

Калицкий Виталий Валерьевич

ШТРИХИ КАК БАЗОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ЭЛЕМЕНТ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СОСТАВЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

В статье рассматриваются вопросы поиска и разнообразия штрихового арсенала пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля. Отмечается недостаточность внимания, уделяемого концертмейстерами данной проблеме, что приводит к существенным потерям в художественном воплощении музыкальных произведений, а зачастую и искажает их смысл. Автором работы отмечается необходимость более подробного изучения пианистами штриховой специфики различных инструментов, а также исследования специфики использования штрихов в композиторском творчестве.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 1. С. 89-91. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

в отдаленных деревнях» [3, с. 35]. Поэтому вполне закономерно, что большинство выдающихся политических и религиозных деятелей, писателей, деятелей культуры из башкир обучались в конце XIX – начале XX в. именно в суфийских медресе, в которых наряду с религиозными преподавались и светские дисциплины.

Принятие ислама было обусловлено внутренними потребностями башкирского этноса, который осознал себя политическим субъектом. Другими словами, башкирский этнос вступает в историю, включается в мощную мусульманскую цивилизацию, которая на тот исторический момент переживала расцвет в сфере науки, философии, литературы и искусства.

Список источников

1. **Аминев З. Г., Ямаева Л. А.** Региональные особенности ислама у башкир. Уфа: Дизайнполиграфсервис, 2009. 184 с.
2. **Валеев Д. Ж.** Нравственная культура башкирского народа: прошлое и настоящее. Уфа: Китап, 2015. 232 с.
3. **Иткулова Л. А.** Зайнулла Расулев как духовный наставник (по «Воспоминаниям Ахметзаки Валиди-Тогана») // Зайнулла Расулев – выдающийся башкирский мыслитель – философ, теолог и педагог-просветитель мусульманского мира: материалы международной научно-практической конференции (г. Уфа, 5-7 июня 2008 г.). Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. С. 34-37.
4. **Корбен А.** История исламской философии. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 360 с.
5. **На стыке континентов и цивилизаций... (из опыта образования и распада империй X-XVI вв.).** М.: ИНСАН, 1996. 768 с.
6. **Сулейманова М. Н.** Доисламские верования и обряды башкир. Уфа: РИО БашГУ, 2005. 146 с.

ISLAM AND THE WORLD VIEW OF THE BASHKIR ETHNOS

Itkulova Leisyan Akhmetovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Bashkir State University, Ufa
litkulova@mail.ru

The article deals with the influence of Islam on the evolution of the world view of the Bashkir ethnos. The adoption of Islam by the Bashkirs led to the complication of the social structure of the Bashkir ethnos, to the formation of close cultural ties with the Muslim peoples. The peculiarity of the Bashkir Islam is determined by the desire to remove contradictions between ethnic traditions, customs and Islamic canons. Since the XIV century the Bashkirs get acquainted with Sufism, the ideas of which were close to the ideological principles of the Bashkir ethnos with its aspiration for freedom and spiritual autonomy. Through Islam the Bashkir ethnos enters history, penetrates the Muslim civilization.

Key words and phrases: religion; Islam; Sufism; ishanism; the Bashkirs; world view.

УДК 781.66(075)

Искусствоведение

В статье рассматриваются вопросы поиска и разнообразия штрихового арсенала пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля. Отмечается недостаточность внимания, уделяемого концертмейстерами данной проблеме, что приводит к существенным потерям в художественном воплощении музыкальных произведений, а зачастую и искажает их смысл. Автором работы отмечается необходимость более подробного изучения пианистами штриховой специфики различных инструментов, а также исследования специфики использования штрихов в композиторском творчестве.

Ключевые слова и фразы: концертмейстер; штрихи; инструментальный ансамбль; интерпретация; художественное единство.

Калицкий Виталий Валерьевич, к. филос. н.

Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва
kalitzky@yandex.ru

ШТРИХИ КАК БАЗОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ЭЛЕМЕНТ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СОСТАВЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Любое музыкальное произведение, в котором принимает участие пианист-концертмейстер [2], воспринимается им на основе конкретной базы вкуса, опыта, что определяет узнавание-сопоставление сохранившихся в памяти музыкальных впечатлений, умений, привычек. Этот субъективный опыт концертмейстера составляет творческий континуум, ту образно-интегрирующую основу, которая определяет множественность развертывания фактурно-динамических возможностей ансамбля. Такой «образ-модель» избирается пианистом из педагогически-организующих исполнение побуждений на аналитическом уровне, распространяясь в континуальных конкретностях звучания от первого до последнего такта. Собственно, этот путь от «образа-модели» произведения распространяется в образность звучания на базе инвариантности – такова суть организационной работы пианиста-концертмейстера в ансамбле. И это только схема, потому что каждый практик-концертмейстер знает, что исходная модель хороша как стимул для поиска, тогда как на каждом

следующем этапе работы над произведением аналитическая способность концертмейстерского мышления определяется умением воспринимать не только собственную художественную позицию, но и позицию партнера(ов) по ансамблю. Так, в восприятии музыки пианист-концертмейстер ориентируется на собственный исполнительский музыкально-артикуляционный опыт, то есть на «природу» фортепиано, не всегда полагаясь на значительно больший «штриховой арсенал» струнных инструментов. Природа фортепиано не претерпела существенных изменений за последние полтора столетия, хотя фортепианная и фортепианно-ансамблевая литература проделали за это же время значительную стилистическую эволюцию. Аналогично, почти за две сотни лет не менялась и «природа» скрипки, однако стиль, например, Скрипичного концерта Ф. Мендельсона значительно отличается от Скрипичного концерта С. Прокофьева.

Литература для инструментального ансамбля состоит из произведений разных стилей, но при этом природа инструмента остается неизменной. Опираясь на нее, фортепиано может быть использовано совершенно по-разному – в зависимости от конкретных стилистических и эстетических установок.

Антон Рубинштейн славился своим умением «пения» на фортепиано и часами упражнялся в том, чтобы приблизить свою манеру игры к манере певца, когда играл Ф. Блуменфельд, «атмосфера насыщалась ощущением “струнности”, а “молоточковость” исчезала бесследно» [1, с. 39]. И. Гофман и Л. Годовский видели в *legato* и *legatissimo* основу и идеал всей фортепианной техники, а Ф. Бузони считал стремление к совершенному *legato* и певучей игре «противоестественным предрассудком» и противопоставлял этим приемам *non legato* как «вид туше, наиболее соответствующий природе фортепиано» [4, с. 51].

Ф. Лист и Ф. Шопен ввели в исполнительство понятия ракурса, воздуха, воздушной перспективы, разноплановости: «Фортепианная звучность обогатилась новыми красками, туше, педаль по значению стало возможным сравнивать со светотенью в искусстве. Появились новые виды тембра-туше для передачи изменения процесса звукообразования (касательное, осязательное, боковое)» [3, с. 18].

Как видим, образно-штриховое отношение регулирует смысловое наполнение игры, при том что механизм самого инструмента оказался сформирован с середины XIX столетия.

Так, мы наблюдали в ансамблевом творчестве Н. Паганини «гитарность» мышления скрипача, тогда как «скрипка Паганини» сказывалась в его оркестровых произведениях. Аналогично просматривается «баянист» мышления В. Власова в произведениях для домры и фортепиано. Этот принцип установки в творческой деятельности является существенным в каждом конкретном случае индивидуальной ориентированности композитора, который должен быть задействован в ансамблевом исполнении.

Континуальность мыслительных процессов вообще и творчества в частности корректируется законами парциальности, которые в творчестве превращаются в артистическую способность «оживления» в смысловую суть интерпретации. В ансамблевом звучании партия пианиста реализует парциальные качества фортепианных навыков в единстве со всеми разновидностями инструментов-партнеров. Богатый артикуляционный набор приемов фортепианного звукообразования, штриховое разнообразие и возможность их синтетического использования в сочетании с эффектами педалей позволяет «природе» фортепиано синкретично сочетать все генетические клавирные разновидности, имитируя звучание струнно-щипковых клавишных (*quasi* клавесин, клавичембало, клавицитериум), духовых и др. инструментов.

Профессиональное владение концертмейстером различными артикуляционными приемами предполагает, прежде всего, умение находить необходимое для ансамблевого исполнительства туше, которое, в зависимости от конкретного произведения, состоит из пластических инструментально-игровых приемов или особенностей музыкального дыхания, которые не находятся в «генетической» связи с клавиром – *quasi* домра, *quasi* балалайка, *quasi* скрипка, *quasi* гобой и т.д.

Как известно, произведение, написанное для определенного инструмента, в переложении для другого инструмента не учитывает специфики звукообразования исходного образца и в транскрипции приобретает новую тембрально-образную сферу, что, естественно, диктует необходимость поиска концертмейстером нового артикуляционно-ансамблевого сочетания, которое гармонизирует художественную целостность исполнения.

Следует акцентировать внимание на необходимости серьезного пересмотра привычных представлений концертмейстера о штриховой специфике каждого инструмента, участвующего в ансамбле, делающей возможным поиск соответствующих тембровых красок, связанных: у исполнителей на струнно-смычковых инструментах – с распределением смычка, даже с выбором струны; у исполнителей на духовых инструментах – с распределением воздуха, особенностями звучания каждого инструмента этой группы; у исполнителей на струнных народных – с воздействием пальца или медиатора на струну; у баянистов (аккордеонистов) – с активностью движения меха и наличием «готовых» тембров.

В то же время в совместной игре с инструменталистом важной детерминантой создания целостного художественного образа является комплекс исполнительских средств, где штрих предстает лишь одной из составляющих. Прежде всего, речь идет о смысловом интонировании основными динамическими, агогическими, штриховыми средствами воспроизведения. Отметим, что логичная динамическая нюансировка предстает важным условием грамотно сбалансированного звучания фактуры целого произведения, где весомая роль отводится партии левой руки фортепиано, опорные звуки басов которого ясно «произносятся» во время игры, что наиболее важно в сочетаниях с инструментами низкой тесситуры.

В исполнительской практике концертмейстеру необходимо учитывать, что лиги, указанные в нотах, имеют двойное значение: содержательное (фразировочное) и штриховое. Во многих случаях эти лиги совпадают и, следовательно, образуют идеальные условия для выразительной фразировки. Если содержательные лиги объединяют слишком большие фразы – именно здесь исполнители вынуждены прерывать их и заменять штриховыми. Причины этого общеизвестны: исполнитель на смычковом инструменте ограничен

движением смычка в одном направлении; исполнитель на духовом инструменте связан ограниченностью дыхания; баянист (аккордеонист) – изменением направления меха; домрист (во время исполнения музыкальной фразы с помощью раздельного тремоло) вынужденно прерывает звучание (из-за того, что делает едва заметную паузу для взятия следующего звука). С целью сохранения общей фразировки концертмейстер незаметно подхватывает фразу или исполняет ее отчетливее. Иногда исполнители встречаются с необходимостью отказаться от унификации штрихов в обеих партиях, поскольку это не всегда единственное средство достижения слияния в ансамбле. В частности, гаммообразные пассажи шестнадцатыми на фортепиано в быстром темпе исполняются штрихом *detache*, легко, четко. А вот для исполнителя на духовом инструменте это задание является весьма сложным – такие пассажи удобнее играть на *legato*. Приведенные примеры показывают, как путем использования различных штрихов исполнителям можно достичь логического артикуляционного сочетания. А во время повторения одинаковых фраз с целью контраста можно изменить не только динамический оттенок, а в определенной степени и штрихи.

Акцентируем внимание и на возможности аналогии штрихов в совместных эпизодах, а также координации совместного исполнения украшений (мелизмов, группетто, форшлагов и тому подобных). Синхронное исполнение мелизмов в параллельном движении с фортепиано или унифицированное исполнение в поочередном изложении предусматривает их четкое декодирование. Прежде всего, это касается трелей и группетто, в которых порой встречаются разные варианты исполнения. Итак, каждая трель должна иметь зафиксированную протяженность и четкое завершение; группетто – точную ритмическую структуру, установленную на протяжении целого произведения.

Также немаловажным является вопрос рационального использования педали в совместном исполнении с инструменталистами. Знание особенностей клавишных инструментов XVIII века позволит грамотно пользоваться педалью в исполнении камерно-инструментальных произведений И. С. Баха, где она будет предельно аскетичной, а слуховой контроль поможет избежать гармонических наслоений и не повлияет на полифоническое разворачивание голосов. Довольно часто в баховских произведениях функцию педали может исполнять выдержанный бас или же неподвижный звук в центре, вокруг которого гармония постоянно меняется. В исполнении классических произведений правая педаль применяется для окраски звука, для подчеркивания ритмических и интонационных акцентов. Однако во всех случаях нужно придерживаться классического эталона ясного звучания и сохранять педальную чувствительность в эпизодах прозрачного звучания того или иного инструмента. В частности, в кантиленных частях, где мелодию ведет инструменталист, концертмейстер чаще подменяет педаль, учитывая, что в этих случаях ее функцию персонализирует солист. В подвижных частях произведений венских классиков не предполагается использование правой педали, только для технического соединения скачков внутри фраз. Вместе с тем концертмейстер не должен избегать густой, насыщенной педали в произведениях романтиков, равно как и педальных наслоений в исполнении музыки импрессионистов – но в пределах конкретной художественной интерпретации.

Обобщая, подтвердим: знание стиля произведения с соответствующим применением педали поможет подчеркнуть артикуляцию, ритм, богатство и разнообразие тембра любого инструмента. Принцип взаимообусловленности художественных и исполнительско-технических параметров сумеет сориентировать обоих исполнителей на грамотное овладение всем комплексом навыков и определить ведущую стратегию этого процесса.

Работа концертмейстера в составе инструментального ансамбля предусматривает осведомленность с характеристикой каждого инструмента, спецификой исполнения, особенностями звукоизвлечения, понимание индивидуальной исполнительской манеры музыканта (комплекс игровых приемов, штрихов, динамики), что поможет ему точнее определять свои действия и обеспечит формирование регулятивных процессов сбалансированной исполнительской системы.

Список источников

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка; Ленинград. отд., 1981. 216 с.
2. Калицкий В. В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 480-484.
3. Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М.: Музгиз, 1960. 412 с.
4. Шаборкина Т. Заметки о Скрябине-исполнителе // А. Н. Скрябин. 1915-1940: сборник к 25-летию со дня смерти. М. – Л., 1940. С. 39-75.

BOWINGS AS THE BASIC PERFORMING TECHNIQUE OF PIANIST-ACCOMPANIST IN INSTRUMENTAL ENSEMBLE

Kalitskii Vitalii Valer'evich, Ph. D. in Philosophy
Russian State Academy of Arts for Special Needs Students, Moscow
kalitzky@yandex.ru

The article considers the variety of pianist-accompanist's bowing techniques and the ways to develop them. The paper emphasizes insufficient attention of concertmasters to this problem which causes significant losses in the artistic implementation of musical compositions and often distorts their meaning. The author concludes that pianists should conduct a detailed study of the peculiarities of bowing techniques of different instruments and the specificity of using bowings in composer's creative work.

Key words and phrases: concertmaster; bowings; instrumental ensemble; interpretation; artistic integrity.