

**ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ
И ПОИСК ИХ «ОБЩЕГО ЗНАМЕНАТЕЛЯ»
В СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ**

Слитность и членораздельность инструментальной речи в скрипичной игре – явления, на первый взгляд, полярные. Оба эти качества играют весьма заметную, зачастую – определяющую роль в создании художественного образа произведения. Помимо развитых художественных представлений скрипача, их реализация требует весьма чутких реакций исполнительского аппарата на интонационное наполнение, тоновое течение, его динамическую направленность. Этим свойствам звучащей материи не всегда уделяется должное внимание в учебном процессе, тогда как именно они придают действенность, живое дыхание инструментальному выражению. Обладая относительной самостоятельностью, обе эти тенденции одновременно неразрывны и взаимозависимы, – подобно тому, как в исполнительской скрипичной динамике и выражении рассматривать действия каждой из рук можно лишь теоретически, умозрительно, абстрагируясь от художественных задач.

Цель данной статьи – опыт комплексного рассмотрения проблем инструментального выражения, предполагая к этому времени приобретение учащимся необходимой гибкости и свободы аппарата исполнения.

Помимо тонового слияния, нас будет интересовать развитие чуткости к артикуляционно-динамическим «подробностям» исполняемого как необходимое свойство инструментальной речи, в конкретных художественных условиях. Таким материалом достаточно умеренным по степени сложности и одновременно весьма ответственным по творческой задаче может послужить Сицилиана И. С. Баха. Её простота и выразительность в сочетании с плавностью мелодического развёртывания – благодарный материал для трансформации пластичных исполнительских действий в опорную мелодическую линию подобного же свойства. Плавное развитие, медленный темп, текучесть тоновой линии нацеливают ученика на поиск столь же плавных размеренных исполнительских действий, спокойного вибрато. Ремарка *dolce espressivo* призывает к использованию трепетного, чутко реаги-

рующего на изменения динамики вибрато, непрерывно передающегося из тона в тон.

Определённое значение имеет предварительная двигательная настройка аппарата: с одной стороны – своеобразный «ауфтакт» смычка, предшествующий звучанию и как бы программирующий мягкий характер тона при достаточной его глубине; с другой – предваряющая звучание вибрация умеренной частоты и амплитуды. Важно отметить, что и осанка, и благородная пластика движений также играют определённую роль в создании художественного образа пьесы.

Предельно песенным должен быть секстовый ход второй фразы: в данном случае этому способствует приём *portamento*, – плавное перемещение-скольжение пальцев вверх по струне к вибрированному *ля* второй октавы, – кульминации первого предложения. Столь же плавно происходит обратный спуск в нижнее *до*. Всё это – необходимые элементы культуры тонообразования; большое значение в исполнительском комплексе приобретает также «культура паузы» как неотъемлемая составная выразительной линии. Подобно смысловому членению выразительной человеческой речи, музыкальная цезура или пауза также оформляются специфическими инструментальными средствами. К примеру, вибрато, предшествующее началу фразы, подобно вдоху перед её произнесением, таким же образом «проводит» её, плавно, наподобие шлейфа растворяя филированный смычком последний звук.

Во время паузы – снова плавный ауфтактовый взмах: кистево-пальцевое взаимодействие (фингерштрих) в сочетании с плавным взаимодействием плеча и предплечья позволяют мягко и глубоко погрузить смычок в струну. Здесь фингерштрих, как смягчающий и уточняющий элемент исполнения, также «срачивается» с вибрато, его непрерывной передачей от ноты к ноте и чутким следованием фразировочной и артикуляционной динамике.

Мажорное прояснение, некоторое гармоническое обострение и расширение диапазона требуют более насыщенной тембровой окраски путём активизации вибрато; переход же к репризе сопровождается общим успокоением – артикуляция смягчается, экспрессия идёт на спад. Это, однако, не должно привести к потере ощущения опорного тона, его направленности.

Реприза трёхчастной формы обычно рассматривается как возвращение к пережитому, но нечто неуловимое, едва заметное должно

отличать её от экспозиционного проведения; приобретенный в предыдущих разделах духовный опыт предполагает несколько иной взгляд на происходящее в репризе, тем более что вариантность изложения вносит сюда иные оттенки. Вибрато превращается в поистине лидирующий элемент динамики развития: её последовательности, непрерывности развёртывания, либо щемящего трепета в октавном повторе мотива. Как и во всех завершениях фраз, «растворяется» оно с незначительным опозданием после окончательной остановки и плавного поднятия смычка.

Подобного рода задачи возникают и в менее проблемных случаях, после проведения курса коррекции аппарата звукоизвлечения, уточнения и систематизации понятий и навыков, с этими проблемами связанных. Отличие состоит в объёме художественного материала, который привлекается к продолжению работы по совершенствованию профессионального мастерства; в расширении набора технических средств исполнения, а главное – в степени сложности преодоления уже довольно крепко укоренившихся старых навыков и ощущений. Ведущая же идея – развитие исполнительской пластики, с одной стороны, а, с другой – дальнейшее воспитание артикуляционно-динамической рельефности, исполнительской «графичности» – остается неизменной, воплощаясь более тонко, чутко и разнообразно благодаря последовательно сформированному аппарату звукообразования.

Гендель Соната № 5 *A-dur*

Подвижные оживлённые части классических Сонат – благодатное поле для культивирования академизма в динамичных штрихах, широкого спектра их оттенков, артикуляционных особенностей. Безусловно, на первом месте стоит детаşe благодаря его поистине уникальным динамическим и пластическим возможностям. Важное место занимают также штрихи, связанные с чередованием струн, их сочетанием в динамике. В них определяются рациональные исполнительские усилия в условиях чёткого взаимодействия составляющих звукотворческого аппарата, при обязательном эффективном привлечении пальцевых действий (фингерштрих). Последние, при верной организации аппарата звукообразования, должны взять на себя как функцию смягчения соединений, так и обострения артикуляционных единиц. В примерах значительной динамики исполнения это не только обычная громкость, но и манипулирование обертоновым наполнением,

как со стороны правой руки, так и неотъемлемыми от нее усилиями левой: удар-падение, отскок пальцев от струны; манера портаментирования, – скольжения одного пальца со взятием следующего звука другим пальцем; вибрато как важный элемент динамики.

Не будет лишним обратить внимание еще на один важный аспект смычковой техники, присущий не только музыке барокко, но всем без исключения стилям. Имеется в виду аккордовая техника, нашедшая свое широкое применение, например, в сольных сонатах и партитах И. С. Баха, знакомство с отдельными частями которых начинается уже в старших классах музыкальных спецшкол и в училище.

Подходящим материалом для подготовки к более серьёзным произведениям, связанным с аккордикой, может служить *Аллегро* Пятой сонаты Г. Ф. Генделя, в теме которого использованы аккорды. Здесь представлены кратковзвучные аккорды значительной динамики, ученическое исполнение которых очень часто связано с немзыкальными призывками, порождёнными прямолинейными смычковыми ударами по струне, – следствие неотрегулированной техники исполнения, недостатка пластичности.

В данном случае должна срабатывать уточняюще-обостряющая функция фингерштриха, то есть, чуткая подвижность кистево-пальцевого узла, при свободно-собранным состоянии предплечья, вместе с ненапряжённым плечом. Убедившись в свободном состоянии плечевых мышц, плавным движением (направляется образная параллель: «ауфштрихом», – наподобие дирижёрского ауфтакта) смычок плавно приближаем к колодке в воздухе; локоть (косточка) слегка приближается к туловищу.

Ответственный момент выполнения приема – короткий плотный контакт смычка со струной, образованный кистево-пальцевым движением, которое немедленно передает инициативу предплечью: филирование начинается сразу же после «вспышки», вплоть до полной остановки смычка в районе его середины. Принципиально важно сохранить мягкую опору смычка на струне вплоть до самого конца звучания. Здесь играет роль, во-первых, своевременное моментальное погашение начального импульса-«щипка», во-вторых – поддержание абсолютно ненапряжённого состояния плеча, обуславливающего настолько же свободное действие предплечья; в-третьих – нахождение верной пропорции между обострённой атакой и мерой «отпускания»: фактор, от которого зависит динамическая логика построения.

Подобным образом ведёт себя и левая рука (вибрационная её реакция): взрывоподобный импульс её, возникающий одновременно с атакой смычка, так же плавно гаснет, – уменьшаются амплитуда и частота колебаний, вплоть до полной остановки в конце звучания аккорда. Во время атаки основы аккорда «подобранный» мизинец и согнутый большой палец, распрямляясь, тут же направляют смычок в плоскость верхней пары аккордовых звуков. Непосредственно перед вторым аккордом, во время незначительного люфта, – едва ощутимого поднятия смычка над струнами, мизинец, сгибаясь, переводит смычок в плоскость нижней пары струн (реактивный большой палец помогает ему одновременным сгибанием: вспомним приведенные в начальном разделе упражнения для развития его гибкости).

Сразу же после щипкоподобной атаки вибрированной аккордовой основы, смычок моментально направляется мизинцем к верхушке аккорда; вибрато плавно «растворяется». Свободное владение плотной звонкой, незасорённой призвуками атакой звука – один из верных признаков мастерского управления смычком, предпосылка виртуозной перспективы ученика. Благоприятный случай поработать именно над такими качествами атаки звука – изучение финальной части этой же Сонаты. В отличие от требования использования довольно умеренной скорости смычка в исполнении аккордов второй части, тема финала диктует исполнителю применение плотного стремительного штриха *marcato* в начале обеих половин части.

Искрометным характером отличается также и второй элемент темы. Здесь упругость и острота *Жиги* – также сфера влияния фингерштриха. От его подвижности зависит и качество летучего стакато в следующем эпизоде. Ловкость в соединениях струн также достигается благодаря кистево-пальцевому взаимодействию, – амплитуда их движений возрастает вместе с увеличением расстояний между струнами. Кадансовый оборот снова возвращает нас к аккордам; пожалуй, на этот раз их исполнение уже не вызовет у ученика затруднений.

Реакция фингерштриха на преодоление расстояния уменьшенной дуодецимы, так же как и на перенесение смычка к нижнему звуку аккорда, теперь будет безотказной, не вызовет мышечного перенапряжения, – так же, как и в дальнейшем. Начало второй половины финала ставит такие же задачи, как и начало первой: плотные звонкие атаки, яркий легкий аккорд после «запева».

Следующий фрагмент немного сбавляет остроту и упругость, приобретая некоторую «женскую» мягкость. Рекомендованный способ исполнения – напевное деликатное *non legato* в нижней части смычка, окрашенное вибрацией; легкие погружения-отпускания смычка.

Внезапный динамический взлет в *fis-moll'e* заставляет значительно активизировать также динамику левой руки, – нарастающая сила падения пальцев, подчёркнутая опора *eis* и, в конце концов, каскад фигураций, которые буквально влетают в доминантсептаккорд. Активно вибрированные опоры репетиций; гибкая кисть и плотный смычок в значительной динамике создают впечатление концентрации содержания, неодолимого устремления.

На очереди – снова грациозный эпизод, исполняемый лёгкими импульсами-уколами, обогащёнными вибрацией. И – пылкий взлёт в наивысшую точку части, который советуем исполнять динамичным летучим стаккато, усиливая активными вибрационными импульсами на опорных долях квартолей. Завершающий эпизод части представляет собой смещение уже знакомого фрагмента экспозиции на квинту вниз, – в тональность доминанты. В обоих случаях пассаж можно начать штрихом *non legato* нижней половиной смычка, в третьем такте плавно перемещаясь в верхнюю его половину: такое выполнение переносов смычка становится не только более удобным, но и сам результат наращивания динамики – более действенным. Управление атакой звуков, которая становится всё рельефнее, таким образом облегчается.

Актуален постоянный контроль состояния плеча: с ростом динамики действий напряжение его мышц должно оставаться минимальным; коэффициент полезного действия фингерштриха – максимальным.

Выход на заключительный каданс носит характер победный, гордый благодаря рельефному произнесению каждой доли, вплоть до мельчайшей: такой эффект достигается чётким падением пальцев и всевозрастающей остротой смычковой атаки. Конечная нота – лаконичная, победная: смычок плавным движением поднимается над струной, на фоне вибрационного остаточного «шлейфа», достойной осанки исполнителя, – понятно, всё это должно делаться с неизменным ощущением меры.

ВЫВОДЫ. В предложенном анализе художественных произведений нами очерчен примерный круг проблем и задач, возникающих

перед учеником во время практической реализации двигательных формул, которые превращаются в выразительные конструкции, и, в конце концов, составляют каркас, оболочку исполняемого произведения. Анализ умышленно сопровождался образными сравнениями, эпитетами – признаками конкретной художественной цели, стоящей за технологией музыкальной конструкции.

Предвидя долю скептицизма коллег-педагогов, можно со всей ответственностью утверждать, что путь к пробуждению художественной инициативы, фантазии ребенка, юноши – это ежедневный, непрерывный поиск сравнений, метафор, параллелей, ярких поэтических образных примеров, учительская убедительная иллюстрация на инструменте. Поиск параллелей с поэтическим словом, умение выразительно интонировать поэтический язык – благодатный грунт, подспорье для понимания интонации музыкальной; поэтому взять поэзию в помощники на вооружение педагогу-музыканту не помешает никогда. Реальное сознательное ощущение пластики, музыки слова, языка, содержательных образных акцентов, феномена *течения*, развёртывания содержания, становления целостного поэтического образа, его духа, живительной силы влияния на сознание слушателя, воспитательной силы, наконец, – всего того, что делает душу ребенка тоньше, чувствительнее к прекрасному, – активные слагаемые художественно-воспитания, пренебрегать которыми педагог не вправе.

Подытоживая круг задач, встающих перед учеником в работе над подвижными частями классической сонаты, можно надеяться, что они помогут развить навыки упругой динамичной и одновременно пластичной игры. Реализуется такое умение как благодаря мастерскому незаметному на слух соединению смычков, так и при необходимости, обострению смычковой артикуляции. Ведущим инструментом того и другого является эффективно действующий фингерштрих.

Важна также роль неразрывной связи динамики смычка с динамикой действий левой руки. Последнее включает в себя мобильное податливое вибрато; смену позиций, и зависимое от общей динамики развития пальцевое «произношение» – то есть энергию удара пальцев по струне. Всё это происходит на основе формирования качественного стабильного скрипичного *опорного тона* – материальной первоосновы выразительных конструкций. Суммарное взаимодействие перечисленных факторов, оплодотворенное художественными представлениями относительно стилевой принадлежности произведения

и традиций его исполнения, непременно приведёт к положительному художественному результату.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березовчук Л. Н. Артикуляция в музыке (к проблеме модальной звуковой формы в произведении) / Л. Березовчук // Музыкальная коммуникация : сб. науч. трудов (Проблемы музыкознания). – СПб. : РИИИ. – Вып. 8. – С. 187–204.

2. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.

3. Григорьев В. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя / В. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 7. – 159 с.

4. Интонация : сб. науч. тр. отв. ред. А. И. Чередниченко. – К. : Вища школа, 1978. – 240 с.

ЕВДОКИМОВ С. ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ И ПОИСК ИХ «ОБЩЕГО ЗНАМЕНАТЕЛЯ» В СКРИПИЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ. Статья посвящена проблеме скрипичной артикуляции как важной составной динамики развития художественного образа.

Ключевые слова: художественный образ, скрипичная динамика, артикуляция, исполнительский аппарат, тонообразование, фингеритрих, аккордовая техника.

ПРОТИЛЕЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ АРТИКУЛЯЦІЇ ТА ПОШУК ЇХНЬОГО «ЗАГАЛЬНОГО ЗНАМЕННИКА» У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАННІ. Статтю присвячено проблемі скрипкової артикуляції як важливої складової динаміки розвитку художнього образу.

Ключові слова: художній образ, скрипкова динаміка, артикуляція, виконавський апарат, тоноутворення, фінгеритрих, акордова техніка.

YEVDOKIMOV S. OPPOSITE TENDENCIES OF ARTICULATION AND SEARCH OF THEIRS «COMMON SIGNIFICANCE» IN VIOLIN PERFORMANCE. The article is dedicated to the problem articulatory displaying as an important component of artistic image's dynamics.

Keywords: artistic image, violin dynamics, articulation, apparatus of playing, tone creation, fingerstrich, accord technics.