

УДК 78

DOI: 10.34670/AR.2020.45.29.007

Вопросы исполнения камерно-инструментальной музыки в составах смешанного типа

Грайфер Ирина Александровна

Старший преподаватель кафедры «Ансамбль»,
Государственный музыкально-педагогический
институт им. М.М. Ипполитова-Иванова,
109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена вопросам исполнения камерно-инструментальной музыки в составах смешанного типа. Сложности сочетания разнородных инструментов предполагают высокий уровень понимания художественных задач произведения, а также владение техническими возможностями каждого исполнителя для их реализации. Автором рассматриваются вопросы артикуляции и штрихов как одних из самых важных пунктов исполнения камерно-инструментальной музыки. Указывается на то, что жанр камерно-инструментальной музыки ставит перед исполнителями огромное количество задач, начиная от общего понимания художественного образа произведения и заканчивая ювелирной работой над самым мелким штрихом. При равных ролях каждого из партнеров умение быть гибким, постоянно примеряя роль то «ведущего», то «ведомого», дает возможность реализовать с помощью слухового аппарата прием, прозвучавший у коллеги. Это обогащает технический арсенал исполнителя, повышает понимание органической взаимосвязи всех элементов текста, дает решение в проблемах интерпретации текста. Решение артикуляционных проблем с помощью разнообразных штрихов дает возможность сделать музыкальный текст выразительным, придает определенный характер исполнению, приводит к одинаковому, оптимальному звуковому результату.

Для цитирования в научных исследованиях

Грайфер И.А. Вопросы исполнения камерно-инструментальной музыки в составах смешанного типа // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 5А. С. 65-72. DOI: 10.34670/AR.2020.45.29.007

Ключевые слова

Камерный ансамбль, артикуляция, штрихи, ансамбли смешанного типа, струнно-смычковые инструменты, духовые инструменты.

Введение

XX в. стал для академической музыки эпохой поиска индивидуализированных авторских подходов к сочинению, а не веком стилистических направлений, какими были до него XVIII-XIX вв. Большие формы, крупные жанры, укрупненные оркестры начинают сдавать свои позиции и композиторы уходят в мир субъективного видения. Лучше всего для отражения этого мира подошел мир камерно-инструментальной музыки. Л.Н. Раабен пишет: «И содержание ее больше было связанным с внутренним миром человека, со сферой его переживаний. Зато в этой сфере камерная музыка накопила богатство образности и разноцветия выразительных средств и приемов для передачи самых тонких душевных переживаний и чувств» [Раабен, 1961, 401-402]. Именно эта сфера стала площадкой для экспериментов, для выработки своего собственного композиторского стиля, для поиска нового звучания. Идея индивидуализации тембров и их трактовка в рамках от дуэта до камерной симфонии давали потрясающие эффекты, которые соответствовали поиску композиторов. Традиционные составы, такие как фортепианное трио, фортепианный квартет, квинтет и др., начинают все больше видоизменяться по составу участников, в камерные составы начинают включать большее количество духовых и ударных инструментов. «Камерные жанры по своей природе благодарны для эксперимента, нахождения тонких деталей; они податливы, мобильны; в них легче, чем в жанрах монументальных “высветить” индивидуальные, специфические тембровые свойства каждого инструмента, найти новые приемы звукоизвлечения» [Там же, 346].

В процессе трансформации составов камерных ансамблей появляется потребность к более точному осмыслению приемов артикуляции и штрихов для выражения остроты соединения различных тембров. Благодаря разнородности составов, их напряженности в звучании, инструментальные линии начинают быть более рельефно очерченными. Поиски композиторами емкого, но небольшого количественного состава, при этом богатого тембрами, ведутся до сих пор, что ставит перед исполнителями все больше и больше задач.

В данной статье рассматриваются проблемы игры в смешанных составах.

Смешанные составы

Рассмотрим камерно-инструментальные жанры с исторической точки зрения. Камерно-инструментальная музыка является разновидностью музыкального искусства и стоит отдельно от симфонической, театральной или концертной музыки. В XVI в. это слово (*musica di camera*, или «комнатная музыка») относилась к любой светской музыке, но с развитием симфонической музыки «камерная» отделилась в отдельный жанр и включала в себя произведения, написанные для небольшого количества участников. Инструментальный состав камерного ансамбля колеблется в пределах от одного исполнителя-солиста до десяти-двенадцати. Предназначенная для исполнения в «комнатах», несущая в себе исключительно светский характер, она чаще всего становилась «своеобразным музыкальным дневником композитора» [Гайдамович, 1963, 5]. Первый этап эволюции камерно-ансамблевых жанров происходил в эпохи Средневековья и Возрождения и был связан со становлением инструментального и вокального многоголосия. Для инструментальных жанров было характерно свободное контрапунктирование партий. По мнению И.Е. Бялого, ансамбли эпохи барокко – «это пестрые комбинации струнных, духовых,

клавишных и щипковых инструментов» [Бялый, 1989, 10]. Так, получившие широкое распространение в то время трио-сонаты могли содержать от одной до пяти инструментальных партий.

В эпоху классицизма и романтизма виды и формы совместного исполнительства стали обретать собственную специфику, начинает проходить процесс выявления основных камерно-ансамблевых жанров (струнные трио и квартеты, фортепианные трио, фортепианный дуэт, сонаты для струнных или духовых инструментов с фортепиано, фортепианный квартет, квинтет). В творчестве Й. Брамса, Й. Гайдна, В. Моцарта, Р. Шумана и др. отразились и сформировались все виды инструментального ансамбля.

XX в. внес неопределимый вклад в развитие камерно-инструментального жанра. Социокультурная ситуация начала вносить коррективы в традиционное понимание камерного ансамбля. Стало появляться огромное количество сочинений, написанных для составов, которые объединяют в себе инструменты, ранее не сочетавшиеся между собой. Если в творчестве Л. Бетховена, Й. Брамса, В. Моцарта были произведения, написанные для струнно-духового ансамбля с роялем, то, во-первых, их воспринимали как исключение из правил, во-вторых, в основном они были написаны под определенных исполнителей, в-третьих, тембрально могли быть заменены однородным инструментом, который находился в том же звуковысотном диапазоне (например, кларнет менялся на альт и наоборот, а виолончель – на валторну). В XX в. появляются произведения, в которых участвуют как духовые, так и струнные инструменты с участием фортепиано, при этом сами партии находятся в одном звуковысотном ряду (например, Соната для скрипки, флейты и фортепиано Б. Мартину или Фортепианный квартет П. Хиндемита, написанный для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано, в котором заменить партию кларнета уже не представляется возможным).

Несмотря на то, что исторически смешанные ансамбли были первичной формой сосуществования музыкантов, в педагогическом обеспечении учебного процесса сегодня существует явный дисбаланс между широким распространением совершенно оригинальных по составу смешанных ансамблей и отсутствием разработанной методики обучения в таких ансамблях.

Вопросы артикуляции и фразировки

Вопросы артикуляции и фразировки очень остро встают у исполнителей камерно-инструментальной музыки. Особенно актуальны они в формах смешанных составов, когда неоднородные инструменты стремятся к совместному звучанию и ищут общие точки приемов звукоизвлечения. Что же такое артикуляция и фразировка? В большом труде, посвященном вопросам артикуляции, Е.С. Титов приводит несколько, на наш взгляд, точных определений. Первое принадлежит высказыванию немецкого музыковеда Хуго Риману: «Артикуляция, в первую очередь, является чем-то техническим, механическим, фразировка, в первую очередь, чем-то идеальным, перцепциональным. Я хорошо артикулирую, если... присоединяю друг ко другу связанные лигами звуки и хорошо снимаю последнюю ноту под лигой, я фразирую, если я понимаю, что здесь именно последняя нота под лигой составляет мотив с первой под следующей лигой...» [Цит. по: Титов, 2002, 44]. Мысль Х. Римана продолжает Теодор Вимайер: «Фразировка является чем то внутренним, артикуляция же, напротив, по своей сути нечто

внешнее... фразировка является делением по смыслу, артикуляция является группировкой внутри одной фразы... фразировка в музыкальном языке – это то, что в словесном языке понимается под пунктуацией, напротив, артикуляция имеет примерно то же значение, что особое произношение отдельных слов в предложении» [Там же]. Основываясь на этих определениях, можно сказать, что задача исполнителя – найти художественное воплощение текста в виде фразировки, основанной на правильной артикуляции. Советский органист и мыслитель И.А. Браудо определяет артикуляцию следующим образом: это «...искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато» [Браудо, 1961, 3]. В этом случае мы приходим к вопросу о совместных штрихах, коими являются приемы легато и стаккато.

Совместное исполнительство требует определенного выбора технических средств и приемов, поиска взаимосвязи различных инструментов для сбалансированности звучания, синхронной атаки звука, творческого осмысления исполняемого текста. Все эти задачи должны иметь для решения техническую подготовку у исполнителя. В случае, когда одновременно играют на инструментах, имеющих кардинально различное звукоизвлечение, надо обратиться к поиску общности штрихов.

При игре на струнно-смычковых инструментах используются штрихи *legato*, *portato*, *détache*, *martelé*, *staccato*, *son file*, штрих Виотти, *spiccato*, *sautille*, *saltato* (*saltando*), *ricochet*, *tremolo*; на духовых инструментах применяются *legato*, *portato*, *détache*, *martelé*, *staccato*, *staccatissimo*, *non legato*, *tenuto*, *marcato*, *marcatissimo*; в фортепианной игре встречаются *legato*, *non legato*, *tenuto*, *staccato*, *staccatissimo*, *portamento*.

Как мы видим, общими штрихами для групп инструментов являются *legato*, *tenuto*, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo*, специфическими же штрихами становятся в большей степени штрихи, присущие исключительно одной группе инструментов (например, штрих Виотти у струнных). Однако познакомиться со всеми штрихами очень полезно всем участникам ансамбля, особенно пианистам. Роль пианиста в ансамбле подобна поведению «серого» кардинала: с одной стороны, это лидирующая роль, с другой – это возможность «приспособления» к штриховому многообразию коллег, считывание общности фразировки, понимание педальной чуткости при совместном исполнении.

Надо помнить, что при исполнении штрихов динамика и темп незначительно изменяются в зависимости от типологических штриховых характеристик. Так, *martele* на скрипке исполняется чуть громче *détache*, смычковое *sautille* будет чуть подвижнее *spiccato*.

Однако, по мнению многих исследователей, в области штрихов можно сформулировать две категории: «связные (континуальность, *legato*) и отдельные (дискретность, *staccato*)» [Титов, 2002, 157]. Все остальные штрихи находятся между этими двумя категориями.

Рассмотрим пример *legato* – одного из самых популярных «общих» штрихов. У каждого инструмента оно будет звучать неодинаково из-за большой разницы в звукоизвлечении. При этом во многих произведениях следует найти общий звуковой прием для получения ансамблевой точности. Для этого надо знать прием исполнения *legato* на каждом инструменте, а также идею, которая будет стоять за этим исполнением, так как в зависимости от интонационных, гармонических, ритмических и прочих условий *legato*, как и каждый штрих, воплощает индивидуальную образность произведения. Так как «в музыкальном

исполнительстве на каждом конкретном инструменте артикуляция и ее влияние на выразительные средства будут иметь свою специфику объективного и субъективного характера. Объективные особенности обуславливаются спецификой звукообразования, субъективные – физиологией и психологией исполнителя» [Цит. по: Полянцеv, 2003, 69].

На струнно-смычковом инструменте legato исполняется путем непрерывного движения смычка в течение ряда звуков, над которыми стоит исполнительская лига. На духовом инструменте первый звук атакуется языком или без языка (по мнению некоторых исполнителей) одновременно с подачей воздуха в инструмент, далее звуки играют без отдельной атаки за счет непрерывного выдоха. Ф. Бузони считал, что игра legato не вполне достижима на фортепиано, хотя в единичных случаях можно вызвать иллюзию близкого к legato эффекта [Коган, 1964]. Формально legato на рояле исполняется путем мягкого нажатия, погружения в клавишу. Нужно, как говорит К.Н. Игумнов, «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец» [Цит. по: Мильштейн, 1975, 356], не отрывая пальца от предыдущей клавиши. Возможно также исполнение legato с помощью правой педали. Каждый штрих имеет смысл рассмотреть отдельно, находя общности и различия в звучании. Как мы видим, наиболее расплывчато, неточно образуются штрихи у пианистов. Здесь многое зависит от туше (прикосновения к клавише). Характер прикосновения к клавише обусловлен художественным смыслом исполняемого, поэтому туше зачастую трактуется как понятие художественного плана. Б.В. Асафьев характеризует туше как «выразительное, естественное касание клавишей, преодолевающее молоточность, ударность инструмента» [Асафьев, 1971, ч. 2].

Рассмотрим на практическом примере Сонаты для скрипки, флейты и фортепиано чешского композитора XX в. Богуслава Мартину.

Sautage

SONATE
für Flöte, Violine und Klavier

I Bohuslav Martinu

Allegro poco moderato (♩=132-138)

Как мы видим, с самого начала флейта и скрипка начинают «разговор» в обращенном «хорее» с помощью легатированного штриха. Целостность восприятия будет зависеть от того, насколько точно исполнители смогут осуществить и воспроизвести артикуляцию друг друга. Для этого скрипка должна будет взять первую ноту под лигой «со струны», чтобы имитировать атаку звука на флейте.

В 11-м такте лиги переходят между фортепиано и скрипкой, причем в данном конкретном случае задача скрипки – продолжить тематический материал, не выбиваясь из характера произведения. Для этого скрипачу необходимо создать более четкое, артикулированное legato, чтобы каждая воспроизводимая нота звучала четко, как на рояле, пианисту также не следует забывать о том, что после него восходящую гамму будет играть скрипка.

Во второй части с самого начала скрипка и флейта ведут свою мелодическую линию дуэтом на легато. Остро встают вопросы дыхания у флейты, атаки звука у рояля и движения смычка у скрипки.

В данном случае важно, чтобы исполнители постоянно слышали друг друга, а главное, нашли общий образ, который можно отразить определенным штрихом. Длинная фраза подобна разговорной речи: она имеет свои оттенки, внутренние паузы, возможность передачи главенствующей линии коллеге.

На основе трактовки образа произведения, его музыкального-выразительной значимости рождается общая интерпретация, которая особенно важна в работе со смешанными составами. Вся система штрихов подчинена творческому подходу, вживанию в нотный текст и пониманию художественного смысла произведения. Все формы штриха образуют целостное артикуляционное качество музыкальной ткани.

Заключение

Жанр камерно-инструментальной музыки ставит перед исполнителями огромное количество задач, начиная от общего понимания художественного образа произведения и заканчивая ювелирной работой над самым мелким штрихом. При равных ролях каждого из партнеров умение быть гибким, постоянно примеряя роль то «ведущего», то «ведомого», дает возможность реализовать с помощью слухового аппарата прием, прозвучавший у коллеги. Это, несомненно, обогащает технический арсенал исполнителя, повышает понимание органической взаимосвязи всех элементов текста, дает решение в проблемах интерпретации текста. Решение артикуляционных проблем с помощью разнообразных штрихов дает возможность сделать музыкальный текст выразительным, придает определенный характер исполнению, приводит к одинаковому, оптимальному звуковому результату.

Библиография

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Ч. 2.
2. Браудо И.А. Артикуляция: о произношении мелодии. Л.: Музгиз, 1961. 198 с.
3. Бялый И.Е. Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра. М.: Музыка, 1989. 91 с.
4. Гайдамович Т.А. Инструментальные ансамбли. М., 1963. 54 с.
5. Гуревич Л.Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Л.: Музыка, 1988. 110 с.
6. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. 191 с.
7. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
8. Полянцев В.Г. Искусство игры на гитаре. Барнаул, 2003.
9. Раабен Л.Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 474 с.
10. Титов Е.С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 219 с.

Performing chamber and instrumental music in mixed compositions

Irina A. Graifer

Senior Lecturer at the Department of ensemble,
Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute,
109147, 36 Marksistskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the performance of chamber and instrumental music in mixed compositions. The complexity of combining heterogeneous instruments implies a high level of understanding of the artistic tasks of a work, as well as the technical capabilities of each performer to implement them. The author of the article deals with articulation and strokes as one of the most important points in the performance of chamber and instrumental music. The article points out that the genre of chamber and instrumental music sets a huge number of tasks for performers, starting from a general understanding of the artistic image of a work and ending with intricate work on the smallest strokes. With equal roles for each of the partners, the ability to be flexible makes it possible to implement a technique that has been heard in a colleague's performance. This undoubtedly enriches a performer's technical arsenal, increases the understanding of the organic relationship of

all elements of the text, and provides solutions to problems of text interpretation. Solving articulation problems with a variety of strokes makes it possible to make a musical text expressive, gives a certain character to the performance, and leads to the same optimal sound result.

For citation

Graifer I.A. (2020) Voprosy ispolneniya kamerno-instrumental'noi muzyki v sostavakh smeshannogo tipa [Performing chamber and instrumental music in mixed compositions]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (5A), pp. 65-72. DOI: 10.34670/AR.2020.45.29.007

Keywords

Chamber ensemble, articulation, strokes, mixed ensembles, bowed string instruments, wind instruments.

References

1. Asaf'ev B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [The musical form as a process], Part 2. Leningrad: Muzyka Publ.
2. Braudo I.A. (1961) *Artikulyatsiya: o proiznoshenii melodii* [Articulation: on pronouncing a melody]. Leningrad: Muzgiz Publ.
3. Byalyi I.E. (1989) *Iz istorii fortepiannogo trio: genesis i stanovlenie zhanra* [From the history of the piano trio: the genesis and formation of the genre]. Moscow: Muzyka Publ.
4. Gaidamovich T.A. (1963) *Instrumental'nye ansambli* [Instrumental ensembles]. Moscow.
5. Gurevich L.N. (1988) *Skripichnye shtrikhi i applikatura kak sredstvo interpretatsii* [Violin strokes and fingering as a means of interpretation]. Leningrad: Muzyka Publ.
6. Kogan G.M. (1964) *Ferruchcho Buzoni* [Ferruccio Busoni]. Moscow: Muzyka Publ.
7. Mil'shtein Ya.I. (1975) *Konstantin Nikolaevich Igumnov* [Konstantin Igumnov]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Polyantsev V.G. (2003) *Iskusstvo igry na gitare* [The art of playing the guitar]. Barnaul.
9. Raaben L.N. (1961) *Instrumental'nyi ansambl' v russkoi muzyke* [Instrumental ensembles in Russian music]. Moscow: Muzgiz Publ.
10. Titov E.S. (2002) *Teoreticheskie osnovy muzykal'noi artikulyatsii. Doct. Diss.* [Theoretical foundations of musical articulation. Doct. Diss.] Rostov-on-Don.