

Шиндер Л. Н.

Штрихи струнной группы симфонического оркестра

В помощь молодым дирижерам и композиторам



Издательство «Композитор»
(Санкт-Петербург)

ШИНДЕР Лев Наумович

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

Набор, верстка, нотная 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 «кликбеза», 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 закров. Не счесть, 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 сословия, 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 неоправданна, т. к. пословица «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 расходу 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 пульта).

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, ut.*) или «виоль д'амур» (*viola d'amour, fp.*). 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 брешинская и кременская школы. Из представителей брешинской школы можно упомянуть крупнейшего мастера скрипок Дживованни Маджини. Основателем кременской школы был выдающийся мастер Адреа Амати. Члены его семьи и великие мастера Джузеппе Гварнери и Антонио Страдивари, создавшие около трехсот лет тому назад инструменты Кременской школы, считаются до сих пор непревзойденными во всем мире мастерами.

Кременская 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 деккой, 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 частей¹. В работе Степанова *Основные принципы практического применения смычковых штрихов* смычок делится на 10 частей².

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.

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

² 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 играет 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: *деташе*, *легато*, *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.



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)



Брамс, 2 симфония, I ч. (Breitkopf)

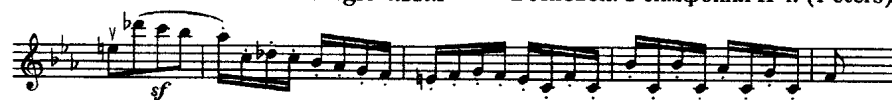


Короткие штрихи. Для коротких штрихов характерно отсутствие связанности между звуками и наличие пауз между ними.

Мартеле (*мартле*; *martelé*, *фр.*; *martellato*, *итал.*) — буквально «выбиваемый 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 нотках 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 ∇ над каждой нотой.

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

Мендельсон, Концерт для скрипки с оркестром, III ч. (Музыка, 1990)
p *dim.* *pp* *tranquillo* *(senza ritard.)*

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
 Maggiore *p* *letez l'archet*

Стаккато-воляндо (*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)
 Allegro *p* *leggiero*

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

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

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

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. (Музгиз, 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)
arco

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

Римский-Корсаков, Испанское каприччио, II ч. (Музгиз, 1947)
a tempo
arco pizz. arco pizz.

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

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

Allegro moderato (Springbogen) Чайковский, Итальянское каприччио (des Edition d'etat, 1926)
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*, *итал.*) — 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:

Берлиоз, Фантастическая симфония, II ч. (Музгиз, 1953)
Valse. Allegro non troppo

Шостакович, 10 симфония, IV ч. («Музыка», 1979)
L'istesso tempo

Шостакович, 5 симфония, II ч. (Музгиз, 1942)
Allegretto

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 а *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).

Шостакович, 5 симфония, III ч. (Музгиз, 1942)
Poco più mosso

Берлиоз, Фантастическая симфония, II ч. (Музгиз 1953)
Valse Allegro non troppo

Чайковский. Франческа да Римини (Музгиз, 1946)
Allegro vivo

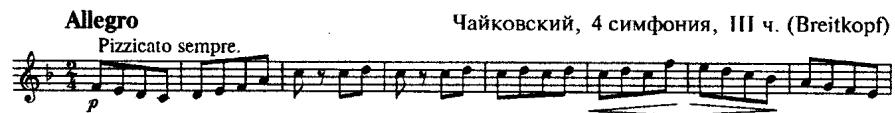
Бетховен, 4 симфония, I ч. (Peters)

Способы звукоизвлечения и их обозначения

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



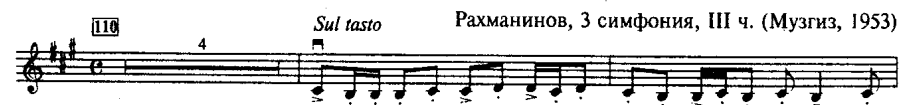
Пиццикато (pizzicato, *итал.*) — щипком, т. е. захватывая пальцем правой руки струну и резко отпуская ее (обозначается pizz.). В некоторых случаях пиццикато исполняется пальцами левой руки и имеет специальное обозначение «+» над нотой. Пиццикато левой рукой применяется для группы звуков, идущих подряд 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.



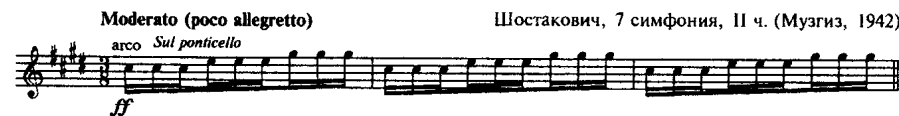
Коль леньо (col legno, *итал.*) — играть древком смычка. Исполнитель переворачивает смычок и бросает трость на струну.



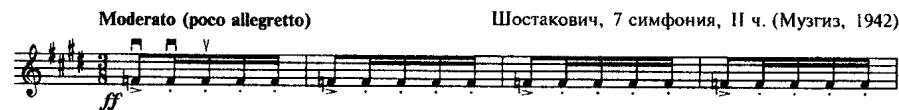
Суль тасто (sul tasto, *итал.*) — играть у грифа, на грифе.



Понтичелло — подставка. Суль 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 ♯ или ♭, 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»³.

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.

³ Флеш К. Цит. изд., с. 186.

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*.

Темпо I

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

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*.

Largo

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

Allegro assai

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

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

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

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

cantabile

Довольно часто в обработанных оркестровых партиях встречаются случаи, когда каждая естественная смена смычка обозначается значком, т. е. над каждой нотой или лигой стоит знак ∇ или ∇ . Прочесть 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 ∇ , ∇ , 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» \leftarrow или слово *crescendo*, надлежит исполнять еще *p*. При «вилке» \rightarrow 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 ∇ 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 лофт. 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 каприччио, IV ч. (Музгиз, 1947)



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

О записи знаков \sqcap , ∇ на длинных залигованных 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

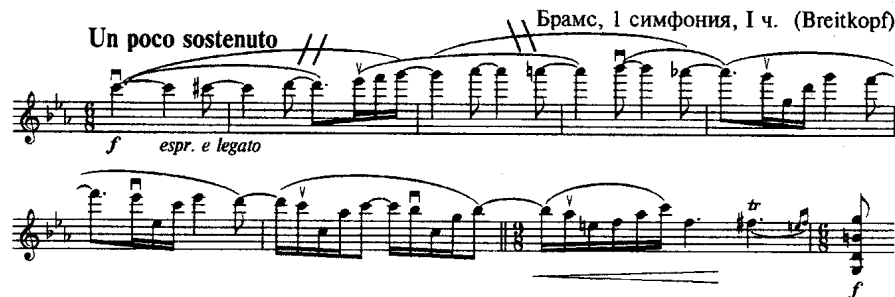
Объединяя несколько нот одной лигой, автор хочет, чтобы они прозвучали слитно, без каких-либо акцентов и цезур. Каждая лига предполагает новое движение смычка.

Allegro non troppo 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.



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 \sqcap и ∇ примерно равное количество длительностей. Тогда не будет толчков и звучание будет ровным.



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

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)

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)

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 помечать только знаками π , \vee без обозначения лиги.

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

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 глиссандо не прослушиваются.

Allegro maestoso
Моцарт, Концертная симфония для скрипки и альта, I ч. (Peters)

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 π или \vee в зависимости от движения смычка.

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

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

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 \uparrow , отрывается от струны и еще раз двигает смычок, предварительно вернув его немного назад. Исполнять это нужно с минимальной паузой, 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 \vee 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 \vee смычком, редко наоборот. При движении \vee смычок естественно после исполнения ноты приподнимается над струной. При движении \uparrow 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 \uparrow)

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 \vee 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.

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

Presto



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 желательным».

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.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В партиях первых скрипок даны штрихи, которые являются иллюстрацией ко всему вышеизложенному. Естественно, что вариантов штрихов может быть очень много, т. к. существуют разные интерпретации, различные исполнительские школы, и, наконец, традиции.

Используя партитуры, мы рассмотрим три симфонии Бетховена: 2-ю, 3-ю, 8-ю, Вторую симфонию Брамса, Шестую симфонию Чайковского и Классическую симфонию Прокофьева. Данный подбор симфоний не случаен.

Симфонии Бетховена требуют использования всего набора знаний, приобретенных при работе над расстановкой штрихов в произведениях Гайдна и Моцарта.

В симфониях Брамса многие штрихи будут отличаться от штрихов в произведениях композиторов классического направления. Штрихи, представленные в изданиях симфоний Чайковского, требуют небольших корректур. В основном они полностью соответствуют замыслу композитора и достаточно удобны для исполнения.

Что же касается произведений Прокофьева, то указанные им штрихи требуют тщательного осмысления, они очень тонко определяют характер музыки, но зачастую настолько неудобны для исполнения, что вызывают необходимость корректировок.

Чайковский. Шестая симфония (Юргенсон)

Первая часть

На протяжении почти всей части сохраняются печатные штрихи. Несколько особо трудных мест для ансамбля хочется выделить.

Такт 9-й после буквы А. На длинной ноте такта 8-го нужно экономить смычок, затем остановив его «от струны», продолжить исполнение шест-

надцатых штрихом «спиккато», не очень приподнимая смычок над струной.

Начиная с такта 8-го до буквы **E**, штрих «сальтандо» желательно выполнять очень малым количеством смычка ближе к струне.

Тему **Andante** для выполнения авторских нюансов лучше начинать вниз смычком, исполняя все напечатанные лиги.

Пассаж перед буквой **E** начнем вверх смычком, затем две септоли объединим на один смычок, присоединив к этой лиге первую восьмую буквы **E**. Этот штрих предлагается для того, чтобы сделать в пассаже *diminuendo*, а не *crescendo*, как указано автором. Так же перед буквой **F**. Это изменение авторского нюанса подкреплено многолетним опытом и сложившейся традицией исполнения.

Во втором **Andante** штрихи такие же, как и в первом **Andante**. В последующем **incalzando** после залигованной ноты *ля* пассаж нужно сыграть еще вверх смычком.

В такте **ritenuto** последнюю восьмую сыграем «еще раз вниз» и второе **incalzando** исполним по штрихам так же, как первое **incalzando**.

В букве **G** для извлечения большего звука, нужно чаще менять смычок в разное время (см. нотный материал).

Andante come prima как и ранее играем вниз смычком и далее все по печати. Для большего *diminuendo* можно три восьмые перед буквой присоединить к последующей ноте *си*, начав вниз смычком.

Вторая часть

Начиная с такта 9-го по 13-й, *pizzicato* лучше играть левой рукой, а *arco* — в разные стороны.

Три ноты с точками во второй вольте можно играть на один смычок все вверх. Во втором такте после второй вольты шестнадцатую *си* и прилигованную к ней ноту *ля* лучше сыграть «еще раз вниз» смычком. *Crescendo* к третьему такту после второй вольты будет естественным.

В букве **A** все октавы лучше играть каждый раз вниз. Если играть по печати, то возникает смысловой акцент на последней доле, а это нежелательно.

Три такта до буквы **D** после паузы сыграем «еще раз вниз», а ноты с точками исполним на одно направление смычка — вверх.

В букве **D** желательно направление смычка по указанным вилкам, т. е. вверх, вниз. В букве **E**, предпочтительней играть по такту, начиная вверх смычком. В букве **G** первый такт вверх, третий — вниз. С такта 9-го после буквы **G** все играем по печати.

В одном такте до буквы **I** все ноты с точками играем в одном направлении смычка — вверх. Далее все штрихи повторяются.

Третья часть

Самое начало трудно сыграть в ансамбле. Если на первой ноте смычок будет находиться на струне, это обеспечит одновременное возникновение звука у всей группы. В двух тактах до буквы **D** обе строчки лучше начать вверх смычком, так же исполнять два такта до буквы **E**.

В одном такте до буквы **I** первую шестнадцатую лучше сыграть «еще раз вниз». Букву **I** сыграем вниз смычком и далее по печати.

В букве **X** шестнадцатые ноты лучше объединить по восемь нот во избежание возможных лишних акцентов каждые четыре ноты. Эти акценты могут возникнуть, если играть по печатным лигам. Все аккорды в конце части играем вниз смычком.

Четвертая часть

В первом такте Д. Ф. Ойстрах предложил снять лигу на второй доле и это сразу решило все проблемы этого такта.

В третьем такте от начала, а также в первом и третьем тактах последующего **Adagio**, лигу на второй доле также снимаем.

Затакт в **Andante** перед буквой **G** играем вверх смычком от струны.

Пять тактов перед буквой **N** желательно сыграть на струне *соль*. Это обеспечит напряженное звучание и требуемый нюанс.

Брамс. Вторая симфония (Брайткопф)

Первая часть

Указанные автором длинные лиги, начиная с такта 17 требуют слитной и гладкой фразы без слышимых смен смычка.

Первую лигу делим на три смычка. Начинаем вверх смычком, в такте 19 с третьей доли играем вниз смычком, а в такте 22 — опять вверх смычком.

Вторую длинную лигу также делим на три смычка. Такт 24 начинаем вниз, 26 — вверх, такт 28 — вниз и *diminuendo*.

Такт 44 начнем вверх смычком. Такт 52 также вверх смычком, а ноты *си* и *ля* такта 54 присоединим к предыдущей лиге. В такте 59 делим лигу, две четверти этого такта, объединив их между собой, играем вверх смычком. Такт 92 играем вниз смычком, в такте 97 третью долю подхватываем и играем «еще раз вверх».

В такте 101 начинаем играть вверх смычком, а в тактах 106 и 107 восьмые играем «в ту же сторону»: в 106 — вверх, в 107 — вниз. В тактах

110 и 111 таким же образом, но направление движения смычка в такте 110 — вниз, в 111 — вверх.

В такте 121 для выравнивания штриха шестнадцатую ноту *ми* играем «еще раз вверх» смычком. В такте 126 *соль-диез* сыграем «еще раз вниз». В такте 135 длинную лигу лучше разделить, меняя направление смычка в разное время.

Начиная с такта 137 предпочтительней использовать нижние печатные лиги. В такте 169 лучше повторить штрих предыдущих тактов. В такте 170 объединим на один смычок первые две триоли. В тактах 172 и 173 нужно подхватить «в ту же сторону» третьи доли. Общую лигу в тактах 262 и 263 лучше поделить на два смычка, поскольку при нюансе *ff* печатный штрих не сможет обеспечить этот нюанс.

В такте 286 сыграем *фа-диез* «еще раз вниз», чтобы выделить эту ноту более ярко. Такты 306, 307, 308, 309 сыграем с лигами по два такта, тем самым будет обеспечено лучшее звучание.

В такте 353 желательно присоединить первую четверть к предыдущей лиге. Далее повторим уже расставленные в аналогичном материале штрихи. В такте 457 нужно начать новую лигу от ноты *ре-диез* вниз смычком и к этой лиге присоединить половинную ноту следующего такта. Далее до такта 464 надо разделить оставшуюся фразу на три смычка. Это даст возможность выполнить «вилки» и *crescendo*. В тактах 472, 473, 474 следует играть короткими печатными лигами.

В тактах 483, 484, 485 *ля-диез* и *си* объединим одной лигой, последующие две четверти также играем на одну лигу, а ноты *ми-диез*, *фа-диез* и восьмую *соль* сыграем на один смычок вниз. Длинную лигу в тактах 493–496 разделим на два смычка по два такта.

Вторая часть

В такте 16 шестнадцатую ноту *си* подхватим «в ту же сторону» вверх смычком. В такте 31 *ми-диез* и *ре* сыграем «еще раз вверх», тем самым усилим смысловой акцент на последующей ноте *ре*.

В такте 42 разделим октавную лигу, чтобы выполнить *crescendo*, а также и для того, чтобы техническое глиссандо при движении к верхней ноте *до* попало на смену смычка, тогда глиссандо не будет прослушиваться. Длинную лигу такта 43 разделим на два смычка.

Такты 45, 46, 47, 48 делим на несколько смычков, учитывая знаки артикуляции. Такт 51 начинаем вверх смычком, так же и в такте 53. Такты 69 и 70 сыграем на три смычка. В такте 76 последнюю долю лучше сыграть вверх смычком, отделив ее от предыдущей лиги. Такт 77 по штрихам сделать таким же как и 78. Такт 84 и затакт к такту 87 играем вверх смычком. В такте 94 желательно последние две восьмые подхватить «еще раз вверх» смычком.

Третья часть

Такт 50 и все последующие такты с таким же ритмическим рисунком нужно играть, подхватывая короткую ноту «в ту же сторону». В такте 194 первые две четверти перед акцентом играем вверх смычком. В такте 198 сыграем вторую и третью четверти вверх смычком, в такте 199 также играем вверх последнюю триоль. В такте 200 опять вверх смычком вторую и третью ноты. Такт 209 играть на один смычок. Такт 225 можно начать вниз смычком и играть по печати, но в случае, если не хватает смычка, можно начать вверх смычком, при этом надо разделить лигу, выделив две четверти такта 227.

Четвертая часть

Первую длинную лигу делим и играем на два смычка. К лиге тактов 7 и 8 присоединяем первую четверть такта 9. Лигу тактов 15 и 16 разделим на два смычка. Так же в такте 25. В такте 78 играем два раза вниз с остановкой. Начиная с такта 78, все первые четверти, обозначенные в печати отдельно, во избежание их резкого звучания будем присоединять к предыдущим лигам. В такте 98 половинную ноту сыграем «еще раз вниз».

Нюанс *sf* из затакта к такту 112 играем «еще раз вниз». Последнюю ноту в такте 113 для выравнивания штриха сыграем «еще раз вверх». Такты 155–158 играем как в начале части.

В такте 168 прервем лигу, таким же образом поступим в тактах 170, 171. В такте 173 возьмем ноту *соль-диез* «еще раз вверх» смычком для выравнивания штриха. Такты 182 и 183 играем по такту. Все последующие *sforzato* играем вниз смычком. Первые восьмые в тактах 185 и 187 исполняем также вниз смычком. Такт 225 начнем играть вверх смычком. К лиге такта 242 присоединим затакт. Лигу такта 257 разделим, а последующую лигу присоединим к первой ноте такта 260. Такт 281 играем два раза вниз с остановкой. Далее, как в эпизоде, который начинается от такта 78. В такте 362 сыграем два раза вниз.

Бетховен. Восьмая симфония (Петерс)

Первая часть

Первые три такта играем по печати. Точки над (под) нотами надо исполнять близко к штриху мартле, т. е. не отрывая смычок от струны. Такты 13, 15, 17, 21, 23, 25, 27: последнюю шестнадцатую играем «в ту же сторону». В такте 28 появляется *sforzato*, его мы играем «еще раз вниз». Теперь последняя шестнадцатая будет вниз смычком.

Начиная с такта 37 достаточно трудно играть печатными штрихами. Для исполнения лиг используется значительное количество смычка, возвращать же смычок нужно на коротких нотах. При исполнении лиг смычок уходит к концу. Поэтому мы изменяем направление смычка, указанное в печати: первую ноту играем вверх, следующую короткую ноту — «в ту же сторону», т. е. эту музыкальную фразу — вниз, а затем короткую ноту играем вверх. Первая четверть такта 41 присоединяется к предыдущей лиге. В такте 43 последняя нота *ми-бемоль* также присоединяется к предыдущей лиге. Такты 44, 45 и первую четверть такта 46 играем на один смычок вверх. В тактах 70, 71, 72 шестнадцатые ноты исполняются «в ту же сторону», т. е. вниз. Далее в тактах: 80, 81, 82 такие же штрихи.

Такты 120–123 можно сыграть на два смычка. Смену смычка произвести в группе в разное время.

В такте 159 *ff* начинается на последней восьмой (см. партитуру). Эту ноту *до* нужно сыграть «еще раз вниз». В такте 164 *sforzato* играем «еще раз вниз», далее «как приходится».

С такта 208 начинается эпизод достаточно сложный по штрихам. Предлагаем: такт 208 играть по печати, начать вверх смычком. Октаву *ля* сыграть вниз смычком, (*sforzato* — вниз). Две восьмые, оставшиеся в такте 209 слиговать. Лигу в тактах 210 и 211 надо прервать после *sforzato*, оно играется вниз, оставшиеся две восьмые, как и ранее, играем вверх смычком.

В тактах 212 и 213 лига такая же, как и в тактах 210 и 211 (*sforzato*, исполняемое вниз), в такте 214 нужно отдалить от предыдущей лиги ноту *си-бемоль* и сыграть ее отдельно вниз. Далее по печати. Таким образом, все *sforzato* играют вниз, а все затактовые восьмые — вверх смычком. Штрихи отвечают авторским пожеланиям, указанным в нотах, и достаточно удобны.

Такты 218, 220, 222, 224 исполняются вверх смычком. *Sforzato* играем вверх, на сильной доле оно прозвучит достаточно убедительно. В тактах 225 и 226 *sforzato* на слабой доле сыграем «еще раз вниз», тем самым покажем перенос *sforzato* с сильной доли на слабую.

Начиная с такта 234 штрихи аналогичны штрихам тактов 37–46. Штрихи в тактах 267–269; 277–279 такие же, как в тактах 70–72. Лигу в тактах 304–307 можно поделить на два смычка, сменив его в разное время. Такт 337 желательно начать играть «еще раз вниз», чтобы выровнять штрихи.

Вторая часть

Основной принцип: точки над (под) нотами в нюансе два *p* играют по две тридцатьвторых, вверх смычком. Точки над (под) нотами в нюансе *f*, *ff* — отдельно, в разные стороны. Тридцатьвторые ноты с точками,

идущие после тридцатьвторых, в отличие от нот с точками, идущих после шестнадцатых, играют также отдельно. В начале части играем две ноты вверх. В следующем такте тридцатьвторые также по две ноты вверх. Во втором такте после двух заливанных тридцатьвторых две ноты играем отдельно, а две тридцатьвторые после шестнадцатой — обе вверх. В такте 9 в нюансе *sff* две тридцатьвторые играем раздельно, еще раз вниз и вверх. В такте 20 короткие ноты исполняем «в ту же сторону». В такте 22 ноты перед *sforzato* играем вверх смычком. В такте 31 можно три первые шестнадцатые сыграть все вверх.

Это придаст легкость и изящество исполнению. Далее нужно расставить штрихи в аналогичных местах по описанной выше схеме.

Третья часть

Лигу тактов 3, 4 и 5 нужно поделить на два смычка, подготавливая тем самым *crescendo* к *f* в такте 6. Такты 7, 8 и 9 такие же.

Такт 27 можно разделить: три восьмые с точками начинаем вверх смычком и играем их отдельно. Во второй вольте начнем также вверх смычком, а такты 58 и 59 сыграем на один смычок. (Последующее *sp* исполняется вверх смычком).

Четвертая часть

В такте 18 триоли начнем «еще раз вниз» смычком. Для исполнения в такте 48 *sp*, сыграем в такте 47 четверти «вверх-вниз» смычком. В такте 51 подхватим *ми-бемоль* «еще раз вверх». Следующую лигу разделим. С такта 53 будем играть вверх смычком, ноту *ми-бемоль* также вверх. Следующую лигу делим на два смычка. Первую ноту такта 68 присоединим к предыдущей лиге. Такты 72 и 73 играем по такту, а такты 74 и 75 сыграем на один смычок, тогда первая четверть такта 76 будет исполнена вверх смычком.

Начиная с такта 109 по 144, все восьмые после восьмой паузы играем «еще раз вверх» смычком. Длинную лигу тактов 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171 делим на четыре смычка.

В такте 223 уже знакомый прием: последнюю четверть играем «еще раз вниз» смычком, что помогает исполнению последующего *sp*. В такте 310 и 322 первые доли играем «еще раз вверх» смычком. Таким же образом такт 326. Далее в аналогичных местах мы используем аналогичные штрихи. Лигу в тактах 422–425, а также в тактах 426 и 427, разделим. Такты 439 и 441 играем вверх смычком. (Штрих «стаккато-воланд»).

Бетховен. Третья симфония (Петерс)

I часть

В такте 25 первая четверть присоединяется к предыдущей лиге. В такте 35 шестнадцатые следует сыграть «еще раз вниз» смычком. В такте 53 нужно продлить лигу до первой четверти такта 55. В такте 59 последнюю четверть играем отдельно вниз смычком, а последующие четыре ноты *фа* на одну лигу вверх смычком. В такте 87 предлагаю четверти сыграть отдельно в верхней половине смычка, начиная движением вверх, а такт 88 весь на один смычок вверх.

Такты 89, 90, 91 играем под одной лигой вниз смычком, *sforzato* желательно показать левой рукой, т. е. вибрацией. Такт 101 лучше начать вверх смычком и далее играть подряд «вниз-вверх».

В такте 110 первую четверть играем вверх смычком, а *sforzato* вниз.

Начиная с такта 123 все аккорды играем вниз смычком. В такте 137 прервем лигу после ноты *ре-бемоль* и далее меняем смычок после *до*, *ми-бемоля* и *ре-бекара*. Лигу, объединяющую такты 140 и 141, нужно разделить на два смычка по такту, чтобы сделать большое *crescendo* к *ff*.

Такт 147. Иногда этот такт чуть замедляют, тогда можно играть каждый звук смычком вниз. Если же темп не меняется, то начинаем играть этот такт вверх смычком и далее в разные стороны.

Такт 171 требует экономного ведения смычка, чтобы последующее *спиккато* пришлось на его середину. Еще одна трудность — оторваться вместе всей группой от длинной ноты.

Рекомендую вместо первой шестнадцатой такта 172, прилигованной к предыдущей длинной ноте, выдержать цезуру и следующую спиккатную ноту *ля-бекар* сыграть «от струны», а дальше следует обычное «спиккато».

В такте 173 можно первую четверть сыграть вверх, как и предшествующую ноту. Дальше все четверти, имеющие над (под) собой точку, будут также играть вверх смычком.

Такт 183 начинаем из затакта смычком вверх. 187 — также. В такте 193 последнюю восьмую играем «еще раз вверх» смычком. Такт 240 начнем вверх смычком, последнюю восьмую в такте сыграем «в ту же сторону». В такте 242 для выравнивания штриха две шестнадцатые сыграем «еще раз вверх». Такт 244 также начнем вверх смычком. Начиная с такта 248, все четверти, имеющие над (под) собой точки и стоящие перед *sforzato*, играем вверх смычком. Кроме того все восьмые в конце тактов нужно играть «в ту же сторону».

В тактах 276 и 277 половинки играем вниз смычком. В тактах 280, 281, 282 нужно сделать от *f* к *p* постепенное *decrescendo*. Поэтому первые четыре ноты играем каждый раз вниз, а затем в разные стороны.

В тактах 292, 294, 296 первую четверть лучше присоединить к предыдущей лиге. Тем самым можно избежать акцента на первой четверти, который создается напечатанным штрихом. В такте 337 последнюю восьмую играем вверх смычком.

Довольно сложное место для исполнения от такта 378 до 393. Можно играть все по печати, но переброска правой руки для исполнения *pizzicato* и *arco* создает определенную нервозность в нюансе *pp*. Можно рекомендовать играть здесь *divisi*.

Одна сторона группы играет только *pizzicato*, а другая только *arco*, но с условием, что правая рука не отходит от скрипки. В этом случае мы получаем нужное звучание и создаем благоприятное зрительное впечатление.

Такт 403 лучше начать вверх смычком, (такое же направление смычка у альтов). Печатную лигу, объединяющую такты 420, 421, разделим на два смычка, присоединив ко второй лиге ноту *ре-бемоль*. Начиная с такта 603, шестнадцатые после паузы нужно играть вверх смычком. Лигу, связывающую такты 628 и 629, лучше снять, и играть лиги по такту. Первую ноту такта 631 надо присоединить к предыдущей лиге. В тактах 636 и 640: ноту *фа* такта 636 и ноту *соль* такта 640 играем «еще раз вверх» смычком.

В тактах 644 и 648, четверти играем «в ту же сторону». В такте 657 вторую восьмую *си-бемоль* играем «еще раз вверх».

II часть

В самом начале второй части обе затактовые ноты играем вниз смычком. Место смычка — *punta d'arco*. Если играть обе затактовые ноты вверх смычком, то значительно труднее определить место смычка, поскольку середина смычка, от которой в этом случае нужно начинать играть, — понятие гораздо менее определенное, чем понятие *punta d'arco*. Сердину смычка вообще достаточно трудно определить, учитывая геометрический фактор (его длина), весовой фактор (разный вес), а также различное понимание у разных исполнителей принципов расходования смычка и определения его середины. Расставлять штрихи нужно таким образом, чтобы как можно реже возникала необходимость в устных разъяснениях. И тем не менее, в некоторых случаях устные разъяснения неизбежны.

Определение места смычка *punta d'arco* как раз один из таких моментов.

В такте 7 третья и четвертая шестнадцатые лучше прозвучат, если их сыграть раздельно, устранив печатную лигу. Далее первую восьмую такта 8 подсоединить к лиге такта 7. Возможен другой вариант: также устранив печатную лигу, ноту *до* в такте 7 сыграть отдельно, а *ре* и *си-бекар* в этом же такте на один смычок. Также и в следующем такте на первой доле.

Затакт к такту 17 играем вверх, а такт 19 на два смычка. Такт 21 сыграем вниз, а ноту *фа-диез* в такте 22 — вверх, отделив ее от последующих

двух нот. (См. остальные голоса — первая нота такта 22 у всех отдельно). Последнюю восьмую такта 24 играем «еще раз вверх». Такт 30 по штрихам такой же, как в начале этой части, а в такте 33 в связи с появлением *crescendo* последнюю лигу играем «еще раз вверх» и приходим вниз на *f*. Дальше в такте 34 в *sp* играем «еще раз вверх», затем делаем небольшое *crescendo* и *sforzato* играем вниз смычком. В такте 59 последнюю восьмую играем «еще раз вверх». В такте 61 триоль желательно играть вверх смычком, как и все последующие триоли.

В такте 65 для более свободного исполнения *sforzato* разделим лигу пополам, далее по печати. Начиная с такта 69, каждая третья нота триоли подхватывается «в ту же сторону».

В такте 84 первую ноту триоли присоединим к предыдущей лиге, если эту ноту играть по печати, то она может из-за значительного количества смычка получить ненужный акцент, это изменит нюанс и характер звучания данного места. В такте 111 вторую и третью доли играем по две ноты для усиления *crescendo*. Такты 117, 119, 120 делим на два смычка, *sforzato* играем вверх смычком.

Для выравнивания штриха в такте 84 вторую триоль сыграем «еще раз вверх». Такты 121, 122, 123 играют по-разному: «мартле» или крупным «спиккато» в нижней половине смычка. Нужно обратить внимание на такт 145 — он начинается штрихом *detaше*.

В такте 151 три восьмые, имеющие над (gjl) собой точки, можно играть каждый раз вниз, можно играть и чередуя направление смычка. Такты 155, 156 лучше сыграть «в одну сторону» — вниз, а такт 157 — вверх. Эти такты играют в развитии музыкального текста роль, сопоставимую с ролью вопроса в речи, и тем самым вызывают ожидание «ответной» музыкальной фразы. Надо учитывать, что при движении смычка вниз, музыкальная фраза получает или может получить законченный, завершённый характер, вопросительной интонации она передать не может.

Такты 189, 190, объединенные одной лигой, лучше сыграть на два смычка. Такты 211, 212 играть «мартле». Далее по печати.

Sforzato в тактах 218, 220 в нюансе «пианиссимо» надо рассматривать как небольшие акценты, которые легко сыграть вверх смычком. Такт 231 лучше играть вверх смычком.

Учитывая содержание последней фразы в этой части, предлагаю с такта 238 играть «как приходится» по печати, начиная смычком вниз, но не отнимая смычок от струны даже в паузах. Зрительное впечатление в этом случае будет соответствовать музыкальному содержанию.

III часть

Начав смычком вверх, подхватываем третью долю такта только там, где нужно выровнять направление смычка. Это такты 12, 26, 46, 90, 92 и

далее в аналогичных местах. В такте 115 первую четверть нужно сыграть «еще раз вверх», что усилит последующее *sforzato*. (О таком приеме мы уже ранее говорили).

IV часть

В такте 6 короткие ноты желательно играть «в ту же сторону». Все последующие аккорды с точками играем вниз смычком. Лигу тактов 49, 50, 51 лучше разделить на два смычка на лигу тактов 49, 50 и лигу такта 51. Начинать такт 49 надо вниз смычком. Такт 76 играем вверх смычком. Два такта до ферматы такта 95 играем раздельно по такту. Фермату в такте 95 играем вверх смычком. В такте 103 после ферматы меняем направление движения смычка и, соблюдая лиги, играем вверх смычком.

В такте 107 шестнадцатые играем «еще раз вниз». В такте 111 вторую восьмую сыграем «еще раз вверх» для выравнивания штриха. В такте 131 *ми-бемоль* играем «еще раз вверх». Такты 135, 136: обе ноты, имеющие над собой точки, играют вверх смычком. В такте 149 для выравнивания штриха восьмую ноту *ля* играем «в ту же сторону» вверх. В такте 153 шестнадцатые после восьмой ноты *до* играем «еще раз вниз» смычком. Такты 157, 164 начинаем играть вниз смычком. Наличие точки над первой нотой дает возможность перенести смычок и исполнить штрих «еще раз вниз». В тактах 199, 200, 201 и аналогичных последнюю восьмую подхватываем «еще раз вверх».

Эпизод от такта 201 очень интересен тем, что по своему ритму он напоминает венгерский фольклор.

В такте 212 на восьмой с точкой необходимо подать смычок к колодке и последнюю шестнадцатую сыграть вниз смычком. (Это не соответствует принятым штрихам при таком ритмическом рисунке. Короткая нота обычно играет в сторону длинной, но исполнение этого штриха у колодки достаточно удобно). Этот штрих очень эффектен. Он придает нужный характер этому фрагменту. Такты 213, 214, 215 и 216: за исключением последней шестнадцатой играем всё раздельно — вверх, вниз. В такте 216 для выравнивания штриха, последнюю ноту сыграем «еще раз вверх».

С такта 219 играем так же, как ранее. Начиная с такта 250, все аккорды играем вниз смычком, а последнюю октаву *соль* играем вверх смычком — *sp*.

В такте 287 лига *до* — *ре-бемоль* по печати пропущена, нужно ее восстановить. В такте 285 ноту *ля* нужно сыграть «еще раз вверх» Третью восьмую следующего такта также лучше сыграть вверх. В такте 299 играем два раза вниз. В такте 315 *sforzato* лучше сыграть «еще раз вниз». В такте 325 для выравнивания штриха ноту *соль* нужно подхватить вверх. Затакт к такту 365 начнем вверх смычком, а далее ноты, имеющие над со-

бой точки (по сути это черточки), надо играть «в ту же сторону». Имеются в виду отдельные шестнадцатые.

Первую ноту такта 372 присоединим к предыдущей лиге. Такт 374 начнем вниз смычком и все короткие ноты играем «в ту же сторону». В такте 404 и далее ноту с точкой после лиги играем «в ту же сторону».

Начиная с такта 461 все аккорды играем вниз смычком, кроме затактового аккорда к такту 469.

Бетховен. Вторая симфония (Брайткопф)

I часть

Затакт к первому такту играем вверх смычком. Затакт к такту 5 тоже вверх. На четверти с точкой такта 5 экономим смычок, чтобы сделать *crescendo* в такте 6. Тем же количеством смычка, которое использовано на четверть с точкой в нюансе *ff*, нужно сыграть в обратном направлении следующие три заливованные ноты в нюансе *p*. *Sforzato* придется играть вверх смычком. Это, казалось бы, противоречит установленным нами принципам, но данное *sforzato* надо рассматривать как акцент, стремящийся к следующей ноте *mi*. Вершину фразы — ноту *si* такта 7 — исполнять в нюансе *f*. Трель *mi* и форшлаг такта 7 играем на один смычок вниз. Тридцатьвторую ноту *fa* играем в «ту же сторону», в этом случае перед этой нотой будет люфт. Вторая доля этого такта исполняется аналогичным образом только вверх.

Третью ноту триоли, над которой стоит точка в такте 7, сыграем «в ту же сторону». Первая триоль этого такта играет вниз, вторая — вверх. Здесь обязательно написать знаки «вниз», «вверх». Лигу в такте 8 исполним смычком вверх, двигаясь к *sforzato* в такте 9. Последующие затакты будут вниз. *Sforzato* нужно воспринимать как акценты. Затакт к такту 12 в нюансе *ff* имеет над собой точку. Восьмая затакта приобретает значение шестнадцатой, затем следует шестнадцатая пауза. Этот затакт хорошо сыграть вниз смычком, затем играем еще раз вниз, нюанс «форте-пиано». Сыграв акцент на ноте *си-бемоль* такта 12, быстро проводим легкой рукой весь смычок к концу с тем, чтобы все тридцатьвторые ноты сыграть на один смычок вверх в нюансе *p*.

Выше говорилось о желательности того, чтобы звуки, тесситурно в нюансе *p* идущие вниз, игрались бы вниз смычком.

В данном случае, однако, музыкальную фразу такта 12 играем смычком вверх, что даст нам возможность исполнить *sforzato* такта 13 движением смычка вниз. Поэтому движение тридцатьвторых смычком вверх оп-

равдано. Следующую тридцатьвторую ноту *ми-бемоль* играем «в ту же сторону», пишем знак «вверх» и подводим смычок к его середине, т. к. в соответствии с характером данного фрагмента лучше играть штрихом «мартеле». Штрих такта 14 аналогичен штриху такта 12.

В такте 15 тридцатьвторые играют «в ту же сторону». Запись штриха — «вниз», «вверх» — обязательна. В такте 16 можно сохранить печатную лигу, исполняемую вверх смычком. *Sforzato* на ноте *соль* в такте 17 не требует специального выделения, т. к. весь играющий в этот момент оркестр также имеет *sforzato*.

В этом же такте 17 над последней нотой *соль* есть точка, следовательно перед и после этой ноты по общим правилам должен быть люфт, однако остановка перед нотой *соль* в данной музыкальной фразе не нужна. Поэтому мы продлеваем лигу до ноты *соль* включительно, а точку сохраним. В данном случае точка над лигой означает, что люфт будет только после ноты *соль*, и длительность этой ноты сокращается наполовину. Такты 18, 19, 20, 21 аналогичны такту 17.

В тактах 22 и 23 сохраняем печатные штрихи. В связи с тем, что данное место является кульминационным в нюансе *ff*, нужно придать большее значение восьмушкам с двумя точками, и поэтому играть их нужно вниз смычком и далее каждую ноту отдельно. (Ранее говорилось о том, что такие фигуры желательно играть «в ту же сторону»). Такт 25 начинаем играть вверх смычком — «спиккато». В такте 26 — продолжение «спиккато», но последующую лигу нужно изменить по артикуляционным соображениям. Первая восьмушка *fa* отделяется от лиги, а под лигой остаются лишь две ноты.

Такты 27 и 28 одинаковы по штрихам. Неудобство печатного штриха в том, что на лигу уходит большое количество смычка, а последующие звуки нужно играть в середине «спиккато». Этот штрих можно выполнить только сознательно экономя смычок.

Такты 29, 30, 31, 32 одинаковы, затакт играем «вверх», такт 33 по печати, но с учетом того, что последующие три такта *Allegro* исполняются *спиккато*, т. е. в «середине смычка». Такт 37: делим лигу пополам, чтобы сделать небольшое *crescendo*. Такт 38 играем «спиккато» серединой смычка. В такте 45 после пауз каждый раз играем вверх смычком. Далее до такта 59 — по печати. В такте 59 шестнадцатую ноту *ре* — октаву — сыграем «в ту же сторону» т. е. «вниз» смычком, а последующую длинную октаву подведем к ноте *ми* вверх. Такт 61 и последующие *ff* играем «спиккато» в нижней половине смычка ближе к колодке. Первая и вторая ноты такта 65 играют обе «вниз». Точка над первой нотой дает нам возможность перенести руку и еще ярче сыграть *sforzato*.

Такт 72 играем по печати, но если *sp* такта 73 не будет получаться, то следует в такте 72 последнюю четверть сыграть «еще раз вниз» и после-

дующее *sp* получится «вверх», что обеспечивает выполнение нюанса. В такте 77 последняя шестнадцатая играется «в ту же сторону», вверх. В такте 81 первую ноту *ля* желательно присоединить к предыдущей лиге, т. к. она заканчивает музыкальную фразу и должна быть исполнена в нюансе *p*. В такте 84 *subito forte* начнем опять «вверх» смычком и подводя руку к колодке сыграем такт 85 *ff*. Далее по печати. Такты 98 и 99: все аккорды играем «вниз».

Такты 102–107: чтобы смягчить звучание четверти с точкой, во всех этих тактах лучше предшествующие этой ноте шестнадцатые начинать играть «вниз» смычком. Однако, в такте 107 нужно последние четыре шестнадцатые сыграть «еще раз вверх» и рассматривать их как затакт к последующей ноте *до*. Далее по печати до такта 146. В такте 146 для выравнивания штриха третью и четвертую восьмые сыграем вверх. Также в тактах 150, 154, 156. В такте 182 шестнадцатую исполним «в ту же сторону». В такте 198 *sforzato* сыграем «еще раз вниз», а последнюю шестнадцатую ноту «в ту же сторону». Этот же штрих исполняем в последующих тактах. В такте 207 короткую ноту лучше играть «в ту же сторону». В тактах 208, 209 так же. Затакт к такту 212 лучше сыграть «вниз» смычком, что обеспечит нужное звучание последующего *sp*, исполняемого «вверх» смычком. Тем самым устраняется инерция движения смычка к сильной доле такта. В такте 344 автор ставит *sforzato* также и на слабой доле, ее нужно сыграть «еще раз вниз» смычком. Для того, чтобы выровнять смычок перед «спиккато» в такте 342 последнее *sforzato* нужно сыграть «вверх», подхватив «в ту же сторону» шестнадцатую ноту *ре*. Последнюю ноту в первой части в зависимости от длины \curvearrowright можно сыграть на два смычка, меняя его в разное время.

Вторая часть

Начало по штрихам возможно в двух вариантах:

Вариант первый. Начинаем играть «вниз» смычком. Смысловый, внутренний акцент ощущаем на первой доле. Все последующие нюансы исполняются обратным движением смычка. В такте 8 первую ноту *ми* нужно присоединить к предыдущей лиге. В такте 12 первую ноту *си* также присоединить к предыдущей лиге.

В такте 14 последние три шестнадцатые нужно рассматривать как введение к последующей фразе. Поэтому их нужно начинать играть «еще раз вверх».

Вариант второй. Начинаем играть вверх смычком. Смысловый, внутренний акцент ощущаем на ноте *до* второго такта. В этом случае первый такт звучит как затакт ко второму. Далее все по печати. Такт 14 такой же

как и в первом варианте. Далее оба варианта совпадают. В такте 20 последнюю ноту *ре* лучше сыграть «еще раз вниз», тогда последующие нюансы совпадут с направлением движения смычка.

Такт 25 начинаем играть опять «вниз». В такте 31 последнюю ноту *си* играем «еще раз вверх». В такте 34 затакт сыграем «вниз» смычком, чтобы *sforzato* на слабой доле было более значительным. Играть затакт будем «вниз» смычком. В такте 39 таким же образом. В такте 46 начинать играть нужно «вверх» смычком. В такте 51 третья и четвертая шестнадцатые играются «в ту же сторону» вверх. В тактах 56, 57 шестнадцатую ноту играем «в ту же сторону». Первая нота такта 62 присоединяется к предыдущей лиге. Такты 63 и 64 исполняются так же, как и такты 56 и 57. Такт 76 начинаем вниз смычком. В такте 82 первая нота *ми* приходится вниз смычком, но дальнейшая лига играется вверх. Смычок чуть приподнимается над струной. Этот штрих очень удобен при исполнении вверх, но менее удобен при исполнении вниз в следующем такте.

В такте 87 три первые ноты играют вверх. Смычок приподнимается над струной. В такте 89 легкой рукой смычок отрывается от струны и движется в одном направлении вверх. Такт 91 играем вверх. В такте 94 первую шестнадцатую нужно сыграть «еще раз вверх», тогда последующее *sforzato* на слабой доле прозвучит достаточно ярко.

Такт 95 такой же. Такт 98 в нюансе *p* лучше сыграть на один смычок, прилиговав первую восьмую следующего такта. Последующие две восьмые играем в разные стороны и далее по печати.

В такте 107 к последним четырем тридцатьвторым прилиговывается первая нота следующего такта, остальные пять нот играют с черточками под лигой. В тактах 109, 110, 111, 112 играем лиги с черточками, но в тактах 113 и 114 все ноты исполняются отдельно, т. к. нужно сделать *crescendo* от *p* к *f*. Далее штрихи повторяются. Такт 126 по штрихам такой же как такт 115.

Начиная с такта 139 по такт 147 включительно, все шестнадцатые, идущие после ноты с точкой, играют «в ту же сторону». Такт 148 *ff* играем «еще раз вниз», т. к. последнее *sforzato* такта 147 также играется вниз. Этим мы усиливаем начало кульминации.

Такт 157 для первого варианта исполняем вверх смычком, для второго варианта — вниз (хотя это и не очень удобно). В такте 182 последнюю ноту *ми* сыграем «еще раз вверх», перед акцентом. В такте 241 последнюю тридцатьвторую сыграем «еще раз вверх». Далее повторим проставленные ранее штрихи.

Третья часть

В такте 21 первую четверть желательно сыграть «еще раз вверх». Далее нота *фа* вместе с последующими двумя восьмыми играется под одной

лигой. Последующие два такта и *си-бемоль* такта 25 играем на одну лигу, далее так же. Нота *до* перед 1-й вольтой играется «еще раз вверх». Трио по печати.

Финал

Начало играем вниз смычком. Следующую восьмую ноту *до* сыграем «в ту же сторону», *sforzato* исполняется вверх, вершина этой фразы нота *ми* — вниз смычком. Далее по печати. В тактах 45 и 47 первую восьмую на последней доле нужно играть «еще раз вниз».

В такте 55 *sforzato* сыграем вниз, и тогда вторую четверть такта 56 для выравнивания штриха сыграем «еще раз вверх». Далее те же штрихи. Такты 131 и 132 требуют определенной экономии смычка, чтобы играть спиккатные ноты в середине смычка. Не соблюдая экономии, мы придем к концу смычка и последующие точки придется исполнять как черточки — смычком, лежащим на струне. Такт 169 *sforzato* играем «еще раз вниз».

В тактах 305, 306 *sforzato* будем воспринимать как акценты и исполнять их вверх смычком. Такты 334 и 335 можно сыграть на два смычка, сменив их в разное время. Фермату в нюансе *p* играем до конца смычка, и следующую четверть надо играть «еще раз вниз» без перехвата, продолжая движение смычка вниз. Далее в тех тактах, в которых имеются три ноты, третью ноту нужно играть «еще раз вверх».

Такты 358 по 365 можно играть на один смычок. С такта 366 продолжить движение смычка вниз на первой восьмой и играть *a punto d'arco* до *sff* в такте 372. Такты 372 и 373 делим на два смычка в разное время. Такт 380 придется разделить пополам, чтобы такт 381 был единым по штриху во всей струнной группе. Поскольку деление такта 380 вынужденное, искусственное, желательно избежать акцента на второй половине такта, т. е. на смене смычка. В такте 403, а также в тактах 405, 407, 409 последнюю четверть нужно подхватить «еще раз вверх».

В такте 414 длинную ноту сыграем «еще раз вниз» *ff*, нужно остаться в конце смычка и первую четверть следующего такта в нюансе *pp* играть вниз без перехвата, продолжая движение смычка в одном направлении. Последние аккорды исполняем «все вниз». (Пропущенные, не разобранные по штрихам такты или аналогичны предыдущему материалу, или играют по печати).

Прокофьев. Классическая симфония

(М.: Музгиз, 1953)

Первая часть

В 4-м такте до 1 со второй четверти новое направление смычка — вверх. В первом такте до 1, начиная со второй восьмой, — три ноты вверх. До 2 аналогично. Два такта до цифры 3 желательно начать вниз (учитывая *pizzicato*).

Один такт до 6 цифры: надо выполнить указание автора — *punto d'arco*. Две последние восьмые сыграть отдельно и далее выполнять штрихи автора. (Эти штрихи безусловно неудобны для исполнения, но они отражают определенную мысль автора и подчеркивают гротескный характер музыки.)

В цифре 8 первые три ноты надо исполнять все отдельно, начиная вниз смычком. В третьем такте после 8 вторая доля исполняется отдельно, а последняя восьмая еще раз вверх.

В одном такте до 10 последнюю четверть лучше сыграть вниз смычком и на первой доле следующего такта подвести смычок для исполнения *pizzicato*.

В цифре 11 в трех тактах вторую долю залиговать с третьей, соблюдая исполнение точки.

В пятом такте цифры 15 исполнять авторские штрихи, но стараться при игре две раза вниз сократить до минимума цезуры. Для этого нужно как можно быстрее возвращать смычок. Далее те же штрихи.

Последнюю ноту в этой части можно играть вниз и вверх, в последнем случае предпоследнюю ноту *ля* не нужно дублировать.

Вторая часть

Для придания элегантного и грациозного характера исполнению последние три восьмые первого такта играем вверх смычком. К этому направлению присоединяется первая восьмая второго такта. Также исполняются третий и четвертый такты.

В 6-м такте пять восьмых играют в направлении вверх смычком. Как здесь, так и ранее — это штрих *staccato volando* (летучее стаккато). В данном случае желательно использовать минимальное количество смычка. Играть буквально на одном месте.

В 4-м такте первой цифры все три фигурки вверх смычком. Один такт до цифры 2: трель и последующие ноты сыграем на одну лигу — вниз смычком.

После цифры 2 — 4, 5, 6 такты: всё в разные стороны. (В этом эпизоде нецелесообразно играть всё вверх, так как много раз повторяется один и тот же элемент.)

В цифре 3 надо моментально перейти на *pizzicato*. Для этого нужно в последнем такте перед цифрой 3 самую последнюю триоль сыграть еще раз вниз. Нота *ля* перед *pizzicato* играется вверх смычком. В 5 цифре *subito piano* в третьем такте играем вверх смычком, далее длинную ноту *до* делим на два смычка.

6 цифра: в 4-м и 5-м тактах опять используем штрих летучее стаккато с теми же условиями исполнения (минимум смычка). Октаву *до-до* играем вниз, всё остальное — вверх смычком. Также следующий такт: *до-фа* вниз, остальное вверх.

Лигу во 2-м такте 9 цифры можно продлить до конца такта. В третьем такте 11 цифры опять последнюю триоль сыграем еще раз вниз, чтобы первую восьмую следующего такта (цифра 12) сыграть вверх. Последние три восьмые в такте и первая восьмая следующего такта на один смычок вверх. Так до конца части, и последнюю ноту также играть вверх.

Третья часть. Гавот

Начиная со 2 цифры всё вверх смычком. (штрих *stehende Staccato*). Не двигать смычок, а играть как бы на одном месте.

Затактовую октаву *ре* сыграть по печати вниз и далее всё вверх как в начале. Все ноты, имеющие точки — вверх смычком, не имеющие — по печати.

Финал

Учитывая очень быстрый темп, необходимо расставить виртуозные и достаточно удобные штрихи.

Первые два такта по печати. Длинную лигу в третьем и четвертом тактах нужно изменить: нижние лиги действительны, последние четверти в этих тактах нужно подхватить еще раз вверх. В пятом и шестом тактах последнюю восьмую присоединяем к предыдущей лиге, но сохраняем точку.

Два такта до цифры 1 и первая восьмая цифры 1, экономя смычок, играем вниз смычком, соблюдая *pp*.

В третьем и четвертом тактах после цифры 1 играем те же штрихи, что и в третьем и четвертом тактах от начала.

Цифра 2: лига и две ноты отдельно. Два такта до цифры 3 по аналогии.

Во втором такте цифры 5 четверть *ре* отделить от лиги и сыграть вверх смычком. Четыре такта до цифры 6 — всё отдельно.

В пятом такте цифры 10 первые две четверти на один смычок — вниз. *Фа* отдельно вверх смычком. Далее печатная лига вниз и три ноты с точками вверх. Один такт до 11: печатная лига вниз и оставшиеся три ноты вверх, соблюдая точку. Во втором такте после 11, а также в четвертом — начинать вверх смычком. В четвертом такте после цифры 13 — так же, как после 10.

В цифре 17 возможны два варианта: сыграть три доли на один смычок, или сразу начать играть по две ноты легато. Первый вариант обеспечит уход к концу смычка (обозначение автора).

Далее повтор записанных штрихов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ауэер 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 π , ν 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

Штрихи струнной группы симфонического оркестра
В помощь молодым дирижерам и композиторам

ISBN 5-7379-0087-8

Номер лицензии
ЛР № 030560 от 29.06.98

Подписано к печати 20.01.2000
Формат бумаги 60x84 ¹/₁₆
Гарнитура шрифта «Таймс».
Печ. л. 4. Усл. печ. л. 3,7. Тираж 500 экз.
Цена договорная.

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
Редакционно-издательский отдел
190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3.

Издательство «Композитор» (Санкт-Петербург)
190000, Санкт-Петербург, Б. Морская ул., 45.
<http://www.compozitor.spb.ru> e-mail: office@compozitor.spb.ru