***Всё, что вы знаете и не знаете***

***о скрипке.***

***Юрий Корчинский***

***Всё , что вы знаете о скрипке , о скрипичной технике... или о ней не знаете  ничего.... или чего-то не знаете  и боитесь в этом признаться и спросить...***

**Начала обучения на скрипке -** всегда более проблемны, чем например, при игре на клавишных инструментах, или ударных.

Очень непросто добиться естественного положения корпуса тела, физического состояния полной раскрепощённости, ощущения комфорта и.т.д., и.т.п.

Главное, превратить сам процесс обучения скрипичному мастерству в игру. (Лучше всего начинать с пяти-шести лет).

Что же нужно требовать от маленького скрипача?

Прежде всего, хорошего звукоизвлечения, т.е. ясного и прозрачного звука, без всяких скрипов, посторонних шумов и.т.д . Если педагог сможет показать, как должна петь скрипка , напоминая женский голос , то для маленького человечка это будет хорошим примером и надеждой на то, что он когда-либо , при упорной работе , сможет достичь чего-нибудь подобного.

Но всё это, повторяю, должно достигаться в процессе игры. Игры в звуки: эхо, паровоз, любимого щенка, кошку и. т.д. Хорошо бы показать, как мяукает та же кошка, лает собака, стреляет автомат, пушка (если позволяет квалификация учителя).

Первое, чему обязан научиться ученик – это качеству звука. Педагог должен показать, как держать скрипку и смычок.

Скрипку держат, прижав подбородком к левому плечу, достаточно крепко, чтобы при движении левой руки по грифу, скрипка не выскальзывала из-под подбородка. То есть, если ученик опускает левую руку вниз, параллельно туловищу, скрипка остаётся в том же положении, где и была.

Подушка-мостик подбираются, исходя из физиологических особенностей ученика (длина шеи и т.п.); чтобы скрипку держать правильно, голова и подбородок должны быть не напряжены и естественны.

Голова ученика немного наклонена к левому плечу. Головка скрипки, расположена напротив носа ученика. Ладонь левой руки находится перпендикулярно шейке скрипки. Шейка лежит между большим и указательным пальцами таким образом, чтобы между ней и ладонью оставался зазор.

Смычок. Большой палец располагается возле самой колодки. При этом он должен быть согнут так, чтобы тыльная сторона пальца касалась волоса смычка. Остальные пальцы находятся на трости смычка на первом суставе, округло, без выпираемых косточек, немного косо по отношению к древку. Всё - мягко и естественно. Никакой палец не напрягать. Не может быть ощущения, что смычок держат в кулаке…Основную и самую важную роль играет указательный палец. Он регулирует силу звука и влияет на качество звучания. Остальные пальцы – только помогают ему. Конфигурация пальцевобразовывает кольцо (держащее кольцо) … После того, объяснив ученику всё это, начинают изучать движение смычка**.** Рекомендуется в начале обучения исполнять всё это на струнах Ре и Ля**.**

Начинаем от колодки к концу смычка. Это движение называется ***вниз* (П),** и обратно от конца к колодке **вверх** (**V). О**чень важно, чтобы смычок касался струны не всей своей плоскостью, а только правым своим краем. Наклон должен быть на 35-40 градусов вправо от подставки.

Эти важные вещи не придуманы специально, и касаются взаимодействия и сочленений кисти, предплечья, локтя и т.д. Здесь очень важно, чтобы, когда меняется смычок (т.е. вниз-вверх), кисть руки совместно с пальцами (так называемый фингерштрих) совершали плавное округлое движение, при котором смена смычка становится очень мягкой и нежной, подобно тому, как певец незаметно берёт дыхание, не прерывая фразу и не нарушая музыкальную канву.

Направление движения смычка всегда должно быть параллельным подставке. Здесь необходимо обратить внимание, чтобы длина смычка соответствовала возрасту и длине правой руки ученика.

Качество звука зависит от давления смычка на струну и скорости его движения. Чем медленнее движется смычок, тем слабее должно быть его давление на струну. Иначе мы услышим скрип. Сила звука регулируется давлением указательного пальца.

Необходимо учитывать, что у колодки вес смычка, включая руку, больше, чем в конце. И для того, чтобы регулировать давление на струну, включается мизинец, который регулирует вес и тяжесть правой руки. Иногда, для более совершенной смены смычка у колодки, применяют прием так называемой ***приподнятой кисти,*** тем самым облегчающий смену смычка в его нижней части.

Итак, научились играть на струнах Ля и Ре. Теперь осваиваем струны Ми и Соль. Каждой струне соответствует свое положение правой руки и необходимо только помнить, чтобы локоть и кисть всегда были ниже сочленения кисти с предплечьем. Тогда постановка будет правильной. Здесь не будем говорить о качестве струн, волоса в смычке, канифоли и.т.п. Всё это влияет на успех обучения.

### Постановка пальцев левой руки

Пальцы нужно держать кругло над струнами, не поднимая их высоко, так как качество звука не зависит от высоты падения пальца, а от силы прижимания струны. При слишком высоком подъёме пальцев в быстрых технических эпизодах будет теряться время, что приведёт к проблемам в исполнении пассажей. Итак, **сильное прижатие струны пальцем является** **залогом хорошего, качественного звучания,** но для этого совсем не нужно высоко поднимать пальцы. Они просто должны быть активными. Важно также снимать пальцы со струн не наискось, а строго перпендикулярно вверх! Также важным является не снимать пальцы со струн, пока это не мешает технике. Например, на струне Ля, в первой позиции, играется си-до-ре-ми, соответственно , 1,2,3,4 пальцами. При этом - 2, 3, 4 остаются на своих местах.

### Штрихи.

Все штрихи подразделяются на 4-е группы:

1. Раздельный штрих (***detaché)***
2. Связный штрих (***legato)***
3. Отрывистый штрих (***martele)***
4. Прыгающие штрихи (***spiccato, , staccato, riccochet,*** ***sautill'e)***

Очень важно при изучении штриха ***detaché,*** чтобы между звуками при смене смычка не было ни паузы, ни акцентов (толчков). Всё это достигается плавным движением кисти правой руки, совместно с работой пальцев.

Вот, что говорил Л. Ауэр о штрихах:

**1. Detache**   
  
Detache, вместе с протяженными «длинными» звуками, или, как их называют французы, «sons files», описанными нами в предыдущей главе, составляет основу смычковой техники. Применяя штрих detache, употребляйте всю длину смычка, играя в умеренном темпе, и стремитесь получить звук одинаковой силы при штрихах вниз и вверх. Начинайте каждый штрих с кисти, продолжая его с помощью вступающего в игру предплечья, пока не достигнете головки смычка при штрихе вниз или его колодки при штрихе вверх. Варьируйте этот штрих, используя отдельно различные участки смычка, играя верхней половиной смычка, серединой и у колодки.   
  
**2. Martele**   
  
Этот штрих, исполняемый у конца смычка, очень важен сам по себе, а его применение способствует увеличению мускульной силы кисти. Он служит основанием двум другим формам штриха: staccato и так называемым «пунктирным нотам», которые, подобно martele, играются у конца смычкa. Martele достигается крепким нажимом на струну головкой смычка, используя при этом лишь кисть руки для извлечения желаемого звука. В случае, если вы почувствуете, что не в состоянии овладеть этим штрихом с помощью одной кисти, можете прибегнуть к легкому нажиму предплечья, но никогда не применяйте нажима плеча.   
  
**3. Stаcсatо вниз и вверх смычком**   
  
О способе выполнения штриха staccato мнения разделяются. Мастера прошлого века — Крейцер, Роде, Шпор и другие — учили, что staccato следует исполнять с помощью кисти. У Шпора, по-видимому, было превосходное staccato, ибо он часто использует его в своих концертах.   
  
Многие из великих виртуозов XIX века, которых мне самому удалось услышать, например Иоахим, обладали средней быстроты staccato. Иоахим добивался его исключительно кистью, и оно было достаточно стремительным для предпочитаемого им классического репертуара в сольных и камерных выступлениях. Иоахим первый провозгласил принцип: «виртуоз существует для музыки, а не музыка для виртуоза». Он первый создал популярность скрипичному концерту Бетховена, сонатам для скрипки соло Баха и главное — его «Чаконе», сонатам Тартини, в особенности той, которая известна под названием «Les trilles du Diable», и большей части классического репертуара, фигурирующего в настоящее время в концертных программах.   
  
В юности я слышал, как Вьетан играл свои концерты и некоторые другие собственные сочинения; исполняя staccato смешанным образом — кистью и предплечьем, он был в состоянии сыграть большое число нот на один смычок, достигая этим удивительных эффектов.   
  
Несомненно, наиболее блестящее staccato имел Венявский. Он пользовался для этого только плечом, напрягая кисть до состояния настоящей одеревенелости. Его staccato было головокружительно быстрым и одновременно отличалось механической равномерностью. Я, лично, пришел к убеждению, что подобный метод игры staccato наиболее действен, и пользуюсь им.   
  
Наоборот, Сарасате, обладавший ослепительным тоном, употреблял только staccato volant, не очень быстрое, но бесконечно грациозное. Последняя черта, то есть грация, освещала всю его игру и дополнялась исключительно певучим звуком, однако не слишком сильным.   
  
**4. Staccato volant**   
  
Staccato volant (летучее стаккато) представляет собою комбинацию двух методов — игры плечом и игры кистью, применяемых одновременно, но с той разницей, что при твердом staccato смычок не отделяется от струны и, если можно так выразиться, вонзается в нее, а при staccato volant смычок эластично отскакивает после каждой взятой ноты.   
  
Здесь я снова повторяю, что только наглядная демонстрация методов игры staccato может принести действительную пользу учащемуся. Но на основании долгого опыта я должен признать, что для успеха в этом направлении необходимо еще и нечто другое, наряду с самим обучением игре staccato. В добавление к нему у ученика должно быть природное предрасположение к штриху, и кисть его должна действовать подобно пружине из лучшей стали.   
  
**5. Spiccato**   
  
Я всегда учил приему spiccato при помощи detache посредине смычка, играя его по возможности короче, без какого бы то ни было усилия, пользуясь одной кистью, и, что важнее всего, в умеренном темпе. Упражняясь в этом штрихе, следует постепенно увеличивать скорость, хорошо установив смычок на струне. Как только кисть обретет некоторую техническую ловкость, можно начать следующее упражнение на двух струнах (соль-ре):



Затем подобное же упражнение следует повторить и на других двух струнах (А-—Е). Чтобы получить правильное spiccato, нужно только ослабить давление пальцев на смычок, продолжая то же движение кистью, которое употребляется для уже yказанных коротких штрихов detache. Смычок непроизвольно будет отскакивать, если только исключены резкие движения руки.   
  
Произвольные действия в этом направлении, стремление заставить смычок отскакивать как можно больше, благодаря силе руки, приводят к противоположным результатам. Трость делает неравномерные скачки, и вы будете не в состоянии контролировать движения трости и управлять ею. Все, что необходимо сделать в целях достижения большей звучности, это, не меняя положения кисти, держать смычок таким образом, чтобы пользоваться тремя четвертями ширины волоса смычка. Рука остается в покое и сохраняет обычное положение. Лишь третий палец находится в почти незаметном движении, поворачивая смычок так, чтобы большая часть волоса оказалась на струнах: иначе звук будет слабым, не будет резонировать, и волос, касающийся струны, начнет скользить с одного места на другое со свистящим звуком. Во избежание этого свиста вы должны стараться удержать смычок на одном месте, между подставкой и грифом'.   
  
**6. Ricochet-saltato**   
  
При этом приеме держите смычок по возможности легко, едва касаясь пальцами трости. Поднимите смычок на четверть дюйма или более над струнами в зависимости как от веса и эластичности трости, так и от искусства играющего. Дайте смычку упасть с помощью эластичного движения кисти, и вы заметите, что он отскочит ровно настолько, насколько вы ему это позволите. Вначале вы извлечете несколько беспорядочных, торопливых звуков, но после работы указанным способом в течение некоторого времени вы добьетесь овладения беспорядочным движением и сможете абсолютно ритмично сыграть две, три, шесть и восемь нот на один штрих в зависимости от того, будете ли вы укорачивать или удлинять его.   
  
**7. Tremolo**   
  
Движениями смычка, производимыми непосредственно один за другим, согласно тем же принципам, которыми достигается только что рассмотренный штрих ricochet-saltato следует пользоваться и для tremolo.



Делайте на каждом штрихе вниз отчетливый акцент кистью, значительно ослабив ее напряжение для того, чтобы смычок мог отскочить. Чем слабее и эластичнее будет акцент, тем сильнее отскочит смычок. Это применяется также при отскакивании смычка в случае штриха вверх.   
  
*Примечание редактора Дюйм = 2,52 см.*  
Берио употребил этот штрих в блестящем сочинении, именующемся «Tremolo» — вариации на Andante из ля-мажорной сонаты, ор. 47, Бетховена, известной под названием «Крейцеровой». Франсуа Прюм, высоко ценимый в середине прошлого столетия виртуоз, также широко пользовался tremolo в своей чрезвычайно популярной пьесе «Меланхолия». Еще совсем недавно Анри Марто применил tremolo, пренебрегаемое в течение ряда лет виртуозами и композиторами, во многих своих произведениях.   
  
**8. Арпеджио**   
  
Подобно tremolo, арпеджио играется согласно тем же принципам, что и ricochet-saltato. Если вы хотите облегчить себе работу над арпеджио, то сперва играйте его legato для того, чтобы добиться равномерного движения смычка вниз и вверх по всем четырем струнам. Делайте это, не напрягая руки, используя верхнюю половину смычка. Для обеспечения лучшего начала на струне G поднимите слегка руку и опустите ее настолько, насколько это необходимо, чтобы вы могли свободно перейти на струны А и Е. Как только вы совсем овладеете этим движением, можете начать арпеджио, так же как вы делали это в отношении tremolo, эластичным движением кисти вниз смычком:



**9. Legato**   
  
Legato является наиболее употребительным штрихом и при хорошем исполнении отличается большой выразительностью. Для того, чтобы оно звучало чисто, переходите с одной струны на другую с помощью кисти, поддерживаемой движением предплечья; переходите от струн А и Е к струнам G и D, и обратно к А и Е, позволяя руке вернуться в нормальное положение. Но это переходное движение руки с одной струны на другую должно происходить совершенно незаметно, без каких бы то ни было толчков и резкости. Улучшая ваше legato указанным мною здесь способом, вы с течением времени убедитесь, что можете сыграть большое количество нот на один смычок:



Полезно упражняться в различных тональностях и различных интервалах, например терциях, секстах и октавах, вначале очень медленно — четвертями, затем — восьмыми и шестнадцатыми. После этого перемените струны: перейдите на А и Е. Положите смычок на две струны G — D или А—£ и попробуйте извлечь им звук, не нажимая, не стремясь его увеличить или уменьшить. После некоторого времени, посвященного разумному использованию указанных упражнений, можете перейти к специальным легким этюдам Кайзера, Фиорилло и Крейцера (последние следует предпочесть в редакции Мазаса). «Принципы и практика скрипичной смычковой техники» («Principles and Pratice of Violin Bowing») А. Блоха принесет неоценимую пользу, в особенности начинающим.   
  
Играйте упражнения в различных тональностях и различных интервалах: терциях, секстах, октавах. Несколько позже попробуйте играть восьмые и шестнадцатые на один и тот же смычок и в темпе, ускоряющемся пропорционально увеличению беглости ученика при передвижении по струнам и от одной позиции к другой.   
  
Для достижения действительно совершенного legato надлежит следить за тем, чтобы пальцы, находящиеся на обечх струнах, продолжали оставаться в этом положении до тех пор, пока смычох переходит с одной струны на другую. Поднимая какой-нибудь из этих пальцев, вы нарушите непрерывность звука, и тогда, несомненно, получится нечто вроде заикания.   
  
Legato в действительности есть не что иное, как уничтожение углов в скрипичной игре. Это — осуществление идеала мягкого, округленного, непрерывного потока звуков. Техника legato, развиваемая так, как было объяснено мною, дает в результате прекрасный певучий звук, то есть естественный тон скрипки. Мы, конечно, должны употреблять detache, martele, staccato и другие штрихи, ибо красота «длинных» звуков — sons files — должна быть выделена, иначе даже их совершенство превращается в монотонность. Однако квинтэссенцией кантиленной игры является legato: без него пение скрипки невозможно. И даже тогда, когда оно редко сменяется другими штрихами, legato не производит монотонного впечатления. Приведу пример из вокальной литературы: рассмотрим некоторые из больших арий в кантатах Баха. Им по существующим правилам должен предшествовать речитатив. Но великий музыкант Бах знал, что ничто так не утомительно для музыкального слуха, как длинные декламационные речитативы — нечто вроде вокального detache,— и писал поэтому короткие речитативы и длинные арии.   
  
Скрипка — гомофонный, мелодический, поющий инструмент. Ее главным экспрессивным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Все триумфы виртуозности — победа над двойными терциями, превосходные штрихи staccato, «фингерированные» октавы и децимы — не изменяют основного факта. Вот почему смычковый штрих legato, создающий мелодию, останется одним из наиболее употребительных и единственным штрихом, который должен быть развит каждым скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук был всегда ровным и плавным. Я желал бы, чтобы в сознание каждого скрипача, стремящегося обрести хорошее legato, врезалось следующее общее правило: не поднимайте пальца со струны, пока не услышите, что уже зазвучала  следующаяНачало формы

Наиболее привлекательным звучанием скрипичного тона является вибрация **(vibrato).**  Это особое дрожание звука, вызываемое покачиванием левой руки, - не только пальца, а целой руки(!), т.е. кисти, предплечья, локтя…

Данный технический прием должен быть очень разнообразным, как по амплитуде качания руки, так и по скорости, в зависимости от поставленных художественных задач при исполнении того или иного музыкального произведения.

Необходимо обратить особое внимание на распространенную ошибку, которая присуща примерно 7-8-и ученикам из 10-ти. Это – автоматическое прекращение вибрации при смене смычка, как у колодочки, так и в конце. Момент, когда координация движений обеих рук имеет негативный эффект! Левая рука, особенно в кантилене, должна окрашивать звук при помощи вибрации автономно.

Не менее важно упомянуть, что начинать изучение вибрато следует только тогда, когда ученик освоил основы интонирования, смены позиций и достаточно уверенно ориентируется в ощущениях левой руки и грифа скрипки.

Роль **вибрато** в скрипичном звукообразовании огромна. Прелесть заключена в его разнообразии. Скрипач, использующий во всевозможных комбинациях сочетание скорости и размаха вибрато, напоминает художника, смешивающего краски. Предельная гибкость руки, в частности, кисти и пальцев, упругость и подвижность каждого пальца в отдельности, отсутствие каких-либо перенапряжений в мышечной системе и, наконец, естественность и удобство постановки – обязательные условия для начального освоения и применения вибрато.

**Открытые,** не прижатые струны играют большую роль в общем звучании скрипки. Они определяют тембровую характеристику инструмента, т.к. каждая из них обладает одним лишь присущим ей тембром. Умелое использование открытых струн обогащает красочные возможности инструмента, делает его звучание более острым. Очень многие композиторы писали произведения, позволяющие использовать звучание открытых струн: скрипичные концерты Моцарта, Бетховена, Брамса, Чайковского, Паганини. Также в произведениях Изаи для скрипки соло, каденциях Крейслера к концертам Бетховена и Брамса, в его же оригинальном сочинении «Речитатив и скерцо» разносторонне использованы открытые струны.

Однако в некоторых случаях композиторы стараются избегать открытых струн, создавая тем самым как бы приглушенное, закрытое звучание инструмента. Например, в «Меланхолической серенаде» Чайковского тональность b-moll исключает использование открытых струн. Поэтому сочинение звучит очень интимно и приглушённо.

Использование открытых струн дает экономичность движения левой руки и пальцев. Однако при выборе аппликатуры необходимо помнить, что открытые струны всегда звучат громче и ярче, чем прижатые пальцем. И необходимо применять различные приемы, как в правой, так и в левой руке, чтобы не нарушить звучание мелодического эпизода или пассажа, добиться ***единства тембровой окраски и избежать ненужных акцентов.***

### Концертное исполнение

Выступление на сцене всегда создает тот особенный мир, который приносит неповторимые ощущения: дарит возможность поделиться великой музыкой со слушателями, является великой радостью для художника, а такжеитогоммногочасовых занятий, упражнений, репетиций. Поэтому каждый артист должен стараться подойти к моменту концерта в наиболее собранной, концентрированной форме. И вот тут очень важно постоянно воспитывать в себе, можно сказать, **тренировать**, эти концертные ощущения. Ни одно исполнение (дома, в классе и.т.д.) не может нести в себе отвлечённый, выхолощенный характер. Дескать, «на концерте будет сыграно по-другому». Ничего подобного! Ощущение концерта необходимо в себе вырабатывать, тренировать, постоянно воспитывать!

**Вся жизнь должна быть непрекращающимся концертом!**

### 

**Смены позиций**

Умное использование позиций раскрывает перед скрипачом неограниченные возможности…Большое значение выбора позиций в искусстве игры на скрипке связано с особенностями природы скрипки: возможность извлечения звуков одной и той же высоты на разных струнах, возможность певучего соединения звуков разной высоты путём плавного скольжения пальца по струне. Степень использования позиций на разных струнах различна. В практике, на струнах: ***ля, ре, соль*** используются чаще позиции низкого и среднего регистров. На струне ***ми*** используются все позиции. Образцами использования струны ***соль*** на всем её промежутке являются Вариации на тему «Моисей» Паганини, транскрипция Вильгельми Арии Баха, вступительная часть рапсодии Равеля «Цыганка».

Поскольку в старой скрипичной методике более распространены аппликатурные варианты нечётных позиций, то, на мой взгляд, недостаточное изучение 2, 4, 6 –ой позиций приводит к обеднению аппликатурных и технических возможностей, и для исполнителя возникают большие трудности и неудобства в игре. Аппликатура чётных позиций имеет свои преимущества. Она даёт меньшие расстояния при переходах и позволяет держать руку в промежуточном положении между двумя позициями. Использование чётных позиций позволяет иногда исключать деятельность четвертого пальца, что способствует большей свободе и несвязности движений пальцев, придавая чёткость и устойчивость в исполнении технических эпизодов. В тех местах, где позволяют художественные задачи, позиции можно менять при помощи открытых струн (например, в отдаленные позиции).

В большинстве случаев, особенно при проведении

быстрых пассажей, для перехода в соседнюю позицию следует пользоваться полутонами, что придаёт скрипичной технике образцовую виртуозность. Если по тем или иным причинам этого не удаётся достичь, то необходимо, чтобы новая позиция приходилась на сильную долю такта. Тогда неизбежный толчок при передвижении руки совпадает с естественным ударением и будет незаметным.

Выбор **аппликатуры** в том или ином музыкальном произведении, конечно, зависит от физиологических моментов, как то: размера руки, длины пальцев и т.п. Но он всегда должен быть максимально подчинён глубокому раскрытию художественных ценностей произведения, являться неоценимой помощью в поиске наиболее выразительной интерпретации.

### Гаммы и арпеджио

Гаммы в две октавы не представляют трудности, т.к. могут быть исполнены в одной позиции и одной аппликатурой. Их легко найти в различных «Школах». Педагог также может сам написать их для ученика, руководствуясь наиболее важными задачами, которые в данный момент должен освоить учащийся.

Вместе с гаммами обязательно изучаются и арпеджио.

Эти же гаммы в три октавы – сложнее для изучения, т.к. они идут гораздо выше 5–ой позиции, что требует особых приёмов в движении большого пальца, около шейки скрипки. Необходимо следить за тем, чтобы большой палец не задерживал движение руки по грифу, и конец его должен быть обращён к подставке, а не к головке скрипки. Важно учить гамму различной аппликатурой, что позволяет совершенствовать технические возможности скрипача.

Когда пройдена гамма Fis , то обучаемся гаммам в 4 октавы. Напомню, что на скрипке только G , As , A , B , H , можно играть как четырёхоктавные. Одновременно изучаются и соответствующие арпеджио. Более того, иногда для лучшего ощущения ладового наклонения, гаммы лучше начинать с изучения арпеджио к ним.

Кроме диатонических гамм, большое внимание должно уделяться хроматическим гаммам. Они исполняются всего в двух вариантах аппликатуры:

* 1-2 –й пальцы (передвигаются по полутонам)
* 1-2-3 -й пальцы (чередуются два раза, а 4-й палец берет только одну ноту за вторым разом).

Хроматическую гамму тоже играют сначала медленно, затем, постепенно увеличивая темп. При этом нужно следить, чтобы полутона звучали очень отчетливо, пальцы не были вялыми, звуки не сливались.

Очень часто работа над гаммами носит формальный характер. Они должны быть максимально приближены к музыкальному, всему звуковому порядку. Основной недостаток – ритмическая неустойчивость, небрежность в отношении ритма! Необходима чёткая ритмизация четвертей, восьмых, шестнадцатых, тридцать вторых, исполняемых по 2, 4, 8, 16 нот ***legato-*** одним движением смычка (т.е. на один смычок) и, что очень важно, в едином темпе. При переходе от медленного исполнения к быстрому темп должен меняться строго пропорционально, каждый раз вдвое быстрее, т.е. по 2-е ноты на смычок, затем по 4 –ре и.т.д.

Минорные гаммы звучат немного грустнее (когда учитывается пониженное ощущение грифа, особенно в бемольных гаммах). Этот момент - очень важен для воспитания острой, так называемой, «режущей ухо» интонации. И что интересно, при исполнении бемольных гамм в миноре, общее состояние рук, тела, души - становится как-то мягче, расслабленнее, то есть куда-то уходит вся энергетика, присущая, например, A-dur –у, или D-dur-у. Это – из области мистики и чего-то потустороннего!

**Двойные ноты**

Очень важным и значительным моментом в обучении являются, наряду с изучением гамм, двойные ноты: терции, сексты, октавы, и особенно важны – децимы и фингерзации. Ибо невозможно, например, сыграть Каприс Паганини №17 без умения играть фингерированные гаммы.

### Окраска звука, архитектоника и стиль произведения

Всякое произведение обладает только ему присущей архитектоникой, т.е. своей конструкцией, строением. (*Здесь возразят теоретики, преподающие типологию музыкальных форм).*

Так, произведения Баха, его сонаты и партиты для скрипки соло, особенно все три фуги из сонат g-moll, a-moll, C dur и Ciaccona из партиты d-moll , напоминают строение соборов в Кёльне или Милане.

Скрипичные концерты Паганини, Шпора, Вьетана навевают мысли о развёрнутых итальянских операх Доницетти, Верди, Масканьи. Миниатюры Крейслера обладают невероятным шармом старой Вены, с её уютными кофейнями, фиакрам и тем особенным ароматом старой очаровательной столицы Австро-Венгерской империи. Всё это должно побудить исполнителя к стилистически верному исполнению замысла композитора, поэтому необходимо пользоваться такой палитрой образов и соответствующих технических приемов (вибрато, штрихи, филировкой звука, акценты и.т.п.), которые присущи именно той эпохе, тому определённому композитору.

Этому очень способствует весь культурный багаж, которым должен обладать художник: знание живописи, литературы, поэзии, опер и симфоний, исторических и общественно-политических наук, театр.

***Звездная ночь, роскошное сияние солнца на безоблачном небе, возвращение в знакомое дорогое место, встреча старого друга, взгляд любящей женщины, пожатие её руки, мысли о несбыточной надежде, мечты о будущем, воспоминания о прошлом, – всё это – художественный космос музыки.***

Пытливый художник, конечно, знает, кому и когда посвятил Франк свою скрипичную сонату. В моём понимании - это диалог двух любящих сердец: мужчины и женщины.

***…Постарайтесь вспомнить две первые фразы, исполняемые скрипкой…***

Так вот! Эти две фразы нельзя играть одинаково. Речь идёт о двух мелодически почти одинаковых фразах, исполняемых скрипкой в самом начале первой части. Под этим подразумевается: либо плотность звучания (можно разнообразить, пользуясь тембром другой струны), либо динамика (также другая), либо другое временное ощущение…

Длина паузы – дыхания между двумя фразами и различность исполнения этих двух фраз целиком зависят от вкуса, зрелости, таланта исполнителя! Но чего категорически нельзя допускать – это **одинаковости исполнения этих двух фраз!**

**О филировке звука**

Смычок, особенно движущийся в подвижных темповых частях от колодки к концу, должен по мере приближения к верхней половине быть максимально облегчённым (конечно, звучание не должно страдать). Тогда музыкальная фраза получится лёгкой, воздушной, что называется «дышащей».

**Исполнение pizzicato**

Все ноты, по возможности, провибрированы, пальцы левой руки - очень энергичны, максимально прижаты к грифу.

При исполнении аккордов pizzicato указательный палец правой руки движется немного по диагонали от подставки (примерно на 45 градусов), только не параллельно струнам. И что особенно важно – максимально большей частью подушечки указательного пальца.

**Аккордовая техника**

При исполнении аккордов в относительно быстром темпе, например, в Moderato 4/4, трёхзвучиями, изложенными восьмушками, важно максимально быстро возвращать смычок к следующему аккорду. При этом, движение правой руки должно быть не плоским, параллельно струнам, а немного вогнутым, эллипсообразным.

### Этюды

От Мазаса и Донта переходим к классическим этюдам Крейцера. Здесь мы имеем множество упражнений для всех штрихов, трели, этюды для пассажей левой руки, этюды октавами, двойными нотами. Очень полезным для ежедневных занятий является изучение этюдов с диатоническими и хроматическими гаммами, с трезвучиями, этюды с прыгающими штрихами, этюдов для трели, этюдов на стаккато и др. Думается, что на прорабатывание этюдов необходимо в качестве гимнастических упражнений затрачивать 1 час , 1,5 часа ежедневно.

Дальнейшие занятия продолжаются с этюдами Мазаса ор.36 , тетрадь 2. Они - немного сложней этюдов Крейцера, но очень мелодичны и интересны для ученика, полезны, главным образом, для отработки разнообразия штрихов и певучести звука. Затем идут классические этюды Родэ – 24 каприса, во всех тональностях, которые способствуют общемузыкальному развитию обучаемого.

Как очень полезные, нужно отметить «30 Preludies» Campagnoli op.12 и «12 Caprices» Rovelli. Затем можно переходить к «Школе скрипичной техники» Schradick (2 том). Здесь мы имеем упражнения на двойные ноты большей сложности.

**Успехов!**

**В*аш - Юрий Корчинский***

**Авторский сайт: www.korchinsky.ru**