

Литвинова Татьяна Александровна
tembrself@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Tatyana A. Litvinova, Ph.D. in Art Studies
tembrself@rambler.ru

Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory, Department of Musicology, Senior Teacher at the Division of Music Theory

Тембровый слуховой анализ в курсе сольфеджио

Аннотация

В учебной практике сложилось традиционное представление о том, что тембровый слух развивается преимущественно посредством тембровых диктантов. Автор предлагает другую форму работы, ещё не используемую в широкой педагогической практике. Объектом внимания становится инструментальный тембр в его связи с ритмом, артикуляцией, регистром, динамикой, фактурой. По аналогии с используемым слуховым гармоническим анализом, подобную форму можно назвать **тембровым слуховым анализом**. В работе рассматриваются объекты тембрового слухового анализа и его возможные виды. Автором также предлагается алгоритм анализа *сочетаний* инструментальных тембров.

Ключевые слова

тембровый слух, тембровое сольфеджио, тембровый диктант

Ear Analysis of Tone Color in the Course of Ear Training

Abstract

The teaching practice in Russia has obtained a traditional idea that ear for tone color can be trained mainly through tone-color dictations. The author considers another form of work, which has not yet been applied by ear trainers widely. Attention is paid to instrumental tone color in the context of its relations to rhythm, articulation, register, dynamics and texture. Analogously to an ear analysis of harmony, which has been traditionally practiced, this form of work may be called **an ear analysis of tone color**. Various objects and possible ways of the ear analysis of tone color are presented in the article. In addition, the author intends to introduce an algorithm of analyzing different *combinations* of the tone colors of various musical instruments.

Keywords

ear for tone color, ear training for tone color, dictation to train ear for tone color

Тембровый слух, как известно, — один из важнейших компонентов слухового развития музыканта. Тембр — это необходимый компонент музыкальной художественной информации: нет музыки вне тембра, вне звучания. Он также является важнейшим средством исполнительской выразительности. Вместе с нюансировкой, артикуляцией, динамикой, темпом тембр составляет основной арсенал исполнительских средств, дающий возможность множественности вариантов исполнения. Особое значение тембр приобрёл в современной музыке, выходя на первый план в качестве одного из важнейших средств выразительности. Однако до сих пор в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин, в курсе сольфеджио, тембровый компонент «не вышел из тени». Требования времени диктуют необходимость отношения к тембру как к обязательному объекту изучения. Актуальным становится не только определение ступенчатого значения звуков и их длительностей, но конкретного тембрового воплощения музыки.

Слуховое освоение тембрового компонента музыкального языка имеет свою специфику¹. Традиционные формы работы, предназначенные для совершенствования звуковысотного слуха, в данном случае не подходят. Для развития тембрового восприятия необходима особая методика, свои адекватные формы работы.

С 1970-х годов в учебной практике сложилось представление о том, что «чувство звуковой краски» (по выражению С. Майкапара [7, 28]) развивается преимущественно посредством тембровых диктантов. Однако к таким диктантам обращаются редко, и причина состоит в том, что они по-прежнему связываются лишь с записью звуковысотности. А ведь подобные диктанты могут и должны выполнять более широкую задачу: привлекать внимание к тембровым, регистровым, артикуляционным и динамическим особенностям звучания.

Освоение тембро-интонационных трудностей нуждается в специальных, особым образом подобранных диктантах. Достаточно простые в плане звуковысотной организации, такие диктанты должны быть разнообразными и яркими в тембровом, регистровом и артикуляционном отношении. Только в этом случае может быть задействован потенциал огромного разнообразия конкретного тембрового воплощения музыки.

Вместе с тем тембровый диктант — не единственная форма работы в классе по сольфеджио. Тембр — это «ненотируемый» компонент музыкального звука, и это определяет особое место бесписьменных форм работы в развитии тембрового слуха, а именно — слухового анализа. Если объектом рассмотрения становится тембр и его взаимодействие с другими выразительными средствами, то такой тип слухового анализа можно назвать тембровым. Он может сопровождать тембровый диктант или осуществляться как самостоятельная форма работы.

Слуховой тембровый анализ направлен на восприятие тембра в его взаимосвязях с ритмом, артикуляцией, регистром, динамикой и фактурой. Объектами слухового внимания могут быть: тембры инструментов, их одновременное или последовательное звучание, а также особенности используемой артикуляции, регистрового положения.

К разновидностям рассматриваемой формы работы можно отнести сравнительный тембровый слуховой анализ и анализ компонентов «интонационной формы» (термин В. В. Медушевского [8, 57]). К последней относятся не только звуковысотность и ритм, но также тембр, регистр, динамика и артикуляция. Сравнительный тембровый слуховой анализ рекомендуется, если:

- в исполнении одного и того же инструмента звучит разный музыкальный материал;
- при сохранении мелодии меняется тембровое решение и происходит тембровое варьирование;
- есть возможность сравнить фортепианный и оригинальный варианты исполнения одной и той же мелодии.

¹ Подробнее о тембро-слуховом комплексе и о концепции его развития, разработанной автором статьи, см. [5].

Слушание мелодий различного характера на одном инструменте способствует выявлению его разнообразных амплуа и даёт разносторонние представления о его выразительных возможностях. Слуховой анализ процесса тембрового варьирования в курсе сольфеджио предполагает прослушивание нескольких проведений темы и выявление тембровых изменений. Этот вид анализа отвечает условию, при котором максимально обеспечивается внимание к тембровой стороне, а именно — к сохранению звуковысотности в качестве инварианта при изменении колористического решения.

Тембровое варьирование — один из базовых приёмов развития в оркестровой музыке, который, безусловно, требует подробного изучения. Для развития тонкого тембрового слышания лучше брать примеры, в которых сопоставляются родственные, близкие по тембру инструменты, лишь в нюансах отличающиеся друг от друга. Так, в трёх проведени-ях «темы вражды» из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» (сцена «Монтекки и Капулетти») чередуются тембры валторн, тромбон-ов с тубами и труб — инструментов сходного «медного» тембра, краски которых дополняют основной музыкальный образ. Полезно также сравнение проведения темы у солирующих инструментов и её повторения в октавной дублировке или в соединении с другими тембрами.

В тембровом слуховом анализе компонентов «интонационной формы» реализуется представление о тембре в широком смысле слова как о звучании в целом. Он сходен с целостным анализом, в процессе которого определяются взаимодействие тембра с другими средствами выразительности и их влияние на общий характер звучания. При этом может быть выявлен определённый комплекс выразительных средств для создания типовых образных сфер в музыке: воинственных, сказочных, фантастических и так далее. Так, для тем «злых сил» традиционным является следующее сочетание: тембр инструментов низкого регистра или звучание *tutti*, монолинейная фактура, звучание на *forte* (в качестве примера можно привести тему Шахриара из «Шехерезады» Римского-Корсакова).

В сравнении с часто встречающимся комплексом выразительных средств необходимо обратить внимание на яркие примеры неожиданных индивидуальных решений в воплощении подобного круга образов. Так в «теме нашествия» из Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича вместо традиционных тембров медных духовых в динамике *forte* звучат струнные на *pianissimo*, вместо минора — мажор. При этом используются те штрихи, приёмы и способы звукоизвлечения, которые позволяют создать острое, холодное, не характерное для струнных звучание: *staccato* у первых скрипок, *col legno* у вторых скрипок, *pizzicato* — у альтов, т. е. всё, что сближает струнные с ударными, в данном случае — с исполняющим остинатную ритмическую фигуру барабаном. Таким образом, композитором использован нехарактерный комплекс музыкальных средств, анализ которых даёт ключ к пониманию индивидуальной трактовки традиционного образа «злых сил».

В процессе тембрового слухового анализа может быть предложено сначала записать мелодию, прослушав фортепианный вариант, а затем, уже не отвлекаясь на запись звуковысотности, сосредоточиться на звучании оркестровых тембров. В качестве иллюстрации может быть тема среднего эпизода части «Облака» из симфонической сюиты Дебюсси «Ноктюрны». В оригинале она звучит у флейт, партию которых дублирует арфа с использованием флажолетов. Это сочетание создаёт нежное, прозрачное звучание. Фортепианный вариант передаёт пентатоническую, с ориентальным колоритом, основу этой мелодии, но оставляет «за кадром» тембровые краски: тонкий, «подкрашенный» арфой, флейтовый тембр.

В 4-й части Четвёртой симфонии Слонимского в изложении ре минорной темы используются скрипки в унисон с кларнетами, которые придают странный, «металлический» оттенок. Это своеобразное звучание нельзя услышать в исполнении на фортепиано — а ведь именно оно является тембровой «визитной карточкой» этой темы.

Тембровый слуховой анализ применим для развития навыка различения звучащих инструментов, но педагогу при построении методики следует учитывать определённую шкалу трудностей. Среди факторов, усложняющих определение тембров: звучание в край-

них регистрах диапазона, приёмы игры, влияющие на окраску звучания (*con sordino, col legno*, флажолеты), звучание инструмента в непривычном «амплуа», сочетание родственных инструментов (гобой с кларнетом и др.). При определении тембра по одному звуку предпочтительнее, если инструмент будет представлен звуками из его разных регистров.

Дифференциация слухом определённого тембра в музыкальной ткани — также сфера тембрового слухового анализа. Но если при различении инструментов главное — это определить инструмент, то при выделении слухом определённого тембра инструмент лучше объявить заранее. В этом случае можно выявить: ритм ударного инструмента, особенности интервального, фактурного соотношения инструментальных партий.

Существуют факторы, усложняющие или облегчающие слуховое дифференцирование мелодических линий. Известно, что вычленять слухом мелодические линии в нижнем или среднем голосах труднее, чем в верхнем. Обособлению фактурного слоя способствует дублирование партий различными интервалами: легче выделить слухом два голоса, движущиеся параллельно, а также в имитационном вступлении. Труднее — голоса, контрастные по характеру мелодического движения. Различимости отдельных голосов конечно же способствуют мелодическая, ритмическая яркость, динамический, артикуляционный и регистровый контраст.

При слуховом анализе тембровых сочетаний в проведении мелодии могут выявляться:

- соотношение одинаковых, однородных или разнородных тембров;
- интервальное соотношение (дублирование в унисон, в октаву или несовершенными консонансами);
- тембровое соотношение по степени слияния (с превалированием одного из них, с сохранением характерного звучания каждого, с образованием нового, результирующего тембра).

Возможна дифференциация различных фактурных компонентов (мелодия, дублирование, педаль, бас, фигурация и др.) с определением тембровых средств, которые их выражают.

Таким образом, алгоритм тембрового слухового анализа сочетаний тембров включает следующие параметры:

- 1) состав инструментов;
- 2) принадлежность к определённым группам инструментов (родственные или неродственные в тембровом отношении);
- 3) интервальное соотношение инструментальных партий в проведении мелодии (дублирование в унисон, в октаву, несовершенными консонансами);
- 4) спектро-динамическое соотношение² (штрихи и приёмы звукоизвлечения);
- 5) регистровое соотношение между партиями инструментов;
- 6) фактурное соотношение (тип фактуры, количество «тембро-фактурных компонентов»³, их выражение тембровыми средствами).

Разбор особенностей звучания предполагает фоническую и семантическую характеристики. Фонический анализ раскрывает роль различных темброобразующих факторов музыкального языка. Это различие на слух инструментов, регистровых, громкостных особенностей их звучания, дифференциацию на короткозвучные и долгозвучные инстру-

² Спектро-динамическое соотношение отражает различие инструментов по скорости атаки и времени затухания звука. «Энергия может подводиться к звучащему телу в форме однократного импульса (удар, зацепление). В этом случае тела дают звуки, наиболее громкие в момент возникновения и затем более или менее затухающие как у ударных и щипковых струнных инструментов. Возможен принцип постепенной «раскачки» колебательной системы импульсами маломощного возбудителя. При этом период затухания продлевается. К таким инструментам относятся смычковые струнные, все духовые, голосовой аппарат человека» [1, 37]. Короткозвучными или долгозвучными инструментами могут стать в результате применения соответствующих приемов артикуляции.

³ Термин В. А. Цуккермана [12].

менты (по особенностям артикуляции)⁴. Семантическая же характеристика касается оценки звучания (на основе возможных ассоциаций со световыми, пространственными, осязательными, температурными представлениями) посредством синестезийных метафор и выявлением выразительного значения применённых музыкальных средств⁵.

В качестве примера для тембрового слухового анализа можно взять ми минорную тему среднего раздела «Монтекки и Капулетти» из Второй сюиты к музыке балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» [10, 18]. В теме можно выделить следующие фактурные компоненты: мелодию, линию баса, ритмический и гармонический фоны, подголосок, фигурацию. Мелодию исполняют две флейты, ритмическую функцию выполняет бубен и треугольник. Гармонию представляют смычковые струнные (кроме засурдиненных альтов) и арфа, они же мерным движением четвертными дают пульсацию. Два кларнета играют подголосок к флейтовой мелодической линии. Басовая линия поручена низким струнным и арфе. Фигурацию, представляющую собой восходящие и нисходящие октавные глissандо, исполняют засурдиненные альты на пианиссимо. Кстати, флейтовую мелодию и линию баса можно попросить студентов записать нотами.

В этой теме среднего раздела «Монтекки и Капулетти струнные играют *pizzicato*, т. е. трактуются как короткозвучные инструменты, и вместе с арфой образуют фон для пластичной и гибкой мелодии. Звенящие ударные вместе со струнными и солирующими флейтами создают тонкое и красочное звучание. Танцевальность как жанровая основа темы в комплексе с избранным инструментальным решением, ми минором, гармонией доминантового трезвучия с седьмой натуральной ступенью помогает создать образ старинного, поэтично-грустного, сольного танца.

Музыкальный материал для тембрового слухового анализа и тембрового диктанта собран автором статьи в учебном пособии «Тембровое сольфеджио» [6]. В первой части представлена инструментальная музыка из произведений различных авторов: от Баха до Шнитке и Слонимского. Вторая часть издания построена на материале вокальной музыки и включает арии с солирующими инструментами из опер и ораторий XVIII–XX веков от Баха до Пуччини.

Тембровый анализ в разных его видах призван занять достойное место в курсе сольфеджио. Не подменяя собой традиционные формы обучения, он может способствовать решению очень важных методических задач: ведь развитие тембрового слуха — назревшая проблема современного музыкального образования. Именно тембровый слух помогает ощутить и неповторимое качество звучания, и красочность тембров, и выразительность регистров, артикуляции и фактурного рисунка, что позволяет воспринимать музыку в полной мере.

⁴ О короткозвучных инструментах писал ещё Римский-Корсаков [11, 33]. Подробнее о классификационной границе между коротко- и долгозвучными инструментами, определяемая характером атаки и особенностями затухания звука, см. в работе В. А. Клопова [3].

⁵ Разработаны различные глоссарии тембровых описаний: таблица синестезийных характеристик М. В. Карасёвой [2], Н. П. Коляденко [4], В. Н. Носуленко [9].

Литература

1. Багадуров В. А., Гарбузов Н. А., Зимин П. Н., Корсунский С. Г., Рождественский А. А. Музыкальная акустика / под общ. ред. Н. А. Гарбузова. М., Музгиз, 1954.
2. Карасёва М. В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999.
3. Клопов В. А. Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции / Автореф. дисс. ... канд. иск. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1987.
4. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств / Учеб. пособие для студентов теор.-комп. фак-та. Новосиб. гос. конс. имени М. И. Глинки, 2003.
5. Литвинова Т. А. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты. Автореф. дисс. ... канд. иск. СПб, РГПУ имени А. И. Герцена, 2012.
6. Литвинова Т. А. Тембровое сольфеджио / Учеб. пособие для развития тембрового слуха. В 2 ч. СПб., Союз художников; 2013 (ч. 1), 2015 (ч. 2).
7. Майкапар С. М. Музыкальный слух. Его значение, природа, особенности и метод правильного развития. Челябинск, МРІ, 2005.
8. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., Композитор, 1993.
9. Носуленко В. Н. Психология слухового восприятия. М., Наука, 1988.
10. Прокофьев С. С. Монтеки и Капулетти / симф. партитура // Прокофьев С. С. Ромео и Джульетта. Вторая сюита для большого симфонического оркестра. М., Музгиз, 1963. С. 5–24.
11. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С парт. образцами из собств. соч. / под ред. М. О. Штейнберга, т. 1–2. Берлин-М.-СПб., 1913.
12. Цуккерман В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические этюды. Вып. 2. М., Сов. композитор, 1975. С. 341–399.