загл. с экрана.
17. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
18. Флиер Я. Раздумья о Четвёртой балладе Шопена [Текст] / Я. Флиер // Вопросы фортепианного исполнительства. — М. : Музыка, 1968. — Вып. 2. — С. 100–112.
19. Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей [Текст] / А. Ямпольский // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М. : Музыка, 1968. — С. 22–33.