

12. Orlov S. N. K topografii novgorodskih gorodskih kontsov // Sovetskaja arheologija. 1965. № 2. S. 92–103.
13. Prostranstvennye ikony. Tekstual'noe i performativnoe // Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma / Red.-sost. A. M. Lidov. M.: Indrik, 2009. 184 s.
14. Slovar' istoricheskij o svjatyh, proslavlennyh v rossijskoj tserkvi, i o nekotoryh podvizhnikah blagochetija, mestnochtitmyh. M.: Kniga, 1990. 294 s.
15. Fedotov G. P. O svjatosti, intelligencii i bol'shevizme: Izbrannye stat'i. SPb.: SPbGU, 1994. 152 s.

A. B. Гвоздев

ИСПОЛНЕНИЕ АККОРДОВОЙ ФАКТУРЫ НА СКРИПКЕ В СВЯЗИ С ЗАДАЧАМИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ

Исполнение аккордовой фактуры на скрипке рассматривается в статье во взаимодействии двух сторон: моторно-двигательной и художественно-звуковой. Выясняются специфические трудности аккордовой техники в левой и правой сторонах игрового аппарата скрипача. При анализе проблем интерпретации акцент делается на особенности исполнения полифонической музыки.

Ключевые слова: аккордовая техника, «ломаные» аккорды, цельные аккорды, аккорды и интерпретация полифонических произведений.

A. Gvozdev

Some Issues of Violin Performance of Chordal Pattern Related to Music Interpretation

The article regards the performance of the violin chords in conjunction with motor and artistic aspects of sound. It investigates the specific difficulties chord technique for violinist's left and right hands performance. The analysis of interpretation focuses on the performance characteristics of polyphonic music.

Keywords: chordal technique, “broken” chords, complete chords, chords and the interpretation of polyphonic works.

Исполнение аккордов — один из важных разделов скрипичной техники.

Художественные задачи, которые ставит перед музыкантом данный вид фактуры в произведениях различных национальных школ, направлений и музыкальных стилей, многообразны и разноплановы. Вместе с тем характер игровых движений скрипача, а также некоторые другие вопросы, входящие в понятие «аккордовая техника», обычно являются идентичными или близкими для всех эпизодов, в которых встречаются отдельные аккорды или их последовательности.

Недостаточный уровень владения этой техникой может стать непреодолимым препятствием на пути к художественному со-

вершенству исполнения, особенно произведений полифонического склада. Привлечение внимания педагогов и студентов к данной проблематике, восполнение определённого пробела в некоторых теоретических положениях методической науки в данной области знания и является целью предлагаемой статьи.

Как известно, в скрипичной игре различают два вида аккордов: длинные (так называемые «ломаные») и короткие (цельные). Сначала остановимся на **ломаных** аккордах.

Необходимость «слома» аккорда обусловлена особенностями строения инструмента. В медленном движении форма под-

ставки и современный смычок не позволяют музыканту добиться одновременного звучания трёх, а тем более четырёх струн, поэтому последовательное исполнение

нижних и верхних звуков становится неизбежным. На наш взгляд, наиболее естественными и употребительными являются следующие варианты «разбивки» голосов:

Пример 1



Подчеркнём: длительность нижних звуков (1-е шестнадцатые 2–3-го и 5–6-го тактов), указанную в примере, не следует понимать буквально. Реальное время их звучания бывает обусловлено творческим замыслом, хотя нередко находится в прямой пропорции к общей длительности аккорда.

Верхние звуки аккорда обычно исполняются с акцентом, выписанным или подразумеваемым. Интенсивность акцентировки определяется художественными факторами: характером музыки, её стилевыми особенностями.

Перед самым взятием аккорда правая рука несколько приближается к позиции тех струн, на которых исполняются *тематические* звуки. В технике соединения нижних и верхних струн преобладают согласованные, комбинированные действия частей правой руки с элементами вращения предплечья вместе с кистью в локтевом суставе. Весь двигательный комплекс следует органично координировать с общим движением руки «по горизонтали». Желательно, чтобы перед атакой звука скрипач мог почувствовать свою правую руку максимально освобождён-

ной от ненужных напряжений благодаря кратковременно-предваряющему ощущению «подвеса» руки в плечевом суставе.

Используемое место смычка при «сломе» аккорда непостоянно. Так, в эпизодах кульминационного звучания оно располагается недалеко от колодки, а в музыке лирического склада — ближе к середине смычка. Некоторые моменты зависят от индивидуального исполнительского стиля музыканта.

Различна и скорость движения смычка. Она медленнее на нижних струнах и более быстрая — на верхних. Это требует точной согласованности трёх основных факторов: силы нажима смычка на струну, скорости его ведения и игровой точки между подставкой и грифом.

Изменение одного из них (в данном случае скорости движения смычка) не может не отразиться и на остальных. К примеру, в медленных частях баховских сонат и партит для скрипки соло при исполнении *верхних* (длинных) звуков аккорда игровая точка располагается обычно чуть ближе к подставке, нежели при взятии нижних струн:

Пример 2. И.-С. Бах. Adagio из Сонаты g-moll, такт 1



Чтобы не допускать побочных призвуков, следует (как и при любой смене струн) пальцы левой руки оставлять на нижних струнах до тех пор, пока не зазвучат верхние. Кроме того, по мнению А. И. Ямпольского, «преждевременное снятие пальцев с нижних струн... обедняет звучание аккорда в целом [подчёркнуто автором. — А. Я.]»

[4, с. 28–29], так как превращает его в чередование двух относительно независимых интервалов на двух парах струн — нижних и верхних (В. Ю. Григорьев. Из личной беседы с автором статьи).

Техника исполнения аккордов штрихом «вверх» (V) (пример 3) близка игровым приемам в движении смычка «вниз» (П).

Пример 3. Г. Венявский. Вариации на оригинальную тему, такты 1–4



Тем не менее на практике она труднее по следующим причинам: если у колодки смычка нужную интенсивность звучания обеспечивает использование некоторой части его веса, то в середине смычка, и особенно у spitz'a, требуются дополнительные усилия. Кроме того, амплитуда движений правой руки, связывающих нижние и верхние струны, увеличивается по мере удаления от колодки смычка, что усложняет их координацию.

В **цельных** (коротких) аккордах скрипач стремится к одновременности в звучании всех струн, а в случае её объективной недостижимости (о чём речь шла выше) — к созданию иллюзии этой одновременности.

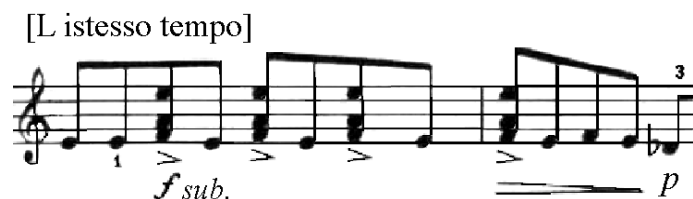
Цельные аккорды «вниз» обычно играют от колодки смычка лёгким его проведением, которое вызывает естественную вибрацию струны. Красивая филировка — «постепенное ослабление звука до полного его исчезновения» [5, с. 31] — сообщает исполнению художественную закончен-

ность. Такие аккорды следует играть «всегда легко, тем принципом звукоизвлечения, каким исполняется нюанс piano» (цит. по: [2, с. 219]). Следует избегать «шлёпающей» атаки звука.

Перед взятием трёхголосного аккорда (пример 4) кисть свободно (но не расслабленно) свисает от запястья. В процессе игры она также сохраняет эластичность. В атаке звука принимают участие и пальцы правой руки. Мягкое взятие аккорда предполагает относительно спокойную, естественную скорость проведения смычка (З. Н. Брон), а также гибкое регулирование меры пронации и супинации предплечья (С. И. Кравченко).

К концу звучания аккорда рука замедляет движение и расслабляется, закончив аккорд на двух верхних звуках (А. Марков). В некоторых случаях (например, в фугах Баха) желательнее после отзвучавшего аккорда на какое-то мгновение оставить смычок на струне собственным весом.

Пример 4. Д. Шостакович. Концерт № 1, 3 часть («Пассакалия»). Каденция, такты 57–58



Перед взятием короткого четырёхголосного аккорда локоть правой руки чуть раньше приближается к позиции верхних струн (А и Е) (пример 5).

В момент атаки три нижних звука обычно берутся вместе, как трёхголосный аккорд. Далее — почти синхронно — смычок комбинируемо-вращательным движением

(преимущественно предплечья и кисти) переводится на две верхние струны, что создает иллюзию одновременного взятия всех четырех голосов. Впрочем, мягкость и гибкость звучания инструмента важнее этой иллюзии, особенно в «сольном Бахе», где аккорды образуются движением самостоятельных мелодических линий.

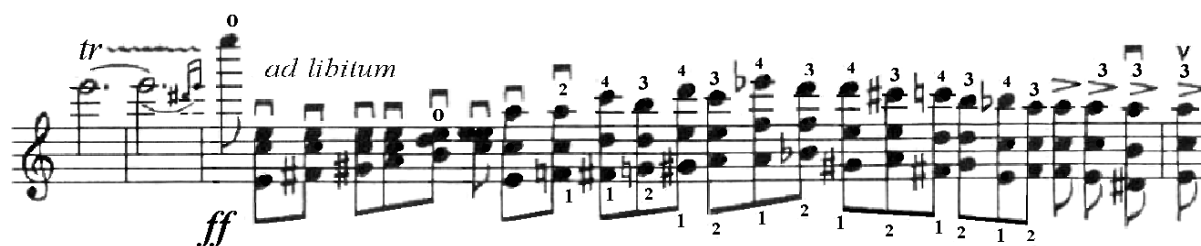
Пример 5. И.-С. Бах. Tempo di Borea из Партиты h-moll, такты 1–2



При исполнении аккордовой последовательности (пример 6) возвращение смычка к колодке желательно выполнять рукой, практически свободной от напряжений, причём настолько быстро, чтобы взять следующий аккорд в нужное время и без суеты. Тем самым создаётся ощутимая разница в скорости ведения смычка: медленнее — по струне, быстрее — по воздуху. По мере ускорения темпа эта разница нивелируется. Возвращение правой руки в игровое поло-

жение относится как бы к «старому», уже отзвучавшему аккорду. Неизбежные небольшие цезуры не должны перерасти в паузы, отсутствующие в тексте. Излишнее инерционное движение смычка по воздуху после снятия его со струны является невосполнимой потерей времени. Все движения левой руки, связанные с перестановкой пальцев на струнах и сменами позиций, следует выполнять в момент переноса смычка.

Пример 6. К. Сен-Санс. Интродукция и рондо-каприччиозо

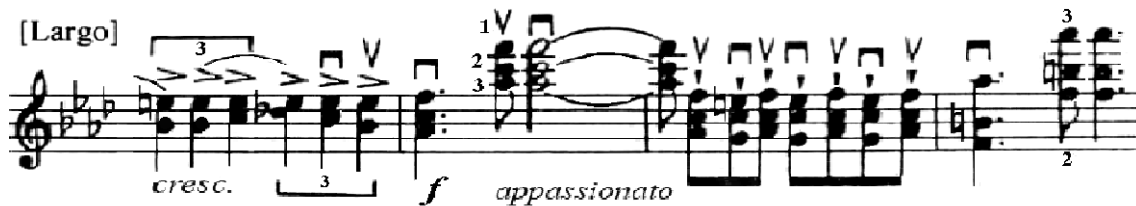


Аккорды, исполняемые поочередно «вниз» и «вверх», должны быть идентичны (пример 7).

Характер и принцип атаки аккордов, выполняемых движением смычка «вверх», несколько приближается к *martelé*, что требует от скрипача большего нажима на

трость и известной ловкости в действиях правой руки, особенно в момент атаки звука. Заметно осложняет задачу и увеличение амплитуды выполняемого движения. Наличие или отсутствие цезуры между аккордами, как и её продолжительность, зависят от художественной задачи.

Пример 7. Г. Венявский. Этюд-каденция, № 7 (ор. 10), такты 24–27

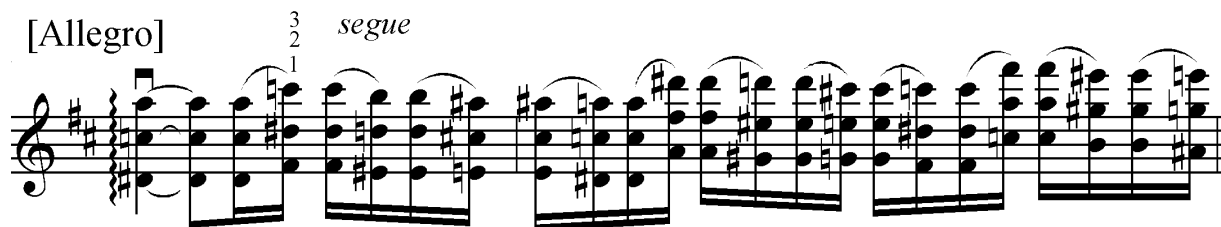


При исполнении аккордовых последовательностей *legato* (пример 8) уровень руки и смычка определяется средней струной, которая принимает на себя основную нагрузку (А. Марков). Чтобы обеспечить достаточно большое давление смычка, можно применить и весовое воздействие руки в сочетании с пронацией предплечья. В этих случаях особую важность приобретают: соответствие трёх факторов звукоизвлечения, о которых уже шла речь выше (скорость движения смычка, сила его нажима на струну и расположение игровой точки между подставкой и грифом), техническое мастерство в артикуляции звуков, особенно внутри ка-

ждой лиги, а также индивидуальное приспособление играющего.

Аккордовая фактура ставит перед скрипачом не только технические, но и художественные проблемы в творческом процессе *интерпретации музыки*. Проведение единой мелодической линии, выделение тематического голоса, достижение подлинной гибкости звучания — эти и другие музыкальные задачи нередко становятся камнем преткновения при исполнении, к примеру, баховских фуг. Один из важных моментов — свободное владение *атакой* звука, характер которой определяется содержательной стороной музыки.

Пример 8. А. Вьеган. Концерт № 4, 4 часть, такты 134–135



Как известно, по технологическим признакам различают три основных вида атаки: с воздуха, со струны и комбинированный вариант. Уверенность и совершенство выполнения любого из них во многом зависят от степени скоординированности действий крупных частей руки с кистью и пальцами. Вся правая рука в целом должна действовать как высокоточный прибор, как единый механизм, все элементы которого хорошо подогнаны и сбалансированы.

Начало звука *с воздуха*, благодаря характерной мягкости, используется преимущественно в музыке кантиленного характера.

Особое внимание следует обращать на одновременное «взятие» двух нижних звуков (пример 9).

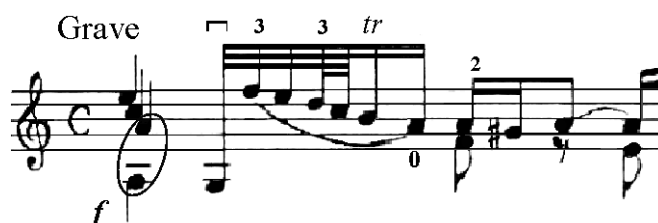
В атаке звука *со струны* (особенно в штрихе «вверх») (пример 10) требуется филигранная согласованность в действиях различных частей правой руки. Пальцы и кисть, компактно и точно выполняя данный приём, должны гармонично взаимодействовать со свободно «подвешенной» в плечевом суставе правой рукой в целом, готовой к гибкому движению. Дж. Тартини писал о такой атаке в своем знаменитом письме к М. Ломбардини (Сирмен): «Приучитесь,

прежде всего, класть смычок на струну с такой лёгкостью, чтобы начало звука, который Вы извлекаете, было подобно воздуху, а струна будто даже не заколебалась: это зависит от лёгкости и от того, чтобы в то же

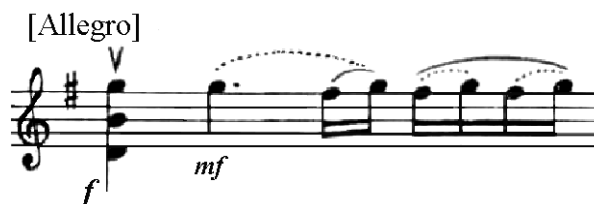
мгновение начать движение смычка» (цит. по: [1, с. 21–22]).

Комбинированная атака звука соединяет признаки обоих рассмотренных вариантов. Исходное положение смычка — над струной.

Пример 9. И.-С. Бах. Grave из Сонаты a-moll, такт 1



Пример 10. В. Моцарт. Концерт G-dur, KV 216, 1 часть, такт 38



Однако, в отличие от плавной атаки «с воздуха», смычок (после управляемого падения или броска) начинает движение одно-

временно с касанием струны. Это придает артикуляции характерную чёткость и ясность (пример 11).

Пример 11. М. Брух. Концерт № 1, 3 часть, такты 19–20



Скрипичная полифония ставит иногда перед музыкантом специфические задачи. Так, для исполнения медленных частей ба-

ховских сонат и партит необходимо овладеть особой техникой исполнения ломаных аккордов:

Пример 12. И.-С. Бах. Сарабанда из Партиты h-mol, такт 1



В этом и в подобных случаях скрипач, используя упругие свойства струны и смычка, в момент «слома» аккорда как бы слегка отталкивается от нижних струн (рекомендация *Й. Менухина*), которые, наподобие трамплина, плавно и эластично переводят смычок на верхние. Благодаря этому приёму нижние звуки аккорда (исполненные с обязательным *vibrato* — *С. И. Кравченко*) приобретают специфическую упругость, как если бы они были сыграны басовой группой камерного оркестра (*З. Н. Брон*). А кратковременное использование средней струны (в данном случае — «Ре») — в качестве соединительной сообщит аккорду мягкость, пластичность и глубину звучания (пример 13). Для плавной связи струн ло-

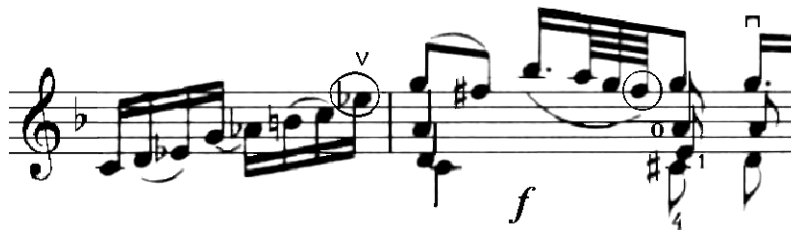
коть нужно чуть раньше приблизить к струнам А и Е, но не соединять их синхронным движением крупных и мелких частей правой руки.

В тех случаях, когда аккорд без цезуры соединяется с предшествующим ему звуком (пример 14), иногда можно услышать заметные шероховатости в мелодическом развёртывании. Причины — в нерациональном распределении времени между отдельными элементами игровых действий, в неловкости правой руки скрипача при выполнении соединительного движения, а также в недостаточном внимании к звуковой законченности последней (перед взятием аккорда) ноты. Она зачастую укорачивается, исполняется с немотивированным *diminuendo*.

Пример 13



Пример 14. И.-С. Бах. Adagio из Сонаты g-moll, такты 20–21



После аккорда мелодическое движение нередко продолжается в одном из голосов:

Пример 15. И.-С. Бах. Adagio из Сонаты g-moll, такт 13



Для того чтобы произвольным акцентом не превратить одну заливочную ноту в две, важно в момент окончания аккорда не утратить ровности движения смычка, а также сохранить полную управляемость дина-

мическими и тембральными сторонами звучания (включая vibrato).

В коротких аккордах в баховских фугах выделение верхнего голоса в качестве тематического трудности не представляет:

Пример 16. И.-С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll, такт 3



Положение резко меняется, когда верхний звук аккорда становится гармоническим, а функция тематического голоса переходит в средний или нижний звук аккорда и эту естественную тенденцию необходимо преодолеть (пример 17).

звучания тематического голоса и фактуры в целом. В случаях особой значимости, как исключение, применяется обратная последовательность в исполнении аккордов (то есть от верхних звуков к нижним) (пример 18).

В таких случаях требуется более значительная «опора» на нижние струны и некоторое увеличение продолжительности звучания тематического звука (за счет аккомпанирующих). Важно также, чтобы аккорд произвольно не нарушил бы характера

Однако по причине неестественного, «нескрипичного» звучания аккорда, которое не компенсируется в полной мере ясным выделением тематического голоса, далеко не всегда подобная разбивка представляется целесообразной.

Пример 17. И.-С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll, такты 20–21



Пример 18. И.-С. Бах. Фуга из Сонаты a-moll, такты 272–273 (редакция Г. Шеринга)



Если в аккорде по своему значению и длительности выделяется один из средних

звуков, К. Флеш предлагает такой вариант исполнения [3, с. 196]:

Пример 19. И.-С. Бах. Чакона из Партиты d-moll, такты 9–10



Таким образом, аккордовая техника занимает важное место в ряду приёмов, которыми должен овладеть музыкант для полноценного воплощения своего художественного замыс-

ла. Она затрагивает достаточно широкий круг задач, ни одна из которых не может остаться неразрешённой без пагубных последствий для интерпретации музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Благовещенский И. П.* Из истории скрипичной педагогики. Минск: Высшая школа, 1980. 78 с.
2. *Григорьев В. Ю.* Методическая система Ю. И. Янкелевича // Педагогическое наследие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: "Р. С.", 1993. С. 181–235.
3. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. М.: Музыка, 1964. 271 с.
4. *Ямпольский А. И.* К вопросам развития скрипичной техники: Штрихи / Предисл. и ред. В. Ю. Григорьева // Проблемы музыкальной педагогики. М.: Изд-во МГК, 1981. С. 11–30.
5. *Ямпольский А. И.* К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М.: Музыка, 1968. С. 22–33.

REFERENCES

1. *Blagoveshchenskij I. P.* Iz istorii skripichnoj pedagogiki. Minsk: Vyshejschaja shkola, 1980. 78 s.
2. *Grigor'ev V. Ju.* Metodicheskaja sistema Ju. I. Jankelevicha // Pedagogicheskoe nasledie. 2-e izd., pererab. i dop. M.: "P. S.", 1993. S. 181–235.
3. *Flesh K.* Iskusstvo skripichnoj igry. M.: Muzyka, 1964. 271 s.
4. *Jampol'skij A. I.* K voprosam razvitija skripichnoj tehniki: Shtrihi / Predisl. i red. V. Ju. Grigor'eva // Problemy muzykal'noj pedagogiki. M.: Izd-vo MGK, 1981. S. 11–30.
5. *Jampol'skij A. I.* K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej // Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki. M.: Muzyka, 1968. S. 22–33.

В. П. Коннов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГУГО ВОЛЬФА

Статья посвящена основным достижениям австрийского композитора, классика романтической песни Гуго Вольфа (1860–1903) в инструментальных жанрах, которые были созданы по преимуществу в ранний период его творчества (до 1888 года) и не равнозначны его гениальным новаторским прозрениям в сфере вокальной лирики. Автор утверждает, что, тем не менее, Струнный квартет ре минор, симфоническая поэма «Пентесilea» и «Итальянская серенада» для струнного оркестра — полноценные в ху-