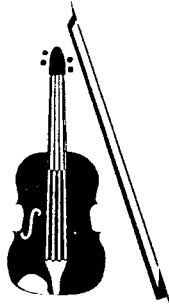


Шиндер Л. Н.

# Штрихи струнной группы симфонического оркестра

*В помощь молодым дирижерам и композиторам*



Издательство «Композитор»  
(Санкт-Петербург)

ББК 85.317  
Ш62

**ШИНДЕР Лев Наумович**

*Штрихи струнной группы симфонического оркестра (В помощь молодым дирижерам и композиторам).*— СПб.: Композитор, 2000.— 64 с., нот.

Набор, верстка, ногная графика — Трубинов П. Ю.

*За помощь в подготовке данной работы приношу глубокую благодарность докторам наук И. А. Перельмутеру (Германия), Х. А. Манну (Германия); А. М. Штейнлухту — дирижеру, С. Л. Шиндер — концертмейстеру оркестра Эрмитажа «Санкт-Петербург Камерата», а также Ю. — библиотекарю музыкальной библиотеки Петербурга.*

*Л. Н. Шиндер*

ISBN 5-7379-0087-8

© Шиндер Л. Н., 1999

© СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1999

© Издательство «Композитор» (Санкт-Петербург), 2000

Читая эту книгу, адресованную молодым дирижерам и композиторам, я, человек, проживший уже немалое время в музыке и далеко ушедший за черту указанной возрастной категории, постоянно возвращался мыслью к афористической фразе художника Юона: «Как мало нот, как много музыки». И в лад этим словам, произвольно выстраивались сходные им: как мало слов, как много сущности.

Небольшая по объему, начисто лишенная «воды», книга эта по форме — учебно-методическое пособие, но по сути — глубокий творческий научный труд. Выверенные громадным музыкантским опытом, «просеянные», «отжатые» фразы-мысли лаконичны и скупы как математические формулы. И необыкновенно многозначны! За каждой строкой — тысячи проб, сравнительных анализов. Каждое предложение многократно испытано живой практикой и сотни раз «продискутировано» в оркестровых репетициях. Штрихи — это не только «вверх и вниз», не только «деташе и спиккато». Для понимающего музыканта это — грамотная артикуляция, правильная музыкальная речь, естественно способствующая выразительной фразировке. Конечно же индивидуальность исполнителя заметно влияет на подбор штрихов. Тем не менее, есть и некие объективные закономерности в их использовании. Вот их-то и подметил Лев Наумович Шиндер и, со свойственной ему ясностью мышления, свёл в единую систему; расположил по порядку и разъяснил принципы (способы) их применения так доступно, что не понять это кажется невозможным даже для тех, кто никогда не держал в руках смычка.

Впечатляет общая тональность книги. В ней нет скучной назидательности, нет заумничанья. Слова точные, простые, глубоко осмысленные. Подобная манера выражения вообще характерна для Л. Н. Шиндера. Читается легко, но думать приходится над каждой фразой. Предлагаемые в конце книги варианты штрихов в симфониях Бетховена и Брамса могут быть приняты в виде классических образцов штрихового творчества. Но упаси Боже их канонизировать. Об этом предупреждает сам автор. Разные оркестры: любительские, учебные, филармонические. Везде своя специфика, свой уровень знаний и практического умения. И нормальный профессиональный дирижер обязан владеть — где системой воспитательного «ликбеза», а где — быть экспертом в «штриховом диспуте» с концертмей-

стером филармонического оркестра, что, кстати, в жизни происходит весьма часто. Вот здесь книга Л. Н. Шиндера поистине бесценна.

В свое время мне посчастливилось пройти курс штрихов для струнных инструментов у Льва Наумовича. Но и спустя много лет, присутствуя на его репетициях, я поражаюсь удивительному умению, расставляя штрихи, резко улучшать общее звучание оркестра. Где тут «собака зарыта», еще надо определить. Но не в одних штрихах дело. Видимо, не плохо быть еще и настоящим Музыкантом!

Редко мастера-практики одаривают нас сокровищами из своих потайных закровов. Не счастье, сколько ушло вместе с носителями мудростей. Сегодня же мы приобрели богатство: выходит книга, которая — уверен — для начинающих и опытных, юных и зрелых, для всего дирижерского сообщества, как молитвенник, станет настольной.

*Владислав Чернушенко*

Лев Шиндер — выдающийся музыкант, замечательный знаток штрихов оркестровых и сольных. Превосходный скрипач, Лев Наумович много лет был концертмейстером Академического Симфонического оркестра Ленинградской филармонии, успешно сотрудничал с такими дирижерами, как Арвид Янсонс, Карл Элиасберг, Курт Зандерлинг, Николай Рабинович, Юрий Темирканов, Геннадий Рождественский, Василий Синайский.

Лев Шиндер постоянно оказывал большую творческую помощь композиторам, консультируя штрихи в их партитурах. В числе многих и я научился грамотно писать штрихи именно у Льва Наумовича и при каждой возможности советовался с ним и по творческим вопросам, и по техническим деталям партитур и сочинений для скрипки.

Публикуемая работа представит серьезный практический интерес для широкого круга музыкантов — дирижеров, композиторов, концертмейстеров симфонических и камерных оркестров. Опыт первоклассного мастера оркестрового музицирования должен быть использован. Желаю книге Шиндера счастливого пути к читателю.

*Сергей Слонимский*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная работа в первую очередь адресована молодым дирижерам, но она будет полезна и молодым композиторам.

Работая более двадцати пяти лет первым концертмейстером симфонического оркестра вначале в Ленинградской филармонии, а затем в Берлинском симфоническом оркестре, я все время уделял большое внимание проблемам расстановки штрихов.

В 1958 г. по инициативе профессора И. С. Рабиновича в Ленинградской консерватории был введен курс «Штрихи струнной группы симфонического оркестра». Вести этот предмет пригласили меня. С тех пор с содержанием этого курса, ознакомилось более двухсот студентов-дирижеров, обучавшихся в нашей консерватории. Среди них широко известные ныне дирижеры: Темирканов, Гергиев, В. Чернушенко, Симонов, Лазарев, М. Янсонс, Китаенко, Синайский, Бычков, Домаркас, М. Шостакович и многие другие.

Этот предмет посещали и студенты-иностранцы из Аргентины, Бразилии, Венесуэлы, США, Англии, Германии, Швеции, Италии, Испании, Югославии, Чехии, Словакии, Польши, Южной Кореи, Китая, Тайваня, а также из Прибалтики, Украины, Белоруссии и др.

Уже несколько лет молодые композиторы под моим руководством знакомятся с содержанием предмета «Штрихи струнной группы симфонического оркестра». Полученные ими знания способствуют более глубокому пониманию возможностей струнных инструментов.

Я не считал нужным после достаточно подробного описания скрипки останавливаться на истории становления альты, виолончели и контрабаса, их постепенном внедрении в музыкальное исполнительство. Дополнительный исторический материал увел бы в сторону от решения нашей основной задачи — ознакомления со штрихами.

Хотя эта работа в основном посвящена штрихам скрипичной группы симфонического оркестра, предложенные в ней рекомендации могут быть с соответствующими изменениями использованы и для других групп

струнных, т. к. основные принципы расстановки штрихов едины для всех струнных инструментов симфонического оркестра.

В большинстве оркестровых партий штрихи расставлены, но они не могут быть обязательными практически всегда возможны различные варианты исполнения. Критика расставленных кем-либо штрихов неоправдана, т. к. поговорка «Сколько людей, столько мнений» вполне уместна в данном случае.

Все предлагаемые мною рекомендации по расстановке штрихов основаны не только на личном опыте. Большое значение для становления моих взглядов имело постоянное общение с выдающимися дирижерами, композиторами и солистами-инструменталистами. В их числе: Стравинский, Бриттен, Шостакович, Хачатурян, Глиэр, Маазель, Клецки, Цекки, Анчерл, Мусин, Светланов, Рождественский, Зандерлинг, Гаук, Хайкин, Рахлин, Кондрашин, Элиасберг, А. Янсонс, Рабинович, а также Стерн, Менухин, Шеринг, Риччи, Ростропович, Д. Ойстрах, Коган, Шафран, Вайман, Третьяков, Гутников и многие другие. Это далеко не полный перечень исполнителей, с которыми мне удалось общаться.

Предлагаемая работа «Штрихи струнной группы симфонического оркестра» представляет собой первый труд на эту тему. Он адресован молодым дирижерам и композиторам. Его цель — ознакомить молодых дирижеров с подробным содержанием курса «Штрихи струнной группы симфонического оркестра», который уже 40 лет читается в Санкт-Петербургской консерватории.

Опыт работы с молодыми дирижерами выявил необходимость написать о том, о чем постоянно говорилось на занятиях: «о смычковых штрихах струнной группы». Существует много трудов, посвященных штрихам у струнных, написанных для скрипачей-солистов, молодых оркестрантов. В них даются определения штрихов, показаны различные приемы их использования в зависимости от того или иного положения правой руки, пальцев, держащих смычок, нажима или ослабления смычка на струну; предлагаются рекомендации по расходованию и распределению смычка, по взаимодействию штрихов и аппликатуры, по выработке штрихов и т. д. Наша же задача — помочь молодым дирижерам познакомиться со штрихами струнной группы симфонического оркестра. В больших симфонических оркестрах струнная группа состоит примерно из 70-ти музыкантов (1-е скрипки — 8 или 9 пультов, 2-е скрипки — 7–8 пультов, альты — 6–7 пультов, виолончели — 5–6 пультов и контрабасы — 4, или 4 с половиной пюльта).

Инструменты эти не сразу приобрели свой настоящий вид, а прошли длительный путь развития. Предками их были смычковые инструменты фидель и ребек, известные в Европе с VIII и IX столетий. Развитие фидели и ребека привело к появлению семейства виол и семейства смычковых

лир. Одна из разновидностей смычковых лир — «лира да брачча» (ручная лира с квинтовым строем) явилась предшественницей скрипки.

В развитии виол видную роль сыграли лютни, завезенные в Европу в VIII столетии. От них виолы унаследовали лады на грифе и кварто-терцовый строй.

Виолы получили широкое распространение в XV и XVI столетиях, и главным образом, в аристократических салонах. Они обладали ровным, но матовым, несколько гнусавым и динамически-однообразным звуком. Из-за большого количества струн и плоского грифа, исключающего сильный нажим смычком, динамические и технические возможности виол были ограничены.

Более поздней разновидностью виолы является «виола д'аморэ» (*viola d'amore, ит.*) или «виоль д'амур» (*viole d'amour, фр.*). Инструмент этот широко применялся во времена Баха и используется до сих пор.

Скрипки современного вида появились в начале XVI столетия в северной Италии. Скрипка сначала мало и неохотно использовалась в профессиональной музыкальной практике. Потребовался длительный период времени, чтобы скрипки завоевали всеобщее признание. Окончательное утверждение скрипки в профессиональной музыкальной практике было подготовлено усилиями многих поколений мастеров. В конце XVI столетия появились целые школы по конструированию скрипок. Наиболее известными были брешанская и кремонская школы. Из представителей брешанской школы можно упомянуть крупнейшего мастера скрипок Джованни Маджини. Основателем кремонской школы был выдающийся мастер Андреа Амати. Члены его семьи и великие мастера Джузеппе Гварнери и Антонио Страдивари, создавшие около трехсот лет тому назад инструменты Кремонской школы, считаются до сих пор непревзойденными во всем мире мастерами.

Кремонская школа установила пропорции смычковых инструментов, их совершенную форму, открыла способ приготовления лака. Вначале скрипки «строились» разных размеров с различной высотой звучания: были скрипки сопрановые, альтовые, теноровые и басовые.

Конструкция скрипок, созданная великими итальянскими мастерами, определила конструкцию остальных инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабасы имеют одинаковое устройство. Некоторое исключение представляет контрабас: у него квартовый строй и форма корпуса приближается к форме корпуса виол (покатые «плечи»). У некоторых контрабасов, в отличие от остальных смычковых, имеется 5 струн. Корпус смычковых инструментов состоит из двух дек, соединенных боковой стенкой-обечайкой. К обечайке приклеивается шейка с грифом, которые заканчиваются колковым ящичком и завитком. Конец грифа висит над верхней декой, не прикасаясь к ней. Четыре струны с одной стороны за-

крепляются колками в колковом ящичке, а с другой прикрепляются к подгрифу, опираясь при этом на подставку, расположенную посередине верхней деки. Подгриф, в свою очередь, держится благодаря натяжению струн и с помощью пуговицы, находящейся на обечайке. Струны в своей звучащей части от выхода из колкового ящичка-порожка до подставки висят свободно, но с определенным натяжением. На верхней деке имеются два отверстия — две прорези в виде латинской буквы *f*, так называемые «эфы». Внутри корпуса смычкового инструмента имеется душка — небольшая палочка, распирающая деки. Она передает колебания от верхней деки к нижней.

Виолончель и контрабас имеют специальное приспособление — упор, который прикрепляется к обечайке. Упор служит для резонанса и способствует устойчивому положению инструмента.



## СКРИПКА

По-итальянски — violino; по-французски — violon; по-немецки — Violine, Geige.

Скрипка — сопрановый инструмент. Диапазон простирается от *соль* малой октавы примерно до *соль* четвертой октавы. Верхняя граница звучания скрипки «завоевывалась» постепенно. Особенно осторожно верхним регистром пользовались в оркестре.

В XVII столетии, у Люлли скрипачам в оркестре редко приходилось играть выше *ля* второй октавы. Во времена Баха оркестровый звукоряд скрипок расширился до *ре* третьей октавы. Моцарт и Гайдн увеличили его до *фа-соль* третьей октавы, Бетховен до *до* четвертой октавы.

Скрипка — один из самых богатых по разнообразию звучания инструментов симфонического оркестра. Красивый тембр, большие технические возможности позволяют использовать ее в оркестре более широко и многопланово, чем любые другие инструменты. На скрипке легко и свободно исполняются разнообразные пассажи, арпеджио, фигурации во всех регистрах и в любом темпе, скачки, аккорды при быстрой смене штрихов и различных способов извлечения звука. Но аккорды трех- и четырехзвучные из-за выпуклой подставки невозможно получить с одновременным звучанием всех струн. Они играют или арпеджированно, или *divisi*.

Техника игры на смычковых инструментах складывается из техники левой и правой рук. От левой руки зависят все звуковысотные и частично тембровые возможности (вибрация). Вибрация обогащает звучание смычковых инструментов, сближает с интонированием человеческого голоса, делает звучание предельно выразительным. Надо отметить, что играть с вибрацией начали только в конце XVIII, начале XIX столетий. Во времена Баха исполнители вибрацией не пользовались.

Наиболее тонкие и разнообразные оттенки звучности у смычковых получаются, главным образом, благодаря штрихам, т. е. различным способам ведения смычка. Штрихи дают возможность получить любое расчленение музыкального материала, достигается это путем постоянных перемен в

направлении движения смычка, или, как принято говорить, «смены смычка», которые должны проходить незаметно.

Штрихи создают «своеобразное дыхание», аналогичное певческому дыханию, они способствуют «артикуляции музыкальной речи», придавая музыке осмысленность и выразительность.

К понятию «штрих» относятся не только такие способы производства звуков, как *деташе*, *легато*, *спиккато* и др., словом «штрих» обозначается также движение смычка *вниз*, *вверх* и различные другие приемы звукоизвлечения. Кроме того, термин «штрих» применяется и по отношению к графическим обозначениям этих приемов (расстановка лиг в оркестровых голосах, их снятие и т. п.). В выборе штрихов находит отражение решение динамических, тембровых и артикуляционных задач. Направление движения смычка должно отражать подъемы и спады в развитии фразы, подчеркивать ее кульминационные точки.

Правильное распределение смычка обеспечивает его рациональное расходование, при этом обязательно должны быть учтены тембродинамические условия. Необходимо учитывать также, что для исполнения тех или иных штрихов используются различные части смычка. Штрихи струнных — главное организующее начало не только в отдельных группах инструментов, но и во всей струнной группе в целом. Все штрихи исполняются смычком, кроме пиццикато.

### Смычок

Длина трости скрипичного смычка от 725 мм, вес от 58,6 гр. длина трости виолончельного смычка от 695 мм, вес от 72,75 гр., длина трости контрабасового смычка от 695 мм, вес от 82,85 гр.

Существует много вариантов деления смычка. Флеш делит его на 8 частей<sup>1</sup>. В работе Степанова *Основные принципы практического применения смычковых штрихов* смычок делится на 10 частей<sup>2</sup>.

В оркестровой практике наиболее применимым является деление смычка на 6 частей:

1. Целый смычок;
2. Середина смычка;
3. Нижняя половина смычка;
4. Верхняя половина смычка;
5. У колодки;
6. Кончик смычка.

---

<sup>1</sup> Флеш К. *Искусство скрипичной игры*, т. 1. — М.: «Музыка», 1964.

<sup>2</sup> Степанов Б., *Основные принципы практического применения смычковых штрихов*. — М.: Музгиз, 1960, с. 9.

Это деление смычка дает возможность выполнить все требования автора и пожелания дирижера. Более мелкое деление смычка в оркестре нецелесообразно.



### О распределении смычка

Помимо того, что каждый штрих для исполнения имеет определенное место смычка, необходимо обратить внимание на распределение смычка вообще.

Струнная группа, в которой соблюдается единообразие в распределении смычка, создает благоприятное художественное впечатление («Все играют как один»). Однако, длительная игра целым смычком (в нужном месте) вызывает физическое утомление и поэтому зачастую оркестранты подменяют целый смычок игрой в середине смычка.

Таким образом, все играется в середине смычка. Это снижает качество и силу звука и создает картину скучного однообразия.

Задачи, стоящие перед оркестрантом по распределению смычка, регулируются не только длиной смычка (больше смычка, меньше смычка), но и путем ослабления или усиления нажима смычка на струну. Распределение смычка является чрезвычайно важным элементом исполнения. Дирижер должен внимательно наблюдать за распределением смычка и добиваться его единообразия в каждой группе.

### О штрихах

Мы рассмотрим названия штрихов, способы их исполнения, возможности их применения, место смычка при их исполнении. Определим методы работы над штрихами, их правильное написание в оркестровых парти-

ях. Подробное ознакомление с этими принципами даст возможность достаточно профессионально расставлять штрихи.

Штрихи надо расставить так, чтобы они полностью отвечали замыслу автора, в наибольшей мере способствовали раскрытию выразительности музыкального текста. Свободно владея искусством расстановки штрихов, дирижер может определять их согласно своему индивидуальному восприятию и давать свою интерпретацию данного произведения или конкретного отрывка. Уже начав концертную деятельность и имея сугубо индивидуальный план штрихов для данного произведения, дирижер в целях экономии репетиционного времени, может предложить свой обработанный комплект оркестровых партий.

### Штрихи, их названия, способы исполнения, возможности применения, правильное написание

Основными штрихами смычковых инструментов являются: *détaché*, *legato*, короткие, *бросковые* и *прыгающие*.

**Деташе** (*détaché*, *фр.*) — штрих, при котором каждый извлекаемый звук берется новым направлением движения смычка без его отрыва от струн. Штрих деташе исполняется целым смычком (*Grand détaché*), серединой, верхней половиной и концом смычка. Штрих деташе возможен в любом темпе от самого медленного до самого быстрого и в любом нюансе. Количество смычка зависит от характера и темпа произведения. Никаких специальных обозначений штрих деташе не имеет, за исключением *Grand détaché*, иногда указываемый автором.

Чайковский. Серенада для струнного оркестра I ч. (Музгиз, 1926)

**Moderato. Tempo di valse.**



Шостакович, 7 симфония, I ч. (Музгиз, 1942)



Брамс, 2 симфония, II ч. (Breitkopf)



**Allegro con fuoco**

Чайковский. 4 симфония IV ч. (Breitkopf)



**Легато** (*legato, итал.*) — группа звуков от двух и более, исполняемых одним движением смычка без отрыва его от струн. Легато возможно в любом нюансе и темпе. Продолжительность легато зависит от динамических оттенков и от темпа.

В медленном движении при нюансах *f, ff* — легато будет коротким, т. к. для сильного звучания требуется более быстрое продвижение смычка. При нюансах *p, pp* легато может быть длинным и очень длинным с медленным продвижением смычка, обеспечивающим ровность звучания.

Брамс. 2 симфония, I ч. (Breitkopf)



Шостакович, 7 симфония, IV ч. (Музгиз, 1942)



**Короткие штрихи.** Для коротких штрихов характерно отсутствие связанности между звуками и наличие пауз между ними.

**Мартеле** (мартле; *martelé, фр.; martellato, итал.*) — буквально «выбираемый молотком».

**Marcia funebre. Adagio assai**

Бетховен. 3 симфония II ч. (Peters)



Короткий штрих, при котором звуки отделены друг от друга цезурой, исполняется в верхней половине смычка — ближе к середине, твердой рукой, без отрыва от струны. Скорость этого штриха весьма ограничена, направление движения смычка в разные стороны. Обозначается в нотах по-разному: черточками, точками. Применение мартеле определяется характером данного музыкального фрагмента.

**Неподвижное стаккато** (*stehendes Staccato*, нем.) — штрих, при котором все звуки исполняются каждый раз «вверх», или все звуки исполняются каждый раз «вниз». Смычок после исполнения штриха возвращается к своему исходному положению. На практике именуется «все вверх», или «все вниз».

Штрих «все вверх» может быть исполнен в любой части смычка. В быстром темпе лучше играть у колодки, т. к. легче вернуть смычок. В медленном темпе лучше исполнять штрих в середине, или в конце смычка. Штрих «все вниз» исполняется только у колодки. Обозначается значками  $\sqcap$  или  $\nabla$  над каждой нотой.

Чайковский, Итальянское каприччио (des Edition d'etat, 1926)  
*Andante un poco rubato* *allargando*

Мендельсон, Концерт для скрипки с оркестром, III ч. (Музыка, 1990)

**Мартеле-стаккато** (*staccato-martelé*, итал.-фр.). Именуется — «стаккато» (плотное стаккато). Ряд штрихов мартеле, исполняемых одним движением смычка вверх, или вниз в быстром темпе без отрыва от струны. В оркестре не применяется, т. к. штрих труден для совместной игры группы. Обозначается точками над нотами под лигой.

Паганини, Концерт № 1

**Стаккато-воландо** (*staccato volando*, *итал.*), флигенде-стаккато (*fliegendes Staccato*, *нем.*) — летучее стаккато. Определенное количество коротких звуков, исполняемых одним движением смычка в одном направлении. После каждого звука смычок отрывается от струны.

Шостакович. 9 симфония IV ч. (Музгиз, 1946)



Темпо I Берлиоз, Фантастическая симфония, I ч. (Музгиз 1953)



Аллегро кон fuoco Чайковский. 4 симфония IV ч. (Breitkopf)



Ларгетто Прокофьев. Классическая симфония, II ч. (Музгиз, 1953)



Для исполнения штриха используется середина смычка (ближе к верхней половине). Этот штрих обозначается точками под лигой. Необходимость исполнения этого штриха определяется характером музыкального фрагмента.

**Спиккато** (*spiccato*, *итал.*). Буквально «отрывистый». На каждый звук приходится самостоятельное движение смычка, который отрывается от струны «подпрыгивая» под контролем правой руки. Этот штрих встречается в умеренном, быстром и очень быстром темпах. Исполняется в середине смычка в нюансах не превышающих *mf*, *f*. Обозначается точками над (под) нотами. Хороший ансамбль спиккато в группе возможен только тогда, когда первый звук штриха исполняется движением смычка от струны. Спиккато в *ff*, *fff* в сдержанном темпе исполняется у колодки.

**Scherzo. Allegro vivace** Бетховен. 3 симфония III ч. (Peters)

*pp*  
*sempre pianissimo stacc.*

**Vivo** Римский-Корсаков, Шехерезада, IV ч. (Беляев, 1889)

*ff*

**Allegretto** Римский-Корсаков, Испанское каприччио, IV ч. (Музигиз, 1947)

*spiccato assai*

**Andante maestoso** Лист. Прелюды (Breitkopf)

*ff*

### О выравнивании штриха при спиккато

При различных сочетаниях штрихов бывает, что движение смычка перед спиккато направлено в сторону, неудобную для его исполнения. Например, смычок уходит к концу или к колодке. В этих случаях необходимо выровнять направление движения смычка и подвести смычок к его середине, где и исполняется штрих спиккато. Выравнивание нужно производить непосредственно в месте, где происходит нарушение направления смычка.

**Finale. Allegro molto** Бетховен. 3 симфония IV ч. (Peters)

*sf*

**Сотийе** (*sautillé*, *фр.*). По характеру мелкое, легкое спиккато в быстром темпе. Применяется в различных нюансах от *p* до *ff*. Этот штрих обладает легкостью и виртуозностью.

**Allegro vivace** Паганини. *Moto perpetuo*

*dolce*



**Рикошет, сальтандо, сальтато** (*ricochet, фр.: saltando, saltato, итал.*). Прыгающий штрих, в котором после броска на струну смычок отскакивает от нее. Рикошет используется от среднего до предельно быстрого темпа и чаще всего исполняется движением смычка вниз. Понятие «рикошет» как бы объединяет разновидности сальтандо (сальтато).

Главная задача исполнения рикошета — уронить смычок на струну «с воздуха» с такой силой, чтобы он подпрыгнул определенное количество раз в нужном темпе.

**Presto** Шостакович, 9 симфония, III ч. (Музгиз, 1946)

**Moderato risoluto** Шостакович, 7 симфония, III ч. (Музгиз, 1942)

Римский-Корсаков, Испанское каприччио, II ч. (Музгиз, 1947)

**a tempo**

**Saltando** Римский-Корсаков, Испанское каприччио, V ч. (Музгиз, 1947)

**Pocchissimo più mosso** Римский-Корсаков, Шехерезада, III ч. (Беляев, 1889)

**Allegro moderato** Чайковский, Итальянское каприччио (des Edition d'etat, 1926)

(Springbogen) simile

**Portato.** При одном направлении смычка — исполнение нескольких протянутых нот с цезурами между ними. Смычок лежит на струне. Записывается черточками или точками под лигой.

**Allegro con fuoco**

Чайковский. 4 симфония IV ч. (Breitkopf)


**Чайковский. Серенада для струнного оркестра II ч. (Музгиз, 1926)**  
**Moderato. Tempo di valse.**


**Портаменто** (*portamento, ital.*) — замедленное скольжение пальца (глиссандо) для придания особой выразительности и певучести связи между звуками при смене позиции. (Требуется определенный подбор аппликатуры.)

**Andantino in modo di canzona** Чайковский. 4 симфония. II ч. (Breitkopf)

**Глиссандо** (*glissando, фр.-итал.*) — скольжение одним пальцем по струне. В оркестре желательно использовать прием художественного глиссандо только в обозначенных автором местах, или выполняя пожелания дирижера. Техническое глиссандо должно исполняться таким образом, чтобы оно не прослушивалось.

Пример авторского глиссандо:



Шостакович, 10 симфония, IV ч. («Музыка», 1979)





**Тремоло** (*tremolo*, *итал.*) — это быстрое повторение одного или двух звуков движением смычка в обе стороны без отрыва от струны. Тремоло разделяется на два вида: «свободное» или «собственно тремоло», и ритмически-определенное или «считанное тремоло». «Свободное» или «собственно тремоло» заключается в неоднократном, неопределенном по количеству повторении одного и того же звука в пределах указанной длительности. Тремоло допускает огромную амплитуду динамических оттенков, от нежнейшего *ppp*, извлекаемого концом смычка *a punta d'arco* до *ff*, исполняемого у колодки *du talon* (*фр.*), *al tallone* (*итал.*) или *am Frosch* (*нем.*).

В ритмически-определенном тремоло число повторяемых звуков точно определено. Наиболее употребительный вид тремоло — двукратное повторение звуков, так называемый «двойной штрих» или «дубль-штрих».

Кроме смычкового тремоло в оркестре часто применяется другой вид тремоло — «пальцевое», оно исполняется легато и осуществляется быстрым движением пальцев левой руки в различных интервалах, в основном на одной струне. Значительно чаще «пальцевого тремоло» применяется «трель» (*trillo*, *тр.*, *итал.*). Представляет собой быстрое чередование двух соседних звуков (малая секунда, секунда).



## Способы звукоизвлечения и их обозначения

**Арко** — (*arco*, *итал.*) смычок, *coll'arco* — смычком. Это основной способ звукоизвлечения на струнном инструменте.



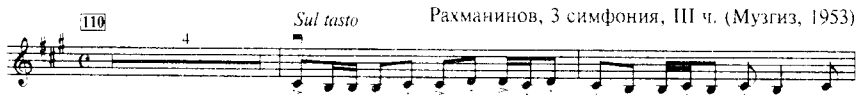
**Пиццикато** (*pizzicato*, *итал.*) — щипком, т. е. захватывая пальцем правой руки струну и резко отпуская ее (обозначается *pizz.*). В некоторых случаях пиццикато исполняется пальцами левой руки и имеет специальное обозначение «+» над нотой. Пиццикато левой рукой применяется для группы звуков, идущих подряд вниз, и для отдельного звука, который не успевают сыграть правой рукой. Способом *pizz. «alla guitarra»*, как правило, исполняются аккорды (♮, ♮). Чрезвычайно редко *pizz.* исполняется двумя пальцами правой руки вниз и вверх попеременно в случае игры в быстром темпе.



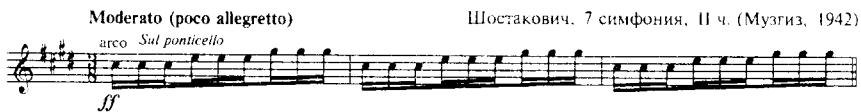
**Коль леньо** (*col legno*, *итал.*) — играть древком смычка. Исполнитель переворачивает смычок и бросает трость на струну.



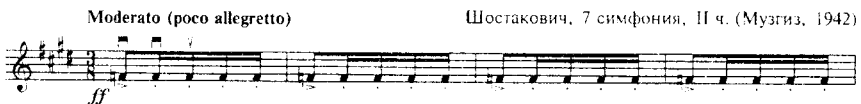
**Суть тасто** (*sul tasto, итал.*) — играть у грифа, на грифе.



**Понтичелло** — подставка. Суть понтичелло (*sul ponticello, итал.*) — играть у подставки.



**Фрош, таллонэ** — колодка смычка. *Du talon (фр.), al tallone (итал.), am Frosch (нем.)*, — играть у колодки.



**А punta д'арко** (*a punta d'arco, итал.*) — играть концом смычка.



## Общие положения о расстановке штрихов

Любая партитура содержит авторские и редакторские штрихи. Даже если нет традиционных значков  $\square$  или  $\nabla$ , есть авторские лиги, а также другие знаки артикуляции. Редакторские штрихи не всегда могут соответствовать авторским замыслам. Основная причина — в недостаточной компетентности и субъективном понимании штрихов некоторыми редакторами.

Ошибочным является мнение, что любой струнник может расставить нужные штрихи в оркестровых партиях с учетом оркестровой специфики, своеобразия музыкального произведения и возможности исполнения штрихов всей группой. Если штрихи расставлены в соответствии с индивидуальным удобством без учета технологических возможностей других музыкантов в группе, то зачастую возникает необходимость эти штрихи заучивать, а это нежелательно.

Некоторые дирижеры пытались экспериментировать со штрихами. В отдельных случаях стремились к тому, чтобы все струнные играли по возможности одинаковыми штрихами, в других — допускали возможности использования разных штрихов в зависимости от желания каждого исполнителя (Стоковский).

Предпочтительней является расстановка штрихов таким образом, чтобы группы, играющие один ритмический рисунок при одинаковом нюансе, выполняли одинаковый штрих. Отсюда вполне естественно, что струнные могут одновременно исполнять несколько групп штрихов, совершенно самостоятельных и не совпадающих друг с другом. Иногда молодые дирижеры, не будучи струнниками, считают необходимым для себя взять несколько уроков игры на скрипке, но, к сожалению, мастерство исполнения штрихов, требуемое для их расстановки, приходит лишь с годами, а иногда и не приходит вовсе.

Дирижер должен предлагать музыкантам определенную систему штрихов, тогда впоследствии музыканты будут понимать пожелания дирижера с полуслова (К. Элиасберг и Большой симфонический оркестр Ленинградского радио, впоследствии симфонический оркестр Ленинградской филармонии), что очень важно для правильного исполнения штрихов и четкой работы на репетициях. Расставлять штрихи надлежит так, чтобы их не нужно было объяснять. В подробном анализе штрихов и их расстановке в оркестровых партиях состоит добрая половина всей работы дирижера над партитурой. «Свобода наших действий при выборе целесообразных штрихов в значительной степени будет ограничена волей композитора. Но тут же возникает вопрос, все ли указания композитора, выраженные в лигах, точках и других знаках артикуляции, действительно обозначают тот вид исполнения, на который рассчитывал автор. Или же они показывают лишь те моменты общемузыкального характера, которые в сущности не всегда учитывают природу инструмента. Во многих случаях авторские лиги указывают только на способ артикуляции данной фразы»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Флеш К. Цит. изд., с. 186.

## **Начало работы над расстановкой штрихов**

Штрихи можно условно разделить на «художественные», способствующие музыкальной выразительности, и «технологические» — расставленные для удобства исполнения. (Стремление расставить «удобные» штрихи в ущерб художественному содержанию — нежелательно. Иногда в силу художественных требований приходится расставлять не совсем технологически удобные штрихи, но если такие штрихи соответствуют музыкальному содержанию, они вполне оправданы).

Расстановка штрихов определяется характером и содержанием музыкального произведения, а также темпами и нюансами, указанными автором. Для точного воплощения замысла композитора, для осмысления и выразительного исполнения музыкального произведения, нужно дополнительно к авторским штрихам расставить технологические — «объективные» штрихи, полностью обеспечивающие авторскую артикуляцию и определенное удобство всем исполнителям.

При расстановке штрихов нужно учитывать музыкальную фразу в целом: найти в ней кульминацию и соблюсти ритмический рисунок, нюансы, темп и все авторские обозначения — точки, черточки и т. д. все время принимая во внимание другие голоса.

Для нахождения исполняемых штрихов молодой дирижер при домашней работе над партитурой должен одновременно воспроизводить оркестровую партию голосом и сопровождать это воспроизведение движением правой руки, имитирующей движение смычка. При этом дирижер может и должен почувствовать длину смычка, а также реальность выполнения тех или иных штрихов и нюансов. (Для ориентации: если кисть согнутой в локте правой руки находится против груди, то смычок находится в положении «у колодки». Если рука опущена вниз — в сторону от туловища, то смычок находится в положении «у конца»).

### **Возможные ошибки при одновременном воспроизведении оркестровой партии голосом и движением правой руки, имитирующим движение смычка.**

1. Скорость движения руки не соответствует темпу исполняемой голосом мелодии.
2. Голос воспроизводит мелодию, а правая рука не движется.
3. Не соблюдается правильное распределение смычка.
4. Не учитывается соотношение длины смычка и силы звука при различных нюансах.
5. Не соблюдается непрерывное движение руки при движении мелодии.

6. Не соблюдается темп, характер музыки и нюансы. (Данный метод помогает не только расставить штрихи, но и подробно изучить партитуру).

Устанавливая штрихи, нужно учитывать, что «одинаковые места» (один ритмический рисунок, одинаковые нюансы даже при разных тональностях) должны быть обозначены одинаковыми штрихами. И наоборот «разные места» (один ритмический рисунок, одинаковая тональность, но разные нюансы), требуют разных штрихов.

Разные штрихи могут быть и при игре *divisi*, когда та или иная группа делится на части, и каждая часть исполняет свой музыкальный текст. Существуют разные виды *divisi*. Часто авторы сами указывают распределение *divisi*.

Берлиоз, Фантастическая симфония, I ч.  
(Музгиз, 1953)

Tempo I



The image shows a musical score for two violins (V-ni I and V-ni II) in the first movement of Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The tempo is marked 'Tempo I'. The first violin part is marked 'ff' and 'div.'. The second violin part is also marked 'ff'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

*Divisi* можно распределять: по сторонам группы, по пультам, по квартетам. Смешанное *divisi*: один музыкальный текст исполняется большим числом музыкантов, или для получения эффекта удаленности определенная строчка *divisi* поручается последним пультам. Возможно также, объединив первые и вторые скрипки, распределить между ними необходимое по художественным соображениям *divisi*.

Шостакович, 5 симфония, III ч. (Музгиз, 1942)

Largo



The image shows a musical score for three violins (V-ni I, V-ni II, and V-ni III) in the third movement of Shostakovich's 5th Symphony. The tempo is marked 'Largo'. The first violin part is marked 'p espress.'. The second and third violin parts are marked 'pp'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.



Allegro assai Берлиоз, Фантастическая симфония, V ч. (Музгиз, 1953)

V-ni I divisi in 3

ff

### О штрихах вниз, вверх

Определив основные виды штрихов, нужно распределять движение смычка таким образом, чтобы обеспечить наиболее выразительное звучание. Движение смычка происходит вниз и вверх. Знаки, определяющие движение смычка, нужно ставить в следующих случаях:

1. В начале произведения, если музыка начинается из затакта.
2. В начале произведения, если исполнение начинается вверх смычком. (Запись не обязательна в начале произведения, если музыка начинается в такт и играется вниз смычком).
3. После пауз.
4. Если нарушается естественное движение смычка вниз-вверх, т. е. если необходимо два раза или несколько раз подряд сыграть смычком вниз или вверх.
5. Иногда авторы указывают направление движения смычка.

Andante un poco rubato Чайковский, Итальянское каприччио (des Edition d'etat, 1926)  
allargando

f ff

Allegro molto e frenetico Римский-Корсаков, Шехерезада, IV ч. (Беляев, 1889)

Andante con moto Римский-Корсаков, Испанское каприччио, II ч. (Музгиз, 1947)

Довольно часто в обработанных оркестровых партиях встречаются случаи, когда каждая естественная смена смычка обозначается значком, т. е. над каждой нотой или лигой стоит знак  $\nabla$  или  $\vee$ . Прочсть такую партию очень трудно. Надо помнить, что глаза музыканта всегда впереди исполняемой ноты или фразы. Появление в поле зрения какого-либо значка наводит музыканта на мысль о перемене направления движения смычка, хотя на самом деле этот значок в данном случае лишь подтверждает уже принятое направление. Следовательно, значки  $\nabla$ ,  $\vee$ , лишь подтверждающие уже принятое правильное направление движения смычка, совершенно излишни, они только мешают прочтению оркестровой партии.

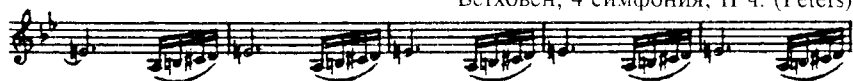
Нужно решить, в каком направлении «вверх», или «вниз» естественно начинать тот или иной эпизод, где лучше изменить направление смычка. Штрих «вверх» обычно соответствует естественному *crescendo*, а штрих «вниз» — естественному *diminuendo*. Иногда нужно пользоваться обратным вариантом, т. к. структура музыкальной фразы бывает такой, что для сохранения метрической последовательности приходится допускать отклонения. Если нужно, чтобы при движении вниз не происходило *diminuendo*, исполнитель должен по мере отдаления от колодки нажимом правой руки прибавлять вес смычку и двигать его быстрее. При движении вверх все происходит наоборот. Избежать *crescendo* в этом случае можно, постепенного ослабляя нажим руки на смычок и замедляя его движение.

Звук или сочетание звуков, на которые указывает начало «вилки»  $\llcorner$  или слово *crescendo*, надлежит исполнять еще *p*. При «вилке»  $\lrcorner$  или слове *diminuendo* первые звуки исполняются еще *f*.

Тесситурное повышение звуков желательно играть вверх смычком, понижение — вниз смычком. Музыка из затакта играется в основном вверх смычком с тем, чтобы сильная доля следующего такта исполнялась смычком вниз. Если в затакте одна нота, то начинать играть нужно от середины смычка, чтобы затакт не прозвучал ярче и значительней последующей сильной доли. Одну затактовую ноту можно прилиговать к последующему

такту, но играть уже вниз смычком. Таким же образом можно исполнять короткие пассажи из затакта.

Бетховен, 4 симфония, II ч. (Peters)



### Расстановка штрихов при нюансах *subito piano* и *subito forte*

Последний звук или ряд звуков перед *subito piano* желательно исполнять вниз смычком, тем самым без особых усилий можно добиться нужного нюанса, кроме того, одновременное движение смычка в одном направлении, производимое всей группой, создает эффектный внешний вид. Смычок, идущий вниз, должен быть использован до конца с неослабевающей силой звука (если нет никаких других обозначений). Нюанс *subito piano* будет исполнен вверх смычком.

**Allegro con brio**

Бетховен, 3 симфония I ч. (Peters)



Последний звук или ряд звуков перед *subito forte* должен иметь направление вверх смычком, а звук обозначенный *f*, извлекается вниз смычком. Смычок, идущий  $\nabla$  должен быть использован до колодки, но правая рука должна быть облегчена (если нет никаких других обозначений).

**Allegro con brio**

Бетховен, 3 симфония, I ч. (Peters)



**Allegro ma non troppo**

Бетховен, 6 симфония I ч. (Peters)



Перед нюансами а) *subito forte* и б) *subito piano* необходим мгновенный луфт. Выполнить его нужно не только по технологическим причинам, в первую очередь это диктуется художественными и акустическими задачами.

**Allegro con brio**

Бетховен, 3 симфония, I ч. (Peters)

**Andante cantabile non troppo**

Чайковский, Франческа (Музгиз, 1946)

**О sforzando и sforzato**

Если нюанс *sf* чередуется с другими нюансами попеременно, то в этих случаях, особенно в трехдольных размерах, нюанс может попадать как на штрих вверх, так и на штрих вниз. Желательно, чтобы первый нюанс *sforzato* попал на смычок вниз и на сильную долю такта. Тем самым будет показано начало эпизода с нюансом *sforzato*.

При неоднократно повторяющихся нюансах *sf* нужно учитывать общий нюанс данной музыкальной фразы. Часто бывает, что нюанс *sforzato* в нюансе *p* приобретает значение акцента. Тогда можно *sforzato* играть и вниз и вверх — «как приходится».

**Allegro con brio**

Бетховен. 3 симфония I ч. (Peters)



Если же сильную долю перед *sforzato* сыграть вниз смычком, то она естественно будет сильнее последующего *sforzato* и эффект нюанса будет утерян.

Если *sforzato* попадает на слабую долю в такте, играть этот нюанс желательно вниз смычком, а сильную долю этого такта лучше играть вверх смычком. Разумеется могут быть и отступления от основных правил.

**Allegro con brio**

Бетховен. 3 симфония I ч. (Peters)

**Scherzo. Allegro vivace**

Бетховен. 3 симфония III ч. (Peters)



Allegro vivace Бетховен, 8 симфония, I ч. (Peters)

Allegretto scherzando Бетховен, 8 симфония, II ч. (Peters)

### О нюансе forte-piano

Нюанс *forte-piano* встречается очень часто. Он имеет резкий характер звучания, иногда в виде акцента. В основном этот нюанс желательно играть вниз смычком. При неоднократном повторении нюанса можно играть «все вниз», или в разные стороны — в зависимости от музыкального материала. Нюанс *fp* можно рассматривать и как быстрое *diminuendo* от *f* к *p*. В этом случае автор иногда записывает обратную вилку после *ff*.

Allegro moderato Шуберт, Неоконченная симфония, I ч. (Peters)

### Пиццикато и штрихи вниз, вверх

Перед *pizzicato* желательно вести смычок вверх, приближая правую руку к струнам, а после пиццикато играть вниз.

Глинка. Вальс-фантазия (Музыка)

Иногда можно встретить знаки «вниз», «вверх» над пиццикато. Это значит, что пиццикато играется «alla guitarra», т. е. как на гитаре. В этих случаях пиццикато играется движением пальца в разные стороны — вниз, вверх.

a tempo Римский-Корсаков, Испанское капричио, IV ч. (Музгиз, 1947)

(quasi Guitarra, non divisi.) simile

## Тремоло и штрихи вниз, вверх

Звук или ряд звуков перед тремоло в нюансе *p* можно играть вниз смычком, чтобы переход к тремоло был незаметным.

Allegro energico e passionato

Брамс, 4 симфония, IV ч. (Breitkopf)



Звук или ряд звуков перед тремоло в нюансе *f* желательно играть вверх смычком.

Tempo primo con fuoco

Берлиоз, Фантастическая симфония, II ч. Музгиз, 1953)



Движение смычка перед тремоло, имеющее знаки *subito piano* или *subito forte*, такое же как и без тремоло (см. выше).

## О записи знаков $\square$ , $\nabla$ на длинных заливанных нотах, звучащих несколько тактов.

Знаки должны быть выставлены где-то в середине такта, или ближе к концу, тогда будет произведено несколько смен направлений смычка в разное время. Ощущение длинной лиги будет сохранено. Знак, записанный в начале такта, приведет к одновременной смене смычка всей группой. Предлагаемый выше вариант обеспечивает непрерывность звучания, (как цепное дыхание в хоре).

Assai meno presto

Бетховен, 7 симфония, III ч. (Peters)



## Лиги

Объединяя несколько нот одной лигой, автор хочет, чтобы они прозвучали слитно, без каких-либо акцентов и цезур. Каждая лига предполагает новое движение смычка.

Allegro non troppo  
arco  
con sord.

Шостакович, 7 симфония, IV ч.  
(Музгиз, 1942)



Часто встречаются авторские лиги, объединяющие такое большое количество нот, что сыграть их на один смычок невозможно. Это происходит не от того, что автор не учитывает длину смычка, а лишь от его желания получить непрерываемую лигу (в этом случае особенно необходимо мастерство музыканта при смене смычка).

Лигу нужно разделять в наиболее незаметных местах, избегая сильные доли.

Un poco sostenuto

Брамс, I симфония, I ч. (Breitkopf)



Можно использовать и другой способ — *divisi* со сменой смычка по сторонам в разное время.

### Расстановка лиг в кантилене

Расставляя лиги, нужно распределять на смычок идущий  $\pi$  и  $\vee$  примерно равное количество длительностей. Тогда не будет толчков и звучание будет ровным.

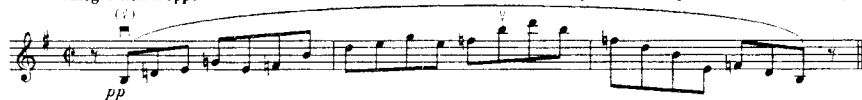
Andante

Чайковский, 6 симфония, I ч. (Юргенсон)



Allegro non troppo

Брамс, 4 симфония, I ч. (Breitkopf)



Andante Брамс, 3 симфония, II ч. (Breitkopf)

*cresc.* *mf*

Две одинаковые ноты нельзя лиговать. Возможно первую прилиговать к предыдущей фразе, а вторую к последующей. В случае, если это противоречит замыслу композитора, под лигой двух залигованных нот пишутся черточки, или лига снимается.

Andante sostenuto Брамс, 1 симфония, II ч. (Breitkopf)

1) *pp* 2) *espr.*

Когда нужно разлиговать музыкальную фразу, а у автора одна и та же нота залигована через тактовую черту, эту лигу делить на сильной доле нельзя, т. к. вместо одного звука будет два.

Allegro ma non troppo Бетховен, 6 симфония, I ч. (Peters)

*cresc. poco a poco*

### О технологии записи лиг

При расстановке лиг каждую лигу нужно выписать, а печатную, которая подлежит изменению, перечеркнуть. Начало и конец новой лиги должны быть точно обозначены. Нежелательно новую лигу пометать только знаками  $\square$ ,  $\nabla$  без обозначения лиги.

Un poco sostenuto Брамс, 1 симфония, I ч. (Breitkopf)

*f* *espr. e legato* *tr* *f*



## О правильном распределении смычка и смене его направления

При игре длинными лигами необходимо правильно распределять смычок. Не отпускать его сразу в начале фразы, а равномерно вести от колодки до кончика и наоборот.

Необычайно важна незаметная смена смычка у колодки и у конца смычка. Выбирать аппликатуру исполнения в таких случаях нужно таким образом, чтобы смену смычка произвести в момент перехода с позиции на позицию, особенно при значительных скачках. Возможные при этом технические глассандо не прослушиваются.



### Длительности с точкой.


Половина с точкой и четверть  
Четверть с точкой и восьмая  
Восьмая с точкой и шестнадцатая  
Шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая  
и т. д.

Эти длительности желательно играть на одном движении смычка: В одних случаях залиговано, в других при наличии точки или черточки над более короткой нотой — раздельно, но в том же направлении смычка, что и более длинная нота. Этот штрих условно называется «в ту же сторону». В первом случае пишется лига, во втором — знаки  $\sqcap$  или  $\nabla$  в зависимости от движения смычка.



Штрих «в ту же сторону» требует обязательной остановки движения смычка перед более короткой нотой. Иногда по характеру музыкальной фразы следует играть ноту с точкой и более короткую длительность не только раздельно, но и разными направлениями смычка (либо вниз-вверх, либо вверх-вниз). Играть этот штрих нужно у колодки, тогда ритмический рисунок и характер данной фразы будут рельефно подчеркнуты.

**Finale. Allegro molto** Бетховен. 3 симфония IV ч. (Peters)



**Allegretto non troppo** Берлиоз, Фантастическая симфония, IV ч. (Музгиз, 1953)  
*Am Frosch. simile*



### О «перехвате»

В медленных и умеренных темпах возможен вариант движения смычка с «перехватом». Этот штрих не имеет специального обозначения. Рука, идущая п, отрывается от струны и еще раз двигает смычок, предварительно вернув его немного назад. Исполнять это нужно с минимальной цезурой, чтобы создать впечатление очень быстрого и эмоционального вздоха. Количество возвращаемого смычка целиком зависит от содержания, характера и темпа данной фразы.

**Moderato con anima** Чайковский, 4 симфония, I ч. (Breitkopf)



### Точки и черточки под лигой и без нее

1) Точка над (под) нотой предполагает сокращение ее длительности наполовину, до ноты и после нее должны быть цезуры, которые не обрывают линию фразы, а наоборот способствуют большей выразительности.

2) Точка над (под) последней нотой под лигой также сокращает длительность ноты, и после нее образуется цезура. Такую лигу лучше играть V смычком.

**Tempo I** Брамс, 3 симфония, I ч. (Breitkopf)

3) Черточки или точки под лигой в медленном и умеренном темпах играют в разные стороны (портаменто).

**L'istesso tempo** Чайковский. Франческа да Римини (Музгиз, 1946)

4) Черточки без лиги придают большее значение данным нотам и требуют незначительных цезур между ними.

**Andantino in modo di canzona** Чайковский, 4 симфония, II ч. (Breitkopf)

Одну ноту с точкой над (под) ней желательно играть  $\nabla$  смычком, редко наоборот. При движении  $\nabla$  смычок естественно после исполнения ноты приподнимается над струной. При движении  $\sqcap$  смычок просто остается на струне, эффект легкости исчезает. (В тех случаях, когда эффект легкости не соответствует характеру музыки, ноту с точкой над (под) ней лучше играть смычком  $\sqcap$ )

**Allegro con brio** Бетховен. 3 симфония I ч. (Peters)

**Andantino in modo di canzona** Чайковский, 4 симфония, II ч. (Breitkopf)

В следующем примере нота с точкой каждый раз играет  $\nabla$  смычком.

**Allegro con brio** Бетховен. 3 симфония I ч. (Peters)

**Allegro con brio**

Бетховен. 3 симфония I ч. (Peters)



Одна нота с точкой над (под) ней, приходящаяся на сильную долю такта, играется смычком *v*, если после нее идет *sf*. Благодаря этому *sf* на слабой доле такта оказывается более ярким, чем предыдущая сильная доля.

При наличии нескольких лиг, в каждой из которых над (под) последней нотой проставлена точка, чередуем движение смычка вниз-вверх.

**Presto**

Шостакович. 9 симфония III ч. (Музгиз, 1946)



## О штрихах для виолончелей и контрабасов

Обрабатывая оркестровые партии виолончелей и контрабасов нужно помнить, что смычки этих инструментов короче, чем у скрипок и альтов, поэтому некоторую корректуру нужно вносить при расстановке легатных и прыгающих штрихов, надо также учитывать горизонтальное ведение смычка, отличающееся от вертикального у скрипок и альтов. Более толстые струны, требующие большего нажима правой рукой и более быстрого движения смычка для извлечения звука также вызывают необходимость определенной корректировки.

Иногда эти особенности дают повод для рассуждений о большом неудобстве использования скрипичных штрихов для басовой группы.

Вот что пишет Б. Степанов в своей книге *Основные принципы применения смычковых штрихов*: «Что же касается разногласия в штрихах, которое происходит между группами, то наша точка зрения такова, что существенной причиной в разногласиях, прежде всего, является неправильное применение места и количества смычка.

Многие скрипачи склонны лишний раз играть в верхней половине смычка, тогда как многие виолончелисты и контрабасисты, наоборот, имеют тяготение к нижней части.

Объясняется это тем, что скрипачу при игре в нижней части смычка правую руку приходится держать на весу, а виолончелисту и контрабасисту при игре в верхней части смычка правую руку приходится держать в вытянутом положении. Для тех и других такое положение руки при игре не всегда бывает желательно».

Отсюда и делается вывод: штрихи должны быть во многих случаях разными.

Расставляя штрихи в группе первых скрипок важно знать происходящее в других голосах и корректировать соответственно все партии. В струнной группе может быть несколько групп штрихов одновременно. Подгонять штрихи одной группы под штрихи другой нецелесообразно.

## **Штрихи в оперной и балетной музыке.**

Как правило, количество струнных, занятых в оперной постановке, меньше, чем в симфоническом оркестре. Тем не менее, штрихи в опере не должны отличаться от штрихов в симфонической музыке, возможны некоторые удлинения лиг, приводящие к снижению общей звучности в аккомпанементах. Что же касается балетной музыки, то здесь все зависит от различия принципов: «нога под музыку», или «музыка под ногу». В первом случае штрихи расставляются по «всем правилам», во втором — в зависимости от пожеланий того или иного исполнителя. Возможны значительные изменения темпов, требующие изменения штрихов. (Это видно при сравнении исполнения балетных сюит в концертах и балетной музыки на спектаклях).

### **Немного о взаимоотношениях между дирижером и оркестром по вопросу о штрихах**

Существует несколько вариантов. Вот некоторые из них:

1. Нотный материал полностью обработан и входит в Основной фонд библиотеки оркестра. (Над штрихами, вероятно, работали Главный дирижер, или концертмейстер оркестра).

В этом случае приглашенный дирижер, как правило, принимает все штрихи, т. е. понимает нецелесообразность их изменения. (Мало репетиционного времени, ветхость нотного материала и т. д.). Естественно, что небольшие пожелания дирижера по штрихам выполняются.

2. Дирижер привозит с собой обработанный комплект голосов. Здесь никаких вопросов не возникает.

3. Оркестр вынужден прямо на репетициях устанавливать штрихи. Эта работа целиком ложится на концертмейстера оркестра. Дирижер по мере надобности делает свои предложения концертмейстеру оркестра, а концертмейстер должен их воплотить в соответствующих штрихах. Затем концертмейстеры групп должны сообразно установленным штрихам в группе первых скрипок записать штрихи для своих групп.

4. Дирижер подготавливает нотный материал заранее еще до первой репетиции. (Желательно проводить эту работу совместно с концертмейстером оркестра).

При расстановке штрихов желательно соблюдать единоначалие, т. е. не нужно ставить на обсуждение тот или иной штрих или концепцию штрихов перед концертмейстерами групп, или, тем более, перед всем оркест-

ром. Все предложения, возникающие у оркестрантов по штрихам, безусловно могут быть обсуждены и, если они предпочтительней уже установленных штрихов, могут быть внесены в оркестровые партии, однако, для экономии репетиционного времени все это должно происходить в перерыве, или по окончании репетиции.

Роль концертмейстера оркестра в этих вопросах велика и дирижер может полностью положиться на него при условии высокой квалификации концертмейстера, добрых, уважительных отношений между ними.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Большое разнообразие интерпретаций музыкальных произведений и исполнительских традиций определяет широкий спектр использования штрихов струнной группы.

Предлагаемая работа не претендует на то, чтобы быть «сводом законов». Ее задача состоит в том, чтобы дать творческие импульсы молодым дирижерам для углубленной работы над штрихами, составляющей важный элемент подготовки к исполнению концертных программ.



## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аузер Л. *Моя школа игры на скрипке.*— М., 1965.
- Флеш К. *Искусство скрипичной игры.*— М., 1964.
- Мострас К. *Динамика в скрипичном искусстве.*— М., 1956.
- Ширинский А. *Штриховая техника скрипача.*— М., 1983.
- Кюхлер Ф. *Техника правой руки скрипача.*— Киев, 1974.
- Степанов А. *Основные принципы практического применения смычковых штрихов.*— М., 1960.
- Юрьев А. *Об артикуляционном принципе классификации скрипичных штрихов // Вопросы смычкового искусства.*— М., 1980.
- Римский-Корсаков Н. А. *Основы оркестровки.*— М., 1959.
- Лесман И. *Очерки по методике обучения игре на скрипке.*— М., 1964.
- Карс А. *История оркестровки.*— М., 1990.

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
СКРИПКА .....	9
Смычок.....	10
О распределении смычка .....	11
О штрихах .....	11
Штрихи, их названия, способы исполнения, возможности применения, правильное написание .....	12
О выравнивании штриха при спиккато.....	16
Способы звукоизвлечения и их обозначения .....	19
Общие положения о расстановке штрихов .....	21
Начало работы над расстановкой штрихов.....	23
Возможные ошибки при одновременном воспроизведении оркестровой партии голосом и движением правой руки, имитирующим движение смычка.....	23
О штрихах вниз, вверх.....	25
Расстановка штрихов при нюансах <i>subito piano</i> и <i>subito forte</i> .....	27
О <i>sforzando</i> и <i>sforzato</i> .....	28
О нюансе <i>forte-piano</i> .....	29
Пиццикато и штрихи вниз, вверх .....	29
Тремоло и штрихи вниз, вверх .....	30
О записи знаков $\bar{\cdot}$ , $\vee$ на длинных заливованных нотах, звучащих несколько тактов.....	30
Лиги.....	30
Расстановка лиг в кантилене.....	31
О технологии записи лиг .....	32
О правильном распределении смычка и смене его направления... 33	
Длительности с точкой.....	33
О «перехвате» .....	34

Точки и черточки под лигой и без нее.....	34
О штрихах для виолончелей и контрабасов.....	37
Штрихи в оперной и балетной музыке.....	38
Немного о взаимоотношениях между дирижером и оркестром по вопросу о штрихах.....	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	40
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	41
Чайковский. Шестая симфония (Юргенсон).....	41
Брамс. Вторая симфония (Брайткопф).....	43
Бетховен. Восьмая симфония (Петерс).....	45
Бетховен. Третья симфония (Петерс).....	48
Бетховен. Вторая симфония (Брайткопф).....	52
Прокофьев. Классическая симфония (М.: Музгиз, 1953).....	57
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	60