



Художественно-выразительное значение штриховой техники и принципы работы над ней

Весь путь многовековой истории скрипичного искусства был неразрывно связан с развитием и совершенствованием штриховой техники как многообразной системы выразительных приемов, имеющих основополагающее значение для игры на инструменте.

На современном этапе музыкальная практика требует от скрипача-исполнителя высокосовершенного универсального владения штриховой техникой не только в сольном, ансамблевом, но и оркестровом исполнении. Это свидетельствует о необходимости постоянного повышения уровня подготовки скрипачей-профессионалов как в ведущих музыкально-учебных заведениях, так и на периферии.

Универсализм владения виртуозными штрихами как массовое явление начинает ярко проявляться в русской скрипичной школе конца XIX — начала XX века и связан с именем Л. Ауэра. Применяемый им более глубокий способ держания смычка оказался необычайно прогрессивным для достижения высококачественного звука и совершенных штриховых приемов.

Огромный вклад в дальнейшее развитие традиций русской скрипичной школы внесли выдающиеся советские педагоги, и в первую очередь — профессора Московской консерватории А. И. Ямпольский, К. Г. Мострас, Л. М. Цейтлин, Д. Ф. Ойстрах, Ю. И. Янкелевич, Д. М. Цыганов, Л. Б. Коган, И. С. Безродный, В. А. Климов, Б. В. Бсленький¹. Завоевания советской скрипичной школы получили всеобщее признание во всем мире еще в 1930-е годы, во время блестящей победы советских скрипачей на Международном конкурсе имени Э. Изаи в Брюсселе, а далее многократно повторялись.

В настоящее время принципы советской скрипичной школы восприняты скрипачами многих стран мира, так как немало зарубежных музыкантов училось в СССР, а советские педагоги

¹ Большую роль в этом процессе сыграли профессора — П. С. Столярский (Одесская консерватория), Ю. И. Эйтлиш, М. И. Вайман, Б. Л. Гутников (Ленинградская консерватория), а также профессора других консерваторий, ГМПИ им. Гнесиных.

работали и работают за рубежом, способствуя прогрессу развития скрипичного исполнительства.

Основные положения советской скрипичной школы нашли отражение в отдельных методических трудах, статьях, докладах². Современная методика обучения приобрела значение науки, опирающейся на положения марксистско-ленинской эстетики, достижения психологии, физиологии, медицины³.

Однако еще встречаются, к сожалению, отклонения от физиологически целесообразной постановки, прогрессивных способов работы над штриховой техникой, что губительно сказывается на интерпретации даже очень талантливого ученика и сковывает его развитие.

Представляется, что подробное исследование проблем штриховой техники скрипача и путей овладения ею в свете положений советской методики и обобщения педагогических принципов, разработанных в Московской консерватории, может способствовать расширению сферы действия этих прогрессивных принципов и благотворно сказаться на исполнительской и педагогической практике.

Штрих (применяемый при игре на скрипке и других смычковых инструментах) можно определить как конкретную форму движения смычка, дающую пущий звуковой результат для воплощения данного художественного намерения.

Существуют четыре группы штрихов: протяжные, маркированные, прыгающие и смешанные.

К протяжным штрихам относятся *détaché*, *son filé*, *legato*, *portato*, *bariolage*; к маркированным — *martelé*, «твердое» *staccato*, штрих Вюотти, пунктирные штрихи; к прыгающим — *spiccato*, *sautillé*, *staccato volant*, *ricochet (saltato)*, *tremolo*; смешанные штрихи могут соединять приемы как одной, так и различных групп.

Совершенное овладение штриховой техникой и подчинение ее художественно-выразительным задачам — одна из самых сложных проблем скрипичного искусства. Художественно-испол-

² Имеются в виду работы К. Г. Мостраса, А. И. Ямпольского, Ю. И. Янкелевича, Д. Ф. Ойстраха. Большую роль в развитии современной методики сыграла также разработка ее положений Л. С. Гинзбургом и В. Ю. Григорьевым в курсах лекций по методике в Московской консерватории.

³ Разумеется, у выдающихся советских педагогов-скрипачей существовали и существуют своеобразные индивидуальные методические приемы и принципы работы над штриховой техникой (например, штрихи *détaché*, *spiccato*, аккорды несколько по-разному исполнялись в классах А. И. Ямпольского и Д. Ф. Ойстраха). Автор данной работы не ставил своей целью подчеркивание существующих отличий, а старался обобщить наиболее ценные достижения советской скрипичной школы в области штриховой техники и рекомендовать различные, наиболее целесообразные, проверенные исполнительской и педагогической практикой виды штрихов.

нительский уровень скрипача в большой мере зависит от того, как и в какой степени он решает эту проблему.

В штриховой технике правой руки потенциально заложено около 90 % выразительных средств. Нередко встречаются случаи, когда исполнитель испытывает затруднение в овладении каким-либо штрихом (при этом иногда приходится слышать: «У него нет такого-то штриха»). Однако если у человека нет физиологических или психических дефектов, то практически каждый обладает потенциальной возможностью овладения любым штрихом.

Все штриховые движения состоят из совокупности подчас элементарных, подчас более сложных движений, заложенных в функциональных возможностях организма. Следовательно, их не нужно специально вырабатывать, а желательно лишь тщательно выверить, отточить и психологически подчинить своей воле.

Неудача в исполнении штриха происходит обычно либо от нецелесообразного способа изучения, физиологически неправильной постановки, либо от того, что скрипач не нашел способа управления определенным движением своего организма.

В процессе работы над штрихами следует прежде всего исходить именно из их художественной цели, для воплощения которой необходимо выработать какой-либо штрих. Художественная цель должна быть ясно, в доступной для возраста учащегося форме поставлена перед ним. Разумное осознание ее желательно еще до начала изучения данного штриха. Тогда будет исключено из практики встречающееся иногда стремление педагога выработать у ученика абстрактный штрих, без раскрытия его художественной цели.

Для успешной выработки штриха большое значение имеет наличие опережающего художественного представления — то есть внутреннего слышания того высокохудожественного звукового результата, которого следует достичь. Если этот внутренний художественный идеал будет высок, то нет преграды к постепенному совершенствованию реального исполнения, его «подтягиванию» к нужному уровню.

Высокие художественные требования следует предъявлять уже с детского возраста, с начала обучения. Формировать развитые художественные представления о различных штрихах могут показы педагога, игра старших учеников, посещение концертов скрипачей, прослушивание грамзаписей. (А. И. Ямпольский, П. С. Столярский отмечали, что полезно слушать выступления любых скрипачей, не обязательно только самых лучших, так как у каждого исполнителя можно чему-нибудь научиться, в том числе и тому, что *не* следует делать, так как со стороны недостатки исполнения рельефно вырисовываются. В большой степени это относится и к области изучения штриховой техники.)

Перед началом работы над штрихом кроме осознания его художественной цели необходимо как бы внутренне услышать нужный звуковой результат. Важно также иметь представление и о специфике движения, которое следует совершать. Здесь первостепенна роль педагога, но большую помощь оказывают наблюдения за игрой скрипачей и собственный творческий поиск.

Ю. И. Янкелевич говорил: «Красивое движение рождает красивый звук». Это особенно верно в том смысле, что для достижения высококачественного звукового результата штриховое движение должно быть в высшей степени отточено, выверено и свободно от всех лишних элементов. При этом внешне оно приобретает эстетическую гармоничность, красоту, производит ощущение свободы и легкости.

При работе над штриховыми движениями важно сознавать, что каждое из них, как отмечает В. Ю. Григорьев, имеет определенную, более или менее широкую, зону, в которой оно может наиболее целесообразно совершаться. Важно добиться, чтобы в начале изучения конкретного движения ученик ощутил крайние точки этой зоны. Тогда «внутри нее» он сможет найти в дальнейшем много вариантов движения, столь необходимых в творческом исполнительском процессе.

Свободу штрихового движения следует понимать как отсутствие лишнего сковывающего напряжения, его отточенность, «очищенность» от ненужной «работы». В штрихе не может быть абсолютной свободы руки (в таком состоянии она расслабленно висит и не может выполнить ни одного движения), а есть необходимая степень минимального напряжения определенных мышц, совершающих данное движение. Если эта степень превышает или же напрягаются лишние мышцы, то мы со стороны легко отмечаем, что движение скрипача зажато.

В процессе выполнения штриховых движений работа мышц должна быть наиболее экономичной. Желательно, чтобы в рамках движения мышцы напрягались импульсивно и кратковременно. Тогда возможно максимально использовать движение по инерции, а также естественный вес смычка, пружину его трости. При этом не только между штрихами, но и внутри одного штрихового движения мышцы могут получить время на отдых. Усталость мышц и их «переигрывание» получаются именно из-за переутомления их не столько часами занятий, сколько физиологически неправильным режимом, отсутствием необходимого отдыха.

При работе над штриховыми движениями необходим внимательный психологический контроль за совершаемым движением, экономичностью расхода мышечной энергии.

Определяющее значение для выработки высокосовременно-го штрихового движения имеет тонкий отбор вариантов движений на основе анализа получаемого звукового результата. Желательно, чтобы после совершения каждого штрихового движе-

ния ученик точно уяснял себе, что именно не удастся, и постепенно устранял недостатки, подходил все ближе к достигнутой поставленной цели.

В классе отбор результатов помогает сделать педагог. Но необходимо, чтобы в процессе самостоятельной работы учащийся был бы не менее требователен к себе и не прощал погрешности в игре, проходя мимо них. В противном случае занятия штрихом могут превратиться в повторение и зазубривание недостаточно качественного движения с теми же ошибками и, как отмечает Д. М. Цыганов, «в их совершенствование».

Когда в занятиях удастся достичь объективно лучшего варианта, в основном удовлетворяющего художественным требованиям, следует закрепить в сознании специфику этого удачного варианта, чтобы в дальнейшем уметь возобновить именно его.

Полезно даже после достижения такого удачного варианта штрихового движения на некоторое время прекратить работу над ним, так как вне времени занятий в мозгу человека как бы продолжается отбор вариантов и их «очищение» от лишних движений.

Вернувшись к изучению штриха на следующий день, мы часто обнаруживаем возможность его более совершенного исполнения.

Если у скрипача возникает четкое представление о движении, которое нужно совершить, то он может им пользоваться без каждодневной тренировки. (Известен случай, когда Сарасате после долгой болезни и, соответственно, перерыва в занятиях взял инструмент и в этот же день играл концерт — его техника не понесла никакого ущерба. И. С. Безродный рассказывает, что А. И. Ямпольский в последние годы жизни, не занимаясь на инструменте, прекрасно показывал в классе труднейшие места из произведений.)

Когда работа над штриховым движением производится без должного контроля, движение тоже может стать лучше, но путем подсознательного отбора. В этом случае мозг сознательно не фиксирует оптимальные его варианты и ученик не будет знать, как далее работать над штрихом, а в дальнейшем не сможет объяснить это другим.

Работать над штрихами советуют по-разному: на открытых струнах, на материале гамм, этюдов, пьес. Бывает, что ученику задается сочинение, а он еще не знаком со штрихом, который там используется. Это безусловно неправильно и может испортить исполнение этого произведения. Даже тогда, когда ученик уже овладел штрихом, в минуты волнения при ответственном исполнении могут произвольно всплыть старые ощущения неверного исполнения штриха, появиться зажатость или даже срыв в игре.

На наш взгляд, работа над штрихами должна несколько опережать их использование в художественных произведениях, где штрих желательно применять устоявшийся, отшлифованный, и работать над ним уже в свете конкретно-художественных задач данного произведения.

Первоначально работать над штриховым движением целесообразно на отдельных звуках (причем лучше не на открытой струне, а на прижатом звуке в первой или третьей позициях, чтобы не терять координацию обеих рук) — сначала на струне Ля, а затем на других струнах и в различных регистрах.

Важно, чтобы ученик, отшлифовав движение на одной струне, сознательно уяснил некоторое различие, существующее для исполнения штриха на других струнах, так как для каждой струны существует специфика сочетания скорости смычка, плотности нажима, силы атаки звука, дающая наилучшие звуковые результаты в штрихе.

(Например, на нижних струнах, особенно на струне Соль, желательнее большее «погружение» смычка в струну при атаке звука. Но ее импульс должен быть при всей силе более длинным во времени и обладать как бы сильно-мягкой упругостью, чтобы добиться полноценного резонанса довольно толстых струн. На верхних струнах, особенно на струне Ми, импульс атаки звука целесообразно применять более резкий и быстрый по времени.)

Только тогда, когда уже установились само штриховое движение и представление о его различии в зависимости от струн и их диапазонов, можно изучать штрих на материале гамм. Основной целью здесь следует поставить достижение органичных переходов в штрихе со струны на струну и в более высокий регистр. Полезно также основные виды штрихов освоить в триольном движении, подчеркивая сильное время акцентировкой и увеличением проведения смычка. Однако в гамме легко потерять художественный смысл штриха и более целесообразно дальнейшую работу над штрихом производить на этюдах.

При изучении штриха на материале этюдов существует ясная художественная цель, отрабатывается множество полезных и необходимых вариантов сочетания струн, регистров и музыкальных интонаций. Поистине незаменимым в работе над штрихами является этюд № 1 Р. Крейцера; его подробное изучение во многих штриховых вариантах может принести прекрасные результаты.

Только после тщательной дошлифовки штриха на этюдах следует применять его в художественном произведении. Здесь следует находить более тонкие особенности и разновидности штриха, связанные со стилем и характерными индивидуальными чертами сочинения.

Совершенное владение отдельными видами штрихов создает необходимые условия и для свободного исполнения различ-

ных смешанных штриховых вариантов, соединяющих обычно два или несколько приемов. Количество возможных штриховых сочетаний, как справедливо отмечал К. Флен, бесконечно (в «Школе смычковой техники» О. Шевчика содержится 4000 штриховых вариантов, а с дальнейшим развитием музыкального искусства и скрипичного исполнительства появляются и будут появляться их новые разновидности).

При исполнении смешанных штрихов каждый прием выполняется в целом таким же образом, как и в отдельности. Основная трудность заключается в достижении органичного переключения правой руки с одного вида деятельности на другой. Важнейшее значение приобретают точно выверенное распределение частей смычка, подготовка целесообразного положения руки со смычком перед началом нового штриха. Необходимо, чтобы предшествующий штрих завершался в той точке смычка, где нужно начать следующий.

Штриховая техника и постановка

Для совершенного овладения штриховой техникой непременным условием является наличие у скрипача целесообразной постановки не только правой руки, но и всего корпуса.

Несмотря на то, что этой проблеме посвящены многие работы, нам представляется необходимым подчеркнуть основные моменты постановки, принятой в советской скрипичной школе.

Желательно, чтобы скрипач стоял прямо, с хорошей осанкой, полновесно опираясь на обе ноги, расставленные по ширине плеч. Инструмент следует держать достаточно высоко — не ниже горизонтального положения относительно пола. Степень отведения скрипки влево лучше использовать такую, чтобы руки действовали в двух боковых, равно удаленных от головы скрипача зонах (под углом зрения 60°), в которых наиболее точно и быстро координируются движения мозга человека (этот принцип успешно используется в современной технике: наиболее ответственные приборы на пультах управления располагаются именно в этих зонах для лучшего контролирования и управления сложнейшими аппаратами).

Величину подушки или мостика следует выбрать в зависимости от длины шеи, чтобы избежать поднятия плеча или сильного прижатия скрипки левой стороной челюсти, так как это может вызвать напряжение всего игрового аппарата.

Правую руку со смычком желательно держать как бы в одной плоскости. (Это положение А. И. Ямпольский предлагал проверять наложением развернутой газеты на руку ученика.)

Положение локтя должно быть в меру высоким (низкое его положение сковывает масштаб штриховой техники, а слишком высокое вызывает лишнее напряжение плечевого пояса) и зависит от используемой струны. При игре на каждой струне и их двойных сочетаниях существует свое, наиболее естественное положение локтя (семь этих положений образуются внутри зоны между высоким положением на струне Соль и низким на струне Ми). Однако при быстром чередовании струн желательно применять положение локтя, удобное для игры на нескольких струнах, и не следует его менять. Часто оно соответствует уровню одной из нижних струн.

Положение трости смычка при игре в основном используется несколько наклонное в сторону грифа. Наибольший наклон следует применять в рр, наименьший — в ff при исполнении двойных нот, аккордов. Прямое положение трости необходимо в штрихе *tremolo*. При исполнении непрерывного рикошета по нескольким струнам, *staccato* вниз смычком, «нервного» вида *staccato*, приема тремола (мелкого *détaché* у конца смычка) возможен даже обратный наклон трости (в сторону к подставке). Однако для увеличения количества волоса, соприкасающегося со струной, не всегда нужно искусственно уменьшать наклон трости к грифу, так как это происходит и при усилении плотности прилегания смычка к струне.

Абсолютно верным является совет А. И. Ямпольского избегать крайних положений кисти — сильно прогнутой у конца и **сильно согнутой** у колодки, так как это вносит дополнительные трудности при исполнении штрихов, требующих широкого проведения смычка в быстром темпе.

Важным моментом, особенно при игре в верхней половине смычка, является применение довольно значительного угла поворота предплечья внутрь, чтобы через указательный палец, лежащий на трости, на смычок мог переходить как бы вес всей руки — это способствует рождению полного тона звучания. При недостаточном повороте предплечья передача веса всей руки подменяется обычно специальным нажимом указательного пальца. Это дает «пережатость» звука, недостаточную его полноту и вызывает длительную излишнюю напряженность в кисти и пальцах, отрицательно сказывающиеся на штриховой технике.

При игре в нижней части смычка в связи с увеличением давления на струну веса самого смычка передача веса руки через указательный палец уже, как правило, нецелесообразна. Здесь желательно ее, напротив, прекращать, передавая вес руки на смычок через мизинец, который в этом случае уравнивает большой вес смычка. Однако желательно, чтобы при этом указательный палец не терял легкого соприкосновения с тростью. (В отдельных случаях при игре рр можно уменьшать угол поворота предплечья, чтобы добиться легкого звука, извлекаемого

только весом смычка — при этом указательный палец уже не должен лежать на трости, а может лишь соприкасаться с ней только сбоку, аналогично среднему пальцу.)

Необычайно важно правильно держать большой палец правой руки. Нужно, чтобы он всегда был согнутым в суставе между первой и второй (от кисти) фалангами, а во втором суставе был немного согнутым при игре у колодки и более прямым при игре у конца смычка. Поддерживать смычок большим пальцем следует, прикасаясь концом подушечки пальца снизу к трости смычка около колодки.

При указанном положении большого пальца смычок как бы сам лежит на нем, не требуя дополнительного напряжения мышцы, находящейся между большим и указательным пальцами, которое почти всегда встречается при ином, нецелесообразном положении большого пальца (не согнутом в первом от кисти суставе) и также отрицательно сказывается на звуковых результатах и качестве штриховой техники. Напряжение этой мышцы сковывает свободу кисти и препятствует образованию открыто льющегося звука.

Первые фаланги остальных пальцев должны как бы продолжать кисть правой руки, а следующие суставы должны быть заметно согнуты и придавать пальцам внешне округлую форму (в большей степени при игре у колодки, в меньшей — у конца смычка). Пальцы следует располагать между собой на естественном для свободной руки расстоянии, не расставляя их и искусственно не прижимая друг к другу.

Указательный палец следует положить на трость второй фалангой ближе к центральному суставу. Средним пальцем нужно легко прикасаться к трости напротив большого пальца или чуть левее в районе сустава, соединяющего две последние фаланги, без всякого напряжения.

Безымянный палец должен легко прикасаться к трости в начале своей последней фаланги. Важно, чтобы она не прижимала трость, не тянула ее к себе, что непременно, как противодействие, вызывает напряжение указательного пальца и приводит к напряженности кисти.

Мизинцем необходимо упираться в трость согнутым кончиком последней фаланги. Совершенно недопустимо его распрямленное положение, когда мизинец в напряженном состоянии упирается в трость, — это сильно напрягает и кисть и предплечье. Только в указанном положении он может полноценно выполнять свою трудную задачу — уменьшать вес смычка у колодочки. При исполнении штрихов на струне выше центра тяжести смычка мизинец не следует специально удерживать на трости.

Нежелательно также часто встречающееся оттягивание указательного пальца «вперед» по трости. Это также вызывает напряжение в кисти и не приносит никакой пользы (этот

недостаток обычно встречается при малом повороте предплечья внутрь).

Для развития гибкости пальцев правой руки и удобства держания смычка полезно научиться нескольким упражнениям:

1. Под согнутые между первой и второй фалангами четыре пальца правой руки (кроме большого) снизу подложить трость смычка у колодки, затем мягко обхватить ее, согнув суставы между второй и третьей фалангами, и постараться держать смычок в таком положении, сохраняя относительную свободу кисти и руки.

2. То же самое, но трость смычка держать левой рукой, а правой как бы тянуть смычок пальцами «к себе» (по направлению к корпусу).

3. Свободно двигать значительные предметы (например, стул), прикасаясь к ним только последней фалангой каждого пальца в отдельности.

4. Держа большой палец правой руки в согнутом, необходимом при ведении смычка положении, двигать его первой фалангой, как бы входящей в состав кисти.

5. Этой же фалангой совершать круговые вращательные движения.

6. Быстро брать смычок со стола, сразу добиваясь правильного расположения пальцев.

7. Взяв смычок в руку обычным образом, но в положении, при котором кисть руки повернута книзу, а трость — волосом вверх, начать поочередно плавно поворачивать его в горизонтальной плоскости с помощью одновременного сгибания мизинца и распрямления указательного пальца, и наоборот.

8. Делать то же движение, держа смычок а) вертикально и б) в нормальном для игры положении.

9. Взяв смычок в руку, поочередно поворачивать его на 180° и обратно за счет вращения предплечья в локтевом суставе (необходимо добиваться легкого быстрого движения при сохранении правильного расположения пальцев на смычке).

10. Сгибая и разгибая кисть правой руки, поднимать и опускать смычок в воздухе, причем кисть со смычком должна двигаться, а предплечье оставаться неподвижным.

11. Держа смычок на струне у колодки, поворачивать его со струны на струну с помощью движений одних пальцев, при спокойном положении кисти и локтя.

12. Держа смычок в воздухе, путем незначительного сгибания и разгибания всех пальцев вращать немного трость смычка вокруг своей оси, как бы изменяя наклон волоса (это упражнение, как и № 7, полезно также осуществлять в различных положениях смычка).

13. С помощью сгибания пальцев (без участия кисти) на смычке в различных его частях на струне исполнять короткий

штрих—мелкое *martelé*⁴. (Данный пальцевый штрих никогда не употребляется отдельно, но его иногда целесообразно в минимальной степени добавлять к движениям кисти при смене смычка в кантилене, в быстром *détaché*, *sautillé*, *staccato volant*, *spiccato*, в несколько большей — в штрихах *ricochet*, *tremolo*.)

Разумеется, в постановке правой руки возможны некоторые изменения вариантов, обуславливающиеся индивидуальными особенностями корпуса, строения рук, пальцев скрипача. Кроме того, как отмечал Ю. И. Янкелевич, постановка не должна рассматриваться как что-то неизменное, стабильное. Исторические изменения в постановке происходили в связи с развитием скрипичного искусства и вызывались сменами художественных стилей, представлений. Она находилась и находится в процессе эволюции, как и все скрипичное искусство.

С самого начала обучения следует стремиться привить молодому скрипачу навыки целесообразной постановки, не допускать отклонений и не откладывать их исправление на более поздний этап. Занимаясь со взрослыми учениками любого возраста, следует сначала исправлять недостатки в постановке, а потом уже работать над освоением штриховой техники и т. д., так как даже при небольшом нарушении физиологической целесообразности в постановке качество игры скрипача понесет определенный ущерб.

При сознательном отношении ученика, студента смена постановки может произойти довольно быстро; человеческий организм быстро воспринимает более удобные и естественные положения или движения, требующие меньше затрат мышечного напряжения. Когда ученик привыкнет к новому для него положению правой руки, ее пальцев, кисти, следует начать изучение подготовительных упражнений, а затем и самих штрихов.

До и после штриха

При работе над штрихами важно обратить внимание ученика на те положения правой руки, которые целесообразны перед началом штриха и после его завершения, что нередко упускается педагогом из поля зрения. Однако это имеет чрезвычайно большое значение как для выработки высокосовершенной штриховой техники, так и для артистизма исполнения.

Перед началом штрихового движения правая рука скрипача

⁴ Данное упражнение на пальцевой штрих (*fingerstrich*) в числе других рекомендуется К. Флешем (Ф л е ш К. Искусство скрипичной игры. М., 1964, с. 227).

должна быть не просто свободной, а находиться в определенном состоянии мышечной готовности (как конка перед прыжком) и в положении, из которого удобно естественно начать штриховое движение без каких бы то ни было добавочных перемещений руки со смычком около струны или на ней.

Анализируя принципы исполнения различных штрихов, мы можем прийти к выводу о целесообразности использования трех зон положения руки со смычком перед началом штриха:

- 1) смычок лежит на струне;
- 2) смычок держится в воздухе над самой поверхностью струны;
- 3) смычок держится в воздухе на некотором удалении от поверхности струны.

Первое положение применяется перед протяжными и маркированными штрихами, а также *staccato volant*, *sautillé*, которые начинают исполняться на струне преимущественно в зоне от центра тяжести до конца смычка.

Второе положение применяется перед протяжными и маркированными штрихами, а также *sautillé*, начинающимися на струне преимущественно в нижней части смычка до центра его тяжести.

Третье положение применяется перед прыгающими штрихами, начинающимися с броска на струну, а также протяжными штрихами, начинающимися сильной атакой звука «с воздуха», или с мягкого «приземления» на струну в начале фразы после паузы.

Таким образом, следует уметь без всякого излишнего напряжения держать смычок в любой его точке на струне (легко, без слышимого скрежета), держать руку со смычком непосредственно у поверхности струны в любой его точке, удерживая вес смычка, но не напрягая кисти правой руки; аналогично держать руку со смычком на некотором удалении от поверхности струны в более широкой зоне, чем длина смычка (что важно для выработки полной свободы движения правой руки).

В любое из этих положений «штриховой готовности» нужно уметь довольно быстро поднять смычок (предварительно опустив его книзу).

При таких положениях правой руки достаточно точного концентрированного импульса из мозга для начала штрихового движения. После завершения штриха важно, чтобы в руке вновь возникло это же свободно-приготовленное состояние. Тогда мышцы смогут больше времени отдохнуть между концентрированными импульсивными движениями и практически невозможным станет их переигрывание.

При сознательной отработке в медленном темпе таких освобожденных состояний руки между отдельными штриховыми движениями они будут появляться далее и в быстром темпе, без сознательного действия, чисто автоматически.

Атака звука и ее значение в штриховой технике

Чрезвычайно важна для штриховой техники атака звука. Владение атакой звука создает предпосылки для виртуозного овладения штрихами, достижения их высокого качества, рождения яркости в интерпретации, артистической свободы высказывания. Большое значение тщательной выработке атаки звука у учеников придавали А. И. Ямпольский, Ю. И. Янкелевич; важность импульсивной, энергичной игры отмечали Д. М. Цыганов, Л. Б. Коган. Д. Ф. Ойстрах считал даже, что свободно-импульсивное проведение смычка в кантилене, дающее вокальность интонаций, декламационность, является врожденным качеством и говорил о невозможности его искусственного приобретения.

Однако в педагогической практике, к сожалению, часто встречаются случаи, когда ученик не ведет импульсивно смычок только потому, что он не знает, что это нужно. Напротив, с самого детства ему говорили, что смычок всегда должен идти равномерно, с одинаковой скоростью. С помощью требования вести смычок равномерно обычно хотят достичь аккуратности его ведения, высокого звукового качества. Но практика подтверждает, что имеет смысл даже в самом начальном периоде обучения прививать и навык импульсивного проведения смычка. Тогда ученик не только чувствует большую двигательную свободу в игре, но и быстрее овладевает зоной, которая используется для ведения смычка. В его представлении движения руки со смычком становятся более четкими, графичными, ритмичными.

После овладения этим навыком значительно лучше и свободнее у ученика получается и медленное ведение смычка, необходимое на выдержанных звуках и длинном *legato*. Но теперь в этих штрихах нетрудно будет добиться нужной степени импульса в начале движения.

Овладение свободно-импульсивными движениями поможет затем без существенных затруднений подойти и к решению проблемы незаметной смены смычка, так как способствует свободно-мускульному состоянию кисти.

Разумеется, в начале обучения ученик не может полноценно овладеть атакой звука — речь идет пока лишь о привитии навыка импульсивного ведения смычка по струне. К подробному изучению атаки звука следует подходить несколько позднее.

Импульс атаки звука можно вырабатывать с помощью следующего упражнения (которое можно назвать «укол струны»).

Смычок следует легко положить у колодочки на струну и затем резко отдернуть руку со смычком над струной по направлению немного «от себя». Смычок должен пролететь над струной, используя максимально возможную длину движения руки. Же-

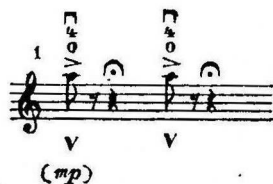
лательно, чтобы оно превышало длину смычка. Это создаст представление о широкой зоне свободного, раскрепощенного движения правой руки и будет способствовать созданию подлинной раскованности в ее движении. (В. Ю. Григорьев отмечает, что правая рука должна быть похожа на машущее крыло птицы.) Результатом этого движения должен быть не треск, а яркое, короткое, с металлическим оттенком звучание определенной ноты. К этому необходимо стремиться, тщательно отбирая варианты движения посредством слухового контроля.

После достижения искомого результата аналогичное упражнение следует осуществить вверх смычком. В этом случае направление движения над струной должно быть повернуто немного «к себе». Желательно также, чтобы рука со смычком совершала более длинное движение, чем протяженность смычка, и остановка руки наступила бы в воздухе левее струн скрипки.

После быстрого и жесткого импульса необходимо, чтобы рука как бы полностью раскрепощалась и все движение над струной происходило бы возможно быстрее, как бы по инерции. При работе над этим упражнением вверх смычком важно добиться «укола» струны такой же звуковой силы, как и вниз смычком. Это сделать несколько труднее, так как у конца смычка его собственный вес меньше и «укалывать» струну следует более сильным импульсом. При остановке смычка в воздухе у колодки за струной важно следить, чтобы сохранялась правильная постановка пальцев на смычке, круглое положение мизинца (как и перед началом нового движения).

При правильном разучивании это упражнение не только вырабатывает четкий импульс атаки звука, осваивает полную зону движения правой руки, но и, как показывает практика, способствует улучшению постановки пальцев на смычке, положения локтя. Следует обращать внимание на то, чтобы движение совершалось почти исключительно с помощью разгибания локтя — откуда и должен исходить горизонтальный импульс атаки звука. Положение самого локтя желательно сохранять на одном уровне, не опуская его заметно к концу смычка при движении вниз смычком и не поднимая у колодки при движении вверх смычком. Тогда будет найдено оптимальное положение локтя правой руки на определенной струне.

Для выработки быстрого легкого проведения смычка по струне очень полезно следующее упражнение на флажолетном звуке:



Смычок следует приготовить у колодочки над самой поверхностью струны (но не класть на нее). Затем быстрым легким горизонтальным импульсом нужно провести им по струне. В конце движения смычок не следует оставлять на струне, а также искусственно снимать со струны. Желательно, чтобы он как бы соскользнул с нее, продолжая движение в той же плоскости, и остановился в воздухе. Скорость движения должна постепенно гаснуть после первого импульса.

Недопустимо ни ровно-быстрое ведение смычка, ни раздувающее звук ускорение к концу ноты. Звуковой результат должен получиться короткий и легкий, «как будто бы дунули во флейту», без малейшей «пережатости». Однако на протяжении всего смычка волос должен иметь непрерывный контакт со струной, и достижение поверхностно-шелестящего звука также нежелательно.

Это упражнение, как и предыдущее, затем изучается вверх смычком (в эту сторону оно обычно получается лучше, так как у конца смычка легче начать его легкое проведение по струне). Необходимо следить, чтобы смычок на всем протяжении шел по струне в строго определенной точке. Это, как и качество звукового результата, должно быть целью упражнения.

В дальнейшем оба эти упражнения следует научиться играть на всех струнах, в любой точке смычка, вниз и вверх смычком.

Следующий этап работы над атакой звука заключается в том, чтобы научиться осуществлять ее «с воздуха», но без удара, приготавливая смычок довольно близко к поверхности струны. В этом случае нужно использовать движение на половину смычка, который следует провести по струне и остановить над струной в воздухе:



Необходимо добиваться мощного, с металлическим оттенком начала звука и красивого сочного, хотя и короткого, его продолжения.

Это упражнение также следует первоначально изучать отдельно вниз, а затем вверх смычком, сначала в нижней половине, потом в верхней, и далее уметь совершать атаку звука во всех точках смычка в любую сторону.

Выработка приема атаки звука с ярким, резким кратковременным импульсом и свободным дальнейшим инерционным движением правой руки, с естественным торможением создает предпосылки для овладения многообразным скрипичной штриховой техники, подводит под нее важный фундамент.

Détaché

Штрих *détaché* подразумевает исполнение каждой ноты отдельным движением смычка по струне, поочередно вниз и вверх. *Détaché* — один из наиболее часто применяющихся штрихов. Он может исполняться в пределах всей темповой зоны. В связи с этим художественно-выразительное значение штриха *détaché* весьма широко. В качестве общей характерной черты следует выделить волевую действительность, поступательность движения, активность развития, которые являются и подчеркиваются этим штрихом. Наиболее масштабным видом штриха является так называемое *grand détaché* — целым смычком. Его хорошо использовать при движении четвертями в героических, величественных эпизодах (например, в теме Чаканы Витали — Шарлье).

Для подчеркивания высокой степени масштабности, раскрепощенности состояния этот вид штриха возможно применять и в более быстром движении (скажем, в репризе побочной партии третьей части концерта № 2 Шостаковича).

При исполнении в более медленном темпе штрих *détaché* будет восприниматься уже как последовательность выдержанных звуков.

При убыстрении темпа штрих *détaché* исполняется в отдельных частях смычка. Самый быстрый вид *détaché* — мелкий тремолирующий штрих в районе середины смычка или немного выше нее (применяется, к примеру, в коде финала концерта Чайковского).

В напряженных эпизодах, требующих масштабности звучания, хорошо применять *détaché* в нижней половине смычка (например, в разработке первой части концерта № 2 Шостаковича).

Этот вид *détaché* незаменим и в исполнении двойных нот (например, в каденциях концертов Шостаковича).

Наиболее распространенный вид *détaché* — штрих, который исполняется довольно широким движением смычка от центра тяжести и выше, где смычок устойчиво лежит на струне. Таким штрихом целесообразно исполнять яркие протяженные эпизоды *détaché* (например, в прелюдии ми мажор Баха, в заключительной партии первой части концерта Брамса).

Резкое быстрое *détaché* на струне Соль лучше всего исполнять у колодки:

Вьетан. Концерт № 5



Напротив, завуалированное, вкрадчивое *détaché* желательно исполнять почти у конца смычка:



Виды *détaché* могут отличаться друг от друга не только скоростью исполнения, использованием количества смычка, звуковыми нюансами, но и различными степенями слитности, декламационности и маркированности.

В зависимости от характера музыки в штрихе следует отдать предпочтение слитности или декламационности, мягкости или маркированности.

В тех случаях, когда в динамически активных эпизодах встречаются отдельные штрихи *détaché*, разделенные паузами, их целесообразно исполнять штрихом, снимающимся со струны.

Бетховен. Соната № 4, ч. III



Использование этого приема возможно и при более быстром чередовании звуков, для яркого подчеркивания их артикуляции:

Шостакович. Концерт № 2, ч. III, Каденция



Этот вид *détaché* может исполняться и частью смычка (преимущественно нижней), и всем смычком, порой в значительном темпе. (В. Третьяков исполняет таким штрихом флажолеты,

предшествующие tutti оркестра в Интродукции и рондо-каприччиозо Сен-Санса.)

Для придания большей значительности и рельефности последовательности звуков *détaché* может исполняться движением смычка в одну сторону с переносом:

Шостакович. Концерт № 1, ч. IV



Прокофьев. Концерт № 1, ч. II.



Исполнение штриха *détaché* состоит из следующих элементов: яркой атаки звука (импульса правой руки), свободного движения руки по инерции и филировки звука (в основном за счет торможения скорости движения смычка). При таком исполнении штриха возможно добиться наибольшей звуковой яркости (определяемой первоначальным импульсом), эстетической красоты тембра звучания (при свободном инерционном движении руки) и художественной завершенности звука (филировка, торможение).

К сожалению, в исполнительской практике иногда приходится сталкиваться с отношением к штриху *détaché* как к ровному ведению смычка взад-вперед по струне. При таком способе исполнения возникают две группы недостатков: штрих получается вяло-заторможенный, узкий, неоформленный, при неплохом звуковом качестве (в данном случае не хватает атаки звука); при активном же исполнении штриха возникает грубый, некрасивый звук, ощущение физической работы (в движении мышц отсутствует свободная инерционность и при длительном исполнении штриха в *forte* рука «отваливается»). Возникают стучащие смены смычка, так как из-за отсутствия сознательного торможения направление движения смычка сменяется на большой скорости, которая в момент смены удваивается, как у двух встречных поездов, которые столкнулись.

При смене смычка в *détaché* не следует искусственно делать

большие вспомогательные движения пальцами и кистью, так как при свободном состоянии правой руки в момент после торможения при начале следующего импульсивного движения кисть совершает легкое, еле заметное инерционное движение, которого вполне достаточно для сохранения эластичности штриха (при целесообразном способе его исполнения, описанном ранее).

Важно, чтобы при исполнении *détaché* кисть сгибалась и разгибалась в небольшой степени по ходу штриха, так как при фиксированном ее положении в руке будет ощущаться скованность и одеревенелость. При этом желательно, чтобы в более медленном исполнении кисть постепенно прогибалась во время движения вниз смычком и постепенно сгибалась при движении вверх смычком.

В быстром же темпе можно, опять-таки в небольшой степени, как бы «приплюсовывать» движение кисти к движению руки — а именно немного сгибать кисть при движении вниз смычком и разгибать при движении вверх смычком (добавляя и элемент пальцевого штриха).

Начало штриха, как уже отмечалось, состоит из импульса проведения смычка вдоль струны, совершаемого предплечьем, к которому для увеличения глубины звука часто добавляют эластичный нажим «в струну» указательным пальцем, передающим вес руки; кроме того, может добавиться более жесткий «укол» струны, осуществляемый тем же способом для увеличения маркированности штриха.

При завершении штриха возможна разная степень торможения, которая способствует большей слитности или же декламационности, а также различная степень «отпускания» нажима волоса на струну (осуществляемого снятием веса руки с указательного пальца) или же сохранение значительной плотности. Чрезмерное ослабление нажима может привести к потере контакта смычка со струной и его дрожанию, а сохранение излишнего нажима при торможении вызывает появление скрипучих призвуков.

При исполнении штриха *détaché* должно быть видно (правда, в различной степени) «погружение» волоса в струну в начале штриха и ослабление нажима волоса в конце его.

Необходимо отметить, что при исполнении *détaché*, особенно большим количеством смычка, важно сознательно сильнее совершать акценты вверх смычком, а у колодочки в большей степени снимать нажим смычка с помощью мизинца и облегчения плотности прилегания к трости указательного пальца. (Это обусловлено тем, что у колодочки смычок оказывает на струну наибольшее давление своим весом, а у конца — наименьшее.)

Изучение *détaché* целесообразно начинать с отработки одного движения целым смычком с остановками, в одну сторону, с последующим переносом смычка (см. пример 9а).



После совершения движения смычку следует дать успокоиться на струне у конца смычка, а затем довольно быстро перенести его близко над струной к колодочке (без искусственного поднятия локтя правой руки). Перед началом штриха у колодки смычок следует держать над самой поверхностью струны.

Затем следует ознакомиться с движением в другую сторону (см. пример 9б).

В этом случае смычок у конца желательно класть предварительно на струну, а у колодочки как бы приподнимать, снимая вес смычка со струны, но оставляя легкое касание волоса.

Первоначально важно найти степень максимальной свободы движения руки, и поэтому не нужно делать резких «уколов» в глубь струны, а вырабатывать мягкий штрих (хотя и энергичный) плавно, эластично вкладывая волос смычка в струну при быстром проведении. Большое внимание следует обращать на облегчение веса смычка мизинцем в круглом положении при замедлении штриха у колодки.

Далее следует соединить оба движения— вверх и вниз, но оставить паузы между звуками:



Таким образом чрезвычайно полезно играть этюд № 1 Крейцера.

Когда штриховые движения станут выверенными и отточенными, обретут требуемое звуковое качество, можно перейти к изучению слитного *détaché* — то есть в момент остановки смычка начинать следующий звук:



Теперь желательно добиваться глубокого погружения смычка в струну на начале штриха и тонкой филировки в его конце с разницей от f до p . Затем, сохраняя эластичность в правой руке, следует добиваться более маркированного штриха.

Далее *détaché* следует изучать в этих же видах в разных частях смычка — верхней половине, нижней половине, средней части. Постепенно следует увеличивать темп. При исполнении *détaché* в быстром темпе уже не будет возможности сознательно делить штрих на фазы, но при целесообразном изучении штриха в медленном движении навык импульсивной инерционности с последующим замедлением передается и на быстрое движение.

Несмотря на то, что при исполнении произведений в зависимости от нужного звукового нюанса в штрихе выбирается наиболее удобная часть смычка, желательно научиться в любой его части исполнять различные нюансы.

При смене струн в *détaché* следует в конце штриха приближаться к уровню новой струны (без неуклюжего движения локтя), а не делать искусственное дополнительное вращательное движение смычком между штрихами. При игре *détaché* поочередно на разных струнах локоть лучше держать на уровне нижней струны, а верхние «доставать» движением кисти и некоторым опусканием предплечья. Следует также учитывать, что на нижних струнах нажим «в струну» необходимо делать глубже и дольше по времени, чем на верхних.

Штрих *détaché*, снимающийся со струны, следует изучать, на наш взгляд, несколько позже, когда будет достигнуто совершенство не только в других его видах, но и будут изучены другие штрихи.

При овладении ранее указанными упражнениями на атаку звука и другими видами *détaché* исполнить этот прием не сложно; важно, чтобы из-за снятия (хотя и невысокого) смычка со струны не возникало лишних напряжений в кисти и пальцах. Особенно необходимо упругое и свободное положение на трости мизинца, который в этом штрихе, даже у самого конца смычка, нельзя убирать с трости.

В этом виде *détaché* филировка звука происходит за счет торможения скорости движения и уменьшения плотности нажима волоса, но не путем снятия веса руки с указательного пальца, а как бы с помощью небольшого приготовления снятия смычка со струны. В штрихе совершенно недопустимо раздувание звука, которое часто встречается (особенно при исполнении штриха вверх смычком), или «выстреливание» его окончания.

Степень атаки звука может быть различна, но желательно избегать грузных вертикальных ударов по струне с воздуха (которые вызывают ощущение грубой игры).

Данный штрих целесообразно изучать сначала частями смычка, а затем целым смычком:



Аналогичный штрих может исполняться несколько раз вниз смычком или же вверх смычком. В этих случаях следует после снятия смычка со струны как можно быстрее возвратить его к исходной для штриха части смычка и, остановив руку, добиться освобожденного состояния мышц перед началом следующего штриха. Как уже говорилось ранее, здесь также необходимо при переносе смычка над струной избегать подъема локтя (смычок желательно переносить близко от поверхности струны). Этот штрих также следует отработать на этюде Крейцера как частями смычка, так и целым смычком.

Быстрое мелкое *détaché* в рр, часто встречающееся как прием оркестрового тремоло, целесообразно исполнять изолированными движениями кисти в верхней части смычка (или в середине). Для удобства игры тремоло у конца смычка можно применить обратный наклон трости (в сторону подставки) и приподнять пальцы на смычке (кроме указательного). При осуществлении *crescendo* к кистевым движениям следует постепенно добавлять движения предплечья, расширяя используемую часть смычка.

Прием тремоло следует изучать в верхней части смычка, затем в середине, первоначально в спокойном темпе, используя плавные движения кисти при полном спокойствии остальной части руки. Важно сознательно контролировать отсутствие мышечных напряжений. Желательно, чтобы при исполнении приема тремоло, независимо от используемой части смычка, движения кисти совершались не «вверх» или «вниз» от ее обычного положения в данной части смычка, а «вокруг» него, с небольшими отклонениями в обе стороны.

Освоив специфику движений кисти, можно постепенно прибавлять темп, следя, чтобы ускорение тремоло не вызвало появления зажатости мышц. В быстром темпе важно не терять ритмическую четкость чередования звуков. Полезно научиться рельефно исполнять сильное время вверх смычком, а также отработать тремоло в триольном движении.

Martelé

Штрих *martelé* (буквально — «отбивая») — резкий, отрывистый — представляет собой острый звук с паузой, равной ему по длительности. Как и *détaché*, *martelé*

исполняется движениями смычка по струне поочередно вверх и вниз.

Художественно-выразительными качествами, которые подчеркивает и выявляет штрих *martelé*, являются воля, мужественность, героика, жесткий гротеск, а также упругая танцевальная ритмика.

Четкое исполнение штриха возможно лишь до определенных темповых границ, так как при дальнейшем ускорении будет потеряна рельефность паузы и штрих фактически превратится в маркированный вид *détaché*.

Martelé исполняется по принципу *détaché* с остановками, но начинается с резкого «укола» струны, совершаемого нажимом указательного пальца с помощью небольшого вращательного движения предплечья, одновременно с импульсом горизонтального проведения смычка. Приготовление нажима в паузе перед звуком, как правило, нежелательно, так как оно мешает свободному окончанию штриха и освобождению руки перед новым движением.

Первоначально *martelé* целесообразно изучать в верхней половине смычка:



После акцента следует сразу же освобождать руку, отпуская нажим указательного пальца во время горизонтального проведения. Однако необходимо следить за тем, чтобы смычок не начинал подпрыгивать на струне, а продолжал лежать на ней.

В связи с этим желательно вращательное движение предплечья свести до минимума, чтобы при нажиме указательный палец «вдавливал» трость по направлению «в струну», а при отпуске нажима оставался бы на трости, легко ее касаясь (не стоит отводить указательный палец в сторону от трости, что получается при использовании широкого вращательного движения предплечья).

Для выработки нажима-«укола» струны полезно освоить следующее упражнение: свободно положив в верхней части смычок на струну, нажать на трость, а затем оторвать смычок от струны, быстро повернув его на 180°, пользуясь исключительно вращением предплечья (без малейшего горизонтального проведения руки). Следует стремиться к звуковому результату, напоминающему упражнение «укола» струны на атаку звука. Это упражнение следует освоить во всех частях смычка (даже у самой колодки, что довольно трудно).

Данное упражнение дает возможность сократить до минимума время на подготовку нажима-«укола» в *martelé*, что является необходимым требованием, так как иначе штрих будет носить лишь технический, а не художественный характер.

Штрих *martelé* следует далее изучать на этюде № 1 Крейцера — сперва в верхней части смычка, а затем в других частях и целым смычком. Важнейшим требованием является соблюдение чрезвычайной ритмичности и додерживание пауз между звуками. Темп целесообразно использовать сначала весьма медленный. По мере овладения штрихом темп может быть увеличен при внимательном контроле за сохранением рельефных качеств, без которых *martelé* теряет свои выразительные особенности.

В дальнейшем полезно добиться четкого *martelé* на двойных нотах (для этой цели прекрасно подходит этюд № 16 оп. 32 Дюпта), исполнение которых требует более сильного нажима «в струну».

Штрих Виотти

Штрих Виотти, примененный выдающимся итальянским скрипачом, представляет собой последовательность маркированного *détaché* и сильно акцентированного *martelé* на один смычок:



Этот штрих обычно применяется в эпизодах развивающего типа часто героического характера:



При исполнении штриха следует добиваться того, чтобы на второй акцентированный звук «расходовалось» три четверти используемой длины смычка. Штрих Виотти может исполняться всем смычком или же его частью — в зависимости от темпа, нюанса и характера эпизода. Степень расчлененности между звуками также может быть разной.

В процессе изучения в медленном темпе следует стремиться, как и в *martelé*, к рельефным паузам между звуками и наибольшей силе маркированного акцента. На коротком звуке лучше применять более мягкую атаку «в струну».

Чем графичнее и рельефнее будет получаться штрих в медленном темпе, тем выше будет предел скорости его четкого исполнения.

Совершенствовать штрих полезно на этюде № 1 Крейцера, сначала используя целый смычок, а затем его меньшее количество за счет постепенного отхода от колодки. С наибольшей скоростью штрих целесообразно исполнять выше середины смычка, в верхней части.

Пунктирные штрихи

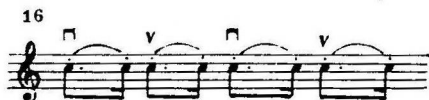
Пунктирные штрихи широко применяются в скрипичной литературе. Их сфера выразительности весьма широкая, обычно — четко жанровая. Пунктирные штрихи могут способствовать созданию образов и характера героической маршевости (тема марша из «Отелло» Эрнста), сверкающей полетности (тема третьей части концерта № 1 Паганини), изящной скерцозности, танцевальности (тема третьей части концерта № 1 Венявского).

Употребляются пунктирные штрихи и в сурово-трагических эпизодах, подчеркивая как бы траурную поступь (например, в первой вариации Чаканы Баха).

На пунктирных штрихах построены такие яркие темы в скрипичных сочинениях, как тема финала концерта Сибелиуса и тема Бурлески концерта № 1 Шостаковича.

В исполнении пунктирных штрихов основная задача — добиться острого яркого маркирования короткого звука, отсутствия паузы между коротким и длинным звуком и ее наличия перед коротким звуком. Однако в паузе перед коротким звуком не следует заранее готовить нажим для будущей атаки, так как это приведет к недостаточному освобождению руки и наличию скрежета в паузе. Необходимо, чтобы в паузе смычок легко прикасался к струне, как бы замирая на месте. Эти принципы важны для исполнения различных пунктирных штрихов.

Один из видов пунктирных штрихов — это такой, в котором короткая нота исполняется поочередно разными частями смычка (в том числе и у колодки).



Другой весьма распространенный вид — наиболее виртуозный и быстрый; в нем короткая нота постоянно исполняется вниз смычком в верхней его части:



Порой целесообразно соединять эти приемы:



Д. Ф. Ойстрах иногда применял пунктирный штрих в середине смычка, постоянно исполняя короткую ноту вверх смычком, снимая смычок со струны в паузе:



Оригинальный вид пунктирного штриха употребляется в Бурлеске концерта № 1 Шостаковича и других его сочинениях, где штрих исполняется аналогично первому приведенному варианту, но после атаки короткой ноты длинный звук следует рельефно раздувать, используя усиление нажима и увеличение скорости движения смычка как бы к его последней восьмой, а затем добиться кратковременной паузы:



Количество используемого смычка, острота маркированности в пунктирных штрихах должны зависеть от темпа и характера музыки.

При изучении первого вида штриха необходимо научиться масштабно исполнять его сначала на целый смычок, а затем в различных частях смычка.

Второй вид следует изучать сначала довольно медленно в верхней половине, а затем добиться наиболее быстрого темпа, используя меньшее количество смычка в верхней части. Исполняя этот штрих в быстром темпе, несмотря на резкую атаку звука, следует по возможности сохранять эластичность кисти (если у конца смычка кисть будет сильно прогнута, то при быстром исполнении этого штриха возникнут большие затруднения). Желательно также, чтобы атака звука на короткую длительность производилась локтевой частью руки с добавлением небольшого, как бы приплюсованного движения кисти в том же направлении — это будет способствовать наибольшей эластичности штриха (упражнением для овладения этим дополнительным движением кисти служит исполнение данного вида штриха изолированным движением кисти при спокойном состоянии руки, минимальным количеством смычка).

В варианте, используемом Д. Ф. Ойстрахом, важно добиваться легкого изящного характера, используя небольшое количество смычка в средней части. К движению руки в данном случае следует добавить легкое небольшое движение самой кистью, как бы приплюсованное к движению руки в том же направлении. В паузе желательно свободно держать смычок близко над поверхностью струны.

Приведенные варианты пунктирных штрихов иногда, в связи с характером музыки, требуют большей слитности и мягкости — тогда их следует исполнять по принципу *portato*, декламационного *legato*.

В пунктирном ритме короткая длительность может соединяться с длинной посредством *legato* (например, в теме финала концерта № 1 Венявского) — в таких случаях нужно выделять ритмически опорный (длинный) звук увеличением скорости ведения смычка и нажима «в струну». При специальном обозначении, в эпизодах повышенно энергичного характера или при совпадении с сильной долей такта в данном варианте акцентируется короткий звук (начало лгги) — аналогично исполнению маркированного *détaché*.

Son filé

Son filé (выдержанный звук) — важнейшее выразительное средство, приближающее звучание струнных инструментов к протяжному пению человеческого голоса.

В скрипичной литературе чрезвычайно широко используются выдержанные звуки. Они могут быть различными по длительности — от нескольких ритмических долей до нескольких тактов,

в различных диапазонах струн и всевозможных динамических нюансах.

Son filé может выражать разнообразные эмоционально-психологические состояния: от умнротворенно-истанвающего (например, в заключении пьесы «Листок из альбома» Вагнера — Вильгельми) до гневно-патетического (заключение второй части концерта № 1 Паганини).

Степень эмоциональной напряженности son filé зависит (помимо влияния гармонической основы) от динамического нюанса, используемого регистра струн, характера вибрации.

Если динамический нюанс и характер вибрации на son filé сохраняются, то его психологически-эмоциональное состояние является неизменным и утверждается. Напротив, при использовании на одном выдержанном звуке *crescendo* и *diminuendo* возможна смена этих состояний в весьма широких рамках: например, от приглушенно-таинственного до зло-гротескного (каденция второй части концерта № 2 Шостаковича), от гневно-трагического до прощально-умнротворенного (заключение *Adagio g-moll* Баха).

При художественном исполнении son filé в учебной практике часто возникают трудности, связанные с тем, что ученик усвоил правило, что выдержанный звук — это ровное движение смычка с одинаковой скоростью, параллельно подставке. Однако если иметь в виду художественно-выразительные задачи son filé, то это довольно убедительно звучащее правило оказывается в большинстве случаев, как это ни парадоксально, непригодным в рамках художественной интерпретации.

В связи с этим рассмотрим разные способы исполнения son filé, определяемые различными художественными задачами.

1. Наиболее ровным ведением смычка son filé желательно исполнять в эпизодах созерцательного характера, где художественной задачей является создание неподвижно застывшего фона (чаще всего это необходимо в камерных и оркестровых сочинениях).

2. Во многих случаях son filé следует начинать с импульсивного акцента, а затем филировать, используя определенное ускорение и торможение скорости ведения смычка (начало третьей части концерта № 2 Шостаковича).

3. Son filé нужно уметь начинать без акцента, но со значительной, хотя и мягкой, импульсивностью и постепенно филировать его, замедляя скорость ведения смычка (начало Поэмы Шоссона).

4. Son filé может начинаться как бы «из ничего», с последующим *crescendo* до самого конца, снимаясь с акцентом на *f* (каденция второй части концерта № 2 Шостаковича), а также аналогично, но с небольшой филировкой *crescendo* к концу звука:



Если *crescendo* или *diminuendo* на *son filé* небольшое, в пределах близких звуковых нюансов, то его целесообразно совершать лишь плавным изменением скорости ведения смычка по струне в одной ее точке. Но для того, чтобы создать *crescendo* или *diminuendo* с заметной сменой характера тембра звука, следует постепенно переходить смычком по струне от точки звукоизвлечения, расположенной ближе к грифу в сторону подставки, или же наоборот. При этом большое значение приобретает использование «косого» ведения смычка — «к себе» или «от себя». Наибольшие *crescendo* или *diminuendo* на *son filé* осуществляются при сочетании одновременно обоих приемов.

При изучении *son filé* следует начинать выдержанный звук с небольшого акцента (предварительно мягко положив смычок на струну), а далее стараться возможно дольше сохранять в руке ощущение свободной инерции движения при довольно медленной скорости. Постепенно длительность звука следует увеличивать. При движении смычка вниз важно пойти ощущение постепенного добавления веса руки через указательный палец на трость в связи с уменьшением веса смычка, а при движении вверх — наоборот, его снятия. Полезно психологически представить, как отмечает И. С. Безродный, движение мышц предплечья как непрерывно тянущуюся ленту.

Когда в ровных акцентированных выдержанных звуках будет достигнуто высокое качество звучания, следует научиться исполнять их $p < f$ и $f > p$ в разные стороны. Особенно сложно достигнуть качественного $p < f$ вниз смычком и $f > p$ — вверх (это подчеркивал Л. Ауэр и рекомендовал так упражняться). Затем следует добиться $p < f > p$ и $f > p < f$.

Динамические отклонения следует совершать вначале только изменением скорости ведения смычка, при сохраняемой точке звукоизвлечения на струне. Только после полного овладения этим приемом в различных вариантах следует добиваться этих же изменений звуковых нюансов лишь за счет смены точек звукоизвлечения на струне при одинаковой скорости, а затем — с помощью объединения обоих приемов.

Все вышеперечисленные варианты исполнения *son filé* в дальнейшем следует научиться качественно исполнять на разных струнах и в разных регистрах, что внесет довольно значительные изменения в физические параметры движения смычка.

После такой тщательно проделанной работы при исполнении *son filé* в художественных произведениях нужно будет лишь решить, каким из вариантов или их сочетаний следует воспользоваться.

Legato

Штрих *legato* — один из самых широко распространенных приемов игры; он выявляет сущность природы скрипки — ее возможность плавно, выразительно петь бесконечную мелодию.

Штрих *legato* подразумевает слитное исполнение нескольких звуков при ведении смычка по струне в одном направлении. *Legato* может исполняться практически во всей темповой зоне: от сочетания медленных звуков до феерически быстрых пассажей. Обычно чем больше скорость звуков, тем больше пот используется на ведение смычка в одну сторону. Но иногда и в быстрых активных эпизодах используются последовательности по несколько нот *legato* в одну сторону. Внутри сферы *legato* возможны большие контрасты — оно практически может воплотить полную гамму психологически-эмоциональных состояний, которые зависят не только от динамических нюансов, регистра струн, ритмической скорости, гармонической сущности, но и во многом определяются конкретным интонационным содержанием музыки.

Основное выразительное качество *legato* — плавная подвижность, вносящая текучую действенность во времени; интенсивность ее прямо пропорциональна скорости чередования звуков. В штрихе *legato* возможно осуществление наиболее гибких и пластичных темповых отклонений, *rubato*.

Обычно принято считать, что в *legato* каждый звук нужно исполнять равными частями смычка (в зависимости от количества звуков, исполняемых в одну сторону его движения.) Однако при исполнении этого штриха также следует учитывать, что в художественных произведениях *legato* не может быть все время ученически-ровным; к нему относятся те же принципы, что и к *son filé*.

Паганини первый сознательно пришел к выводу, что на первую ноту в последовательности звуков *legato* может использоваться большее количество смычка, чем на остальные. Таким образом, и в этом штрихе большое значение приобретает начальный импульс горизонтального проведения и инерционное движение руки (например, в начале первой части концерта № 1 Паганини).

Конечно, в тех случаях, когда лига начинается на слабой доле такта или когда с ее началом совпадает начало *crescendo*,

смычок должен расходоваться иначе — с постоянным ускорением проведения (начало концерта № 5 Вьетана).

В тех случаях, когда эпизод обладает созерцательным характером, смычок должен вестись более ровно. Но в спокойном *piano* легчайшие импульсы на начало лиг создают полетность звучания, не разрушая созерцательного настроения (разумеется, при соблюдении чувства меры в степени их применения), вносят дыхание во фразу.

Д. Ф. Ойстрах, как уже отмечалось, считал органично-свободный импульс смычка в *legato* врожденным качеством у скрипача. На наш взгляд, он часто отсутствует из-за неправильного представления ученика о природе штриха и применения искусственно заторможенного движения руки во имя достижения абстрактной ровности.

Необычайно важно, чтобы ученик с самого начала постиг импульс свободного ведения смычка в *legato*. Так же как и в *détaché*, небольшое торможение движения перед концом лиги способствует осуществлению легкой органичной смены смычка, совершаемой небольшим инерционным движением кисти в момент начала новой лиги, тогда как при искусственно ровном движении (не замедленном в конце и заторможенном в начале) смены смычка становятся как бы искусственным добавлением к штриху и обладают заметной слышимостью.

В случаях, когда необходимо производить смену смычка при его медленном движении, несколько большее значение приобретают вспомогательные движения пальцевого штриха (однако их все же следует применять в небольшой степени, совместно с инерционным кистевым движением).

Для достижения легкой и незаметной смены смычка у колодки чрезвычайно важно свободное функционирование мизинца на трости смычка. Осуществлению эластичной смены обычно помогает изучение приема тремоло (мелкого *détaché*), исполняемого исключительно небольшими движениями кисти при свободном состоянии всей руки. Этот штрих следует научиться исполнять сначала у конца смычка, не удерживая мизинец специально на трости, затем в его средней части (здесь положение мизинца на трости является обязательным), и, когда движение будет легко и естественно получаться, следует добиться его и у колодки.

Кроме того, полезно также другое упражнение: легко положив смычок на струну у колодки, следует в небольшой степени плавно сгибать и разгибать кисть, при этом смычок должен оставаться неподвижным на струне и не издавать никаких звуков. Локоть правой руки также должен находиться в состоянии покоя. Это движение целесообразно затем произвести в других частях смычка.

При изучении штриха *legato* желательно добиться того, чтобы движение смены смычка совершалось одинаково легко

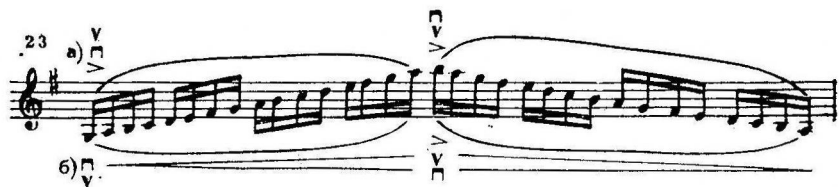
и незаметно в различных его частях, при перемене направления движения в любую сторону.

В штрихе *legato* из-за постоянной смены высоты звуков точка звукоизвлечения на струне даже в одном нюансе должна меняться. При свободном состоянии правой руки это легко удастся, так как смычок как бы сам стремится лечь в удобную для него точку струны (в наиболее удобных для звукоизвлечения точках струны почти нет ее колебаний, так как эти точки соответствуют местам натуральных флажолетов). Однако это следует сознать и как бы помогать смычку передвигаться от одной точки струны к другой. При переходах левой руки на значительное расстояние смычок следует передвигать по струне во время перехода. От нахождения наиболее целесообразной точки звукоизвлечения на каждом звуке во многом зависит красота звучания *legato*.

Изучать штрих *legato* полезно следующими способами: сначала



а затем



При смене струн важно постепенно приближать плоскость ведения смычка к уровню следующей струны, а затем быстро переходить на нее небольшим движением кисти, избегая резких движений локтя (в быстром темпе преобладает общая направленность движения руки).

Необычайно важны оставление пальца на предыдущей струне и подготовка нового звука (на что обращали большое внимание и Л. Ауэр, и А. Ямпольский).

При быстром возврате на прежнюю струну в *legato*, как и *détaché*, следует оставлять уровень локтя без изменения.

В штрихе *legato crescendo* и *diminuendo* осуществляются по тем же принципам, что и в выдержанных звуках: в пределах одного динамического нюанса — в основном за счет изменения скорости ведения смычка (но смена точек звукоизвлечения на струне остается в связи с соотношениями регистров используе-

мых звуков); при необходимости более яркой смены динамики точки звукоизвлечения на струне должны меняться в зависимости от того, что исполняется, — *crescendo* или *diminuendo*.

Декламация в legato

Внутри фраз, исполняемых legato, возможно осуществлять декламационное произношение отдельных звуков. В этом случае на начало каждого такого звука следует делать небольшой импульс горизонтального движения, а перед началом следующего звука несколько тормозить его.

Этот прием следует совершать весьма отчетливо в эпизодах, требующих повышенной декламации (например, в кульминационном монологе перед репризой второй части концерта № 2 Шостаковича). В минимальной же степени это возможно практически во многих эпизодах — даже созерцательного характера.

При декламации в legato каждый звук как бы приобретает форму, завершенность, возникает скрипичное *bel canto*. У крупных современных скрипачей этот прием почти всегда присутствует в кантиле. Однако в учебном процессе следует быть осторожным с его применением. Требовать его от ученика можно только при совершенном овладении основными штрихами и уже сформировавшемся художественном вкусе, чувстве меры, так как даже при небольшом злоупотреблении этот прием может привести к карикатурности в игре.

А. И. Ямпольский отмечал, что часто за чрезмерной декламацией скрывается плохое legato. К этому можно добавить — и отсутствие настоящего высокоразвитого художественного вкуса.

В скрипичной литературе существует множество эпизодов (например, в концертах Бетховена, Брамса), где legato должно быть как бы кристально чистым, спокойным, без подчеркивания переходов из звука в звук. При исполнении медленных частей сонат Баха также весьма пародийно прозвучит декламационное подчеркивание относительно коротких звуков при длинной лиге. В подобных случаях целесообразно применять лишь общее ускорение или замедление скорости ведения смычка.

Акцентировка в legato

Нередко в legato необходимо применять яркую акцентировку (например, в эпизодах героического плана — начало концерта № 1 Паганини). Ее степень определяется характером музыки. Атака звука в legato, как и в *détaché*, совершается импульсом горизонтального проведения смыч-

ка, который может для усиления динамики соединяться с уколом — нажимом «в струну». Акцентировка часто совершается в начале лиг, что нетрудно осуществить, овладев видами *détaché* и *martelé*. Большую сложность представляет акцентировка звука внутри лиги (совпадающего с сильной долей такта, или специально акцентируемого), когда атака звука должна осуществляться без смены направления движения смычка и без его остановки. В таких случаях следует исходить из принципа исполнения штриха Виотти, первоначально исполняя паузу перед акцентированным звуком, а затем постепенно переходя к слитному штриху.

Portato

Штрих *portato*⁵ занимает промежуточное место между *legato* и *staccato*. Он употребляется для увеличения артикуляции подвижных звуков внутри *legato* и для создания специфического волнообразного звукового эффекта.



Штрих представляет собой как бы мягкое *staccato* в кантилене, и его применять желательно еще умереннее, чем прием декламационного произношения в *legato*, так как чрезмерное использование *portato* приведет к назойливости и однообразности в интерпретации. В более медленном движении *portato* используется в кантилене, а в более быстром — для усиления выразительности, «раскрашивания» виртуозно-фиоритурных оборотов.

Штрих *portato* может достигаться путем усиления нажима волоса смычка в начале каждого звука *legato* и дальнейшим отпусканьем его с помощью мягких движений кисти при сохраняемой скорости ведения смычка.

Над штрихом целесообразно работать следующим образом:



⁵ *Portato* иногда неправильно называют *portamento*, что на самом деле обозначает слышимое, выразительное *glissando* в кантилене.

(Исполняя аналогичные легкие колебания кисти с большей скоростью, в виде вибрации, при медленном ведении смычка на протяжном звуке, можно достичь приема вибрации правой рукой, создающего характерный колористический эффект.)

Если необходимо усилить артикуляцию звуков (особенно при исполнении повторяющихся звуков в одну сторону ведения смычка), в штрихе *portato* следует к усилению нажима волоса в начале каждой ноты добавить мягкие импульсы горизонтального проведения смычка, совершаемые предплечьем при наличии легких амортизационных движений кисти. Перед каждым звуком ведение смычка приостанавливается. В результате этого получается как бы серия напизанных на один смычок штрихов *détaché* (Чайковский, реприза Канцонетты). Степень их слитности следует установить в зависимости от художественной задачи в данном эпизоде.

Bariolage

Штрих *bariolage* представляет собой быстрое чередование соседних струн в *legato* и в основном встречается в виртуозно-скрипичной литературе (например, во второй вариации Каприса № 24 Паганини). В быстром темпе он придает исполнению изящную виртуозность (на этом штрихе построен весь Каприс № 12 Паганини).

При исполнении штриха необходимо добиться того, чтобы смена струн в любой части смычка производилась исключительно наклоном кисти с минимальной амплитудой движения, при спокойном положении локтя на уровне нижней струны.

Для уменьшения амплитуды движения можно рекомендовать следующее упражнение:



Для выделения звучания одного из голосов как основного, мелодического в полифоническом эпизоде, следует применять «косое» ведение смычка, которое даст возможность исполнять один из голосов ближе к подставке.

При необходимости выделять лишь отдельные звуки, движением кисти следует совершать определенные акценты на них:



Паганини. Каприс № 12

Комбинированные штрихи из legato и détaché

Комбинированные штрихи из legato и détaché широко применяются в скрипичной литературе. Подчас большие эпизоды строятся на их различном сочетании. Наиболее часто различные варианты их соединения применяются в действенных эпизодах развивающего характера.

Принцип исполнения этих штрихов тот же, что и legato и détaché в отдельности, и при овладении ими изучение комбинированных штрихов не должно представлять больших затруднений. Основные задачи в комбинированных штрихах — нахождение наиболее целесообразного распределения смычка, степени плотности и акцентировки отдельных звуков.

Наиболее распространенными видами комбинированных штрихов из legato и détaché являются следующие варианты:



Эти штрихи могут исполняться в различных темпах, в том числе в достаточно быстром. В наиболее быстром темпе желательно использовать среднюю и верхнюю части смычка, в более спокойном — нижнюю часть и весь смычок (его количество, конечно, зависит также и от динамических нюансов).

Изучение этих штриховых вариантов полезно начинать на этюде № 1 Крейцера.

Вариант, состоящий из звука détaché и трех звуков legato (пример 28а), следует исполнять в спокойном темпе, используя всю длину смычка. Важно добиваться импульсивного проведения значительного количества смычка на первый звук легги и целого смычка на отдельную ноту détaché. Для того чтобы отдельный звук грубо не «выстреливал», необходимо на нем использовать быстрое легкое проведение смычка при небольшой плотности нажима. Звуки legato следует исполнять с большей плотностью. Вначале полезно добиваться довольно сильной степени и акцентировки, и филировки звуков.

Вариант, сочетающий два звука legato и два звука détaché (пример 28б), также следует исполнять в спокойном темпе целым смычком и поочередно верхней и нижней половиной. В нем следует добиться равновесия акцентировки и звуковой плотности между нижней и верхней частями смычка. Эти штрихи желательно научиться исполнять и весьма импульсивно,

и более плавно, так как характер применения их в художественных произведениях бывает весьма различным.

Аналогично следует изучать вариант (пример 28г), используя целый смычок и поочередно верхнюю и нижнюю четверти смычка (распределение частей смычка должно быть исключительно точно вымерено).

Затем эти штриховые варианты следует изучать в более быстрых темпах поочередно только в верхней, нижней, средней частях смычка. Необходимо в самых плавных вариантах исполнения не терять ощущения свободно-импульсивной инерционности. При их изучении в дальнейшем целесообразно использовать различные динамические нюансы, *crescendo* и *diminuendo*.

Штрих Паганини, сочетающий маркированное *détaché* и два звука *legato*,



следует изучать выше середины смычка, постепенно добиваясь темпа, необходимого при исполнении штриха в его произведениях. При исполнении этого штриха в четырехдольных группах желательно уметь смещать акцентировку в соответствии с сильной долей такта.

Исполняя все перечисленные варианты в быстром темпе небольшой частью смычка, важно следить, чтобы кисть руки совершала легкие, как бы «приплюсовывающиеся» движения к движениям предплечья на мелких *détaché* (аналогично исполнению штриха *détaché* в быстром темпе, что ранее подробно разбиралось).

Staccato

Штрих *staccato*, называемый также «твердым *staccato*», широко применялся в виртуозной скрипичной литературе. По характеру он родствен последовательности штрихов *martelé*, исполняемых в одну сторону движения смычка (вверх или вниз).

Твердое *staccato* может исполняться с разной скоростью, но в основном берется такой темп, в котором штрих *martelé* уже не может быть четко исполнен.

Художественно-выразительные особенности штриха достаточно широки: в нюансе *f* штрих *staccato* может подчеркивать непреклонную волю, мужественный напор, героическую стремительность (например, в каденции концерта № 5 Вьетана), в нюансах *mf* — *p* — стремительную виртуозность, феерический

блеск, а также танцевальное изящество (Паганини — Каприс № 21, средняя часть).

Staccato часто употребляется на длинных пассажах виртуозного характера, состоящих из одинаково ровных ритмических длительностей.

Благодаря специфическому характеру штриха эти последовательности приобретают большую эмоциональную наполненность и эстетическую значимость, тогда как те же последовательности, сыгранные другим штрихом (например, legato, détaché), в чисто музыкально-выразительном отношении обычно звучат традиционно (в качестве примера можно сравнить исполнение одних и тех же гамм, арпеджий и т. д. staccato и legato).

Способы исполнения твердого staccato различны, во многом индивидуальны, а также зависят от требуемого темпа.

Различаются управляемый вид staccato, который может быть исполнен в широкой темповой зоне, и неуправляемые — существующие только в определенном темпе (неуправляемое staccato часто проявляется в форме «врожденного»).

Управляемое staccato возможно исполнять в широкой зоне — от весьма медленного темпа до определенного предела, который зависит от ловкости чередования импульса «укола» струны с расслаблением мышц и приготовлением нажима. Принцип исполнения этого вида staccato тождествен штриху martelé, но между отдельными звуками в быстром темпе отсутствует остаток продолжного движения руки, а четкость штриха определяется быстротой вращательного движения предплечья (в быстром темпе оно превращается в движение, сходное с вибрацией левой руки у виолончелистов).

При исполнении этого вида staccato вверх смычком на начало каждого звука приходится четкий импульс «откусывания» струны, вращательным движением предплечья направленный «от себя» ↗, а при исполнении вниз смычком на начало каждого звука необходим резкий «укол» в струну, направленный «к себе» ↖.

↖. Этот вид staccato возможно исполнять при весьма свободном состоянии правой руки, без излишнего ее напряжения, что благоприятно для звуковых результатов. Кроме того, удобно гибко замедлять и ускорять темп внутри пассажа.

Управляемый вид staccato можно также исполнять, делая «уколы» указательного пальца «в струну» импульсами кисти, направленными в противоположную сторону от движения смычка (в быстром темпе они переходят в вибрационное движение).

Для выработки управляемого staccato необходимо совершенное овладение штрихом martelé, а также упражнением «укола» струны, рекомендованным выше для изучения martelé. Затем следует играть последовательности staccato на одной ноте, используя целый смычок, постепенно увеличивая количество звуков:



Большую пользу приносит изучение staccato поочередно на двух и трех струнах, рекомендуемое А. И. Ямпольским⁶. Вслед за тем можно соединить штрих с движением пальцев левой руки. Для этой цели очень полезен этюд № 5 Крейцера.

При исполнении длинных групп staccato очень важен начальный акцент. В процессе изучения целесообразно также внутри пассажа сознательно подчеркивать сильные ритмические доли.

Неуправляемых видов staccato несколько. В относительно медленном темпе возможно использовать так называемое «шпоровское» тяжелое staccato. Этот вид штриха может исполняться как вверх, так и вниз смычком с помощью последовательности горизонтальных толчков предплечья с остановками при общем довольно плотном нажиме смычка на струну. Важно, чтобы кисть сохраняла свободное состояние и совершала небольшие как бы резонансно-амортизационные движения, возникающие от импульсов предплечья. При этом звуковой результат улучшается. Упражняться в этом виде штриха следует таким же образом, как и в управляемом staccato.

Наибольшие трудности связаны обычно со «средним» видом твердого staccato, исполняемым вверх смычком, которое необходимо, например, в концерте № 2 Венявского. В этом темпе уже нет возможности контролировать импульс на каждый звук, как в «шпоровском» staccato, и необходимо первым импульсом вызвать непрерывную пульсацию локтевой мышцы (эта пульсация родственна локтевой вибрации левой руки), но при ней также должно происходить медленное горизонтальное движение руки — чтобы была возможность исполнить много звуков на один смычок. Этот вид staccato имеет определенную скорость

( = ~112), так как связан с довольно напряженной

пульсацией локтевой мышцы. Но при ее напряжении (желательно наименьшем) необходимо сохранить возможно большую свободу кисти. В этом виде штриха кисть в свободном состоянии имеет еще большую амортизационную функцию в связи с использованием напряженных толчков предплечья, которая должна способствовать получению качественного, искрящегося звука.

⁶ Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи. Предисловие и редакция В. Ю. Григорьева. — В кн.: Проблемы музыкальной педагогики. М., 1981, с. 18.

При напряженном состоянии кисти звук непременно станет жестко-одеревенелым.

Если нет врожденной предрасположенности к этому виду *staccato*, то следует побуждать руку к возникновению пульсации. Полезно на этюде № 5 Крейцера делать резкий акцент в начале группы *staccato* и, исполняя левой рукой звуки в пущном темпе, стараться добиться пульсации правой руки, совпадающей по скорости с падением пальцев.

Следует отметить, что четкости этого штриха помогает ритмическая четкость работы пальцев левой руки, и наоборот, при плохой работе пальцев штрих может удаваться на одном звуке, а на целом пассаже не выходить.

Полезно также находить ощущение пульсации в правой руке без смычка — сначала на одном месте, потом с горизонтальным движением, а затем стараться суметь сделать его и со смычком.

При исполнении среднего вида *staccato* вверх смычком целесообразно использовать его «косое» ведение (как бы из-за спины).

Иногда возникновению штриха способствует передача импульса на руку скрипача чужой рукой человека, обладающего этим видом *staccato* (для этого нужно взять рукой руку ученика и попытаться как бы ею исполнить штрих).

Подобный вид *staccato* можно выработать и вниз смычком. Применяется он довольно редко, в основном на длинных восходящих гаммообразных пассажах (Паганини — «Пляска ведьм», вариация 1). Скорость исполнения этого штриха обычно получается несколько большая. Начинать *staccato* вниз смычком следует чуть отступая от колодки. Смычок целесообразно вести несколько «от себя», можно держать кисть в более прогнутом состоянии, используя обратный наклон трости (в сторону подставки).

Наибольшей скоростью обладает так называемое «нервное» *staccato*, использованное Венявским в концерте № 1. Исполнение этого вида *staccato* требует напряжения не только локтевой, но и плечевой мышц. Оно обычно применяется на длинных пассажах, часто с повторяющимися звуками, как бисерно виртуозный штрих. «Нервное» *staccato* основано на использовании движения дрожания мышц, имеющегося у каждого человека. Когда в состоянии волнения у скрипача дрожит смычок — это в принципе и есть нужное движение. Но оно возникает бесконтрольно и его бывает трудно вызвать искусственно.

Для нахождения и подчинения данного движения имеет смысл добиться его ощущения в руке без смычка, напрягая мышцы. Затем следует, жестко прижав смычок к струне указательным пальцем в конце смычка (в этом упражнении остальные пальцы, кроме большого, лучше снять с трости), попробовать достичь этого дрожания сначала на одном месте, а потом

попытаться связать его с горизонтальным проведением смычка. В данном случае не стоит смущаться плохим зажатым качеством звука. Когда движение будет освоено и ритмически подчинено, следует постараться убрать лишний нажим смычка и жесткость в правой руке. В результате этого штрих должен стать легким и бисерно-прозрачным. Наклон трости в штрихе — обратный.

Принцип исполнения «нервного» *staccato* вверх и вниз смычком одинаков. Обычно если движение вверх смычком становится управляемо-подчиненным, то штриха, исполняемого вниз смычком, уже довольно легко добиться. Следует лишь отметить, что вниз смычком штрих лучше начинать в районе центра тяжести смычка.

Когда «нервное» *staccato* четко получается при длительной последовательности звуков на одной ноте, то следует соединять его постепенно с движением пальцев левой руки:



В этом случае скорость пальцев должна быть «подогнана» к скорости *staccato*, которая неизменна.

Часто ритмическая четкость *staccato* нарушается из-за смен струн, поэтому важно, как и в *legato*, постепенно приближаться смычком к уровню следующей струны, а в последний момент четко переходить на нее в паузе перед следующим звуком.

Spiccato

Spiccato — наиболее распространенный прыгающий штрих, достигаемый путем броска смычка на струну и его отскакивания. Сфера его применения весьма широка: от легчайших изящных эпизодов (Паганини — «Пляска ведьм», вариация № 2) до напряженно-гротесковых (Шостакович — концерт № 1, Скерцо). Штрих *spiccato* чаще всего вносит остроту, упругость ритмики, широко употребляется в различных жанровых скерцозных эпизодах. Однако существуют и мягкие виды этого штриха, приближающиеся к *détaché*, которое снимается со струны; они могут подчеркивать спокойствие и нежность. В штрихе сочетаются движения предплечья и кисти.

Spiccato возможно исполнять, начиная от самого медленного темпа и до определенного предела, быстрее которого оно заме-

няется штрихом *sautillé*. Этот штрих хотя и похож на *spiccato* по звуковому результату, но исполняется принципиально другим способом. Штрих *spiccato*, как и *détaché*, широко применяется в различных видах, отличающихся величиной используемой части смычка, степенью остроты, динамическим нюансом.

При исполнении *spiccato* смычок держится в воздухе над струной, а затем как бы роняется на струну и отскакивает от нее, подобно шарiku пинг-понга, одновременно с осуществлением горизонтального движения руки. При этом за время касания струны смычок может успеть пройти по ней довольно значительной своей частью (до одной трети длины смычка в широком *spiccato f*, в легком же *spiccato* в *p* может оставаться почти на одном месте). Наиболее удобное место для исполнения этого штриха — зона центра тяжести смычка. Здесь прекрасно получается *spiccato* средней длины в нюансе *mf*. При игре в *f* целесообразно использовать нижнюю треть смычка, а для мелкого *spiccato* в *p* — его середину. От соотношения в штрихе величин импульса броска смычка на струну с импульсом горизонтального проведения вдоль струны и характером снятия со струны зависят вид штриха, его звуковой нюанс и характер. (В мягких видах *spiccato* бросок заменяется плавным «приземлением» смычка на струну.) Качество исполнения этих элементов в отдельности, их последовательность должны осуществляться очень эластично. Слишком сильный удар смычка с большой высоты — огромный недостаток, ухудшающий качество штриха, приводящий к сухому стуку. А штрих *spiccato* должен нести в себе и элемент певучести, о чем нередко забывают. Недостаточно активный бросок приводит к рыхлому, «мазаному» штриху, не имеющему должного рельефно-звонкого звучания. Своевременное снятие смычка со струны способствует продолжению ее резонирования и влияет на полетность звука.

При исполнении *spiccato* огромное значение имеет свобода кисти. Ее скованное состояние здесь еще в большей степени, чем в других штрихах, отрицательно сказывается на звуковом результате. (Но эта свобода заключается не в том, чтобы кисть совершала чрезмерные искусственно добавленные движения — у больших скрипачей они сведены до минимума, — а в постоянном эластичном состоянии кисти и пальцев при исполнении штриха.)

В медленном темпе кисть может немного прогнуться при исполнении *spiccato* вниз смычком и сгибаться при движении вверх смычком (что родственно исполнению штриха *détaché* в медленном темпе). Чем меньшая используется часть смычка, тем эти движения должны быть незаметнее. Во время паузы между отдельными звуками *spiccato* нецелесообразны какие бы то ни было добавочные движения кисти, так как они мешают руке «замереть» над струной в точке, наиболее удобной для начала следующего штриха.

При изучении *spiccato* к хорошим результатам приводит следующее упражнение: держа смычок над струной в одной точке, следует ронять его на струну с помощью толчка указательного пальца. Важно, чтобы рука сохраняла возможно большую мягкость, а в пальцах следует ощущать как бы эластичность трости и волоса смычка, которые будут возвращать смычок обратно. Желательно, чтобы движение совершалось весьма быстро. Сначала следует выработать это движение у конца смычка, где осуществить его легче, а затем постепенно переходить в среднюю и нижнюю части смычка.

Работу над медленным *spiccato* следует начинать в точке центра тяжести смычка — наиболее удобном месте для его исполнения. Здесь необходимо выработать точный, острый (и с хорошим звуковым результатом) бросок смычка на струну, в котором как бы объединяются движение предыдущего упражнения с импульсом атаки звука — горизонтальным проведением смычка предплечьем.

Так же как и в *détaché*, у штриха должно быть импульсивное начало движения, инерция и торможение. *Spiccato* следует изучать сначала только движением вниз смычком, а затем — только вверх в медленном темпе.



Первоначально следует добиваться острого, короткого звучания, но с красивым тембром. Часть смычка желательно использовать небольшую.

При достижении хороших и одинаковых звуковых результатов при игре по отдельности в каждую сторону можно перейти к изучению последовательности отдельных *spiccato* вниз и вверх смычком, но вначале с большими паузами:



Далее следует таким способом изучать этюд № 1 Крейцера. При сменах струн новое положение руки рекомендуется приготавливать в воздухе до остановки предыдущего движения (как и в *détaché*). Когда для правой руки исполнение штриха станет привычным и естественным, можно перейти к его изучению в более быстром темпе, следя за сохранением ритмической ровности. Затем желательно научиться использовать в большей сте-

пени продольное движение смычка по струне, освоить в штрихе различные части нижней половины смычка.

В быстром темпе *spiccato* необходимо, чтобы кисть немного дополняла движение предплечья в ту же сторону — то есть сгибалась при движении вниз смычком и разгибалась при движении вверх смычком. Поэтому для выработки более подвижного штриха следует научиться легко ронять смычок на струну в точке центра тяжести, используя только небольшое движение кисти «вниз смычком» с быстрым возвращением в исходное положение, а затем, аналогично, только «вверх смычком». При объединении этих движений нужно добиться в спокойном темпе острого четкого штриха.

Далее следует минимальными движениями кисти с элементом пальцевого штриха почти в одной точке смычка, держа его близко к поверхности струны, исполнять быстрый мягкий штрих, а затем расширять его, добавляя движения предплечья.

Возможен и другой способ: в той же части смычка медленно играть короткое *détaché* на струне, сочетая движение предплечья с аналогичным кистевым движением, и постепенно увеличивать темп.

После освоения различных видов *spiccato* полезно также рельефно осуществлять *crescendo* и *diminuendo* за счет расширения используемого количества смычка и приближения к его нижней части, и наоборот.

При исполнении последовательностей *pizzicato* левой рукой некоторые звуки обычно исполняются смычком. В них желательно добиться как бы приближения к звучанию *pizzicato*. В таких случаях обычно используют штрих в верхней части смычка, который бросают на струну с довольно большой высоты, что дает острое, несколько суховатое звучание. Добиться этого штриха при овладении упражнениями на *spiccato* и его основными видами нетрудно, но нужно достичь естественной свободы и в этом штриховом варианте. Изучать данный штрих целесообразно такими же способами, как и острое *spiccato* в центре тяжести смычка, но только в его верхней части и с большей высоты удаления от струны.

Sautillé

Штрих *sautillé* по своему характеру представляет собой мелкое *spiccato* в быстром темпе; не следует, однако, считать его просто быстрым вариантом *spiccato*, так как способы их исполнения принципиально различны.

Штрих *sautillé* возможно исполнять, начиная от того темпа, в котором перестает быть возможным исполнение *spiccato*, и до предельно быстрого. Этот штрих обладает стремительностью,

виртуозной полетностью, феерической легкостью. В скрипичной литературе он применяется чрезвычайно широко. На основе применения *sautillé* написаны все *perpetuum mobile*, большие разделы скрипичных концертов и виртуозных пьес.

Штрих *sautillé* может быть применен в различных динамических нюансах: в *p* он подчеркивает изящную полетность, в *f* придает звучанию стремительно-настойчивый характер.

Sautillé исполняется в наиболее быстром темпе в середине смычка или немного выше, а в более спокойном — ближе к центру тяжести (место в смычке также зависит и от динамического нюанса). В отдельных случаях, особенно в современной литературе, когда следует достичь мощного штриха *ff*, *sautillé* следует исполнять ближе к нижней части смычка:

• Шостакович. Концерт № 2, ч. III



При исполнении *sautillé*, в отличие от *spiccato*, смычок не бросается на струну, а как бы сам отскакивает от нее благодаря эластичности трости и колебаниям струны при быстрой смене направления движения смычка.

В исполнении *sautillé* часто встречаются две ошибки: либо штрих исполняется изолированным движением кисти, что приводит к зажатости остальной части руки и штрих не может качественно исполняться длительно, либо штрих плохо отскакивает от струны из-за «запертости» кистевого сустава при исполнении его исключительно предплечьем.

Наиболее целесообразно добиться соединения в штрихе движения предплечья (мелкого *détaché*) с добавлением небольшого, но сознательного движения кисти (аналогичного мелкому тремоло (*détaché*), исполняемому одной кистью). При этом, как и в быстром *spiccato*, движение кисти должно как бы «приплюсовываться» в ту же сторону к движению предплечья: то есть при движении вниз кисть должна сгибаться, а при движении вверх — разгибаться. Степень отскакивания смычка от струны зависит от соотношения величин этих движений: чем больше движение кисти, тем больше отскакивает смычок; чем больше движения предплечья, тем штрих получается более протяжный. Эту степень соотношения движений следует находить в зависимости от характера эпизода. Но в целом желательно стремиться к достижению четкого штриха, в котором смычок отскакивает не слишком высоко над струной, так как в противном случае обычно страдает качество звука. При исполнении *sautillé* сле-

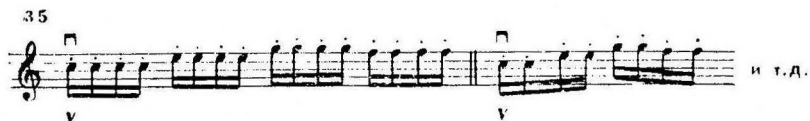
дует, в отличие от мелкого *détaché*, в большинстве случаев оставлять мизинец на трости, так как лишний вес смычка в штрихе нежелателен. При переходе с *détaché* на *sautillé* также следует снимать вес руки с указательного пальца путем ослабления плотности его прилегания к трости (однако если это совершается в сильной степени, то *sautillé* может стать «разболтанным» и ухудшится звуковой результат).

При изучении штриха важно предварительно тщательно отработать быстрое и ровное тремоло (мелкое *détaché*) одной кистью в конце смычка, а затем в середине и точке центра тяжести.

Желательно, чтобы движения кисти не были направлены только вниз или только вверх от ее среднего положения, а проходили бы с равным отклонением в обе стороны.

Затем следует играть мелкое *détaché* всей рукой чуть ниже середины смычка и попробовать постепенно добавлять к нему движение кисти, как было объяснено ранее. В результате соединения этих движений смычок начнет отскакивать от струны. Степень плотности прилегания пальцев к трости следует установить в процессе работы над штрихом.

При достижении качественного звучания *sautillé* на одном звуке штрих можно совершенствовать, играя этюд № 1 Крейцера следующими способами:



Постепенно следует научиться исполнять штрих в наиболее быстром темпе выше в смычке, а также добиться более мощного штриха ближе к нижней части. Большое внимание следует обращать на незаметную смену струн. При исполнении *sautillé* поочередно на двух струнах (Новачек — «Вечное движение») переходы со струны на струну необходимо осуществлять за счет движения кисти (как и в *détaché*).

Следует также научиться переходить с *détaché* на *sautillé* как постепенно, так и контрастно. Для совершенства овладения штрихом исключительно полезно целиком исполнять *perpetuum mobile* Паганини, используя различные нюансы и осуществляя переходы с *sautillé* на *détaché* — и наоборот.

Staccato volant

Штрих *staccato volant* («летучее» стаккато) в различных видах довольно широко встречается в скрипичной литературе. Он представляет собой как бы последова-

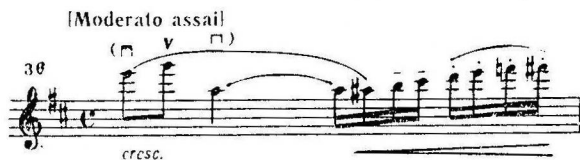
тельность штрихов *spiccato*, исполняемых в одну сторону движения смычка (преимущественно вверх смычком).

Исполнять этот штрих возможно и в медленном, и в весьма быстром темпе. Отличительными выразительными чертами штриха являются ритмическая упругость и вместе с тем гибкость, изящество, чарующая «округленность» звучания, блестящая легкость (а иногда и масштабность).

Staccato volant чаще всего применяется в скерцозных эпизодах, где использование твердого *staccato* вносило бы излишнюю тяжеловесность. Темп «летучего» *staccato* легко изменять в рамках одной последовательности; поэтому в нем часто используются *accelerando* и *ritenuto* (как, например, в «Мелодии» Чайковского).

Staccato volant наиболее удобно исполнять от верхней части смычка до зоны центра тяжести — преимущественно в середине смычка, но в некоторых случаях целесообразно использовать и весь смычок:

Чайковский. Концерт, ч. I



В медленном и среднем темпе штрих может исполняться отдельными движениями кисти и предплечья вверх смычком, почти на одном месте смычка (например, в теме третьей части концерта Мендельсона).

При исполнении штриха в более быстром темпе необходима пульсация локтевой мышцы совместно с колебаниями кисти при поступательном горизонтальном проведении смычка. Пульсацией правой руки следует как бы поддерживать и продолжать те рикошетные колебания, которые возникают в трости смычка, — тогда на исполнение штриха затрачивается минимальная энергия и «летучее» *staccato* становится легким и изящным.

Первый звук в *staccato volant* чаще всего должен браться со струны. Ему может предшествовать пауза, но следует уметь начинать этот штрих и без предварительной остановки смычка (после протяженного звука).

Staccato volant вниз смычком следует начинать «с воздуха». Иногда применяется летучее *staccato* в обе стороны движения смычка для создания своеобразного колористического эффекта:

Дебюсси. Соната, ч. II



Работу над штрихом следует начинать после тщательной отработки указанных выше упражнений на *spiccato*. Важно выработать также упражнение на «укол» струны, которое по звуковому результату должно быть родственно приводимым ранее упражнениям на импульс атаки звука и «укол» струны в *martelé*. Однако само движение здесь необходимо совершать четким изолированным движением кисти «вверх смычком» (с элементом пальцевого штриха), как бы отрывающим смычок от струны и быстро возвращающим в исходное положение, в котором кисть должна быть заметно согнута.

Упражнение сначала лучше изучать в середине смычка, а затем в верхней и нижней его части. Важно, чтобы перед совершением движения рука со смычком свободно «покоилась» на струне и это состояние в локтевой и плечевой ее части не разрушалось во время импульса. А. И. Ямпольский подчеркивал, что «пальцы на трости смычка не должны быть напряжены даже в момент движения»⁷.

Далее целесообразно играть следующее упражнение как целым смычком, так и его средней, постепенно ускоряя темп:



Затем желательно научиться начинать штрих у конца смычка и исполнять довольно значительное количество нот на большую часть смычка.

При исполнении длительных последовательностей *staccato volant* Д. М. Цыганов советует применять «косое» ведение смычка как бы несколько «из-за спины».

Для выработки *staccato volant* вниз смычком следует изучить упражнение на «удар» струны, осуществляемый «с воздуха» четким изолированным движением кисти с быстрым возвращением в исходное положение. Работу над упражнением лучше начинать в точке центра тяжести смычка, а затем осваивать всю среднюю часть. Далее, как и при выработке штриха вверх смычком, нужно соединить данное движение с горизонтальным проведением смычка, постепенно увеличивая количество звуков, исполняемых вниз смычком (смычок ведется несколько «от себя»).

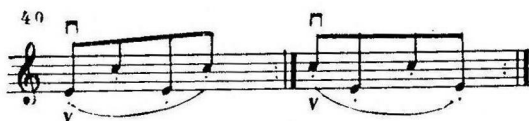
Для совершенствования штриха как вверх, так и вниз смычком полезно играть упражнение на непрерывный штрих в обе стороны, причем для чередования «косого» ведения смычка «от

⁷ Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи, с. 24.

себя» и «к себе» следует совершать заметные движения кисти с элементом пальцевого штриха при смене направления его движения:



Наибольшую трудность представляет упражнение на двух струнах, где переходы со струны на струну следует осуществлять за счет поворота кисти:



Если в результате работы над этим упражнением достигнут красивый звук при свободном состоянии руки и в довольно быстром темпе, то можно считать штрих *staccato volant* успешно освоенным.

Ricochet

Штрих *ricochet* (*saltato*, *saltando*) представляет собой прыгающий штрих, в котором смычок после броска на струну (одновременно с началом горизонтального проведения вдоль струны) несколько раз ударяет по ней, отскакивая благодаря пружине трости. (Иногда *saltato* называют вид штриха, в котором смычок после довольно пологого броска на струну с помощью движения кисти и пальцевого штриха несколько раз отскакивает от нее как бы по инерции, благодаря эластичности трости; штрихом *ricochet* — последовательность отскоков смычка от струны, возникающих от более отвесного броска смычка на струну как бы весом его тяжести; *saltando* — длинную последовательность мельчайших отскоков смычка, которая возникает от резкого прогибания кисти в начале горизонтального проведения вниз смычком — как «с воздуха», так и «со струны» — и дальнейшего прижатия смычка к струне. Однако наиболее часто в практике используется общее понятие *ricochet*, объединяющее эти разновидности.)

От *spiccato* и *staccato volant* *ricochet* отличается характером тембра. В нем также наблюдается большая полетность, ритмическая устремленность к новой сильной доле, которая обя-

зательно акцентируется при смене направления движения смычка.

Паганини. Концерт № 1, ч. I



Ricochet используется в довольно широкой темповой зоне — от среднего темпа до предельно быстрого. Чаще всего им исполняют группы от двух до шести нот на смычок.

В виртуозных произведениях иногда штрихом *ricochet* (*sal-tando*) исполняются длинные пассажи (например, в Басковском каприччио Сарасате). Рикошет чаще всего исполняется вниз смычком (но можно исполнять его и вверх смычком) в различных частях смычка — от центра тяжести до верхней части, в зависимости от величины темпа и количества звуков в штрихе.

Ricochet в основном используется в остроритмических скерцозно-танцевальных эпизодах с виртуозно-изящным блеском (Паганини — концерт № 1, тема третьей части, Шостакович — Цыганов — прелюдия ре-бемоль мажор).

Качество штриха и возможно большее количество исполняемых звуков в рикошете во многом зависит от пружины трости смычка.

При исполнении рикошета главная задача — уронить смычок на струну «с воздуха» с такой силой, чтобы он по инерции подпрыгнул определенное количество раз в нужном темпе. Начало штриха исполняется аналогично *spiccato*: смычок приготавливается над струной, а затем следует соединить импульсы броска на струну и горизонтального проведения. Но далее, после отскока смычка от струны, не следует прерывать горизонтальное движение, давая возможность смычку нужное количество раз упасть на нее и отскочить. После первого звука на всех дальнейших правая рука не должна играть активной роли — смычок должен прыгать «сам».

Очень важно после броска на струну полностью освободить руку, добиваясь легкого инерционного движения смычка. Пальцы на смычке должны лишь регулировать высоту отскоков смычка. Кисть в рикошете должна совершать небольшие четкие движения одновременно с горизонтальными импульсами предплечья.

Исключительно важное значение приобретает исполнение звука после рикошета: он может быть сыгран и острым *spiccato* и *détaché*, обычно снимающимися со струны:



Во втором случае после рикошета смычок должен «вкладываться» указательным пальцем в струну одновременно с горизонтальным импульсом атаки звука, совершаемым предплечьем. В обоих случаях необходимо в момент смены направления движения смычка совершить кистью четкое движение, аналогичное употребляемому при смене смычка, но более заметное и акцентированное, с элементом пальцевого штриха.

При исполнении рикошета следует уменьшить степень наклона волоса к струне, применять более плоский, а иногда даже обратный его наклон. При рикошете целесообразно также использовать «косое» ведение смычка.

Изучение рикошета лучше всего начинать в спокойном темпе в точке центра тяжести смычка, играя следующее упражнение (последний звук следует исполнять спиккато):



Достигнув хорошего звукового качества штриха, это упражнение следует играть с противоположным направлением движения смычка.



Затем полезно увеличивать количество нот на смычок, как указано в вариантах А. И. Ямпольского к этюду № 1 Крейцера:



Добившись ритмической четкости и необходимого качества звучания, целесообразно учить штрих теми же способами, но в более быстром темпе в средней части смычка, исполняя последний звук коротким акцентированным *détaché*. Полезно этими приемами играть весь этюд № 1 Крейцера. Когда штрих станет полностью естественным для правой руки в любом темпе, следует соединять его с движениями пальцев левой руки:



При исполнении штриха *ricochet* в художественных произведениях, как отмечает Д. М. Цыганов, важно найти оптимальное соотношение точки падения смычка с высотой и силой броска, скоростью горизонтального проведения и наклоном трости в зависимости от используемого вида штриха, темпа, динамического нюанса и характера музыки.

Tremolo (непрерывный *ricochet*)

Штрих *tremolo*⁹ представляет собой непрерывно исполняющийся по несколько раз вверх и вниз смычком *ricochet* (*saltato*). Этот вид рикошета, называемый также «барабанным штрихом», встречается в виртуозных сочинениях Паганини, Берни, Прюма, Марто. На разновидностях этого штриха *tremolo* построен Каприс № 5 Паганини.

При исполнении эпизодов непрерывным рикошетом большое значение имеет зрительное восприятие игры скрипача. Темп штриха *tremolo* может меняться в значительной зоне — от среднего до весьма быстрого.

Достигнуть ритмической ровности, красивого свободно-полетного тембра звука, значительного времени исполнения этим штрихом возможно лишь при состоянии полной раскрепощенности правой руки и кисти скрипача. Штрих *tremolo* обычно употребляется по две, три и четыре ноты в одну сторону движения смычка.

При исполнении непрерывного рикошета в спокойном темпе следует отталкиваться как бы от броскового *spiccato* и использовать зону от центра тяжести до середины смычка. При более быстром темпе штрих приобретает родство с отскакивающим *sautillé*, и исполнять его следует в районе середины смычка при ощущении «лежания» руки со смычком на струне (однако первый бросок с небольшой высоты остается необходимым).

Наиболее важной спецификой исполнения штриха *tremolo* является необходимость при сменах смычка делать на первый звук лиги довольно сильные акценты с помощью четких движе-

⁹ Не следует смешивать с приемом оркестрового тремоло, представляющего собой мелкое быстрое *détaché*, а также с тремоло, выполняемым левой рукой, аналогично трели.

ний кисти с элементом пальцевого штриха, соединяемых с продольными импульсами предплечья. Направление движения смычка следует чуть скашивать (особенно в спокойном темпе) поочередно «от себя» и «к себе». Наклон волоса, как и в штрихе *ricochet*, следует применять более плоский.

Изучение штриха следует начинать в спокойном темпе в зоне от центра тяжести до середины смычка после отработки указанных упражнений на *ricochet* отдельно вниз и вверх смычком. Теперь их следует как бы соединить вместе:



Затем можно увеличивать количество звуков до трех, четырех на смычок.

Чрезвычайно полезным будет добиться качественного исполнения этих вариантов в этюде № 1 Крейцера.

Вторым этапом работы будет отработка аналогичных упражнений в средней части смычка в быстром темпе, где штрих должен обрести некоторую общность с *sautillé*. В обоих случаях желательно стараться использовать довольно широкое горизонтальное проведение вдоль струны.

Наиболее трудной разновидностью штриха *tremolo* является вариант, используемый в Капризе № 5 Паганини:



Принцип исполнения первых двух групп тот же, но здесь следует на первые три звука расходовать меньшую часть смычка, чтобы суметь на четвертом звуке по возможности вернуться в исходную его точку.

В скрипичной литературе широко используется прием непрерывного рикошета по нескольким струнам, называемого также «отскакивающим» арпеджио (чаще всего по четырем струнам, как, например, в каденции первой части концерта Мендельсона). Добиться этого штриха несколько проще, чем *tremolo* на одной струне, так как смена струн способствует «подпрыгиванию» трости смычка.

При исполнении штриха в среднем, спокойном темпе (Паганини — Каприз № 1) следует использовать центральную часть смычка и отталкиваться от броского *spiccato*. В наиболее быстром темпе желательно использовать часть смычка от середины и выше и отталкиваться от принципа *legato* (в этом случае можно начинать штрих «со струны»).

В непрерывном рикошете по нескольким струнам желательно, чтобы наиболее яркими были акценты, совершаемые предплечьем, а акценты кистью следует немного уменьшить.

При исполнении штриха в быстром темпе можно снять мизинец с трости смычка. Для избежания лишних движений правой руки переходы по струнам лучше частично совершать за счет поворота предплечья, для того чтобы уменьшить громоздкие движения локтя. Наклон смычка (особенно в быстром темпе) возможно применять обратный. После овладения tremolo на одной струне этот штрих не должен вызывать значительных затруднений.

Первоначально лучше изучать «бросковый» вариант в среднем темпе на следующих упражнениях:



Для освоения «отскакивающего» вида штриха в быстром темпе следует играть те же упражнения сначала в медленном темпе legato (но в нужной части смычка) и постепенно ускорять темп. Затем следует ослабить нажим указательного пальца и как бы дать возможность смычку прыгать.

Необходимо обратить внимание на донгрывание последних звуков под лигой, так как иногда вместо восьми звуков звучит шесть. Для устранения этого недостатка можно предложить временно акцентировать не только первую, но и последнюю ноту под лигой.

Отдельные приемы игры

Sul ponticello

Прием игры sul ponticello («у подставки») используется как своеобразная тембровая краска, для создания специфически-характерного сдавленно-шелестящего тембра, воплощающего сказочные, гротесковые, фантастические, зловещие образы (например, в четвертой части сонаты № 2 Изан, второй части концерта № 1 Прокофьева, коде первой части сонаты Шостаковича).

Sul ponticello используется обычно в нюансе *p*, так как в *f* теряется характерный тембр и возникает просто жесткое звучание.

Способ исполнения sul ponticello заключается в легком ведении смычка по струне близко к подставке (однако все же

желателен довольно цепкий контакт волоса смычка со струной для достижения максимальной тембровой характерности).

Приемом *sul ponticello* могут исполняться различные штрихи (чаще всего — *legato*, *détaché*, *spiccato*, прием тремоло). Принцип исполнения их остается тем же. Целесообразно использовать в основном среднюю и верхнюю части смычка при несколько меньшей скорости его ведения. При исполнении приема *sul ponticello* не следует стараться сглаживать его тембр, а напротив — желательно подчеркивать его гротесковую сущность.

Sul tasto

Прием *sul tasto* (*sur la touche*) — «на грифе» используется для достижения отдаленно-таинственного, несколько засурдиненного, «темного» звучания скрипки. Его целесообразно применять для создания причудливо-отдаленных тембровых красок:



Прием *sul tasto* существует только в *p* и *pp*. Способ исполнения — легкое свободное ведение смычка за линией грифа. *Sul tasto* может исполняться различными штрихами (*legato*, *détaché*, *spiccato*, *ricochet*). Ведение смычка следует применять весьма легкое с достаточно свободной скоростью, преимущественно в средней и верхней частях смычка.

Col legno

Прием *col legno* — удар по струне древком смычка — создает весьма специфический, причудливый звуковой эффект. Применяется *col legno* довольно редко, обычно для исполнения нескольких вкрапленных острых звуков:



Исполняется *col legno* обычно как мелкое *spiccato* или *ricochet* в верхней или средней частях смычка, но смычок в пальцах поворачивается древком к себе, и в таком положении им следует как бы легко постукивать по струне.

Con sordino

Прием *con sordino* — «с сурдиной» — весьма широко используется в скрипичной литературе для увеличения тембровой палитры звучания, расширения ее контрастов. Этим приемом могут исполняться все виды штрихов и приемов игры. Кантленные эпизоды *con sordino* приобретают характер необычайно задушевной проникновенности (Шостакович — Цыганов — прелюдия до-диез минор).

Острые штрихи *con sordino* звучат более вкрадчиво, настояживающе (например, в репризе первой части концерта № 2 Шостаковича). Еще более своеобразно звучит *con sordino* прием *sul ponticello* (в коде третьей части сонаты Шостаковича).

Прием *con sordino* может исполняться в широком звуковом диапазоне — от *pp* до *f*. Принципы ведения смычка и звукоизвлечение остаются обычными, лишь немного более легкими. Однако следует предостеречь от слишком поверхностного ведения смычка в *p*, так как тогда не полностью может проявляться красочный тембр *con sordino*.

Pizzicato

Прием *pizzicato* — взятие звука щипком — широко распространен в скрипичной литературе; в основном он используется для достижения звукоподражания щипковым инструментам — гитаре, мандолине, арфе, часто в функции аккомпанемента:



Pizzicato исполняются и довольно протяженные эпизоды (например, тема третьей части сонаты № 2 Исаак). Этот прием также часто используется на отдельных звуках для создания темброво-колористических контрастов.

Pizzicato чаще всего исполняется в нюансе *p*, но встречается его применение в *f* и *ff* (Шостакович — тема финала сонаты).

Прием *pizzicato* часто используется в аккордах, двойных нотах.

Существует несколько способов исполнения *pizzicato*:

1. Упираясь в конце грифа сбоку от струны Ми большим пальцем правой руки, указательным ее пальцем совершать щипковое движение (смычок держится в кулаке руки). Этот прием наиболее удобен при исполнении большой последовательности одинарных звуков.

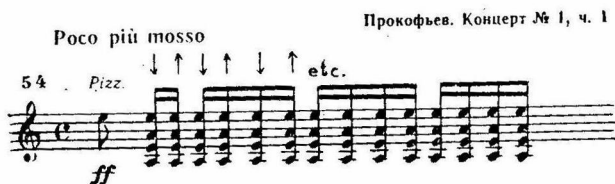
2. Смычок держится внутри кулака правой руки, но большой палец не упирается в гриф, поддерживает смычок снизу, а щипок производится указательным пальцем с помощью движения предплечья (палец касается струны в верхней области грифа). Этот прием наиболее удобен при исполнении отдельных аккордов или последовательностей *pizzicato* с использованием аккордов (например, в теме третьей части сонаты № 2 Исаа).

3. Смычок держится в руке обычным способом, но указательный палец выпрямляется, его кончик цепляет струну, а щипок производится импульсом предплечья (также в верхней области грифа). Этот прием артистичен, удобен для исполнения отдельных звуков или аккордов *pizzicato* внутри эпизода *arco*.

При исполнении вторым и третьим способами одинарных звуков необходимо использовать косое движение правой руки «от себя», а при исполнении аккордов можно сочетать движения «от себя» и «к себе». Движение «к себе» наиболее удобно для исполнения аккордов арпеджиато:



При быстрых чередованиях аккордов *pizzicato* их следует исполнять поочередно движениями руки «вверх» и «вниз», что имитирует способ игры на балалайке; это дает большую звуковую яркость:



При исполнении приема *pizzicato* важно, чтобы палец правой руки заранее готовился с левой стороны струны (в зависимости

от характера музыки следует решить, целесообразно ли предварительно касаться струны первым пальцем или готовить его рядом). Движение щипка как пальцем, так и рукой даже в *p* должно быть активным и четким. Следует тренироваться в возможно быстром движении и посредством резкого импульса (аналогично упражнениям на атаку звука).

В начале обучения исполнение звуков *pizzicato* кажется настолько элементарным, что на развитие навыков этого приема часто не обращают должного внимания. Вследствие этого случается, что, столкнувшись с трудным эпизодом, исполняемым *pizzicato* в художественном произведении, скрипач испытывает определенные затруднения и *pizzicato* недостаточно выразительно звучит. А этот прием имеет большую зону выразительного звучания, которым также необходимо научиться владеть.

Ф л а ж о л е т ы

В скрипичной литературе часто используется звучание флажолетных звуков, как натуральных, так и искусственных, для усиления блеска звучания, различных колористических эффектов, тембровых контрастов, а также удобства исполнения звуков верхнего регистра.

Флажолеты могут исполняться различными штрихами — *son filé*, *legato*, *portato*, *détaché*, *spiccato*, *sautillé*, *ricochet*.

Сорэ. Каденция к концерту № 1 Паганини
[Moderato]



Для качественного звукозвлечения всех видов штрихов на флажолетных звуках важно, чтобы смычок шел довольно близко к подставке, по возможности с большей скоростью, чем на обычных звуках, и с несколько меньшей плотностью. Однако при слишком облегченном ведении смычка флажолеты могут не прозвучать или же приобрести шелестяще-свистящий характер. Импульс атаки звука на флажолетах целесообразно в основном использовать «вдоль» струны.

Д в о й н ы е н о т ы

При исполнении двойных нот различными штрихами важно учитывать те изменения, которые должны происходить в штриховых движениях по сравнению с исполнением одинарных звуков.

1. Во всех штрихах возрастает степень плотности прилегания смычка к струне;

2. Уменьшается степень наклона волоса;

3. Желательно вести смычок по двум струнам в таком направлении, чтобы по возможности к каждой струне прикасаться в точке, наиболее целесообразной для звукоизвлечения данной ноты: при исполнении двойных нот, где вышележащий палец находится на верхней струне (сексты, октавы, децимы), смычок следует вести несколько «к себе»; если же вышележащий палец находится на нижней струне (кварты, терции, секунды), то смычок следует вести «от себя». Степень «перекоса» смычка является прямо пропорциональной расстоянию удаления пальцев друг от друга. Использование косо́го ведения смычка будет способствовать наиболее сочному, богатому обертонами звучанию обеих нот.

4. Соотношение нажима на струны не должно быть всегда равноценным и зависеть лишь от динамического нюанса. Если верхний голос ведет более важную мелодию, то смычок должен прилегать к верхней струне с большей силой — для этого плоскость его ведения следует немного сместить в сторону верхней струны. Если же возникает желание подчеркнуть мелодию нижнего голоса, то плоскость движения смычка следует сместить в сторону нижней струны. Таким образом, равномерная плотность ведения смычка по обоим струнам должна применяться в тех случаях, когда сознательно следует подчеркнуть равновесие двух голосов:



общей для обеих двойных нот струне, затем плавно взять звук на новой струне.

Все вышеизложенные приемы распространяются и на исполнение двойных флажолетов.

А к к о р д ы

В скрипичных произведениях весьма широко используются трех- и четырехзвучные аккорды. Их применение необычайно обогащает звучание скрипки, его масштабность. Аккорды могут исполняться различными способами, и представляется необходимым подробно остановиться на возможных вариантах их исполнения.

Певучие аккорды в кантилене следует исполнять, спокойно «расставляя» звучание верхних и нижних голосов, чтобы появление аккорда не разрушало общий характер музыки. В медленных частях сонат Баха и аналогичных эпизодах желательно, чтобы ритмическое расширение звучания аккорда на две двойных ноты не сокращало длительность ни верхних звуков аккорда, ни предшествующей аккорду ноты. Наиболее выигрышным для восприятия является такое исполнение аккорда, когда его басы исполняются за счет некоторого временного расширения такта, а точная ритмическая пульсация вновь возвращается с появлением его верхних звуков.

При «разламывании» аккорда лучше избегать громоздких движений локтя, а поворот смычка по струнам производить вращением предплечья в локтевом суставе. В том случае, если сразу же после аккорда не требуется возвращение на нижние струны, после взятия верхних звуков аккорда следует мягко перевести локоть на уровень соответствующих струн.

Акцентировка в певучих аккордах должна всецело зависеть от эмоционального характера музыки. В наиболее патетических местах необходима сильная «двойная» атака звука и на басы, и на верхние голоса, сочетающаяся с вибрационными акцентами и использующая как импульс проведения, так и нажим «в струну» (например, в кульминациях *Adagio* соль минор Баха).

Однако после атаки на нижние звуки следует быстро притормозить движение руки, чтобы на верхние звуки аккорда осталось около трех четвертей длины смычка.

В эмоционально спокойных эпизодах целесообразно применять более мягкую атаку звука без резких акцентов.

Различие в акцентировке и силе звука верхних и нижних голосов должно зависеть от полифонической сущности аккорда (но в большинстве случаев верхние звуки следует акцентировать сильнее). В момент поворота смычка можно рекомендовать несколько ослаблять нажим волоса на струну, а с достижением новых струн вновь «вкладывать» в них волос.

Трехзвучные аккорды, сочетающиеся с равномерным движением *détaché*, желательно исполнять почти одновременно, быстро переходя на два верхних звука:

Бах. Чакона



Подчеркнутое «разламывание» аккордов в таких эпизодах приведет к ненужной тяжеловесности, разобьет ритмически-ступенчатую линию штриха.

При использовании более маркированного *détaché* трехзвучные аккорды следует брать одновременно с сильной атакой звука. В таких случаях А. И. Ямпольский подчеркивал, что необходимо «главное внимание обращать на положение смычка по отношению к двум крайним струнам, а не к средней струне, как это часто рекомендуют»⁹.

Бах. Соната соль минор, ч. II

[Allegro].



Четырехзвучные аккорды все же следует несколько «разламывать», чтобы добиться полноценного звучания всех струн. Наиболее компактное исполнение их возможно при маркированном штрихе с приостановками смычка, когда в паузе смычок можно успеть приготовить на нижних струнах, а затем быстро перейти на верхние:

Шостакович. Концерт № 1, Каденция



⁹ Ямпольский А. И. К вопросам скрипичной техники: штрихи, с. 29.

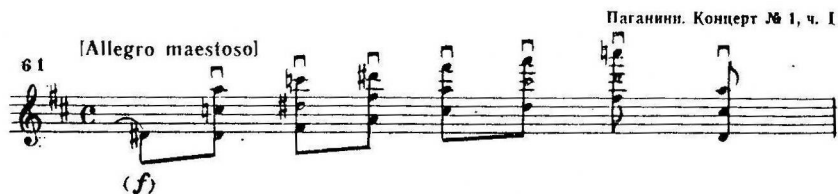
В отдельных полифонических эпизодах аккорды целесообразно исполнять сверху вниз:



Принцип исполнения остается тот же, только смычок быстро поворачивается к нижним струнам (в этом случае локоть правой руки следует приготовить на уровне нижних струн перед аккордом).

Для выделения проведения темы в среднем голосе следует некоторые аккорды исполнять снизу вверх, возвращаясь затем на средние струны (Бах — Чакона, вариация 1). Если скрипач привык при исполнении аккордов пользоваться сильным опусканием локтя, то в подобных случаях могут возникнуть большие неловкости.

Отдельные короткие аккорды в основном исполняются маркированным *détaché*, снимающимся со струны. Трехзвучные аккорды обычно целесообразно исполнять нижней половиной смычка:



Используя сильную атаку звука, следует избегать удара смычка сверху, создающего в аккорде некачественное звучание (смычок нужно приготовить близко к струнам перед взятием аккорда или легко «приложить» к их поверхности).

Отрывистые четырехзвучные аккорды лучше немного «разламывать» для более рельефного звучания всех звуков, причем основную силу атаки звука здесь лучше направить на верхние струны, иначе в коротком аккорде возникнет чрезмерная тяжесть.



Непрерывные последовательности аккордов часто исполняются исключительно вниз смычком (Паганини — Каприс № 24, вариация 8). В этом случае аккорды лучше исполнять без «разлома», добиваясь использования значительной части смычка и быстрого его переноса невысоко над струной.

В последовательности аккордов может также использоваться маркированное *détaché* — длинное *spiccato* в нижней части смычка в обе стороны (например, в вариации 3 Баскского каприччио Сарасате).

Связь штрихов с другими видами техники и средствами выразительности

Практическое применение штриховых приемов в художественных произведениях ставит задачи не только совершенного овладения этими выразительными средствами, но и органичного сочетания и взаимодействия их с другими сферами скрипичной выразительности и техники.

В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть связь штрихов с пальцевой техникой левой руки, сменами позиций, аппликатурой, вибрацией, интонацией, тембровыми особенностями звукоизвлечения.

Штрихи и пальцевая техника левой руки

При рассмотрении взаимодействия штриховой техники с движениями пальцев левой руки выясняется, что для достижения более совершенных звуковых результатов часто необходима не абстрактно-ритмичная деятельность пальцев левой руки, когда каждый палец ставится на струну с началом ноты и с ее окончанием снимается, а различные виды тонкого взаимодействия с движениями правой руки в зависимости от характера штрихов и их особенностей. Конкретно это выражается в следующем.

При исполнении *legato*, *son filé*, слитного *détaché* в различных сочетаниях при переходах со струны на струну палец на предшествующей струне желательно задерживать до появления звучания следующей ноты на новой струне и далее легко снимать со струны, чтобы не возник ее отзвук. Напротив, палец, исполняющий звук на новой струне, следует приготавливать немного раньше.

При переходах левой руки слышимое *glissando* (*portamento*) возможно иногда применять в кантиленно-декламационных эпизодах, но желательно, чтобы оно было исключено при исполнении подвижных штрихов, в том числе быстрого *détaché*.

При исполнении острых штрихов (отрывистого *détaché*, *martelé*, *staccato*, *spiccato*, *sautillé* и других) пальцы левой руки следует ставить в новое положение еще в паузе — как бы между звуками. Для достижения такой опережающей подготовки пальцев в быстром темпе необходимо сначала в медленном движении сознательно готовить на струне новый палец, как только произойдет остановка смычка или его снятие со струны после исполнения предыдущего звука.

Как отмечает В. Григорьев, при переходах из позиции в позицию на штрихе *spiccato* полезно упражняться в весьма раннем передвижении руки, чтобы было рельефно слышно *glissando* к следующему звуку из-за резонанса струны. Такое упражнение даст хороший навык опережающей подготовки пальцев левой руки, а слышимое *glissando* в дальнейшем легко свести до минимума.

При исполнении трелей, особенно коротких (как, например, во второй части «Дьявольских трелей» Тартини), чрезвычайно важное значение имеет применение импульсивной атаки звука на первый звук трели. При этом энергия правой руки далее как бы переходит в палец левой руки, совершающей трель, и способствует ее скорости и четкости.

Штрихи и аппликатура

При исполнении определенного эпизода каким-либо штрихом следует так подбирать аппликатуру, чтобы она способствовала удобству исполнения штриха, его стабильности, а не создавала бы дополнительные трудности.

В быстрых острых штрихах — *sautillé*, *staccato*, *ricochet* — следует по возможности избегать лишних смен струн на небольшое количество звуков, так как значительно целесообразнее совершить переход в позицию левой рукой.

В штрихах *détaché* и *spiccato*, в более спокойном темпе, напротив, хорошо использовать звучание новой струны на один, два звука, если это выявляет скрытую в одноголосной ткани полифонию. Однако следует избегать даже в среднем темпе лишних скачков смычка через одну или две струны.

При острых пунктирных штрихах лучше осуществлять переход в паузе перед коротким звуком, а в зализанном его виде — наоборот, на сильную долю.

Штрихи и вибрация

Вибрация в основном используется в кантиленных эпизодах, но ее применение часто требуется и в эпизодах иного характера. Ее наличие придает проникновен-

ность звучанию в подвижных эпизодах гармонически-остинатного характера, строящихся на штрихах *legato* и *détaché*:



В эпизодах, исполняемых *détaché*, вибрационные акценты желательны использовать для выделения скрытой полифонии, а легкая степень вибрации возможна практически на всех звуках:



При исполнении эпизодов протяжным *spiccato* (например, в Каприсе № 2 Паганини) можно применять вибрацию для создания более одухотворенного тембра звука, а также для выделения мелодических голосов. Напротив, сухое резкое *spiccato*, выражающее бездушную маршевость, следует исполнять без вибрации:



Вибрационные акценты часто необходимы на завершающих мотивах звуках (обычно это восьмые после шестнадцатых):



Короткие вибрационные импульсы можно применять и в штрихе *martelé*:

(Allegro ma non troppo.)



Вибрацию возможно использовать во многих штрихах и их сочетаниях (даже когда можно успеть сделать лишь маленький вибрационный акцент) в случаях, если ее применение украшает художественное качество звучания штриха и соответствует характеру музыки (не вносит излишней сентиментальности, слащавости, надрывного звучания, не расшатывает интонацию).

Штрихи и интонация

В последовательностях различных штрихов могут существовать, на наш взгляд, некоторые изменения принципов интонирования.

Интонацию наиболее обостренную, несколько повышающую вводные тона и другие остро тяготеющие вверх выразительные звуки и несколько понижающую гармонические звуки, тяготеющие вниз, в наибольшей степени следует употреблять в кантлене. В последовательностях довольно подвижных слитных штрихов эти отклонения желательно осуществлять в меньшей степени. В последовательностях же острых штрихов, особенно при значительном темпе, лучше применять, как нам кажется, более «ровную» интонацию.

Однако степень интонационных повышений и понижений в основном должна зависеть от сущности психологически-эмоционального содержания эпизода.

Штрихи и звукоизвлечение

Как уже отмечалось, для качественного звукоизвлечения каждого звука наилучшими являются определенные точки струны, совпадающие с местонахождением последних на этой струне натуральных флажолетных звуков, в которых струна совершает меньшую амплитуду колебаний и ведение смычка не препятствует ее более сильному резонансу. С повышением высоты взятого звука эти точки перемещаются на струне в сторону подставки.

В нижнем регистре мы можем выделить три целесообразных точки для звукоизвлечения: 1) у начала грифа, 2) в центре между грифом и подставкой, 3) близко к подставке.

В первой точке мы можем легко извлечь свободный, хорошо несущийся в зал звук несколько приглушенной, затемненной

тембровой окраски. Во второй точке извлекается наиболее яркий, свободно-громкий, светлый звук, хорошо идущий в зал. В третьей точке извлекается довольно напряженный, более форсированный звук, не обладающий свободным резонансом. При переходе в более высокий регистр точка 3 приобретает значение точки 2, а точка 2 — точки 1. (Вопрос о точках звукоизвлечения и их использовании в штриховой технике подробно рассмотрен К. Флешем в труде «Искусство скрипичной игры»¹⁰. Флеш дает в нем весьма точные указания, в каких точках и в какой зависимости от динамических нюансов следует исполнять тот или иной вид штриха.)

При использовании нижнего регистра струны штрихи в *p* исполняются, как правило, в точке 1, штрихи в *f* — в точке 2, а в *ff* — в точке 3. Однако при медленной скорости ведения смычка в нюансе *p* следует пользоваться точкой 2, а при нюансе *f* — точкой 3. Играя с оркестром, лучше в основном использовать точки 2 и 3, как бы «поднимая» уровень звуковых нюансов. Представляется весьма важным, чтобы в нюансе *f* двойные ноты и аккорды исполнялись в точке 2 (нередко встречается их исполнение у грифа, приводящее к расплывчато-поверхностному, неоформленному качеству звучания).

При желании несколько смягчить острые штрихи, придать им большую протяженность целесообразно пользоваться точкой 1, а при подчеркивании большей маркированности и остроты — точкой 2, где струны выдерживают больший удар «с воздуха» и сильную атаку звука.

Каждым видом штриха следует овладеть в разных точках звукоизвлечения и уяснить тонкие отличия специфики движения в каждой из них. При исполнении художественного произведения следует решать, какую из них использовать в штрихе в связи с регистром исполняемого звука, характером штриха, динамическим нюансом.

При соприкосновении смычка со струной вне этих точек (еще раз подчеркнем, что для каждого звука они разные) качество всех штриховых приемов заметно ухудшается и не может соответствовать художественно-выразительным задачам.

Выбор штрихов в связи со стилем произведения

В процессе изучения художественного произведения перед скрипачом постоянно возникает задача выбора конкретных видов штрихов для исполнения различных эпи-

¹⁰ Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 1964, с. 101—102.

зодов. В процессе обучения эту задачу обычно решает педагог. Однако чрезвычайно важно как можно раньше привить молодому скрипачу привычку самостоятельного выбора штрихов в произведении, чтобы после домашнего разбора не приходилось бы многое менять в классе.

Если нецелесообразный выбор штрихов осуществляет довольно подвинутый ученик, то «вина» за это целиком ложится на педагога, который вовремя не объяснил ученику основные принципы использования штриховых приемов в произведениях различных стилей.

Нередко ученик старается возможно больше использовать тот вид штриха, который у него хорошо получается, вне зависимости от характера музыки. Нередки «злоупотребления» штрихом *sautillé* вместо необходимого подчас *détaché* на быстрых шестнадцатых. Тогда следует разъяснить ученику, что не все быстрые эпизоды шестнадцатыми можно исполнять *sautillé*, так как во многих случаях необходимо *détaché*, вносящее более серьезный, масштабный характер в стремительный музыкальный эпизод.

Часто штрихи подробно указываются в нотах и скрипачу остается лишь выбирать тип штриха. Но иногда (особенно это относится к различным редакциям сочинений старинной музыки) можно встретить обилие обозначений острых штрихов точками над звуками или даже под лигами, которые отсутствуют в авторском оригинале. В таких случаях не следует слепо доверять этим указаниям, так как применение штрихов *spiccato*, *staccato volant* в сочинениях старинной музыки, сонатах Баха не соответствует стилю этих сочинений. Между тем это указывается даже в редакции К. Флеша:



Упомянутые штрихи совершенно не соответствуют углубленному характеру музыки Баха, контрасты в которой не должны выходить за пределы определенных выразительных сфер. Так, в простых, казалось бы, движениях по трезвучиям секвенционного характера у Баха заложено столько углубленных интонационных откровений, что в наибольшей степени их выявить можно штрихом *détaché*. Применение здесь *spiccato* или *staccato volant* внесет ненужное оживление, отвлечет внимание слушателей как бы на сам штрих, выведет их из состояния раздумья, и эти же интонации покажутся малосодержательными и поверхностными.

Напротив, если аналогичные фигурации используются в виртуозном произведении (Паганини — Каприс № 24, вариация 1), то их полноценное исполнение возможно лишь при наличии виртуозно-блестящего штриха. Если здесь, к примеру, применить штрих *détaché*, то это снимет ослепительный блеск, электризирующую остроту, присущие музыке Паганини.

Таким образом, при выборе конкретного штриха и его вида (если это точно не указано самим композитором) следует четко представлять себе, какой художественно-выразительный характер может внести его применение и будет ли данный вид штриха совпадать с характером эпизода произведения, особенностями и стилем композитора.

Отклонения от такого принципа мы находим порой в интерпретациях крупных скрипачей. Так, например, Я. Хейфец в Чакоме Баха использует резкое *staccato volant* вверх смычком, несовместимое, казалось бы, с характером произведения. Но его исполнение в целом оказывает огромное воздействие на слушателей. В данном случае некоторые стилевые нарушения в интерпретации компенсируются монолитностью и масштабностью исполнения других эпизодов, и это несоответствие со стилем музыки «проскальзывает», не разрушая общей исполнительской концепции. Однако если говорить об исполнении этого эпизода, то, безусловно, интерпретация Хейфеца выиграла бы еще больше, если бы этого стилистического отклонения не было. Если же подобный стилистический просчет допустит какой-либо начинающий исполнитель, то это вызовет отрицательную оценку его художественного вкуса и интерпретации в целом, так как в его игре, вероятнее всего, не найдется тех «сверхисполнительских», гипнотических средств воздействия, которыми обладает искусство Я. Хейфеца.

Вопрос о принципах выбора штрихов в произведениях одного стиля нельзя решать однозначно, так как в конкретном произведении могут сочетаться элементы различных стилей, даже превосходить будущие. Поэтому необходимо в каждом отдельном произведении выявлять его индивидуальные особенности в пределах тех черт, которые характерны для данного стиля.

В наиболее общем виде основные принципы использования видов штрихов для различных стилей можно сформулировать следующим образом.

В сочинениях старинной музыки углубленно-философского содержания (близких к стилю *da chiesa*) желательно применять величественные, устойчивые, рельефные штрихи, обладающие заметной протяженностью, слитностью. Характер звукоизвлечения возможен в зоне от плотно-масштабного до светло-любящегося. Следует избегать поверхностного звучания, претенциозных штриховых приемов, отвлекающих внимание «на себя». В исполнении острых звуков предпочтение лучше отдавать

martelé, короткому détaché. В старинных произведениях, тяготеющих к светскому характеру (стилю da camera), возможно также использование более грациозных, изящных видов штрихов.

Штриховые приемы в музыке композиторов-классиков могут применяться значительно более разнообразно — от изящно-легких до масштабных. Но следует избегать чрезмерного жесткого напора, при котором может ухудшиться высокое качество звукоизвлечения. При использовании различного вида элегантно-отточенных штрихов желательно сохранять строгость вкуса.

В произведениях романтиков необходима большая яркость эмоционального выражения, масштаба приемов. При использовании блестяще-виртуозных штрихов важно подчинять их именно раскрытию мелодического движения фразы, а не акцентировать внимание на самом приеме.

Романтически-виртуозный стиль выдвигает на первый план яркие импульсивные штриховые приемы, но без прямолинейного грубого патоса — с сохранением «золотого» качества звучания. Чрезвычайно важное значение имеет блестящее владение виртуозными штрихами, темп их исполнения.

В произведениях импрессионистов желательно использовать разнообразное сочетание контрастных тембров в штриховых приемах, в том числе приглушенно-матовых, пастельных тонов, которые нередко противопоставляются ярко-блестящим. Острые штрихи возможно применять более «колкие» и более мягкие, «обтекаемые». В последовательностях штриховых приемов необходимо пластичное *rubato*.

Современная музыка часто требует до предела увеличить масштабность штриховых приемов. Порой необходимо применение жестко-напряженной звучности, резких, «колких» разновидностей штрихов. Иногда — особенно в народно-жанровых эпизодах — целесообразно применять нарочито «простые» тембры звучания. В произведениях неоклассического стиля часто подчеркивается пародийность в выявлении моментов стилизации. Это может сказаться в чрезмерной выпуклости штрихов и некоторой «изломанности» их сочетания.

Как уже отмечалось, подобные принципы не могут быть механически приложены к различным произведениям, тем более что выбор штриховых приемов находится в соответствии с индивидуальным исполнительским стилем скрипача.

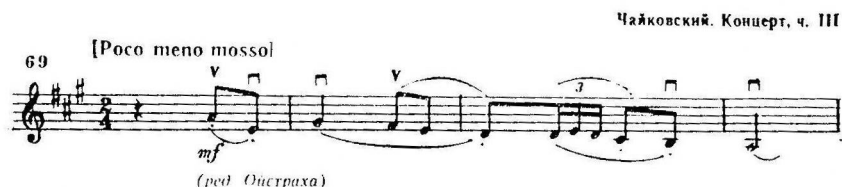
Замена одних видов штрихов другими

Часто в процессе изучения произведения исполнитель может менять (и не один раз) варианты штрихов в одних и тех же эпизодах. Необходимость в этом возник-

кает уже потому, что ни одна редакция не может быть абсолютно идеальна для всех исполнителей с различными творческими индивидуальностями и художественными устремлениями.

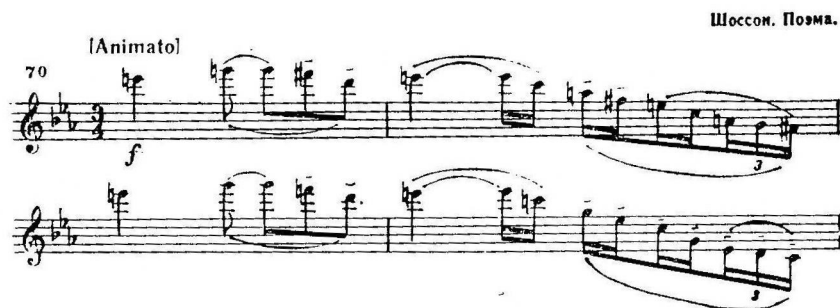
Иногда раскрытие определенных граней художественного содержания эпизода, которое в образном плане хочет осуществить исполнитель, недостаточно рельефно воплощается указанными в нотах произведения штрихами.

Например, желание В. Третьякова в наиболее яркой форме воплотить размах, удал в музыке побочной партии финала скрипичного концерта Чайковского привело артиста к использованию им варианта штрихов, отличающегося от традиционного:



Наиболее удачные варианты штрихов скрипач большей частью находит в ходе работы над произведением, часто, как свидетельствует практика, уже после «обыгрывания» его на эстраде, а также и при дальнейшей эволюции трактовки, а иногда ее пересмотре.

Индивидуальные варианты штриховых приемов в кантиленно-декламационной сфере выразительности отличаются у исполнителей чаще всего различным соотношением звуков в legato на один смычок, разъединением небольших лиг на отдельные détaché (часто с целью большей динамической активности). Подобные изменения целесообразно осуществлять при подходах к кульминациям — например, в Поэме Шоссона при сильном нарастании на секвенционных оборотах:



В спокойных созерцательных эпизодах, напротив, целесообразно по возможности применять больше *legato*. И. С. Безродный, например, исполняет в Чаконе Баха медленный мажорный эпизод на два смычка.

Встречаются случаи, когда у первоклассного скрипача недостаточно высококачественно по сравнению с общим уровнем его игры получается определенный штриховой прием (чаще всего *staccato*). В таком случае в некоторых произведениях, где данный штрих встречается эпизодически, возможна его замена. (Например, Д. Ф. Ойстрах исполнял гаммообразные пассажи в Интродукции и рондо-каприччиозо Сен-Санса штрихом *sautillé* вместо *staccato*, а в теме Вальса-скерцо Чайковского применял *spiccato*.) Однако в подобных обстоятельствах не имеет смысла исполнять произведения, в которых данный штрих много используется, так как без его применения они сильно теряют в воздействии на слушателя (концерты Венявского, Каприс № 15 Паганини и т. д.).

Наименее болезненным в смысле звукового результата являются замены *staccato volant* на *spiccato* или *sautillé*, рикошета и его видов на *sautillé*.

Трудно исполняемый непрерывный *ricochet* можно заменять *sautillé*, но, как представляется, нецелесообразно таким образом исполнять Каприс № 5 Паганини, где этот штрих лежит в основе всей средней части произведения. Эту же мысль подчеркивает в своих высказываниях и В. А. Климов.

Штриховая техника и артистизм

Когда мы говорим об артистичности, то подразумеваем наличие у скрипача во время исполнения активно-творческого состояния, увлеченности раскрытием содержания произведения, яркости высказывания, вдохновенности.

Эти внутренние психологические процессы находят выражение в красках звучания инструмента, фразировке, а также в движениях музыканта, которые, в свою очередь, оказывают зрительное воздействие на слушателя и могут усиливать восприятие.

Совершенное исполнение штрихового движения без излишних затрат энергии, напряжения обладает эстетичностью, красотой. Оно может быть артистичным, если совокупность таких совершенных штриховых движений подчиняется логике развития музыкальных интонаций (как правило, это проявляется подсознательно на эстраде у скрипача, обладающего музыкально-эстетической одаренностью).

Хочется акцентировать внимание на моментах исполнения начала и завершения разделов произведения, наиболее ответственных в чисто артистическом отношении. Использование в них целесообразных приемов имеет большое значение для воспитания павыков артистизма.

Часто можно наблюдать, как во время пауз произведения ученики как бы отключаются от исполнительского процесса, что может выражаться в быстром опускании смычка, инструмента, ненужном «пощипывании» струн левой рукой, даже когда их не следует настраивать, ненужных движениях смычка в воздухе, поворотах корпуса и прочих «мелочах». К сожалению, именно они подчас намного снижают степень удовлетворения слушателей даже от талантливых интерпретаций произведения. Не следует забывать, что скрипач на сцене — это также и актер, для которого непростительны ненужные жесты даже во время пауз.

Неумелое поведение начинающего скрипача на сцене не всегда свидетельствует об отсутствии у него настоящей артистической одаренности, а скорее всего происходит из-за небрежного отношения педагогов к этим вопросам и часто из-за того, что в классе до них дело не доходит.

Исключительно важно с самого начала обучения объяснять ученику, что процесс исполнения, пусть даже легкой пьесы, всегда — и в классе, и дома — должен быть артистичным. Следует добиваться от ученика полной сосредоточенности на процессе исполнения, которая и поможет ликвидировать ненужные движения и т. д.

Наиболее целесообразная постановка корпуса скрипача при опоре на обе расставленные ноги не только способствует более полному звукоизвлечению, создает удобство для свободной деятельности обеих рук, но и усиливает величие, благородство, героизм в интерпретации произведений. Сюда же следует добавить и высоту держания инструмента. Низкое его положение не только ослабит силу звука, но и будет внешне отрицательно воздействовать на слушателя. Если сразу приучить ученика прямо стоять и достаточно высоко держать скрипку, то это предупредит появление у него излишних движений корпуса при игре.

Все сказанное не означает, что скрипач всегда должен стоять неподвижно. Безусловно, в процессе увлеченной игры могут быть и даже естественны некоторые незначительные наклоны корпуса, смена опоры одной ноги на другую — но в очень небольшой степени. Сильное долгое раскачивание, особенно в такт с музыкой, вызывает ощущение монотонности, утомляет слушателя. Особенно недопустимо хождение по эстраде, отрицательно сказывающееся и на внешнем, и на звуковом результатах. Если ученик замечает одно из таких нарушений у известного скрипача и ссылается на то, что игра скрипача от этого не страдает, то

следует его убедить, что в творчестве большого художника неизбежны какие-то недостатки, но без них его игра была бы еще лучше. Разумеется, плохое, неинтересное исполнение не может быть компенсировано даже самым безукоризненным поведением скрипача на эстраде, зато хорошее исполнение страдает при его отсутствии.

С точки зрения артистизма исполнения полезно подчеркнуть следующие моменты:

необходимо добиваться совершенства не только самих штрихов, рождающих звучание инструмента, но и тщательно отработать и выверить все движения, связанные с приготовлением смычка над струной, на струне, его подъем, снятие, положение в паузе и т. д. Этих движений весьма много, и они должны также соответствовать характеру музыки.

Желательно в течение всего произведения в паузах не убирать скрипку от плеча без крайней необходимости (исключения могут составить большие tutti в скрипичных концертах с оркестром).

После проверки строя скрипки на эстраде лучше опустить смычок, добиться полной тишины в зале, затем поднять смычок к струне, но на некоторое расстояние от нее. Далее, как бы собирая внимание слушателей, еще ближе подготовить руку со смычком и только потом начать исполнять произведение.

Если solo скрипки следует после вступления фортепиано, то процесс подъема смычка перед вступлением скрипки может быть менее заметен и происходить пластично, медленно (если начало произведения задумчивое, печальное: Чайковский — Размышление), или же — в состоянии волевого устремления (Франк — соната, часть II). При небольшом вступлении смычок лучше поднять к струне уже перед игрой фортепиано (Дебюсси — «Прекрасный вечер»).

В конце произведений необычайно важно после завершающей ноты выждать несколько секунд, не опуская инструмент и смычок — как бы дослушать отзвуки резонанса в зале последних звуков и ощутить наступившую тишину. Это будет способствовать сосредоточению внимания слушателей на завершении произведения, и его «вывод» будет ярче запечатлен в их памяти. Если же сразу после окончания звука смычок и инструмент опускаются и сам исполнитель моментально выходит из напряженного психологического состояния, то так же быстро из него выйдут и слушатели.

Если последний звук произведения выдержанный, инстанвающий у конца смычка (как, например, в Размышлении Чайковского), то следует стремиться его немного передержать и затем сфиллировать «на нет» при сохранении в левой руке легких колебаний вибрации даже после практической остановки смычка. Далее еще несколько секунд следует продолжать находиться

как бы в застывшем состоянии, а потом медленно отвести смычок от струны вниз. Скрипку опускать желательно еще позже.

Если последний звук выдержанный, до конца сохраняющий *f* (завершение Чаконы Баха), то следует его также немного передержать, сохраняя силу звука и интенсивность вибрации. К концу звука можно даже немного «раскрыть» звучание маленьким увеличением скорости смычка. Затем, не останавливая смычок на струне, следует увести его в воздух и там остановить. В момент снятия необходима хотя бы минимальная филировка, создающая благородное окончание звука, а не сухое обрывание или же «выстреливание» окончания. (Огромный недостаток художественного вкуса — акцентирование конца ноты, приводящее к данному эффекту.)

Подъем смычка следует производить не высоко, а как бы продолжая его вести чуть выше, чем на струне. В это время вибрацию важно сохранить в активной степени, так как струна будет еще достаточно сильно резонировать. После остановки смычка в воздухе немного позднее желательно остановить вибрацию и в этом положении остаться несколько секунд.

Если к концу последнего звука нужно сохранить большую мощность или даже осуществить нарастание звучания, особенно на двойных нотах, то произведение целесообразно заканчивать вверх смычком (например, Витали—Шарлье—Чакона, Брамс—Скерцо). В этих случаях смычок у колодки поднимается в воздух более вертикально, но опять-таки важно избежать в конце звука «пережатой» грубости, которая может возникнуть у колодки из-за большого веса смычка; и здесь также необходима определенная степень филировки в момент окончания.

Заключительный звук небольшой длительности, исчезающий на *pp* в середине смычка (например, в завершении «Поэмы» Шоссона), возможно филировать, мягко снимая смычок в момент приостановки в сторону грифа. Этим изысканным приемом следует пользоваться с большим чувством меры, применяя его лишь в редких случаях (в основном в романтической музыке и произведениях импрессионистов).

Бравурное окончание произведений на аккорде (например, каденции Сорэ к концерту № 1 Паганини, Каприса № 24 Паганини) требует использования целого смычка с яркой атакой звука и интенсивной вибрацией, сохраняющейся несколько дольше. После использования всей длины смычка движение желательно продолжить и смычок остановить в воздухе (аналогично тому, как это делается после выдержанного звука на *f*), а затем, остановив его, как бы зафиксировать победное настроение.

Более отрывистые завершения (например, финалов концертов Чайковского, Шостаковича) исполняются аналогичным образом, но с использованием лишь нижней части смычка, и смычок

следует остановить затем в воздухе на высоте нескольких сантиметров над струной.

В рамках штриховых эпизодов артистичность исполнения проявляется в тонких изменениях штриховых движений относительно друг друга, направленных на усиление музыкальной выразительности, на раскрытие художественного замысла. Работая над штриховым эпизодом в художественном произведении, недостаточно добиться его исполнения совершенным, ярким штрихом. Необходим кропотливый поиск этих тончайших отклонений, особенно на заключительном этапе работы. Подсознательно это может происходить во время исполнения произведения в воодушевленном состоянии на эстраде. Но важно также это сознавать и стремиться подойти к этой проблеме и в процессе занятий, как бы соединяя музыкальную интуицию с рациональным мышлением.

Эти изменения в штрихах художественного произведения конкретно могут выражаться в небольших изменениях длительности ноты (агогический акцент), силы звука (динамический акцент, небольшие *crescendo* и *diminuendo*), тембровой окраски. Достигается это изменениями используемой длины смычка в штрихе, скорости его ведения, силы атаки звука, точки соприкосновения смычка со струной. Для различных эпизодов, пусть даже исполняемых одинаковым штрихом, параметры этих движений всегда будут в чем-то различны.

Встречаются случаи, когда подвинутый скрипач, оставшийся без «присмотра» опытного педагога, начинает играть новые, самостоятельно выученные произведения значительно менее содержательно, блекло, или же наоборот — с «вкусowymi» недостатками. Это происходит вследствие неспособности исполнителя самому, без советов со стороны, решать эти тончайшие «уравнения» со многими неизвестными.

С одной стороны, в этом проявляется недостаточная артистическая одаренность, а с другой — непринученность педагогом к самостоятельному творческому поиску в занятиях.

Последовательность изучения штрихов

Желательно, чтобы при изучении штриховых приемов существовала определенная последовательность, направленная от постижения основных штриховых движений к многообразию их видов.

Скорость освоения различных штрихов весьма индивидуальна и зависит от способностей ученика (при этом способность к не-

полнению сложнейших штрихов может не сочетаться с общей музыкальной одаренностью — известны случаи, когда прекрасными видами *staccato* владели люди, весьма мало одаренные в музыкальном отношении, и наоборот).

В начальном периоде обучения нам представляется неправильным откладывать надолго изучение штрихов. Это неизбежно приведет к использованию учеником в игре недостаточно качественных двигательных навыков и в дальнейшем может затормозить овладение штриховой техникой.

Основным, наиболее общим штриховым движениям следует учить с самого начала, а изучение конкретных штрихов можно начинать, как только ученик освоит принципы постановки или ликвидирует недостатки в ней. Практика показывает, что если ученик привыкнет к однообразным движениям правой руки, то прийти к многообразности штрихов будет труднее, чем если сразу освоить контрастные движения. В связи с этим представляется желательным с самого начала осваивать как ведение смычка по струне, так и движение его в зоне над струной (упражнение на атаку звука).

На струне полезно изучать отдельные звуки, исполняемые *détaché* с остановками (так как вначале невозможно добиться качественной смены смычка, а неуклюже исполнять ее вредно). Сам штрих необходимо исполнять с импульсом проведения и дальнейшим замедлением, а не тянуть механично, с одинаковой скоростью смычком по струне. (Следует отметить, что на начальном этапе обучения импульс в *détaché* желательно осуществлять в основном за счет движения вдоль струны, без сильного нажима «в струну», который лучше освоить позднее, чтобы не привести к перегрузке движения руки.)

При отработке этого штриха нужно устранять недостатки ведения — сползание на гриф и т. д.; штрих желательно освоить в различных частях смычка в отдельности, а затем научиться исполнять более длинные звуки, также с импульсом и остановкой. Когда медленные движения смычка по струне будут органично производиться с мягким эластичным движением кисти (постепенным сгибанием и разгибанием), то можно попробовать добиться, при безостановочном их исполнении, естественного, еле заметного движения смены смычка. Если ученик еще не в состоянии это осуществить, то к изучению смены смычка следует вернуться позже.

Параллельно можно начать знакомство с подготовительным движением к *spiccato* — ронять смычок на струну, что также будет способствовать развитию гибкости пальцев и кисти. Исключительно полезно и поворачивание смычка пальцами у колотки по всем струнам при спокойном локте.

Изучая *legato*, следует оставлять выработанную в *détaché* мягкую импульсивность в начале лиги. Это облегчит смену смычка и будет способствовать свободным, раскрепощенным дви-

жениям правой руки. Однако в начальный период все же не следует торопиться с дальнейшим изучением штрихов, так как много внимания требует овладение техникой левой руки, интонационной устойчивостью, сменой позиций.

Несомненно, более широкое изучение штрихов следует продолжить при прочной установившейся интонации в зоне нескольких позиций. Чрезвычайно полезно дальнейшее изучение штриховых приемов связать с работой над этюдом № 1 Крейцера (к которому А. И. Ямпольский создал прекрасные штриховые варианты). На этом этюде следует вновь отработать ранее изученные штриховые движения до нового качественного уровня, а также изучить всевозможные сочетания *détaché* и *legato*.

Овладение упражнением «укола» — нажима «в струну» и его соединение с коротким *détaché* создаст штрих *martelé* и позволит подойти к элементарному твердому *staccato*. Научившись движениями кисти свободно исполнять мелкое *détaché* — тремоло в разных частях смычка, ученик может вплотную подойти к изучению *sautillé*, которое рождается от соединения этого движения с мелким *détaché* всей рукой.

Развитие свободных кистевых движений должно еще более улучшить качество смены смычка в кантлене, довести ее до полноценного художественного уровня. Для улучшения качества звука следует также начать упражнения на значительно выдержанные звуки.

После овладения навыком *sautillé* целесообразно перейти к овладению медленным *spiccato*. В этом штрихе необходимо чрезвычайно внимательно работать над качеством звука и контролировать свободно-эластичные движения руки, так как в *spiccato* часто встречается несовершенство исполнения штриха из-за несколько несвободного состояния кисти.

Когда это удастся достичь, то уже можно переходить к изучению *staccato volant*, *ricochet* и *tremolo*. Если штрих *tremolo* (непрерывный *ricochet*) учеником достаточно хорошо освоен, то это означает, что правая рука свободно владеет техникой смычка.

После закрепления всех перечисленных приемов, исполняемых с наибольшей степенью свободы в правой руке, можно переходить к штриховым движениям, связанным с большими затратами напряжения, в частности к твердому *staccato*, его перво-напряженному виду.

На дальнейшем этапе работы необходим поиск в каждом штрихе тембровых красок, умения исполнять штрих в различных нюансах, в разных точках соприкосновения смычка со струной. После этого следует стремиться к наибольшей мощности звукоизвлечения и масштабу штрихов (при качественном овладении вибрацией). При показе штриха необходимо в доступной форме рассказать о его характере, художественных осо-

бенностях, сферах его применения. Это поможет ученику быстрее добиться художественно-выразительного звучания в штрихе, и достижение абстрактного движения правой руки не будет для него самоцелью.

К сожалению, в педагогической практике часты случаи, когда скрипач вплоть до студенческого возраста недостаточно хорошо владеет штриховой техникой. В большинстве своем это связано с дефектами в постановке и с неправильными представлениями о природе конкретных штриховых движений.

В таких случаях полезно как бы заново, в довольно короткий срок изучить все штрихи и их варианты, предварительно устранив постановочные дефекты.

Можно рекомендовать примерный порядок изучения:

1. Упражнения на атаку звука; на гибкость пальцев, кисти;
2. *Détaché* и его виды;
3. Сочетание *détaché* с *legato*, *son filé*;
4. Упражнения на повороты смычка у колодки, подготовительное упражнение к *spiccato*;
5. Тремоло кистью в различных частях штриха;
6. *Sautillé*;
7. Совершенствование смены смычка в каптилене;
8. *Spiccato*;
9. *Martelé*, штрих Виотти;
10. Твердое *staccato* (в свободном состоянии руки);
11. *Staccato volant*; *portato*;
12. *Ricochet*, *tremolo*;
13. Напряженные виды *staccato*;
14. Работа над тембровым разнообразием штрихов.

Приводимый порядок изучения штриховых приемов, безусловно, несколько схематичен, и автор далек от мысли считать его единственно верным. Он представляется лишь общей канвой, по которой может идти работа скрипача над приемами штриховой техники. В процессе работы важно учитывать и индивидуальные качества ученика, и если какой-то штрих упорно не поддается овладению, то следует работу над ним отложить на время, а затем вернуться к нему уже после овладения несколькими новыми штрихами.

При начале работы над новой для скрипача, незнакомой разновидностью движения важно, чтобы при излишних упражнениях — при отсутствии еще желательной степени свободы в мышцах — ученик не перенатренировал руку. Но, как правило, это в основном происходит при нецелесообразном способе исполнения штриха. При верной технологии и отсутствии лишних напряжений рука не утомляется обычно даже при длительном исполнении штриха (здесь, конечно, не имеются в виду напряженные виды *staccato*, которые надо изучать с осторожностью).

При овладении скрипачом различными штриховыми прие-

мами и их разновидностями работа над художественно-выразительными задачами штрихов не должна прекращаться. В процессе творческого поиска исполнитель должен постоянно стремиться находить все новые оттенки их выразительности в связи с изучением новых произведений, а также пересматривать некоторые методы их использования, найденные им ранее. Этой работе, как и общему совершенствованию исполнительского искусства вообще, не может быть предела, так как выразительные возможности штриховых приемов практически неисчерпаемы и каждый из них может служить выявлению широчайшей гаммы различных образных оттенков.