

М. А. Беговатова

Художественно-смысловое значение и акустические свойства расширенных техник игры на саксофоне

Аннотация:

Статья посвящена одной из актуальных тем в современном духовом искусстве — новым специфическим приемам игры на саксофоне. В статье определяется синтаксическое и композиционное значение данных приемов в музыкальном тексте на примере отдельных сочинений. Материалы и факты, обсуждаемые в статье, позволяют сделать вывод о необходимости более углубленной научной и практической разработки данной темы в целях дальнейшего совершенствования исполнительского мастерства.

Ключевые слова: специфические приемы игры на саксофоне, современный репертуар для саксофона соло.

М. А. Begovatova

Artistic meaning and acoustic properties of extended techniques in playing the saxophone

Abstract:

The article is devoted to one of the topical issues in contemporary wind music: new, specific techniques in playing the saxophone. The article defines the syntax and compositional value of said techniques in musical text based on selected works. Materials and facts discussed in the article suggest a need for more in-depth scientific and practical development of the subject in order to further improve performance skills.

Keywords: extended saxophone techniques, modern solo saxophone repertoire.

Во второй половине XX — начале XXI века в музыкальных произведениях для духовых инструментов отчетливо проявляется тенденция к обновлению исполнительской техники путем введения новых приемов игры и особых игровых эффектов. Этот процесс связан с поисками композиторов новых, необычных звучностей в музыке для духовых и касается, прежде всего, сольной и ансамблевой литературы. Данные приемы получили свое графическое отображение в нотации и специальное терминологическое обозначение. В современной научной и педагогической литературе за комплексом новых приемов закрепилось название «специфические», или, как си-

нонимы, «новые», «современные», «нетрадиционные», «специальные» [см.: 1 — 4].

Под нетрадиционным звукоизвлечением на духовых инструментах понимаются приемы, при исполнении которых используются собственные конструктивно-технические особенности инструмента, его периферийные физико-акустические возможности. Физические свойства инструмента не меняются, но изначально являются базой для сонорного воспроизведения этих приемов. С точки зрения технологии процесса воспроизведения они опосредуются на основе гибкого управления параметрами дыхания, перестройки прижимного усилия амбушюра, выбора нестандартной аппликатуры. В результате можно получить звуки (или звуковые комплексы) как определенной, так и неопределенной высоты, звуки с необычной спектральной окраской, ударными, шумовыми или пространственными эффектами.

1 С. Павленко Соната для саксофона и фортепиано

2 И. Тараненко «В поисках пути» для саксофона соло

3 Э. Денисов Соната для саксофона и фортепиано, III часть

4 Ф. Вудз Соната для саксофона и фортепиано

Опыт анализа современной саксофонной литературы показал, что при впечатляющем разнообразии существующих нетрадиционных приемов авторы в большинстве своем пользуются ими достаточно избирательно, ограничиваясь определенным устойчивым их кругом. В реестр наиболее востребованных новых средств входят: *glissando*, *vibrato*, *frullato*, мультифоники, альтиссимо-регистр, микро-тоновое интонирование, *slap*. Прочие приемы встречаются гораздо реже. При всей экстравагантности, эпатажности многих, например, шумовых эффектов (когда на сцене происходит целое «действие» с приготовлением инструмента к осуществлению приема), отношение к ним со стороны композиторов можно оценить как достаточно сдержанное.

Эти приемы могут использоваться как в чистом виде, так и в сочетании друг с другом. Наиболее часто встречается взаимодействие *glissando* с другими приемами, в частности с трелью (см. пример 1).

Характерно и сочетание *glissando* с *frullato* (см. пример 2), приемом *slap* (см. пример 3), мультифониками (см. пример 4).

Возможно также соединение губной остилляции с *frullato* (см. пример 5), мультифоник с *vibratissimo* (см. пример 6).

5 И. Тараненко «В поисках пути»

6 И. Гис «Шаги» для саксофона соло

Некоторые приемы функционируют только в определенном музыкальном контексте, жестко связываясь с той или иной динамикой, регистром, темпом, ритмом и т. д., другие приемы имеют более разнообразные условия использования.

К числу первых, например, относится альтиссимо-регистр. Его звуки, выходящие за пределы рабочего диапазона инструмента, обладают особо ярким, экспрессивным тембром. Неудивительно, что данный регистр задействуется преимущественно в кульминациях, осу-

ществляясь здесь в условиях громкой динамики и размеренного мелодического движения. Так обращается с альтиссимо-регистром Э. Денисов в своей Сонате (I, III части) (см. пример 7), С. Павленко в Сонате для саксофона и фортепиано (см. пример 8), И. Тараненко в пьесе «В поисках пути» (см. пример 9).

Впрочем, встречается и несколько иное применение ресурсов альтиссимо-регистра. А. Крепин в первой части сонаты «Посвящение Саксу» использует экспрессивное звуча-

7

8

9

ние этого диапазона в мелодической линии. П. Итюральде в сонате «Suite Hellenique», Т. Йошмитцу в сонате «Пушистая птица», Э. Хонор в «Фантазме», Т. Антонио в «Соло саксофона» и Ф. Борн в Фантазии на тему «Кармен» задействуют регистр в быстрых пассажах на динамике *forte*. В последнем случае воспроизведение звуков альтиссимо-регистра представляет значительную сложность для исполнителя, причем в сочинении Борна пассажи идут на *legato* — сыграть их еще труднее, чем на *detache*.

Технические характеристики приема *frullato*, напротив, не предполагают ограничений, подобных приему альтиссимо-регистра: этот прием довольно легко исполнить и в нижнем, и в среднем регистрах (сложнее в верхнем), на любой динамике, практически в любом темпе. При этом он имеет предпочтительную сферу использования, причиной чему становится присущий ему тембр. *Frullato* обладает характерным резким, напряженным звучанием. Характерно, что в Сонате Денисова, «Импровизации № 1» Р. Ноды, «Дьявольском рэге» Ж. Матита, «Esaich lutte» К. Делянгля *frullato* — носитель агрессивного, противодействующего начала. Этим приемом указанные авторы пользуются как музыкально-риторической фигурой «вторжения», отмечая начало нового раздела, обозначая поворот в развертывании интонационной фабулы. В Сонате Павленко (см. пример 1) в условиях медленной лирической второй части таким образом создается атмосфера затаенности, настороженности, напряженности. В данном контексте *frullato* связывается с довольно низким регистром, протянутыми звуками (см. пример 10).

Однако возможно и иное обращение с этим приемом. У Тараненко в пьесе «В поисках пути» *frullato* — просто интересная, необычная краска, применяемая в том числе в оживленных фигурациях (см. пример 2).

Пожалуй, самое различное использование в современных сочинениях для саксофона находит группа приемов *glissando*, включающая *smear, plop, jeté, arraché, glissade* и др. Различные виды этой группы используются и в быстрых пассажах, и в лирических эпизодах, и в кульминационных участках формы, и в качестве одного из средств звукоизобразительности. При этом *glissando* привносит самые разные выразительно-смысловые оттенки звучания.

В целом следует все-таки признать, что составить жесткий реестр сфер использования специфических приемов в современных сочинениях вряд ли возможно — современная музыка делает акцент на обновлении, парадоксальности, принципиальной неповторимости и новизне решений.

При всем различии применения специфических приемов им присуще одно общее качество. Они являются очень сильными, в определенном смысле действительно «специфическими» средствами музыкальной выразительности. Одним только подключением такого приема можно «сломать» музыкально-выразительный стереотип интонации — как это, например, происходит с интонацией *lamento* в Сонате Денисова: в побочной партии третьей части интонация исполняется с приемом *slap* в сочетании с *glissando* (см. пример 3).

Поэтому специфическим приемам, как правило, отводится в сочинении особая роль. Наблюдается самый разный масштабный уровень действия приема в музыкальном произведении. На микроуровне — это отдельные звуковые точки. В качестве примера можно привести использование приема *slap* в заключительной части Сонаты Павленко, где этот прием, будучи взятым на последнем звуке мелодического построения, резко обрывает окончание кантиленной темы (см. пример 11).





Следующий уровень действия приема — музыкально-синтаксическое построение (мотив, фраза, предложение). В «Пушистой птице» Йошимитцу в основной теме второй части одинаковое окончание фраз в мелодии подчеркивается характерной, запоминающейся краской — приемом *portamento* (см. пример 12).

В «Импровизации № 1» Ноды интонационное содержание начальной фразы фактически исчерпывается *vibrato* на целой ноте. Достаточно традиционный, на первый взгляд, прием *vibrato* в данном случае используется не как второстепенное средство фонического уровня для трансформации тембра, а в качестве основного средства синтаксического, музыкально-речевого уровня (см. пример 13).

Самый масштабный уровень действия приема — композиционный. *Tremolo*-группы в побочной партии во второй части Сонаты Денисова являются не просто тембровым оформлением, а важнейшей характеристикой побоч-

ной партии — *tremolo* здесь и тембровая краска, и средство выстроить фразу (см. пример 14).

В «Импровизации № 1» Ноды связующие разделы строятся на каком-то одном нетрадиционном приеме: это *frullato* (связка между первым и вторым эпизодами), группа из трелей (связка между вторым и третьим эпизодами), тембровая трель (связка между третьим и четвертым эпизодами) (см. пример 15).

Наконец, специфический прием может способствовать созданию единства циклической формы. В заключительной части Сонаты Павленко в качестве одной из реминисценций из предшествующих частей используется харак-



The image displays two staves of musical notation. The upper staff features a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific performance technique. It is marked with 'simile' and 'accel.'. The lower staff shows a tremolo effect, marked 'ord. trem.' and 'pp possibile'. A dynamic marking 'sfz' is visible at the end of the upper staff.

терное тембровое звучание *tremolo*-группы (см. пример 16).

Все привлекаемые в качестве примеров сочинения являются весьма сложными для исполнителя. Причем без ясного, четкого представления о роли специфических приемов в музыкальном произведении, их синтаксическом и композиционном значении невозможно получить грамотное прочтение авторского текста, верную передачу художественного замысла. Качественное воспроизведение и убедительная интерпретация этих произведений бесспорно являются показателем высокого уровня профессионального мастерства и художественной зрелости саксофониста.

Список литературы

1. Вискова И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2009. — 26 с.
2. Иванов В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1997. — 296 с.
3. Bartolozzi B. *New Sounds for Woodwind*. — London, 1967. — 64 p.
4. Rousseau E. *Saxophone high tones*. — St. Louis, 1978. — 37 p.