

**Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования  
«Детская школа искусств»**

**г. Инта**

**ДОКЛАД**

**Секреты скрипичного мастерства**

Выполнила:

Левковская Татьяна Алексеевна

преподаватель по классу скрипки

2019 г.

## ПЛАН

I. Введение.....	3
1. Историческая справка о скрипке .....	3
2. Краткие сведения о скрипичных мастерах XVII-XX веков.....	3
3. Исполнительские особенности популярных скрипачей XX века.....	4
II. Краткие сведения по музыкальной грамоте.....	4
1. Понятие о музыкальных звуках и шумах (немзыкальных звуках).....	4
2. Свойства музыкальных звуков.....	5
3. Звукоряд, октавы и названия основных звуков.....	6
4. Звуковые упражнения, работа над звуком.....	6
5. Звуковые краски (тембры).....	9
6. Звук как средство выразительности.....	15
III. Звукоизвлечение и исполнительский стиль.....	19
1. Индивидуальные особенности скрипичного исполнения (Й. Иоахим, П. Сарасате, Э. Изай, Ф. Крейслер).....	19
2. Техника звукоизвлечения.....	25
IV. Заключение.....	26
V. Список использованной литературы.....	27

## **I. Введение**

Происхождение струнных смычковых инструментов, к которым принадлежит и скрипка, относится к глубокой древности. Формы их вырабатывались и постепенно совершенствовались многими поколениями музыкальных мастеров. В XV веке скрипка получает распространение в качестве народного инструмента. Благодаря яркой звучности, доходчивости песен и пьес в скрипичном исполнении она становится неизменной участницей народных празднеств и любимым концертным инструментом.

### **1. Историческая справка о скрипке.**

Как национальный инструмент скрипка особенно широко распространилась в Украине, Белоруссии, Польше, Венгрии, Румынии, Болгарии. Итальянские мастера XVI и XVII веков добились исключительного совершенства в производстве смычковых инструментов, в том числе скрипок. Особенно известны скрипки мастеров : Николая Амати (1596-1684), Антония Страдивари (1644-1734) и Иосифа Гварнери (1687-1744).

### **2. Краткие сведения о скрипичных мастерах XVII-XX веков.**

Из русских мастеров блестящих результатов в изготовлении скрипок и других струнных инструментов достиг талантливый скрипичный мастер, крепостной графа Н.П. Шереметева, Иван Андреевич Батов (1767-1839). Сделанные им скрипки и виолончели не уступали знаменитым итальянским. На его скрипках играли знаменитые европейские скрипачи-виртуозы. Играл на скрипке Батова и первый русский скрипач-виртуоз, основоположник русской школы скрипичного исполнительства, Иван Евстафьевич Хандошкин (1747-1804).

Научные музыкальные институты и лаборатории Советского Союза вели большую работу по исследованию и изучению способов изготовления новых высококачественных инструментов. В том же направлении работали и отдельные

инструментальные мастера. Из советских мастеров старшего поколения необходимо назвать как наиболее известных Томашева Даниила Парфирьевича (1875-1926), Подгорного Тимофея Филипповича (1873-1958).

### **3. Исполнительские особенности популярных скрипачей XX века.**

На Первой Всесоюзной выставке смычковых инструментов в 1926 году и на конкурсе в 1933 году смычковые инструменты, сделанные советскими мастерами из отечественных материалов, получили высокую оценку, соревнуясь с лучшими итальянскими инструментами. Среди большого числа советских скрипичных мастеров были отмечены скрипки Г.А. Морозова, Н.М. Фролова, заслуженного деятеля искусств Е.Ф. Витачека. Была организована государственная коллекция старинных русских и иностранных музыкальных инструментов; из этой коллекции правительство даёт в пользование выдающимся скрипачам лучшие инструменты.

Советская школа скрипичного исполнительства завоевала большую славу в России и за рубежом. Среди лучших исполнителей-скрипачей известные всему миру народный артист СССР, лауреат международных конкурсов, заслуженный артист РСФСР Леонид Коган, лауреат международного конкурса имени П.И. Чайковского, получивший первую премию, Валерий Климов, лауреат международных конкурсов Игорь Безродный и многие другие скрипачи.

## **II. Краткие сведения по музыкальной грамоте.**

### **1. Понятие о музыкальных звуках и шумах (немузыкальных звуках).**

Звук происходит от колебаний звучащего тела. Эти колебания передаются окружающей звучащее тело воздушной среде, в которой образуются так называемые звуковые волны, воздействующие на наш орган слуха и вызывающие ощущение звука.

Звуки принято подразделять на музыкальные (тоны) и немusикальные (шумы). Если колебания частиц звучащего тела происходят равномерно, образуя определённую частоту звуковых волн, которая может быть исчислена количеством колебаний в единицу времени (секунду), то звук получается точный, или музыкальный.

Если же колебания происходят неравномерно, то звуки, образующиеся в результате их, получатся неточные, так называемые шумы. В этом случае, вследствие неравномерности, число колебаний в единицу исчислить невозможно.

Наш слух способен воспринимать звуки с числом колебаний примерно от 16 до 20 тысяч в секунду. В музыке же употребительны лишь звуки с числом от 27 до 4000 колебаний в секунду.

Примеры музыкальных звуков: звук певческого голоса, звуки музыкальных инструментов, колокола и т.д.

Примеры немusикальных звуков : шорох, грохот, лязг, гром и другие.

## **2. Свойства музыкальных звуков.**

Музыкальный звук имеет следующие свойства :

а) высоту

б) силу

в) тембр

г) длительность

Высота звука зависит от количества колебаний звучащего тела в секунду. Чем больше число колебаний, тем звук выше, «тоньше». Чем колебаний меньше, тем звук ниже, «гуще».

Сила звука зависит от размаха (амплитуды) колебаний. Чем размах шире тем звук сильнее, громче; чем размах уже, тем звук слабее, тише.

Тембр или «окраска» звука (звуки «яркие» или «тусклые», «резкие» или «нежные») зависит от тех призвуков, которые по физическим законам сопутствуют каждому данному звуку. По тембру (даже при одинаковых других свойствах - высоте и силе) узнаются звуки, воспроизводимые на разных инструментах.

Длительность звука зависит от того, насколько долго будут возбуждаться колебания частиц звучащего тела.

### **3. Звукоряд, октавы и названия основных звуков.**

В музыке применяется около 90 звуков; свыше 50 из них считаются основными.

Если расположить все применяемые в музыке основные звуки в порядке их звуковой высоты, составив таким образом звукоряд основных звуков, то мы заметим, что каждый восьмой звук, лежащий выше или ниже данного, всегда будет для нашего слуха сходным по звучанию. Звуковысотное расстояние между двумя сходными звуками называется октавой (от латинского слова «октава» - восьмая), а сходные звуки называются октавными звуками. В октаве насчитывается семь основных звуков. Восьмой же звук(октавный), сходный с первым, является в то же время первым для следующей октавы.

### **4. Звуковые упражнения, работа над звуком.**

Можно ли развивать и совершенствовать звукоизвлечение как особенную область скрипичной техники на основе систематических упражнений таким же образом, как это делается, например, при развитии техники левой или правой руки? Ответ на этот вопрос может быть лишь весьма условным. Все упражнения для

развития техники смычка должны служить одновременно и упражнениями для выработки звука. Вместе с тем, все влияющие на звукоизвлечение факторы – продолжительность штриха, сила звука и высота позиций (в их правильном взаимоотношении к месту контакта смычка и струны), взятые в отдельном, изолированном виде - дают материал для работы над звуком. Какие исключительно трудные обстоятельства могут иногда встречаться при звукоизвлечении:

1. чем выше позиция тем ближе к подставке должна быть точка касания смычка к струне. Здесь лучше выбирать всегда такую тональность, в состав основного трезвучия которой входит открытая струна, так как иначе резкость созвучия будет слишком неприятной и утомительной для слуха.

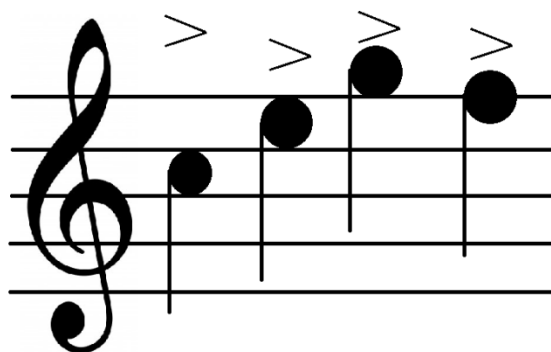
Также, часто упоминающееся *portato* может быть использовано как весьма ценное упражнение при работе над звуком. Как следствие усиленного в данном случае нажима, точка касания смычка к струне будет находиться ближе к подставке, чем к грифу.

Разработанная акцентуация «протяжных звуков», используемая в качестве упражнений для выработки динамических оттенков, может также дать превосходные результаты, например,



Филированные «протяжные звуки» различных степеней громкости являются давно известным излюбленным упражнением при работе над звучанием, а также целесообразным средством выработки техники смычка. Они требуют большой

устойчивости ведения смычка, равномерности звукоизвлечения и неизменяемости правильно избранной точки касания. В так называемых «беззвучных» протяжных тонах смычок лишь слегка касается струн, не производя никакого давления, звук же должен превратиться в лёгкое дуновение. Продолжительность такого звука в forte от 6 до 24 секунд, в piano- от 12 до 60 секунд. Упражнения по возможности не должны продолжаться более 15 минут, так как вообще это один из самых скучных разделов скрипичной техники. Несмотря на большую пользу, приносимую ими в особенности скрипачам, находящимся в период совершенствования, эти упражнения ни в коем случае нельзя считать универсальным средством против различных недостатков ведения смычка, например вялости. Чтобы избежать этого недостатка, следует это упражнение соединять с упражнениями в быстрых акцентированных штрихах всем смычком. Простота и целесообразность занятий протяжными звуками обеспечивает им почётное место среди упражнений для развития смычковой техники, тогда как изучение смелых, мягко акцентированных штрихов всем смычком может оказаться особенно полезным для учащихся с вялым эмоциональным складом. Эти штрихи с преувеличенной начальной скоростью движения (но без усиления нажима) должны исполняться так, чтобы уже на первой восьмой доле каждого звука расход смычка составлял бы три четверти всей его длины:



Овладение этим штрихом может не только создать впечатление кажущегося внутреннего подъёма, но, основываясь на своего рода обратном воздействии, оно способно также и фактически его воспроизвести.



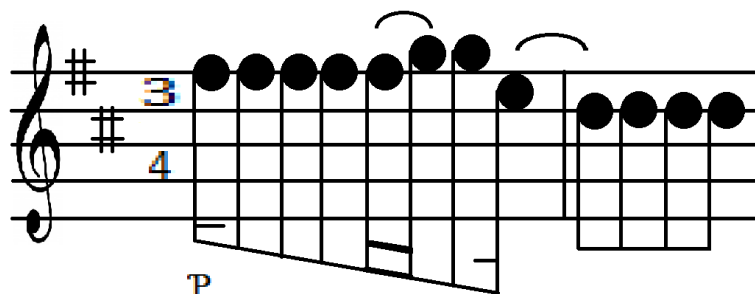
## 5. Звуковые краски (тембры).

Среди других инструментов скрипка особенно выделяется разнообразием своих звуковых красок, особенностью подражания различным инструментальным тембрам и вокальным регистрам. В то время как струна Ми обладает и свежей энергетикой драматического сопрано и изящной лёгкостью колоратурного, струна Ля приближается по характеру своего тембра скорее к меццо-сопрано, и если струна Ре напоминает густой тембр альты, то струна Соль смело может соревноваться с «победоносным или мечтательным» тенором, не будучи в то же время ограничен в своём диапазоне «верхним до».

В чудесном многоголосии баховских фуг скрипка приближается к органу. Но исключительная прелесть его заключается в возможности придать одному и тому же звуку (без перехода на другие струны) различные окраски, воспроизведение которых может быть достигнуто одним лишь перемещением точки касания смычка со струной. Можно передать звуку тембр флейты, если будем вести смычок ближе к грифу. Звук, извлекаемый вплотную у самой подставки, приобретает тёплый и острый характер тембра гобоя, в то время как в середине отрезка струны, ограниченного концом грифа и подставкой, извлекается кларнетный тембр. Пример:

Л.Бетховен. Трио, соч.97, III часть

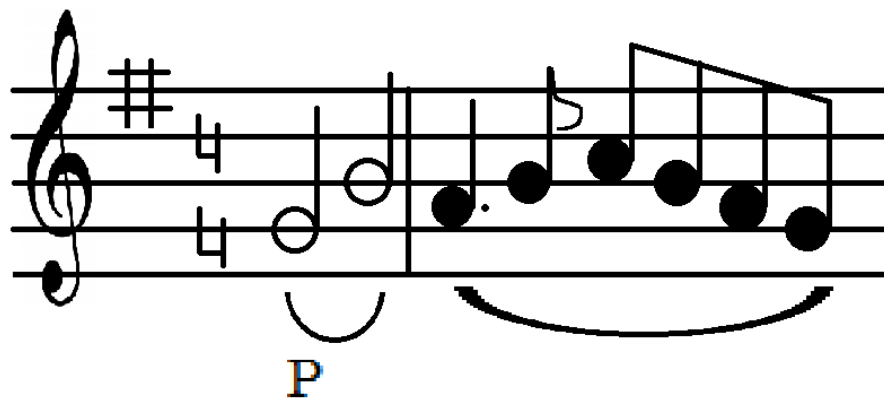
Тембр флейты



всем смычком у грифа

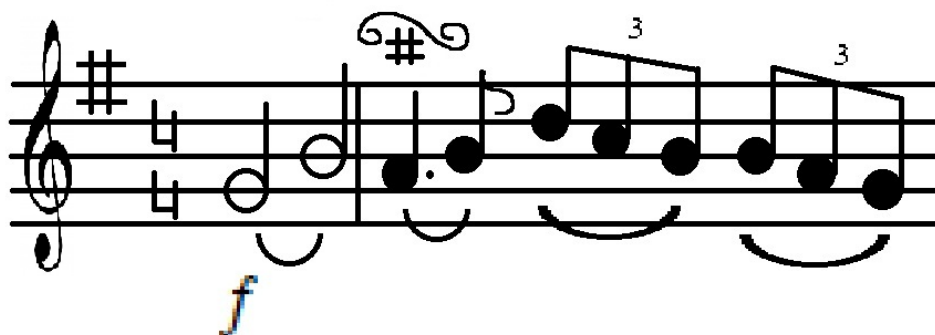
Л.Бетховен. Концерт II ч.

Тембр кларнета



посередине между подставкой и грифом

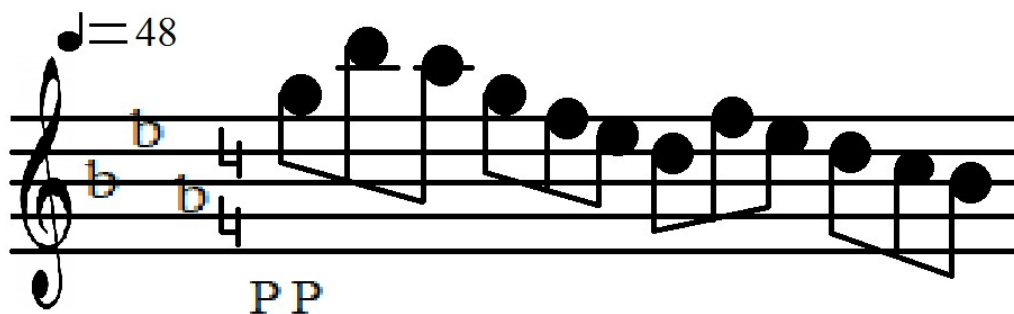
Тембр гобоя



ОКОЛО ПОДСТАВКИ

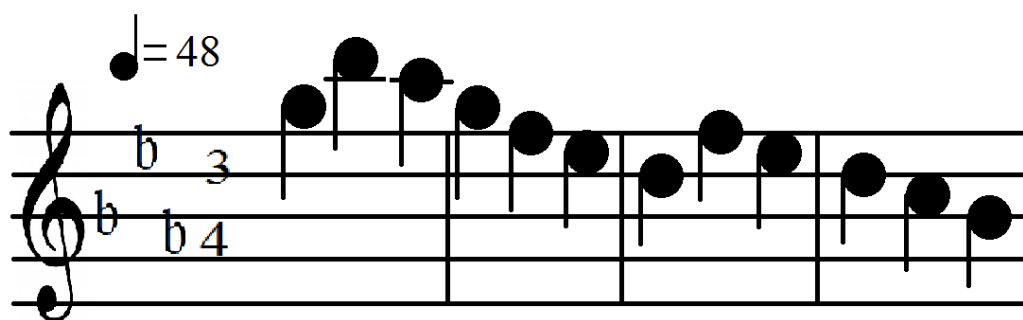
Защитники теории неизменности точки касания смычка неосновательно отказываются от присущих только скрипке вспомогательных средств оживления звучания и изменения тембра. Немногие скрипачи обладают искусством использовать разнообразные краски своей палитры таким образом, чтобы не только выявлять характер исполняемой музыкальной фразы, но с помощью соответствующего отбора необходимых тембров достигать более красочного, живого показа её составных частей, а также избегать (понижающего восприимчивость слушателя) однообразно-серого звучания. Применение различных тембров должно проводиться не произвольно, не ради достижения чисто внешних эффектов – это применение оправдано только в том случае, когда оно ярче освещает творческие замыслы композитора и помогает довести их до восприятия слушателя. Отбор тембров должен быть всегда только следствием внутренней потребности исполнителя, вызванной музыкальным содержанием исполняемого произведения. Поэтому научить применению различных тембров, в сущности, нельзя. Но можно часто встретить скрипачей, у которых внутренние побуждения к выразительной игре посредством использования разнообразных тембров не получают воплощения из-за незнания ими соответствующих вспомогательных средств смычковой техники. В таких случаях необходимо применять упражнения с разнообразными штриховыми комбинациями, правильное использование которых поможет отбору целесообразных исполнительских средств.

а) Существует большое разнообразие тембров. Например: тембр флейты – завуалированный звук. Способ исполнения: у грифа, быстрое *detache* всем смычком, *pianissimo* в низких позициях : Р. Крейцер, этюд №5

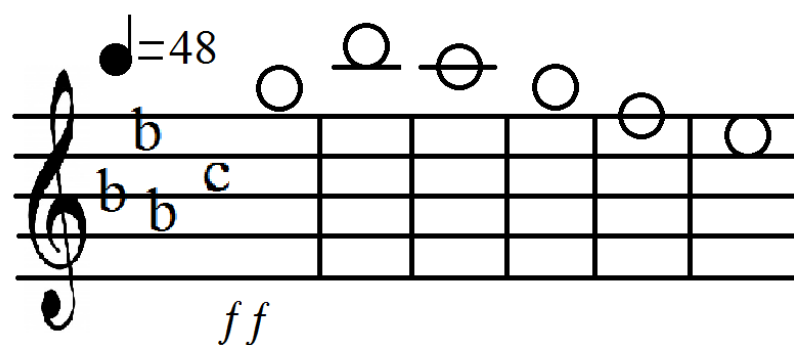


всем смычком у грифа

б) тембр кларнета – естественный, нормальный звук. Способ исполнения: приблизительно посередине между грифом и подставкой; более протяжные звуки, mezzo forte,



в) тембр гобоя – сдавленный звук. Способ исполнения : вблизи подставки, forte, протяжные звуки (son file) или legato с возможно бóльшим количеством звуков на один штрих:

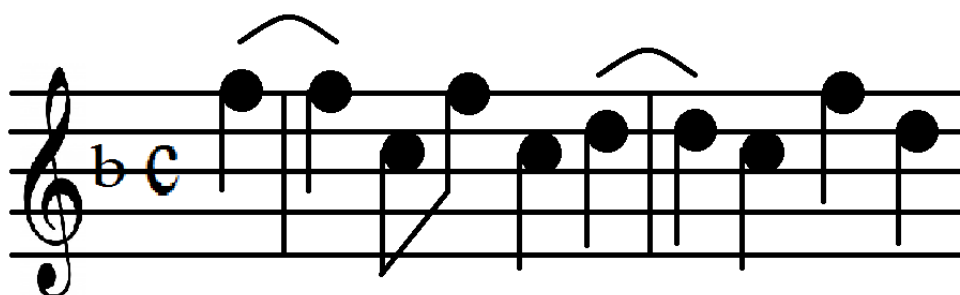


у подставки

Здесь наблюдается взаимозависимость аппликатуры и тембра.

Игра sul ponticello (у подставки) – особый приём звукоизвлечения, вызывающий «царапающие», с неравномерными обертонами, звучания. Как выразительное средство для передачи таинственных настроений оно акустически нецелесообразно и применяется лишь как особый колористический эффект в литературе виртуозного стиля. Например, в третьей вариации фантазии «Моисей» Н. Паганини, где на струне Соль в высоких позициях этот приём создаёт странно-причудливый эффект смешения звука и шума. Но если потребуется таинственная, как бы отдалённая игра звуков, то её легко достигнуть у грифа (sulla tastiera):

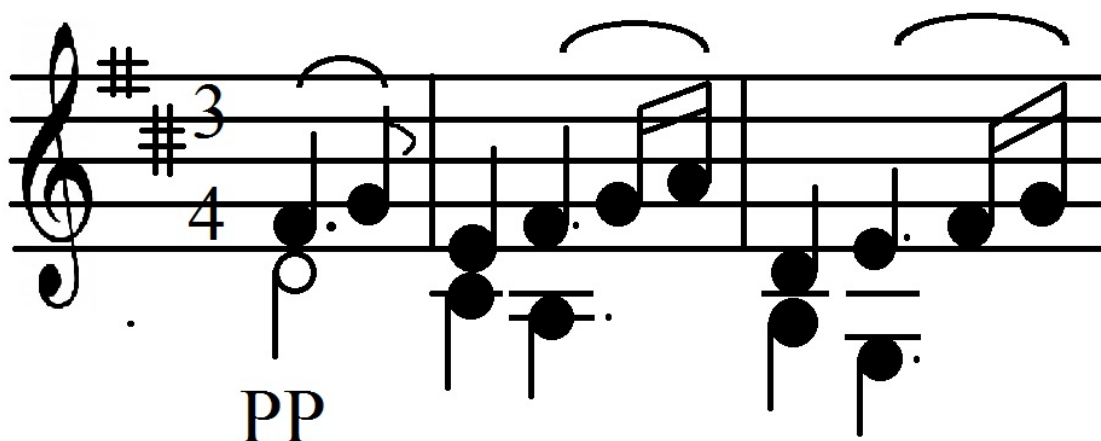
Р. Шуман. Трио ре минор, первая часть.



sul ponticello

В данном случае избегается неприятная, свойственная штриху, исполняемому у подставки в *piano*, царапающая примесь. Игра у подставки, применяемая в оркестровой практике по указаниям композитора, более приближается к требуемому звучанию, так же как и некоторые другие скрипичные приёмы, которые, будучи невыносимыми в сольном исполнении, в коллективной игре превращаются в своеобразное выразительное средство (медленное *vibrato*, «рубленые» акценты и др.).

Очаровательный, но редко применяемый, подражающий отдалённой игре эффект *sul tasto* (над грифом) может быть достигнут совершенным устранением нажима и преувеличенным отклонением к грифу места контакта смычка со струной: И.С. Бах. «Чакона»:



у конца грифа, без всякого нажима.

Получаемое таким образом, как бы совершенно лишённое «материальной оболочки», звучание заставляет невольно вспомнить об органном регистре, воспроизводящем такой же эффект отдалённой игры.

## 6. Звук как средство выразительности

До сих пор музыканты ограничивались рассмотрением вопроса о звукоизвлечении как способе получения возможно чистых, лишённых побочных призвуков, колебаний. Но это является только предварительной ступенью техники звукоизвлечения. Только на основе полнейшего овладения звукоизвлечением можно приблизиться к конечной цели всякого занятия музыкой – к звукообразованию как средству выразительности.

Каждая ступень тембровой и динамической шкалы имеет свой наилучший способ звукоизвлечения. Но как придать каждому звуку его исполнительскую сущность? На вопрос: можно ли при помощи *механических* средств игры передать звучанием струны наши настроения, - безусловно следует ответить утвердительно. Но можно ли этому научить? Обладая всеми техническими средствами, скрипач находит и отбирает соответствующие его личным переживаниям движения так же бессознательно, как актёр свою мимику и жесты. Этому научить нельзя и скрипач ограничивается исследованием общих свойств наиболее благоприятного для передачи наших настроений качества звука. Мы ограничиваемся исследованием общих свойств наиболее благоприятного для передачи наших настроений качества звука. Выделим два вида движений:

- а) нажим указательного пальца правой руки;
- б) *vibrato* левой.

Нажимающая на трость плоскость указательного пальца передаёт все те движения, которые производятся остальными частями правой руки. Указательный палец имеет роль вожака и главного посредника между смычком и силовыми частями руки, является тем фактором, который принимает наибольшее участие и в звукообразовании, поскольку последнее выражается в чистоте колебаний и в степени силы звучания. А *vibrato* определяет звуковое качество как таковое, *vibrato*, применённое сознательно и с полной механической свободой, является исчерпывающим средством выражения наших внутренних переживаний.

Правая рука выявляет все различия динамики, левая рука передаёт наши внутренние переживания; соединение обеих рук воспроизводит все оттенки агогики. Основное различие в функциях обеих рук заключается в том, что оттенки динамики и агогики имеют своё начало большей частью в сознательном проявлении нашего эмоционального склада, нашего прирождённого темперамента. Можно потребовать от ученика замены медленного *vibrato* скорым в том случае, если первое является следствием механического недостатка. Но мы никогда не вправе этого требовать, когда медленное *vibrato* является отражением индивидуальных особенностей ученика. Следовательно, с механической точки зрения *vibrato* может быть изменено, но с точки зрения передачи переживаний это изменение допустимо только в том случае, если у исполнителя происходит соответствующее изменение в его внутреннем складе.

Мы подходим теперь к интересному факту. Известно, что с точки зрения звукового выражения существуют различные друг от друга категории скрипачей. У одних красивый звук является неотъемлемой составной частью их технического аппарата. Такие скрипачи владеют звуком всегда – будучи в хорошем или дурном настроении, играя с чувством или без него. Этот звук находится всегда в их распоряжении. Мы назовём его «прирождённым красивым тоном».

Положение скрипачей второй категории менее благоприятно. Присущие их индивидуальности звуковые качества они проявляют только в том случае, если придают своим чувствам жизнь каждому звуку. При отсутствии личного переживания или при плохом настроении они способны извлечь лишь сухой, холодный звук. В отличии от скрипачей, обладающих «прирождённым тоном», отпределяется этот тип скрипачей как «одухотворяющий звук».

В прошлом столетии ярким представителем «прирождённого красивого тона» был Эжен Изаи; Йозеф Иоахим «одухотворял» свой звук в идеальной форме. Какому виду звука отдать предпочтение - сложно. Обладатель «прирождённого красивого тона» не нуждается в обычном «разыгрывании» перед концертом; импровизируя на скрипке до выступления, он уже вполне владеет своим



обольщающим звуком. Но у таких скрипачей может легко развиваться некоторая вялость чувств и рутина. Скрипач вырабатывается в течении первых 10 минут, поражая и захватывая красотой своего тона, а через некоторое время так же основательно наскучит слушателю.

Положение артиста, «одухотворяющего свой звук», значительно труднее. В начале игры его тон лишён всякого очарования и только с усилением вызванных содержанием музыкального произведения личных переживаний звучание приобретает теплоту, доходя в благоприятных случаях до высшего предела интенсивности. Владение «прирождённым красивым тоном» можно назвать идеальным в том случае, когда его обладатель не довольствуется чисто чувственным воздействием звучания, но стремится к тому, чтобы глубже выразить содержание исполняемого им произведения.

Можно было бы предполагать, что два таких разнородных в своих звуковых результатах вида игры должны обладать существенными отличительными особенностями так же и в способе звукоизвлечения. «одухотворяющий свой звук» скрипачей при хорошем звукоизвлечении правой руки обычно характеризует некоторая затруднённость в исполнении *vibrato*, в то время как «прирождённому красивому тону», всегда преисполненному жизненного *vibrato*, сопутствует некоторое однообразие, даже тяжеловесность ведения смычка.

Дальнейшие разъяснения должны помочь пониманию влияющих в данном случае механических причин. Если звуковой результат, который должен быть достигнут действиями обеих рук, то в нормальном случае как правая, так и левая рука должны были бы исполнить каждая половину общей работы. В этом случае, наряду с хорошим *vibrato*, мы имели бы такое же динамически выразительное ведение смычка. Если же *vibrato* несовершенно и составляет примерно вместо  $\frac{1}{2}$  только  $\frac{1}{4}$ , то недостающие  $\frac{3}{4}$  должны быть восполнены правой рукой, которой приходится прибегать к преувеличенному нажиму. Наоборот, при преувеличенном *vibrato* (то есть равно  $\frac{3}{4}$  передаваемого общего впечатления) для правой руки

осталась бы только  $\frac{1}{4}$ ). Следовательно, мы получили бы бледную, однообразную динамику.

Следующий опыт как будто подтверждает правильность этой теории «о равномерном распределении выразительности между правой и левой рукой». Если исполнять протяжный звук при полном отсутствии *vibrato* (в левой руке – 0), то нетрудно усилить смычком звук настолько, что получится только одно «царапание». Если же теперь начать вибрировать, то осуществить форсированный нажим становится значительно труднее, а при сильнейшем *vibrato* он невозможен. Естественно, что смычок необходимо вести ближе к подставке. Это подтверждается и на практике. Наряду с идеальным скрипачом, чувства которого передаются «обеими руками» пропорционально ( $\frac{1}{2}; \frac{1}{2}$ ) существуют ещё скрипачи с ограниченной способностью к вибрации и с склонностью к чрезмерному форсированию звука (в левой руке  $\frac{1}{4}$ , в правой  $\frac{3}{4}$ ), а также скрипачи, преувеличенно вибрирующие (в левой руке –  $\frac{3}{4}$ ), обладающее небольшим, слабо поддающимся различным модуляционным изменениям звуком ( $\frac{1}{4}$  в правой руке). Каждому скрипачу крайне важно знать, к какой из этих двух групп он принадлежит или приблизительно относится. При несовершенном *vibrato* и склонности форсированному звучанию необходимо способствовать развитию *vibrato* и ослабить нажим смычка, (играя упражнения *piano*). В другом случае, наоборот, следует применять упражнения с преувеличенными динамическими оттенками, (Г.Шольц. «Динамические упражнения»), ограничивая и даже совершенно исключая *vibrato*. Итог: для каждого скрипача, стремящегося к достижению возможного для него предела выразительности, главной целью должна служить равномерность участия обеих рук.

### **III. Звукоизвлечение и исполнительский стиль**

Говоря о звукоизвлечении как средстве выразительности, следует указать на три основных условия, необходимых для подлинно художественного исполнения. Эти условия следующие:

а) Всепобеждающая потребность самовыражения, проявляющаяся в наличии у исполнителя «звукового идеала» исполняемого произведения;

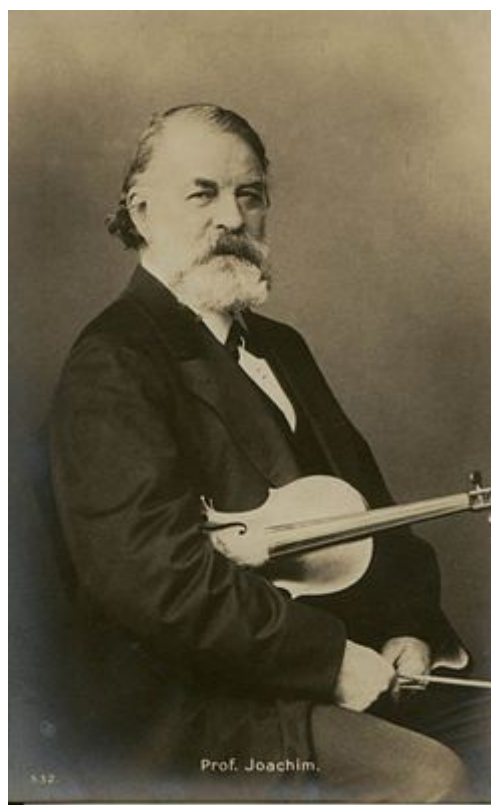
б) Овладение необходимыми для этого техническими средствами;

в) Абсолютная слаженность этих хорошо скоординированных между собой факторов. Слаженность способствует тому, чтобы стремление (воля) автоматически перешло в действие, движения соответствовали бы характеру звукового представления и всё то, что продиктовано воображением, вылилось бы в желаемом звучании.

#### **1. Индивидуальные особенности скрипичного исполнения**

**(Й. Иоахим, П. Сарасате, Э. Изаи, Ф. Крейслер)**

В направляющей фаланге скрипачей второй половины XIX века особое место принадлежало Й. Иоахиму, П. Сарасате, Э. Изаи, Ф. Крейслеру. Ценнейшие элементы их искусства таились скорее в духовной, чем в технической области, в необычайно сильной внутренней интуиции, в умении бессознательно находить наиболее подходящие способы индивидуальной выразительности.



Йожеф Иоахим (1831-1907). Если в историю развития современного скрипичного искусства он вошёл как исполнитель, отдавший преимущество духовному началу перед техникой, то в общей истории музыки он продолжает жить как реформатор концертного репертуара. В эпоху тирании салонной музыки ему удалось воспитать публику и поднять её до себя. Мы обязаны ему тем, что виртуозность как самоцель была поставлена им на подобающее место, а на первое место было выдвинуто исполняемое произведение. Звукоизвлечение Иоахима скорее было холодным. Оно нуждалось в том, чтобы он сам как бы «зажёгся изнутри», и когда это происходило, то звучание захватывало слушателя и поэтому игра его почти целиком зависела от его душевного состояния. Нельзя было не поддаться воздействию этого гениального интуитивного воплощения, которое в одно и то же время было мечтательным и с уверенностью находило единственно правильное индивидуальное скрипично-техническое решение. Вместе с тем, следует подробнее остановиться на манере ведения смычка Иоахима потому, что эта манера, начиная с середины прошлого века, стала своеобразным синонимом немецкой скрипичной школы. Й. Иоахим играл с низко опущенным локтем, образуя в положении смычка «у колодки» прямой угол между кистью и предплечьем. Смычок

он держал концами пальцев, больше «сбоку», чем «сверху», и в перпендикулярном к трости направлении. Указательный палец касался трости суставным сгибом между средней и ногтевой фалангами, тогда как мизинец оставался на трости и при игре в верхней части смычка. Всё это происходило от недостаточного поворота предплечья внутрь. Смена штрихов у колодки достигалась им с помощью «горизонтального» движения кисти и небольшого вращения предплечья. Манера ведения смычка была присуща лишь ему, интуитивно найденным средством передачи совершенно индивидуальной потребности звуковыражения. Ошибочность этого приёма сказалась лишь тогда, когда его приверженцы попытались на основе этой совершенно индивидуальной и физиологически нецелесообразной манеры основать школу, которая изолированные горизонтальные движения кисти провозгласила ключом всей смычковой техники. Этот пробел немецкой школы был жестоко отомщён. На рубеже XIX-XX веков франко-бельгийская и русская скрипичные школы в общемировом значении получили несомненное преимущество перед немецкой.



П. Сарасате (1844-1908) воздействовал на своих современников не более 25 лет. Это воздействие было и благотворно и вредно. Его пример вызвал бóльшую требовательность к чистоте интонации и качеству звукоизвлечения, намного

повысив технический уровень скрипичной игры. Вместе с тем его равномерно мягкая, бесстрастно «гладкая» подача звука возвела в моду некоторую светски расслабленную элегантность, которой подрастающее поколение до появления Э. Изаи не могло оказать сопротивления. П. Сарасате был идеальным олицетворением типа «салонного виртуоза» самого высокого класса. Ведение смычка было правильным, интуитивно найденным средством для идеальной подачи звука, соответствующей его индивидуальной потребности. Звук- приятный, лишённый «скрипучести», в то же время был не очень сильным, скорее «вялым». Это «сладкозвучие» являлось и следствием технических особенностей игры Сарасате. Место контакта штриха у Сарасате всегда ограничивалось серединой поверхности струны между грифом и подставкой и никогда не приближалось к последней, где можно добиться звучания бóльшей интенсивности. В эпоху таких скрипачей, как Ф.Крейслер, М.Эльман и Я.Хейфец, характерная для Сарасате «эмиссия звука» едва ли удовлетворила бы слушателей. Иоахим и Сарасате долго являлись двумя полюсами, вокруг которых вращался скрипичный мир. Однако на рубеже столетий оба они уже не отвечали вкусам времени. Новое время требовало синтеза технического совершенства и самой высокой степени выразительности игры. Эта потребность нашла своё осуществление в лице Э.Изаи (1858-1931) с его новой манерой игры.



Его исполнение говорило о нём как об импульсивном романтике, которого интересовал не столько текст, выраженный нотными звуками, сколько графически непередаваемый дух музыкального произведения, а идеалом была слитность авторского замысла с вызванным этим произведением настроением у исполнителя. Но Изаи часто чрезмерно выдвигал свою индивидуальность. Он был мастером горячего, полного фантазии *rubato*, идеальным интерпретатором музыки Вьетана. По-новому чарующим было его *portamento*. Искусность беглости пальцев и интонация были совершенны, как у Сарасате. *Vibrato* было насыщено непосредственностью эмоций и далеко отошло от ранее распространённого «трепетания» (*be ben*), выполняемого исключительно лишь на одних «выразительных нотах». Тон Изаи был полон благородного величия, исключительно богат модуляционными оттенками и повиновался малейшему внутреннему импульсу. Но он исключал роль мизинца у колодки, судорожно сжимая смычок остальными четырьмя пальцами, недооценил роль мизинца, как опоры при игре в нижней части смычка. Изаи был против сарасатевской «гладкости», а Сарасате явился на смену Иоахиму, пренебрегавшему чувственным элементом в звукообразовании, но оказавшему решающее воздействие на общий стиль интерпретации.



Фриц Крейслер (1875-1961) окончил Парижскую консерваторию (у Массера) в 1887 году и до 1899 года жил в Вене. Его звук обладал индивидуально-обольстительной окраской, ритмической остротой, врождённой экспрессией, что не соответствовало вкусу той эпохи. Но время работало на Крейслера, он умел предвидеть вкус этой эпохи. В интерпретации Крейслера сочетают индивидуальную выразительность со свойственными ему одному выразительными средствами. Звучания Крейслера нельзя сравнить ни с чьим. Он доказал, что величина и интенсивность тона не связаны с использованием «всего смычка». Это возмещалось индивидуально окрашенным звуком, часто слегка акцентированным, с усиленным нажимом смычка, который регулируется чрезвычайно интенсивным *vibrato*. Динамика нюансов осуществляется Крейслером скорее дозировкой нажима и сменой места контакта, а не использованием различной длины смычка. Технические приёмы крейслеровского смычка достигают вершины их возможностей в характерных ритмах. Его чувство ритма и артикуляция неподкупны. «Великие



скрипачи» прошлого не вибрировали, а «трепетали» (be ben), то есть пользовались мягким, едва заметным пальцевым vibrato. Лишь Изаи пользовался более широким vibrato. Крейслер пошёл дальше. Он не только вибрировал ещё шире и интенсивнее чем, Изаи, но и стремился облагородить более быстрые пассажи посредством vibrato, которое скорее ощущалось, чем было в действительности. Эти характерные для Крейслера приёмы расширения средств выразительности могут считаться важнейшим своеобразием его технических приёмов. Однако, они являлись лишь необходимым средством совершенно индивидуальной потребности в бóльшей интенсивности звучания.

Вывод: Для каждого вида художественной деятельности решающее значение всегда имеет внутренний импульс, потребность в выражении, внутренняя необходимость, а не имеющаяся в распоряжении художника техническая оснащённость.

## **2. Техника звукоизвлечения**

Неточная интонация (в особенности слишком широкие полутоны) может в значительной степени отрицательно повлиять на выразительность игры. Чем тоньше количество колебаний, тем лучше тембровые качества звука, тем лучше звучит инструмент. Техника звукоизвлечения составляет существенную часть общих основ скрипичной игры. Чистый звук является лучшим средством для истолкования наших настроений. Скрипач, идеалом которого является лишь звукоизвлечение, не имеет ещё права считать себя художником, так как произведения искусства служат ему только поводом для воспроизведения возможно более красивого звука. Средство превращается в цель.

#### **IV. Заключение**

Мы подошли к концу наших рассуждений о звукообразовании. Общие основы техники являются только ремесленной частью нашего искусства. Но только тому, кто владеет в совершенстве ремеслом, дана возможность воспроизвести творения искусства. Чтобы достигнуть вершины, необходимо прежде всего научиться переступать со ступени на ступень. Тонкие пальцы с незначительными, слишком узкими подушечками могут быть часто причиной бесцветного тембра. Плоское положение пальцев на струне является единственным средством против этого недостатка.

## **V. Список использованной литературы**

1. Карл Флеш «Искусство скриичной игры» издательство «Музыка». Москва. 1964 год.
2. В. Стеценко. «Методика обучения игре на скрипке». Музыкальная Украина. Киев. 1974 год.
3. К.Мострас. «Интонация на скрипке». Музгиз. 1962 год.