DOI: 10.17117/na.2015.07.1463

Поступило в редакцию: 11.07.2015

<http://ucom.ru/doc/na.2015.07.1463.pdf>

Чайкин С.Г. Имитационные свойства фортепиано

Chaykin S.G.
Imitation properties of piano

Автор статьи рассматривает фортепианное имитирование как характерный исполнительский прием. Показывается, что богатые возможности имитирования на инструменте обусловлены его конструктивными и художественными особенностями. Делается также вывод о том, что имитирование способствует более глубокому раскрытию музыкального содержания

Ключевые слова: фортепианное имитирование, интонационно-тембровое имитирование

The author of the article deals with piano imitation as a special performing technique. Wide range of piano imitation means is determined by its constructive and expressive specific features is shown in the article. It is concluded that imitation provides deeper penetration into the essence of music and its performance

Key words: piano imitation, intonation and timbre imitation

Чайкин Сергей Германович

Кандидат искусствоведения, профессор

Красноярская государственная академия музыки и театра

г. Красноярск, ул. Ленина, 22

Chaykin Sergey Germanovich

Candidate of Art Criticism, Professor

Krasnoyarsk state academy of music and theatre
Krasnoyarsk, Lenin st., 22

Музыканты с давних времен обращались к внемusикальным ассоциациям: пытались воспроизвести звуки природы, где названия пьес говорят сами за себя – «Кукушка» Дакена, этюды «Шум леса», «Метель» Ф. Листа. Музыкальным средствам доступны также визуальные образы, заключенные, например, в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси «Дельфийские танцовщицы», «Паруса». Мастерами портретных характеристик были немецкий композитор-романтик Р. Шуман (достаточно вспомнить пьесы «Пьеро», «Арлекин» и другие из цикла «Карнавал»), а также наши соотечественники – М. Мусоргский, явивший неповторимые образы «Картинок с выставки», С. Прокофьев со «зримыми» героями из «Ромео и Джульетты» – Меркуцио, Патером Лоренцо, с уличными сценами.

Процесс имитирования включает в себе одновременно две разнонаправленные тенденции: первая выявляет особенности звучания конкретного музыкального инструмента, а вторая подчеркивает схожесть звуковых характеристик разных инструментов.

Звуковой образ какого-либо инструмента раскрывается через музыкальную интонацию, важнейшей составной частью которой, наряду с мелодией, гармонией, ритмом, динамикой и другими выразительными средствами, является тембр. Поскольку тембр, в свою очередь, представляет собой многосо-

ставное образование, складывающееся из особенностей звукоизвлечения, артикуляции (произнесения), фактуры, регистра, то вернее будет использовать понятие интонационно-тембрового имитирования, которое более емко отражает имитационные процессы в музыкальном искусстве.

Каждый инструмент обладает, в той или иной степени, возможностями имитирования. Так, баянист Ф. Липс замечает, что «вibrato в нижнем регистре баяна напоминает тембр виолончели... каждая конструкция баяна обладает своими тембровыми красками» [3, с. 34], достаточно распространенным в исполнительской практике является «флейтовое» использование скрипичных флажолетов и т.п.

Важнейшей предпосылкой интонационно-тембрового имитирования на рояле является синтезирующая природа этого инструмента. Появившись в самом начале 18 века, что достаточно поздно в хронологическом плане относительно других инструментов – струнных, духовых, ударных – фортепиано сфокусировало в себе центрирующие процессы, происходившие в эволюции европейского инструментария. В итоге оно вобрало в себя конструктивные и художественно-выразительные признаки всех этих инструментов (чему свидетельством служит определение фортепиано как клавишно-струнного инструмента с ударным звукоизвлечением) и синтезировав их в себе, обрело способность к центробежному интонированию. Последнее заключается в достижении на рояле оркестровых, многотембровых звучаний. Неслучайно страницы, посвященные фортепианно-исполнительскому искусству, изобилуют эпитетами «красочный», «прозрачный», «мрачный», «глухой» и т.п.

Имитирование на рояле предполагает использование всего комплекса инструментально-выразительных средств в разных комбинациях. Подчеркнем, что этот комплекс практически совпадает с системой выразительных средств в музыке, в отличие от других инструментов (духовые и некоторые ударные не воспроизводят гармонию, звуковысотный диапазон практически всех инструментов, за исключением органа, составляет примерно половину фортепианного, низкотесситурным инструментам недоступны быстрые темпы и т.д.). Именно наличие всех музыкально-выразительных средств в арсенале фортепиано, наряду с возможностью их тонкой дифференциации, позволяет исполнителю отбирать наиболее адекватные из них при воспроизведении того или иного тембра либо интонации (органист И. Браудо говорил, что многокрасочность на рояле достигается «окольным путем» [1]). К примеру, В. Цуккерман пишет о передаче на фортепиано оркестровых красок в сочинениях Н. Римского-Корсакова следующее: «... по мелодической линии, интервалике и голосоведению, по структуре аккордов, регистру, динамике и темпу можно определить инструменты у Римского-Корсакова: арпеджированные фигуры с типичными "межструнными" интервалами арпеджий – смычковые инструменты, легкие и быстрые фиоритурные пассажи с тесными интервалами – флейты или кларнет, монотонно бубнящий ритм октав на одном звуке – средние голоса валторн и т.д.» [5, с. 47]. О воспроизведении тембров гуслей, балалайки, гармошки и колоколов в фортепианной музыке русских композиторов Глинки, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева и других свидетельствует М. Смирнов [4, с. 290-291].

Большой имитационный потенциал фортепиано позволяет композиторам создавать транскрипции скрипичных, вокальных и иных произведений, созданных для разных инструментов. Подобные сочинения составляют значительную и высочайшую в художественном отношении часть репертуара пианистов. Назовем здесь опусы Шумана, Листа, Брамса, Рахманинова на тему скрипичного каприза Н. Паганини; обработки песен Ф. Шуберта Листом, Рахманиновым и Годовским звучат не менее убедительно, чем их оригиналы.

Универсальные тембровые возможности фортепиано показывает известный мастер концертмейстерского искусства Е. Шендерович на примере вокального сочинения Г. Свиридова «На Пасхе»: «Фортепианное вступление, интермедии и заключительный радостный набат имитируют то гулкий перезвон колоколов, то наигрыш балалайки, то звуки губных гармошек» [7, с. 191].

Симптоматично, что в некоторых фортепианно-ансамблевых сочинениях образ фортепиано как такового практически исчезает, «растворяясь» в образах других инструментов [2]. Таким образом, имитационные возможности рояля раздвигают рамки чисто «фортепианных» звучаний, обогащают репертуар и, вместе с тем – содержательную основу музыки, исполняемой на этом инструменте.

Список литературы:

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
2. Захарова Е.Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано А. Шнитке: к проблеме диалога: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: 2008.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 1985. 157 с.
4. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. М.: Музыка, 1983. 335 с.
5. Цуккерман В.А. Тембр и фактура // Советская музыка. 1969. №3. С. 45-52.
6. Чайкин С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке. Красноярск, 2011. 215 с.
7. Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальном цикле // Музыкальное исполнительство. Вып. 11. М.: Музыка, 1983. С. 181-202.