

Илья Леонидович Романов – старший преподаватель
кафедры струнных инструментов Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова,
артист симфонического оркестра Карельской государственной
филармонии, концертмейстер группы контрабасов
(Петрозаводск, Россия)
romanovs1999@mail.ru

Ilya L. Romanov – senior lecturer at the
Strings Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire,
Karelian State Philharmonic Orchestra musician,
accompanist of the double bass segment
(Petrozavodsk, Russia)
romanovs1999@mail.ru

УДК 787.41

DOI 10.61908/2413-0486.2019.17.1.72-80

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СМЫЧКОВОЙ
ТЕХНИКИ КОНТРАБАСИСТА
(ПОСТАНОВКА ПРАВОЙ РУКИ)

ABOUT SOME FEATURES OF THE BOWING TECHNIQUE
OF A DOUBLE BASS PLAYER
(RIGHT HAND SETTING)

Аннотация

Вопросы постановки правой руки исполнителя на любом струнно-смычковом инструменте традиционно интересуют как опытных специалистов, так и начинающих музыкантов. Несмотря на значительное количество методических работ выдающихся педагогов-струнников, а также исследований молодых преподавателей, проблема рационального управления двигательными процессами не теряет своей актуальности в педагогической практике.

В настоящей работе автор на примере рассмотрения специфических приёмов исполнения смычком с низкой колодкой ставит вопрос целесообразности их применения, а значит и овладения комплексной технологией звукоизвлечения. Также проводится анализ особенностей некоторых физиологических аспектов постановки правой руки контрабасиста, сведения о которых содержатся в опубликованных отечественных изданиях.

Основной целью данной статьи является обобщение методических изысканий в области постановочной работы контрабасиста, освещающих педагогические новации и современные подходы к исполнительской практике.

Abstract

Questions of setting the right hand of a bowed string instrument performer traditionally are the object of interest to both experienced specialists and beginner musicians. Despite the significant number of methodological works of outstanding string teachers, as well as the studies of young teachers, the problem of the rational control of motor processes continues to be relevant in teaching practice.

In the present paper, through the example of considering specific techniques of performance with a French style bow, the author raises the issue of their applicability, and thus of the mastering the complex sound-extraction technology. The author carries out the analysis of the peculiarities of certain physiological aspects of the double bass player right hand setting, which are described in published domestic works. The main purpose of this article is to summarize the methodological research in the field of staging work of a double bass player, illustrating pedagogical innovations and modern approaches to the performing practice.

Ключевые слова: контрабас, струнно-смычковые инструменты, методика обучения игре на контрабасе, специфические приёмы исполнения смычком, постановка правой руки, звукоизвлечение, тембр

Keywords: double bass, bowed string instruments, methodology of teaching to play double bass, specific techniques of bow performance, setting the right hand, phonation, timbre

При внимательном изучении отдельных методических работ, касающихся вопросов постановки правой руки контрабасиста [1, с. 3], [2, с. 7], [3, с. 118–121], [4, с. 9–12], [5, с. 221, 229], [6, с. 10], обращает на себя внимание лаконичность повествования о физиологических основах двигательного процесса. В основном авторы предлагают подробное описание способов держания смычка и дают краткую характеристику движений основных частей руки. Данное обстоятельство не позволяет объективно воспринимать и

обрабатывать соответствующую информацию, особенно начинающим исполнителям. В этих изданиях содержится недостаточное количество образных ассоциаций относительно специфических особенностей конкретных тактильных ощущений, а также двигательных функций правой руки как единого механизма, наличие которых в значительной степени облегчило бы понимание основных принципов звукоизвлечения.

Прослеживаются различные подходы в описании положения и функциональных характеристик некоторых пальцев. Причём утверждения о том, что пальцы правой руки (или отдельные из них) в процессе звукоизвлечения осуществляют непосредственно нажим на смычок или контроль перпендикуляра струне, являются дискуссионными. Личный опыт автора статьи даёт основание предположить¹, что пальцы могут осуществлять указанные движения, но во вспомогательных целях. Балансом смычка и распределением нагрузки управляет мышечная система всей руки, начиная от плечевого пояса, а точнее лопаточной части как основания руки, и заканчивая кончиками пальцев. Она приводит в действие кости и суставы посредством гибких и эластичных сгибаний и разгибаний, а также вращательных движений. Плечо динамично обеспечивает комфорт и удобство движений всех расположенных ниже суставов и связок. Пальцы, помимо цепкого, надёжного и в то же время удобного держания смычка, через нервные окончания в подушечках передают тактильную информацию в мозг о весе смычка, его балансе на струне, интенсивности вибрации струны и трости в процессе звукоизвлечения и пр. Благодаря этому осуществляется обратная связь импульсов головного мозга и физических проявлений двигательного процесса.

Таким образом, при необходимости, функцию непосредственного нажатия смычка на струну через пальцы осуществляет весь механизм правой руки, определённым образом выполняя установку головного мозга, в

¹ Автор начинал обучение с «французской» постановки, но через некоторое время как основную стал использовать более удобную «итальянскую».

зависимости от исполнительской задачи. При этом, естественно, в каждый отдельный момент прохождения смычка по струне, при исполнении штрихов *detache* или *legato*, либо отрывистых штрихов в пальцах появляется ощущение давления на трость, которое вряд ли корректно характеризовать их непосредственной двигательной задачей. Так или иначе, при, несомненно, рациональных указаниях многих уважаемых авторов методических работ, сохраняется потребность расширенного анализа аспектов, касающихся постановки правой руки контрабасиста, с учётом современных достижений профессионалов в области струнно-смычкового искусства, опирающихся на научное изучение физиологии движений человека как единого механизма.

Функция специфических приёмов игры смычком вообще заключается в создании определённых эффектов и колорита в музыке. С развитием композиторского музыкального языка расширяется многообразие приёмов и способов звукоизвлечения. В том числе, обогащаются тембровые сочетания и краски. Особенности фольклорных традиций в музыке разных народов также диктуют свои требования к исполнителям.

Примерами специфических приёмов игры смычком могут послужить:

- исполнение *tremolo* или *sautiller* с изменением амплитуды и игровой зоны на струне;
- исполнение отрывистых штрихов и пунктирных ритмов с особой тембровой окраской;
- удары тростью по струнам и иным предметам;
- чередование приёма *pizzicato*, ударов тростью *col legno*, игры *arco* в различной последовательности;
- *ricochet* волосом или тростью, а также чередование волоса и трости;
- достижение определённого тембрового звучания и т. п.

Разнообразие специфических приёмов влечёт за собой и разнообразие способов их исполнения. В связи с этим возникает потребность в более

широком изучении физиологических возможностей правой руки исполнителя и совершенствовании уже сложившихся навыков.

В некоторых источниках, в частности, в работе Л. В. Ракова «История контрабасового искусства» указывается на преимущество одной постановки перед другой в каком-либо сегменте исполнительской практики [4, с. 30, 221, 236]. Некоторые контрабасисты утверждают, что звук при игре смычком с высокой колодкой значительно объёмнее, плотнее и ярче. В то же время считается, что для исполнения отрывистых и комбинированных штрихов удобнее смычок с низкой колодкой. В настоящее время, и, по нашему мнению, ещё очень долго в педагогической практике будут преподаваться и традиционная (смычок с высокой колодкой), и прогрессивная (смычок с низкой колодкой) постановки.

В данном контексте нельзя обойти стороной положения авторитетных методических изданий, в частности: «Контрабас. История и методика» (редактор-составитель Б. В. Доброхотов) относительно «французской» постановки (большой палец на колодке у кольца), которые объявляют её не отвечающей современным требованиям исполнительства [2, с. 119–120]. Судя по содержательной части разделов методических работ, посвящённых постановке правой руки контрабасиста, проблема физиологических особенностей звукоизвлечения смычком далеко не исчерпана. Может всё же не в постановке дело? Так, неоднократно утверждается, что у каждого способа исполнения есть свои плюсы и минусы. Так зачем отвергать то, что в своё время по каким-либо причинам возникло в исполнительской практике, более того, возможно эффективно использовать и, как следствие, развивать?

Примерами эффективного использования данной постановки могут послужить:

– приём чередования *arco* и *pizzicato* в быстром темпе (пример № 1):

Пример № 1

А. Пьяццолла. “Verano Porteno”

Contrabass

arco

pizz.

arco

pizz.

5

arco

pizz.

arco

pizz.

8

arco

pizz.

arco

pizz.

gliss.

– чередование ударов трости по струнам и ладони левой руки по корпусу контрабаса (нотная запись может быть различной, в зависимости от указаний композитора или редактора) (пример № 2):

Пример № 2

Ф. Бертеро. “Vamos viendo”

Pesante

Contrabass

Strappata

ff

Caja

– чередование ударов тростью по струнам либо ладонью левой руки по корпусу контрабаса, приёмов *pizzicato* и *arco* (пример № 3):

Пример № 3

Ф. Бертеро. “Vamos viendo”

Pesante

Contrabass

Strappata

ff

Caja

3

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

Cb.

Приведённые выше нотные образцы заимствованы из произведений в стиле танго, который предполагает широкое применение разнообразных специфических приёмов и способов звукоизвлечения, подчёркивающих особый художественный колорит.

В классической музыке XIX и XX веков (П. И. Чайковский, Симфония № 5, III часть; И. Стравинский, «История солдата») в отдельных эпизодах также используется быстрое чередование *arco*, *pizzicato* или *col legno*, а также продолжительное *tremolo* в нюансе *fortissimo* (П. И. Чайковский, Симфония № 6, I часть; А. Дворжак, Симфония № 9, Финал), которое, на мой взгляд, рациональнее исполнять как *sautiller*, что нередко встречалось в ансамблевой и оркестровой практике автора данной статьи. Физиологически правильное исполнение *sautiller* в громком нюансе «французской» постановкой обеспечивает продолжительную и стабильную работу правой руки, благодаря широкой динамической амплитуде штриха создаётся особый тембровый колорит.

Преимущество «французской» постановки при частой смене приёмов и способов исполнения заключается в том, что угол поворота колодки в кулак перед игрой *pizzicato* или ударами тростью значительно меньше, чем в «итальянской» постановке. Таким образом, «французская» постановка в отдельных случаях позволяет более ловко и надёжно решать исполнительские задачи.

Иногда, при исполнении в оркестре или ансамбле значительного по масштабу произведения с яркими кульминациями, объёмными, весьма динамичными разделами и технически сложными эпизодами (Л. ван Бетховен, Симфония № 9; Д. Шостакович, Симфония № 7) после длительных нагрузок на правую руку естественным образом ощущается усталость в основании большого пальца. В такой ситуации временная смена одной постановки руки другой помогает исполнителю восстановить баланс напряжения.

Разумеется, в полностью укомплектованных численно крупных оркестрах проблема баланса звучания решается значительно эффективнее, чем в небольших или недоукомплектованных штатными единицами (чаще провинциальных) коллективах. Однако музыка предъявляет свои, независимые от количества исполнителей требования, и музыканты, горячо ощущающие и понимающие их значение, стараются обеспечить необходимый динамический уровень иногда на пределе возможностей, что, в свою очередь, может привести к форсированному звуку и физическому перенапряжению. В данном случае контрабасисту важно осознавать и чувствовать штриховую амплитуду движений при исполнении разного рода нюансов, своевременно контролировать их качественное воспроизведение.

Подводя итог изложенным в статье аспектам, затрагивающим особенности смычковой техники контрабасиста, закономерно обратить внимание на вопрос о необходимости создания отечественными специалистами методической работы, отвечающей постоянно растущим требованиям образовательного процесса. Она должна освещать фундаментальные принципы звукоизвлечения всеми известными способами исполнения, включать в себя новейшие достижения профессионалов в области педагогической и исполнительской практики, в том числе усовершенствованные физиологические основы двигательных процессов, а также расширить образные ассоциации относительно их осуществления.

Помимо ярких, содержательных изданий, в которых имеется большое количество ценнейшей информации исторического характера, хотелось бы увидеть в общедоступной печати литературу более узкой направленности, включающую подробное описание всего комплекса методических аспектов исполнительской практики.

Как уже неоднократно указывалось в различных источниках, контрабас как инструмент ещё не завершил своё эволюционное становление и, соответственно, методика обучения игре на нём не может стоять на месте.

Возможно, неплохим началом для создания обобщённого и сбалансированного издания послужило бы открытие дискуссионной площадки в сети Интернет на форумах, специализированных сайтах, в социальных сетях и т. д. Полученные результаты можно было бы систематизировать и опубликовать как своего рода социологические изыскания для критической оценки, в том числе и представителей контрабасового искусства.

Литература

1. Азархин Р. Контрабас. М.: Музыка, 1978. 93 с.
2. Контрабас. История и методика / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. 247 с.
3. Милушкин А. Школа игры на контрабасе. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 140 с.
4. Раков Л. В. История контрабасового искусства. М.: Издательский Дом «Композитор», 2004. 312 с.: ил.
5. Симандл Ф. Школа игры на контрабасе. М.: Музгиз, 1960. 199 с.
6. Федотов В. Основные вопросы методики обучения игре на контрабасе. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. 82 с.

References

1. Azarhin R. *Kontrabas* [Double bass]. Moscow: Muzyka, 1978. 93 p.
2. *Kontrabas. Istorija i metodika* [Double bass. History and methods]. Compiler and Edited by B. V. Dobrohotov. Moscow: Muzyka, 1974. 247 p.
3. Milushkin A. *Shkola igry na kontrabase* [School of playing double bass]. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1961. 140 p.
4. Rakov L. V. *Istorija kontrabasovogo iskusstva* [The history of double bass art]. Moscow: Izdatel'skij Dom "Kompozitor", 2004. 312 p.: il.
5. Simandl F. *Shkola igry na kontrabase* [School of playing double bass]. Moscow: Muzgiz, 1960. 199 p.
6. Fedotov V. *Osnovnye voprosy metodiki obuchenija igre na kontrabase* [The main methodology questions of teaching to play double bass]. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2015. 82 p.