**Артикуляция при игре на смычковых инструментах**

Сергей Муратов

**Введение**

В наступившем 21 веке скрипачи, альтисты и виолончелисты, все те, кто играет на смычковых инструментах, стоят перед неразберихой различных исполнительских стилей и преподавательских методов. Передо мной не стоит задача разоблачать или восхвалять существующие направления как в первом, так и во втором случаях. Я так же не претендую на последнее слово в этих вопросах. Каждый скрипач волен выбирать и стиль исполнения и методы совершенствования скрипичной техники. Тем более, что недостатка в рекомендациях нет. Я только хочу предложить вниманию читателя свой взгляд на проблему штриховой техники скрипача, который основывается не только на исполнительском и педагогическом опыте автора, но и на тех научных знаниях, которые способны объединить эмпирический опыт в некую систему. Эта система, как обстрактное осмысление ресурсов штриховой техники скрипача, поможет всем исполнителям и педагогам по новому взглянуть на свой опыт и определиться в выборе как стиля исполнения, так и методов преподавания.

Универсальность этой системы заключается в том, что она не декларирует какой-то определенный стиль исполнения или метод обучения, а объясняет почему происходят те или иные эффекты и помогает выбирать путь в этом нелегком процессе познания тайн исполнительства на скрипке. Универсальность предлагаемой системы я вижу и в том, что она помогает равно как начинающему скрипачу, так и исполнителю.

Всю работу я разделил на четыре главы. В Первой Главе разбираются вопросы артикуляции на смычковом инструменте и классифицируются исполнительские штрихи. Во Второй главе решается вопрос о соотношении между содержанием музыки и артикуляционными средствами ее выражения. В Третьей Главе я объясняю роль смычка в процессе звукообразования и артикуляции. И в Четвертой Главе - предлагаю свою методику совершенствования штриховой техники скрипача, основанную на осознании артикуляционных особенностей смычкового инструмента, детерминированных спецификой механической работы смычка.

**Глава I. Артикуляция при игре на смычковых инструментах**

Артикуляция (от латинского articulation) в фонетике - это термин, связанный с работой органов речи (голосовых связок, мягкого нёба, языка, губ, зубов). В музыке артикуляция - это способ исполнения на инструменте последовательности звуков; определяется слитностью или расчлененностью последних. Шкала степеней слитности и расчлененности простирается от legatissimo (максимальной слитности звуков) до staccatissimo (максимальной расчлененностью звуков, обусловленной сокращением звучания тонов и возникновением паузы между ними, которые сохраняют ритмическую организацию длительностей). В скрипичном исполнительстве артикуляция связанна с функционированием главных артикуляционных органов инструмента - смычка и струны. В нотной записи артикуляция обозначается (кроме указанных выше) tenuto, portato, marcato, spiccato, ricochet и др. Или графическими знаками - лигами, точками, черточками, клинышками и различными комбинациями этих знаков. Способ исполнения, характер звукоподачи, связанный с типом движения смычка, называется штрих и, следовательно, должен рассматриваться как явление артикуляции.

Выбор штриха определяется характером и стилистическими особенностями исполняемой музыки, а также интерпретацией. Существуют различные точки зрения на классификацию штрихов, но до сих пор в теории скрипичного исполнительства нет единой, общепринятой их классификации. Я не ставлю своей задачей перечислять, а тем более анализировать известные системы, чтобы не повторять то, что уже опубликованно. Замечу только, что всем авторам не удается выдержать единый классификационный критерий. Если штрихи одной группы объединяются ими по признакам их звуковой характеристики, то другие - по признакам специфики движения смычка. Нам кажется, что единый классификационный критерий можно выдержать только в том случае, если группировать штрихи по артикуляционному признаку.

Музыкальная артикуляция определяется тремя основными формами переходных акустических процессов: атака, протяженность и окончание отдельного тона. Причем отдельные звуковые явления (эти три формы) мы предлагаем называть тонемами. Тонема - это миниальная звуковая единица мелодии, линейно неделимая, служащая для образования тонов и потенциально связанная с музыкальным смыслом. В музыке тонема реализуется в разных случаях по-разному. Можно различить следующие виды звуковых реализаций:

- обязательные аллофоны (или оттенки), которые возникают в определенных условиях у всех исполнителей на смычковых инструментах (например, различная атака звука при положении смычка на струне или с воздуха; качественное отличие затухания звука при снятом смычке или при демпфировании струны смычком);

- факультативные варианты (не путать с аллофонами), которые появляются не всегда, но независимо от акустических условий (например, различные виды вибрации, присущие определенному музыкальному стилю; динамические изменения тонемы-протяженности);

- индивидуальные варианты, свойственные игровой манере исполнителя.

Появление индивидуальных вариантов вызвано не системой музыкального образования, а индивидуальнами особенностями исполнителей. Однако они имеют большое значение, поскольку, получая по тем или иным причинам широкое распространение, они могут превратиться в факультативные варианты, а в дальнейшем привести к новым стилевым особенностям исполнительства.

Сама по себе тонема является абстрактной единицей, а аллофоны - это конкретные воплощения звука (общие для всех скрипачей) в зависимости от акустических условий. Основные функции тонемы, создающей звуковой облик тонов мелодии, - конститутивная (лат. сontituo), если мы говорим об исполнителе, и опознавательная, если мы имеем в виду слушателя. Именно потому, что мы узнаем смысловые единицы по их тонемному составу (например, отличаем на слух штрих martele от spiccato), можно говорить о различительной функции тонемы.

В настоящей работе, в основном, я буду говорить о тех реализациях тонем, которые связаны с обязательными аллофонами, то есть с акустическими законами звукоизвлечения на смычковых инструментах. Причем смысловая единица, тон, разделена на три тонемы: атака, протяженность и окончание.

Акустическая особенность смычковых музыкальных инструментов с фрикционным способом звукоизвлечения допускает различную атаку звука, градация которой простирается от почти незаметного до очень четкого произношения. Звуковедение после атаки может осуществляться с равномерным звучанием, с усилением и ослаблением звука. Изменение динамики звука, его тембра осуществляется варьированием моментов звукоизвлечения, связанных с соотношением скорости ведения смычка, его давления на струну и игровой точкой на струне (более подробный анализ процесса звукоизвлечения на смычковых инструментах будет проведен в соответствующей главе).

Особое внимание в скрипичном исполнительстве придается характеру завершения звучания каждого тона и, соответственно, характеру перехода от одного тона к другому. Для пояснения этого момента можно воспользоваться графическим изображением нескольких возможных вариантов соединения соседних тонов (рис. 1), в котором показаны все три тонемы: атака, протяжение и завершение.

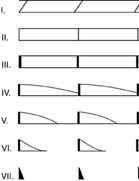


Рисунок 1.

Нижняя прямая линия показывает постоянный контакт смычка со струной (I, II, III, IV и V). Прерывистая (VI и VII) - указывает на то, что смычок покинул струну.

Верхняя линия изображает приблизительное динамическое состояние тонемы-протяжения. В первых трех случаях (I, II и III) она звучит ровно, без затухания; на графике IV изображено почти полное затухание звука, но пауза между тонами еще отсутствует. На следующих схемах мы уже видим паузу между тонами при положении смычка на струне (V) и в воздухе (VI и VII).

Атака звука, или первая тонема, изображена в виде вертикальной черты различной толщины, чтобы показать различную силу атаки. Косая черта на графике I показывает, что соединение тонов происходит с некоторым наплывом одного на другой.

Произношение звуков, составляющих музыкальную фразу, связано со специфическим приемом воздействия смычка на струну. Здесь используются следующие приемы:

I. Наплыв соседних тонов происходит при плавной смене струн.

II. Плавное соединение соседних тонов на одной струне.

III. Соседние тоны разделены четкой атакой.

IV. Разделительную функцию между соседними тонами выполняет как атака, так и затухание звука предыдущего тона; смычок сохраняет постоянный контакт со струной.

V. Разделительную функцию между соседними тонами выполняет пауза, смычок сохраняет постоянный контакт со струной.

VI. Разделительную функцию между соседними тонами выполняет пауза, во время которой смычок покидает струну.

VII. Крайнее выражение предыдущей артикуляции, когда слышна только первая тонема-атака, а протяженность второй тонемы или слишком мала, или почти отсутствует.

Приведенную схематическую классификацию возможной скрипичной артикуляции нельзя рассмативать как до конца исчисленную. Средства артикуляции достаточно богатые и гибкие и их нельзя исчерпать никакой детальной шкалой. Следовательно, конкретные артикуляционные решения музыкальной фразы можно считать творческим художественным действием, обусловленным индивидуальной интерпретацией авторского текста.

Так как на смычковых инструментах артикуляция осуществляется ведением смычка (штрих), мы и будем в дальнейшем рассматривать этот вопрос с позиции штриховой техники. Общепринятые в музыкальной практике понятия detache, legato, staccato и др. обозначают не конкретные образцы звучания, а обобщенные инварианты исполнения скрипичной артикуляции, которые в зависимости от художественных задач могут быть реализованы по-разному.

Данное положение представляет интерес для исполнительской и педагогической практики. Ведь совсем не одно и то же - учить музыканта неким образцам штрихов вне художественного образа или направлять его техническое развитие на основе художественно оправданных артикуляционных решений, используя варианты типовых штриховых приемов.

Таким образом, принцип классификации скрипичных штрихов целесообразно строить на интеграции артикуляции и комплекса игровых приемов. Все базовые штрихи я разбил на семь групп. Каждая группа относится к той или иной категории артикуляции, представленных нами выше, и имеет соответствующий порядковый номер, то есть I, II, III, IV, V, VI и VII. Конечно, было бы лучше дать каждой группе какое-то имя, но это сделать довольно таки трудно и мы оставляем этот вопрос открытым, тем более, что это не столь важно.

I. Соединение тонов с наплывом.

Такую артикуляционную задачу мы сможем выполнить при исполнении нот на соседних струнах штрихом legato. Если при игре legato данная артикуляция появляется периодически, то при исполнении таких приемов, как bariolage и arpeggio, артикуляция с наплывом тонов осуществляется регулярно. Bariolage довольно часто встречается в скрипичной литературе. Напомним некоторые из них : Прелюдия из Партиты III И.С.Баха (пример 1) и Каприс No 24 Н.Паганини (пример 2).

Пример 1

И.С.Бах, Партита III, Прелюдия



В этом музыкальном примере соединение соседних тонов на разных струнах осуществляется попеременно штрихами legato и detache. Если первая нота наплывает на вторую при смене струн на legato, то вторая и третья разделяются штрихом detache и т.д.

Пример 2 демонстрирует прием bariolage, исполняемый только на legato.

Пример 2

Н.Паганини, Каприс No 24, вар. 2



Такой же специфический акустический эффект наплыва соседних тонов происходит и при исполнении arpeggio штрихом legato на трех или четырех струнах. Как в следующем примере из Арии с вариациями А.Вьетана (пример 3), так и в аналгичных местах других произведений арпеджированный аккорд разбивается на две равные части артикулированием сменой смычка:

Пример 3

А.Вьетан. Ария с вариациями, вар.1



В Концерте Б.Бартока (пример 4) разделительная артикуляция сменой смычка происходит на стыке двух аккодов:

Пример 4

Б.Барток, Концерт (1938), финал



II. Плавное соединение соседних звуков.

Музыкально-выразительные возможности скрипки в выявлении вокальной и мелодической ее природы в наибольшей степени проявляются в таких игровых приемах, как legato и detache. Несмотря на различный способ артикулирования, и legato, и detache обладают в большей или меньшей степени слитностью и певучестью.

В штрихе legato слитность достигается исполнением нот на один смычок, когда появление нового тона означает прекращение звучания предыдущего за счет смены игрового пальца левой руки или смены струны.

В штрихе detache слитность достигается плавной сменой направления движения смычка. Способность смычкового инструмента слитно соединять соседние тоны мелодии даже при смене направления движения смычка используется музыкантами не только в штрихе detache, но и при исполнении мелодии приемом legato, когда требуется исполнить протяжную мелодическую фразу несколькими смычками (пример 5):

Пример 5

Л.Бетховен, Концерт, ч.1



Нетрудно заметить, что указанные лиги не имеют никакого отношения к фразировочным лигам и приведенный мелодический отрывок состоит не из четырех фраз, а одной. Равномерное распределение целого смычка применимо здесь для выявления спокойного, повествовательного характера мелодии.

Певучее detache, элементы которого можно заметить в вышеприведенном музыкальном отрывке (как бы detache целыми нотами), требуется в тех случаях, когда мелодия отличается кантабельностью.

Из сказанного следует, что слитное соединение звуков артикуляционно однозначно и реализуется приктически одним игровым приемом legato и, в некоторой степени, detache, в то время как non legato представлено большим количеством артикуляционных градаций и, соответственно, штриховых вариантов. Любой разделительный прием так или иначе модифицирует звучание, что выявляет темброво-динамическую функцию артикуляции.

III. Соседние тоны разделены четкой атакой.

Музыкально-образная характеристика звукового произношения, которая реализуется этим видом артикуляции, отличается тем, что предыдущий тон еще не предвосхищает последующую четкую атаку наступающей ноты. Разделительную функцию несет в себе не предыдущий тон, когда он своим затуханием или прекращением заранее как бы отделяется от следующего тона, а начало следующего тона благодаря его четкой атаке.

Такое разделение соседних тонов мелодии достигается как правой, так и левой рукой. В актив левой руки можно отнести такие приемы, как более сильный удар пальцем по струне, смена позиции и импульсную вибрацию. Эти приемы способны более четко отделять между собой ряд тонов, исполняемых одним движением смычка. Такой штрих можно назвать декламационное legato.

В Полонезе Г.Венявского (пример 6) восходящее ми-мажорное трезвучие требует яркой декламации, которая достигается четким артикулированием левой рукой смен позиций и ударом третьего пальца при исполнении ноты си.

Пример 6

Г.Венявский, Полонез, ор. 21



В примере 7 нежная мелодия Интродукции из Арии с вариациями А.Вьетана требует более деликатной артикуляции, чем в предыдущем примере из Полонеза Г.Венявского. Трепетный нисходящий ход восьмыми нотами хорошо показывется импульсной вибрацией:

Пример 7

А.Вьетан, Ария с вариациями,

ор.22, No 2. Интродукция



Если два приведенных примера показывают расчлененность ряда тонов мелодии при помощи левой руки, когда правая исполняла штрих legato, то может возникнуть вопрос о роли последней в этом расчленении. Конечно, смычок способен расчленять ряд тонов, исполняемых в одну сторону его движения, но в данном случае (речь идет о декламационном legato) слитное соединение звуков возможно только на одном движении смычка, а любое portato (об этом у нас речь будет впереди) подразумевает несколько движений смычка в одну и ту же сторону и, соответственно, другой вид артикуляции.

Когда я говорил о певучем detache, то обращали внимание на то, что плавная и незаметная смена направления движения смычка возможна только при медленных темпах его ведения. С увеличением скорости ведения смычка характерные призвуки, сопровождающие смену направления движения смычка, усиливаются и певучее detache постепенно переходит просто в detache, которое характеризуется слитным объединением соседних тонов, ограниченных друг от друга слышимой атакой каждого тона без дальнейшей их филировки.

Это самый распространенный вид штриха, особенно на начальной стадии обучения скрипача, так как остальные формы артикулирования этим способом движения смычка гораздо сложнее и требуют соответствующей подготовки.

Пример 8

Л.Бетховен, Трио, ор. 97, No 7



В то же время и этот вид артикуляции, при всей своей простоте, не выбрасывается из палитры композиторов и исполнителей. Те динамические и тембровые краски, которые исполнитель привносит в свою игру, способны освежить звучание штриха detache:

Трудно предложить какой-нибудь другой способ исполнения этого Presto (пример 8), кроме легкого, как бы полетного detache, исполняемого в верхней части смычка. А то, что даже "простое" detache так же неисчислимо, как и другие формы артикуляции, и каждый исполнитель в этом смысле индивидуален, говорит и тот факт, что в этом Trio определенную трудность вызывает не только достижение сбалансированности в звучании скрипки и виолончели, но и единства стиля исполнителей на этих инструментах.

Совсем другой характер detache мы встречаем в Тройном Концерте Л.Бетховена (пример 9). Стремительные гаммы, подводящие к заключительным аккордам, требуют не только артикуляции приемом detache, но и, для большей яркости, так называемого обратного штриха, когда звуки, приходящие на сильную долю, исполняются вверх смычком:

Пример 9

Л.Бетховен, Тройной Концерт, ор. 56, ч. 1



IV. Соседние тоны разделены затуханием предыдущего и атакой следующего.

Затухание звука 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 раздельными движениями смычка на каждую ноту.

Когда яговорил о декламационном legato, то подчеркивал необходимость ровного движения смычка. В этом же случае нам необходимо добиться ослабления звучания предыдущего тона перед атакой следующего. Добавляя к декламационному legato мягкое отделение тонов при помощи смычка, можно усилить артикуляционно-выразительный характер штриха. Такой прием игры в скрипичной практике называется portato. Хотя portato иногда называют самостоятельным штрихом, но в нем много общего с декламационным legato. И, поэтому, бывает очень трудно определить, где заканчивается декламационное legato и начинается portato. Это еще раз подчеркивает условность классификации скрипичных штрихов. Музыкальная палитра не беднее палитры художника, который смешиванием красок достигает огромного разнообразия цветовых оттенков. Но это также означает, что музыкант, как и художник, обязан знать ее, палитры, составляющие. Может быть, поэтому, и не случайно в нашей классификации артикуляционные градации делятся на семь групп. Именно семь цветов артикуляции, а не семь цветов штрихов. Прежде, чем определить для себя как сказать, исполнитель стоит перед проблемой что сказать. Такой принципиальный подход к скрипичному исполнительству нам представляется более перспективным.

Возвращаясь к штриху portato и его родственности с декламационным legato, хочется привести пример из Концертной фантазии П.Сарасате на темы из оперы Кармен Ж.Бизе, ор. 25 (примеры 10 и 11). Импульсная вибрация в левой руке вместе с мягким отделением звуков при помощи смычка (акцентированные ноты в примере 10) наиболее полно выражают то ожидание трагедии, которая наступит в 13-м такте этой части Фантазии. С 38 такта, когда тема проходит в первой октаве (пример 11), аналогичная фраза звучит как воспоминание, и здесь уже три восьмушки исполняются на один смычок мягким portato. Оба этих случая - и декламационное detache, и portato - соответствуют той артикуляционной характеристики, которая отмечена в нашей классификации пунктом IV.

Пример 10

П.Сарасате, Концертная фантазия, ор. 25



Пример 11

Там же, 38 такт



Очень часто в нотной литературе встречаются такие виды portato, когда требуется отделить залигованные на один смычок одинаковые ноты. С таким видом portato скрипачи начинают сталкиваться на самых ранних этапах обучения, когда изучается, к примеру, Сурок Л.Бетховена (пример 12). Сложность исполнения связных звуков мягкой декламацией смычка часто заменяется учеником другим видом артикуляции, когда смычок останавливается перед залигованной восьмой.

Пример 12

Л.Бетховен, Сурок



Такое отношение к музыкальному исполнительству, когда техническая сторона диктует художественному воплощению свою волю, наносит вред делу правильного воспитания будущего исполнителя.

Наглядным примером недопустимости остановки смычка перед нотой под черточкой может послужить, например, отрывок из Мелодии Х.Глюка (пример 13), где сама мелодия требует слитного portato:

Пример 13

Х.Глюк, Мелодия



Я уже упоминал о декламационном detache, когда речь шла о Концертной фантазии П.Сарасате. Эта разновидность штриха, в отличие от portato, применяется не только в медленных и умеренных темпах, но и в быстрых, когда характер музыки требует четкого произнесения каждого тона фразы, но без паузы между ними. Такой характер артикуляции присущ скрипичным сочинениям И.С.Баха (пример 14):

Пример 14

И.С.Бах, Бранденбургский концерт No 4, ч. 1



Этот музыкальный пример иллюстрирует выразительную декламационность штриха detache. Расчлененность и связность тонов - это не единственная функция артикуляции. Она расчленяет и всю ткань музыкального произведения. Одним из распространенных способов такого расчленения является сопоставление различных форм артикуляции. Речь идет здесь не о комбинированном штрихе, когда даже маленькая фраза произносится несколькими артикуляционными приемами, а о сопоставлении или двух вариантов базового штриха, или двух абсолютно различных штрихов, например detache и legato.

Таким образом, при сопоставлении двух вариантов одного базового штриха исполнитель использует различные его оттенки. Например, при исполнении произведений И.С.Баха и других старинных композиторов скрипачи часто используют эффект эхо (forte - piano). Здесь следует сказать об артикуляционной общности и различии этих артикуляций. Напомним наш разговор о тонемах и аллофонах. Именно аллофоны вносят варианты в окраску каждой из тонем. Аллофоны тонемы-атаки зависят от силы сцепления струны с волосом смычка, что отражается на характере артикуляции при игре forte или piano. Аллофоны тонемы-протяжения возникают в зависимости от того, в какой акустической позиции находится звук, т.е. от скорости ведения смычка, силы его давления на струну и игровой точки на струне. При этом меняется не только динамика звука, но и тембр. Это так называемые позиционные аллофоны (возможны и другие варианты, например, переход с одной струны на другую). Тонема-завершение определяется комбинаторными аллофонами, которые возникают под влиянием окружающих звуков - характера атаки последующего тона и формы затухания искомого. На окраску звука влияют и факультативные варианты (например, вибрация). По таким параметрам можно определять различия двух артикуляционных сфер эхо.

Что касается общности, то она определяется автономностью тонем, которые не зависят от акустических условий. Поясню это на примере: как бы мы ни варьировали характер атаки и форму затухания звука, показанную на рисунке 1.IV, если общая картина, состоящая из трех тонем, сохраняет свой рисунок, мы можем говорить об общности артикуляции сопоставляемых характеристик.

Пример 15

И.С.Бах, Allegro из Скрипичной сонаты No 2



Используя в этом случае (пример 15, первый такт) один вид исполнительского приема за счет исменения характера артикуляции, о которых говорилось выше, можно добиться расчлененности музыкальной ткани. Здесь происходит значительное изменение в характере произношения каждого тона, т.е. изменяется штрих внутри себя. А это, в свою очередь, показывает, что произошло простое сопоставление двух вариантов одного и того же базового штриха. Во втором такте мы видим сопоставление двух противоположных базовых штриха: legato и detache.

Примером расчленения музыкальной ткани различной окраской звука может послужить Соната соль минор И.С.Баха в редакции партии скрипки Ж.Сигети (пример 16):

Пример 16

И.С.Бах, Allegro из Сонаты соль минор



Этот отрывок соль минорной фуги иногда исполняется, в отличие от предложенного варианта, контрастным сопоставлением forte и piano, хотя сам И.С.Бах в своей рукописи этого указания не давал, как в ряде других случаев. Аппликатура, предложенная Ж.Сигети, дает представление о том, как, играя sempre forte, но чередуя первую и четвертую (или третью) позиции, достигается эффект Concerto grosso, где группы первых и вторых скрипок создают тембровое разнообразие.

Дальнейшее усиление межтоновой артикуляции приводит к так называемому маркированному detache . Разделительную функцию здесь выполняют и акцентированно-активная атака, и ослабление звучания к концу ноты. Причем пауза между тонами по-прежнему отсутствует. Ярким примером такого артикулирования служит начальная тема Прелюдии и Аллегро в стиле Пуньяни Ф.Крейслера (пример 17):

Пример 17

Ф.Крейслер, Прелюдия и Аллегро

в стиле Пуньяни



Хочется еще раз подчеркнуть, что реальной границы между соседними штрихами не существует, и где находится "водораздел" между декламационным detache и маркированным detache вряд ли кто определит. Примером этому суждению может послужить Концерт ля минор А.Вивальди (пример 18), который разные скрипачи исполняют по-разному: кто, стараясь выявить певучую природу скрипки, исполняет его декламационным detache, кто, стремясь ярче показать энергичный характер мелодии, приближается в своем исполнении к маркированному detache. Можно даже предположить, что характер произношения главной темы концерта как раз и находится на том "водоразделе", где встречаются эти две артикуляционные сферы.

Пример 18

А.Вивальди, Концерт ля минор, ч. 1



Тогда же, когда маркированность штриха становится для музыканта достаточно очевидна, его называют просто marcato (от итал. marcare - выделять, подчеркивать).

V. Разделительную функцию между соседними тонами выполняет пауза; смычок сохраняет постоянный контакт со струной.

Главная особенность этого вида артикуляции состоит в наличии более или менее продолжительной паузы между исполняемыми тонами, причем пауза образуется за счет недоигрывания предыдущего тона, сохраняя ритмическую его организацию. Задержка смычка на струне во время паузы дает возможность и более четко атаковать следующий тон, что вносит в данную артикуляционную характеристику определенную остроту.

Итак, рассмотрим все три тонемы, которые влияют на характер произношения отдельных тонов мелодии и отличают тем самым этот вид артикуляции от остальных.

Возбуждение звука смычком со струны дает возможность для ее четкой атаки, сила которой прямо пропорциональна давлению и скорости ведения смычка по струне. Таким образом, степень остроты атаки звука варьируется от еле заметной до очень сильной.

Необходимость удерживать смычок на струне в паузе определяет и характер затухания звука, который затихает или от постепенного ослабления воздействия смычка на струну (уменьшение давления и скорости ведения смычка), или эффектом демпфирования, когда смычок заглушает струну после довольно резкой его остановки. Момент прекращения звучания имеет ту специфическую окраску, которую сообщает ему определенное воздействие смычка. Если звук затихает от ослабления давления и скорости ведения смычка, то он может просто сойти "на-нет" постепенно и плавно. Если скрипач демпфирует струну смычком, то произношение отдельного тона похоже на речевую артикуляцию слога тон, где тонема т - атака, тонема о - протяжение, а тонема н - его характерное окончание.

Следуя традиции, я начнаю изучать штриховые варианты этого вида артикуляции с исполнения нескольких нот на один смычок. Предыдущий вид артикуляции, исполняемый штрихом portato, плавно переходит в изучаемый вид посредством сокращения звучания тонемы протяжение и возникновением паузы, которая заполняет время между двумя тонами мелодии.

О пропорциональном соотношении между звучащей частью ноты и паузой уже не раз говорилось и писалось. Различные учебники и школы пытаются метрически обозначить артикулирование тонов и определить, например, что при staccato звучащая часть ноты равна паузе или, в других изданиях, нота, обозначенная staccato, сохраняет лишь одну четверть длительности. В конечном итоге, когда композитору необходимо точнее определить соотношение звучащей ноты и паузы, он выписывает детальное соотношение между ними (пример 19).

Пример 19

Л.Бетховен, Соната, ор.12, No 1, Рондо



В примере из Сонаты Л.Бетховена комбинация четвертной ноты с паузой показывает, что это уже не detache, но еще и не martele, так как отсутствует обязательная для этого штриха четкая атака, но наличие паузы уже относит этот вид штриха к нашей пятой группе.

При определении соотношения между длительностями звучащей ноты и паузы различные способы произношения воспринимаются музыкальным слухам не математически, а как различные качества звуковой ткани. Таким образом, возникновение staccato (или martele) начинается сразу же после появления паузы и может сначала характеризоваться как мягкое staccato. Изменяя пропорциональное отношение в сторону увеличения паузы и добавляя остроту в атаку звука мы постепенно переходим к острому staccato и, затем, к сухому staccatissimo.

Прекрасный пример мягкого staccato мы находим у Н.Паганини в его Каприсе ? 13 (пример 20):

Пример 20

Н.Паганини, Каприс No 13



Это настолько нежная мелодия, что существуют редакции, где точки заменены на черточки, приближая артикуляцию к portato. Мне представляется, что настоящая редакция Каприсов Н.Паганини, выполненная Р.Риччи, в полной мере отражает задумку композитора.

Следующий вид staccato, который я хочу представить вашему вниманию, так же как и предыдущий, исполняется таким способом артикулирования, когда тонема-протяжение филируется ослаблением давления смычка на струну. Это staccato часто называется "шпоровским" и исполняется в умеренном темпе (пример 21).

Пример 21

Л.Шпор, Концерт No 2, ч. 1



Демпфирование струны смычком при игре staccato в основном применяется в очень быстром темпе. Такой штрих скрипачи называют staccato Венявского или плотное staccato. Действительно, если демпфировать струну плотным прижатием смычка, исполняя данных штрих в медленном темпе, то звук получится зажатым и маловыразительным. В быстром же темпе он приобретает феерический блеск, неся в себе определенное художественное содержание.

Хора стаккато Г.Динику (пример 22) яркий образец такого артикулирования, когда тонема-протяжение демпфируется смычком:

Пример 22

Г.Динику, Хора стаккато



Исполнение staccato движением смычка вниз исключает какую-либо возможность ослабления давления смычка на струну в конце каждого тона, что довольно легко выполнить при исполнении этого штриха движением смычка вверх.

Такой же вид артикуляции можно исполнить и на разные смычки. В скрипичной практике этот штрих называется martele. Как и в staccato главная особенность звучания martele состоит в более или менее острой атаке звука и наличии паузы между тонами; отношение между продолжительностью звучания ноты и паузы создает возможность варьировать звукообразную характеристику при интерпретации музыкальных произведений. Здесь происходит то же самое, что и со staccato, когда возможно исполнение как мягкого martele, так и более жесткого, варьируя скорость и силу давления смычка на струну.

Штрих martele исполняется и в медленных и в подвижных темпах. Во всех случаях характер артикуляции соответствует шпоровскому staccato. В весьма сложной исполнительской ситуации, например, в Концерте No 5 А.Вьетана (пример 23), необходимая для этого вида артикуляции пауза помогает исполнителю перевести смычок через струну:

Пример 23

А.Вьетан, Концерт No 5



Волевой характер музыки из Квартета ор. 135 Л.Бетховена (пример 24) требует мощной атаки звука и, соответственно, более энергичного ведения смычка. Исполнение Vivace штрихом martele разной интенсивности показывает, на сколько разнообразна артикуляционная сфера этого штриха.

Пример 24

Л.Бетховен, Квартет, ор. 135



VI. Разделительную функцию между соседними тонами выполняет пауза, во время которой смычок покидает струну.

Этот вид артикуляции, в отличие от предыдущего, характеризуется свободным затуханием звука при снятом смычке, хотя атака звука имеет с ним много общего. Так мгновенная остановка смычка на струне перед взятием ноты с воздуха роднит этот вид артикуляции с martele, которая характеризуется специфическим шумом в атаке звука. Если же атака производится с воздуха без предварительной остановки смычка на струне, то тонемы этого вида артикуляции заметно отличаются от martele, т.е. специфические шумы отсутствуют.

В зависимости от темпа исполняемого произведения снятие смычка со струны производится двумя способами: или исполнитель сам снимает смычок со струны, или он отскакивает от струны благодаря своим пружинящим свойствам. Величина паузы между соседними тонами в отскакивающих штрихах зависит от двух факторов:

- если после отскока смычок под воздействием силы тяжести сам падает на струну, то величина паузы определяется физической стороной процесса и такой прием мы будем в дальнейшем называть натуральный штрих;

- если же после отскока смычка исполнитель удерживает его в воздухе рукой, а потом бросает на струну, то величина паузы определяется волей исполнителя и такой прием мы будем в дальнейшем называть сдержанный штрих.

Мы специально избегаем термина бросковый штрих, так как бросок, как процесс, в котором исполнитель бросает смычок по касательной к струне, присутствует и в натуральном штрихе, и в сдержанном.

Здесь мы нарушим нашу традицию анализа штриховых приемов артикулирования и начнем со штрихов, исполняемых раздельными движениями смычка на каждый тон.

Логичнее всего начать с натурального штриха. В следующей главе мы будем подробно описывать физическую сторону процесса самоотскакивания смычка от струны, а сейчас скажем только, что самоотскакивание зависит от сбалансированности двух моментов: темпа и места на смычке, которым он касается струны.

По характеру артикуляции и техники выполнения здесь объединяются два штриха - sautille и spiccato. Хотя нередко их считают вариантами одного и того же отскакивающего штриха, техника исполнения их несколько отличается друг от друга. Забегая вперед (подробный разговор на эту тему пойдет в следующих главах), отметим, что sautille - это быстрый natural stroke, а spiccato по технике исполнения делится на два вида: natural spiccato и delayed spiccato. Sautille исполняется движением предплечья средней частью смычка, а spiccato, как более умеренный штрих, исполняется движением плеча, причем natural spiccato - нижней частью смычка, а delayed spiccato - любой его частью.

Достаточно быстрый темп исполнения натурального штриха не позволяет применять какую-либо остановку смычка на струне, чтобы обострить атаку каждого тона, как это возможно в штрихе martele. Но и здесь возможна градация в отношении атаки звука, которая осуществляется изменением действия пружины трости. Так при прямом положении трости относительно струны штрих звучит более остро, а при наклонном - значительно мягче.

Штрихи sautille и spiccato обладают, таким образом, широким музыкально-выразительным спектром: от скерцозно-изящного характера мелодики до драматически-напряженного. Они настолько колористичны, что привлекают композиторов своим самостоятельным художественным содержанием. Вспомним такие музыкальные произведения, которые полностью основаны на штрихе sautille, как пьесы Вечное движение Ф.Риса, С.Нельсона, О.Новачека, Н.Паганини (пример 26) и др.

В детском скрипичном репертуаре широко известны такие сочинения, как Танец Э.Дженкинсона (пример 25), Стрекоза С.Нельсона и многие другие, которые построены на так называемом дубль-штрихе, что значительно облегчает освоение sautille и дает возможность почувствовать колорит отскакивающего штриха уже в раннем возрасте.

Пример 25

Э.Дженкинсон, Танец



Пример 26

Н.Паганини. Вечное движение



Концерт Д.Кабалевского (пример 27) иллюстрирует нам штрих natural spiccato:

Пример 27

Д.Кабалевский, Концерт, ч.1



Дальнейшее замедление темпа штриха natural spiccato заставляет исполнителя придерживать смычок в воздухе, чтобы продлить межтоновую паузу. Таким образом натуральный штрих переходит в delayed spiccato.

Delayed spiccato в сравнении с натуральным штрихом отличается большим разнообразием. В первую очередь это относится к атаке звука. Наряду с округлой атакой, которая сохраняет свое качество и в этом виде spiccato, здесь возможна и атака, характерная для martele, так как здесь возможна та мгновенная остановка смычка на струне перед звукоизвлечением, которая способствует обострению артикуляции.

Такой вид артикуляции очень характерен, например, для музыки В.Моцарта. В его Рондо (пример 28), известное под названием Турецкий марш, в обработке для скрипки и фортепиано К.Мостраса острое spiccato получается благодаря возможности зацепить струну в момент соприкосновения с ней волоса смычка:

Пример 28

В.Моцарт, Рондо



Родство артикуляции martele и delayed spiccato настолько очевидно, что оба эти штриха часто используются для произношения одинаковых, с артикуляционной точки зрения, музыкальных фраз. Ярким примером сказанному служит Мазурка Г.Венявского (пример 29), где восьмые двойными нотами первого такта исполняются штрихом martele, а во втором такте они исполняются приемом delayed spiccato:

Пример 29

Г.Венявский, Мазурка



Delayed spiccato можно исполнять не только движением смычка в разные стороны, но и в одном направлении - вниз или вверх, сохраняя при этом неизменным место на смычке. Различные направления в движении смычка определяют и различие в характере звукоизвлечения, что используется композиторами в передаче определенных музыкально-художественных образов.

Уже указывалось, что пауза между отдельными тонами при таких видах артикуляции может занимать больше или меньше времени от общей длительности ноты, и что композиторы часто устанавливают это соотношение, проставляя паузы. Так в Концерте No 5 Ф.Моцарта (пример 30) ритмический рисунок четвертными нотами, который должен исполняться штрихом delayed spiccato постоянным движением смычка вверх, подробно выписан композитором, где звучащая часть ноты гораздо короче паузы:

Пример 30

Ф.Моцарт, Концерт No 5, ч. 1



В отличие от гротескового штриха в Концерте В.Моцарта, Марш Солдатиков Р.Шумана исполняется энергичным spiccato вниз смычком, что придает музыке яркость, энергичность (пример 31):

Пример 31

Р.Шуман, Марш солдатиков



Если delayed spiccato, исполняемое постоянным движением смычка вверх, ускорять (средняя часть смычка), то мы можем получить такой вид natural spiсcato, которое похоже на staccato Volant (пример 32).

Пример 32

В. Моцарт, Концерт No 5, ч. 1



Этот вид летучего штриха К.Флеш назвал неподвижное staccato, темп исполнения которого зависит от высоты подскока смычка. Его удобно применять, когда требуется исполнить достаточно много нот на один смычок, как, например, в Концерте Ф.Мендельсона (пример 33):

Пример 34

Ф.Мендельсон, Концерт, ч.III



В приведенной музыкальной фразе из Финала скрипичного концерта Ф.Мендельсона ноты под точкой исполняются флешевским штрихом (в пределеах середины смычка), что способствует изяществу музыкальной фразы.

Совсем иной характер музыки получается, если неподвижное staccato исполнять у колодочки. В Концерте С.Прокофьева гротесковость фрагмента Скерцо (пример 34) достигается быстрым spiccato вверх смычком:

Пример 34

С.Прокофьев, Концерт 1, ч.1



А постоянный штрих вниз смычком в Танце с саблями А.Хачатуряна придает музыке неповторимый колорит боевого танца (пример 35).

Пример 35

А.Хачатурян, Танец с саблями



Если при исполнении флешевского штриха смычку придать поступательное движение к колодке, то получится staccato Volant. Этим штрихом удобно исполнять не очень большие последовательности нот, как мы это видим, например, в пьесе Ф.Крейслера Прекрасный розмарин (пример 36):

Пример 36

Ф.Крейслер, Прекрасный розмарин



В эту же артикуляционную группу входит и штрих saltando, который исполняется движением смычка вниз, озвучивая сразу несколько нот. Если по характеру звучания saltando похоже на spiccato, то по технике исполнения оно родственно со штрихом ricochet. Независимо от темпа исполнения скрипачи разделяют эти штрихи по простому принципу: короткие фразы исполняются приемом saltando (пример 37), а длинные гаммообразные пассажи - штрихом ricochet (пример 38).

Пример 37

А.Баццини, Фантастическое скерцо

(Рондо Гоблинов), ор. 25



Пример 38

Г.Венявский, Фантазия на темы

оперы Ш.Гуно "Фауст"



Вышеприведенный пример иллюстрирует самый быстрый пассаж не только этого вида артикуляции, но и других тоже, когда смычок исполняет ricochet, а левая рука - glissando, что придает исполняемой музыке специфический колорит звучания. Как мы видим, темп исполнения этого вида артикуляции варьируется от очень медленного до очень быстрого и зависит от величины межтоновой паузы.

Особой разновидностью штрихов saltando и ricochet является так называемое прыгающее arpeggio. Только здесь смычок непрерывно прыгает в обе стороны - и вниз, и вверх. Штрих этот часто встречается в скрипичной литературе. Здесь мы приводим отрывок из Каденции к скрипичному Концерту Ф.Мендельсона (пример 39):

Пример 39

Ф.Мендельсон, Концерт



Аналогично исполняется и более редкая разновидность saltando - виртуозный штрих tremolo. Здесь, как и в прыгающем arpeggio, смычок непрерывно прыгает в обе стороны, но соотношение количества нот на движение смычка вниз и вверх различное. Более популярным является такая комбинация: вниз исполняется три ноты, а вверх - одна (пример 40).

Пример 40

А.Баццини, Фантастическое скерцо

(Рондо Гоблинов), ор. 25



В зависимости от темпа исполняемого произведения характер штриха напоминает нам звучание или spiccato, или sautille.

VII. Крайнее выражение предыдущей артикуляции, когда звучащая часть ноты очень мала по сравнению с паузой.

Если Первый вид артикуляции был крайним выражением слитности по отношению ко Второму, то Седьмой - это крайнее выражение раздельности по отношению к Шестому. Эта артикуляция характеризуется острой атакой, предельно короткой тонемой протяжение и значительной паузой. Таким образом, темп данного штриха зависит от размера межтоновой паузы, что определяет его как delayed spiccato.

Как правило, этот вид артикуляции исполняется раздельными движениями смычка двумя способами, которые по музыкально-художественной характеристике отличаются друг от друга:

- Первый исполняется броском смычка в верхней его части и звучит очень сухо. Назовем его secco spiccato.

- Второй легче всего исполнять в нижней части смычка "от струны", когда скрипач использует не пружинящее свойство смычка, а силу сцепления волоса со струной. Атака звука такая же, как в штрихе martele, но смычок сразу же после атаки снимается со струны. Этот вид штриха можно назвать острое spiccato.

Оба этих штриха имеют много общего с артикулированием приемом pizzicato и часто применяется в его окружении. Так secco spiccato, чередующееся с pizzicato левой рукой передает своеобразный колорит (пример 41):

Пример 41

Н.Паганини, Каприс No 24



Ноты, обозначенные крестиком (+), озвучиваются pizzicato вышележащими пальцами левой руки, остальные - смычком.

Такой же прием secco spiccato можно использовать и при интерпретации, например, Квартета Д.Шостаковича No 14. Третья часть квартета начинается с solo первой скрипки, исполняемого pizzicato (пример 42), а с 13-го такта вступают остальные участники квартета (у первой скрипки здесь паузы), которые приемом secco spiccato подражают solo первой скрипки (пример 43). А с 59-го такта вся группа уже на forte играет острым spiccato ближе к колодке сохраняя прежнюю артикуляцию, напоминающую pizzicato (пример 44).

Пример 42

Д.Шостакович, Квартет No 14, ч. III,

партия первой скрипки



Пример 43



Там же, партия второй скрипки

Пример 44

Там же,

партия первой скрипки



ПАРНЫЕ ШТРИХИ

Невозможно передать то разнообразие комбинированных штрихов, в которых используются все виды артикуляции, перечисленные нами и еще возможные их варианты. Здесь используются сопоставления как очень контрастных артикуляционных приемов (например, legato - staccato), умеренно контрастных (legato - detache; detache - staccato и др.), так и слабо контрастных (legato - декламационное legato; декламационное legato - portato и так далее, то есть на стыке соседних артикуляционных характеристик).

Очень часто в скрипичной литературе встречаются такие артикуляционные приемы, когда все звуки музыкальной фразы сгруппированны попарно, как, например, в штрихе Виотти. Причем связь тонов внутри пары осуществляется одним артикуляционным приемом, а связь тонов между парами - другим. На мой взгляд их нельзя отнести ни к базовым штрихам, ни к комбинированным. Поэтому, они имеют самостоятельное значение, определяемые как парные штрихи.

Пары, объединяющие тоны одинаковой длительности, могут быть хореическими (хорей - вид артикуляции, когда первая нота сильная, а вторая - слабая) или ямбическими (ямб - вид артикуляции, когда первая нота слабая, а вторая - сильная). Причем, длительность одной ноты из пары может быть полноценной или укороченной за счет точки под нотой (staccato) или выписывания укороченной длительности с соответствующей паузой.

Изобразим схематично возможные варианты:

Пример 45



Пример 45.a - Хореическая пара, когда залигованные ноты исполняются legato, а связка пар осуществляется штрихом detache. Такой прием мы уже иллюстрировали, когда говорили о штрихе bariolage (пример 1). В Рапсодии No 2 Б.Бартока (пример 46) вторая восьмая пары разбита на две шестнадцатые ноты (первые три такта), а дальше хореическая пара озвучивает синкопическое построение мелодии:

Пример 46

Б.Барток, Рапсодия No 2, ч. II

Пример 45.b - Хореическая пара с сокращенной второй нотой. В паузе смычок может как лежать на струне, так и сниматься с нее. В Менуэте В.Моцарта сильные доли такта играются движением смычка вниз, а две следующие - вверх:

Пример 47

В.Моцарт, Менуэт



Пример 45.c - Хореическая пара, когда внутри пары тоны объединяются приемом detache, а между парами образуется пауза. В основном в паузе смычок покидает струну. В Восточном эскизе С.Рахманинова (пример 48) сокращение звучания второй ноты обозначено точкой над нотой:

Пример 48

С.Рахманинов, Восточный эскиз



Пример 45.d - Ямбическая пара, в которой залигованные ноты исполняются legato, а связка пар осуществляется штрихом detache. Этот вид артикуляции можно проиллюстрировать фразой из Полонеза Г.Венявского, ор. 21, 2 (пример 49):

Пример 49

Г.Венявский, Полонез, ор. 21, No 2



Пример 45.е - Ямбическая пара. Пауза между слабой и сильной нотами, которая придает такому виду артикуляции своеобразный колорит, выполняет две функции: разделяет ноты внутри пары и способствует форсированной атаке второй ноты пары. Причем пауза между парами почти отсутствует. В музыкальной практике этот прием называется штрих Виотти (пример 50):

Пример 50

Р.Крейцер, Этюд No 34



Если любая нота из пары может быть разбита на более мелкие длительности, как это мы видели в примере из Рапсодии Б.Бартока, то перечень ямбических и хореических попевок значительно увеличится. Но даже и в этих случаях сохраняются все те же положения, отмеченные нами в примере 45.

К особой разновидности парных штрихов относятся и так называемые пунктирные штрихи, основанные на особом ритме, когда восьмая с точкой чередуется с шестнадцатой или, например, четверть с точкой - с восьмой, или другими длительностями с подобным соотношением. В смысловом отношении пунктирный ритм связан с сочетанием тормозящего (длинный звук) и устремленного (короткий звук) начал. Сильный тон этой пары может быть как полнозвучный, так и укороченный, но временное соотношение, определяемое атакой каждого тона, должно быть устойчивое. Изобразим схематично возможные варианты пунктирных штрихов:

Пример 51.а - Пунктирный ритм с паузой между тонами пары без лиг. Может исполняться как прямым штрихом, так и обратным. Фрагмент Третьей части Концерта И.Брамса - образец прямого штриха, в котором сильная доля приходится надвижение смычка вниз (пример 53):

Пример 51



Пример 52

И.Брамс, Концерт, ч. III



Если в Концерте И.Брамса прямой штрих выявляет масштабность звучания, то пунктирный ритм в Концерте Я.Сибелиуса, исполняемый обратным штрихом, характерен стремительностью, полетностью (пример 53).

Пример 53

Я.Сибелиус, Концерт, ч. III



Пример 51.b - Пунктирный ритм с паузой между залигованными нотами пары. Этот штрих часто используется композиторами в маршевой музыке за его характерный тип звучания (пример 54):

Пример 54

С.Прокофьев, Марш, ор. 12 No 12



Пример 51.с - Пунктирный ритм с лигой, объединяющей короткий тон с последующим длинным. Такой вид артикуляции можно проиллюстрировать Полонезом П.Чайковского (пример 55):

Пример 55

П.Чайковский, Полонез из оперы

Евгений Онегин



Пример 51.d - Пунктирный ритм без паузы между залигованными нотами пары. Велико разнообразие музыкальных характеристик, которые озвучиваются этим видом артикуляции. Так в Концерте А.Вьетана кантиленный пунктирный ритм (пример 56) характерен своей речевой выразительностью, а в Полонезе Г.Венявского (пример 57) тот же ритм выявляет стремительность бравурного танца.

Пример 56

А.Вьетан, Концерт ? 2, ч. 1



Пример 57

Г.Венявский, Полонез, ор. 4



\* \* \*

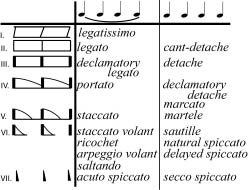
Подводя итоги исследования артикуляционных особенностей музыкальной ткани и зависимых от них смычковых штрихов, хочется еще раз подчеркнуть, что принятая мной классификация артикуляционных типов ограничена только показом трех тонем: атаки, протяжения и завершения. Не лишне будет напомнить, что артикуляционная характеристика любого смычкового штриха может видоизменяться при смене струн, темпа, динамики и других условий, связанных, например, с использованием малого или большого отрезка смычка, прямого или наклонного его ведения, то есть с обязательными аллофонами. Поэтому, моя классификация смычковых штрихов не связана с обозначением какой-либо группы штрихов одним словом, как это делали предыдущие исследователи этого вопроса, например: штрихи связные, разделительные, отрывистые или прыгающие,- а с описанием всех трех тонем каждого тона последовательности. Это позволяет характеризовать каждую группу более конкретно, с учетом ее артикуляционных особенностей. Внутри же группы все штрихи делятся на две подгруппы, общие для всех групп (за исключением, может быть, только первой группы, где наплыв тонов возможен только при игре legato):

- Подгруппа штрихов, которыми ряд нот исполняется движением смычка в одну сторону;

- Подгруппа штрихов, которыми каждая нота ряда исполняется отдельным движением смычка.

Для удобства восприятия предложенной нами классификации скрипичных штрихов мы составили таблицу (рис. 2), в которой наглядно видна алгоритмическая последовательность изменения артикуляционных градаций и соответствующих исполнительских штрихов:

Рисунок 2



Разумеется, резких акустических границ, отделяющих артикуляцию тонем одного ряда от тонем другого, нет. Однако, в тех музыкальных произведениях, где встречаются все эти артикуляторные типы, они достаточно четко выражены. Чтобы подчеркнуть отсутствие резких артикуляционных границ между отдельными типами штрихов, в таблице эти типы не разделены специальными линиями.