****

 **ЮРИЙ КОРЧИНСКИЙ**

**Скрипка: «Момент истины»**

**Всё, что вы знаете и не знаете о скрипке....**

***40-ЛЕТНИЙ ОПЫТ ИГРЫ НА СКРИПКЕ***

***30-ЛЕТ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ*.**

**ПОСВЯЩАЕТСЯ МОЕЙ МАМЕ - Л.Л. КОРЧИНСКОЙ, КОТОРОЙ Я ВСЕМ ОБЯЗАН…**

От автора -

*Многие профессора в различных консерваториях мира просили меня перенести на бумагу те замечания, которые я говорю своим студентам, потому что это не обычные пустые слова и фразы, а нечто более значимое, что подтверждается долговременным педагогическим опытом и мастерством, опытом всей русской скрипичной педагогики и русской музыкальной скрипичной школы.*

**Введение:**

Скрипка - это чудесное божественное существо! Да, конечно, **существо,** потому что **с**крипка способна петь,смеяться,грустить, переживать, страдать, она радуется, размышляет, сомневается и делает многое из того, что присуще только **человеку.** Кроме деревянной палочки, которая передает звуковые колебания от верхней деки инструмента к нижней, и которую называют - душка, скрипка наследует огромную **душу.**

В то же время (что кажется странным), она способна жить своей собственной жизнью! Из опыта знаю, что, когда случается пропускать один или несколько дней общения с этой прекрасной **Дамой,** обязательно сталкиваюсь с обидой: «Почему так долго не открывал футляр? И почему так давно мы не музицировали? Я грустила… » В такой ситуации нужно извиняться и просить прощения, чтобы вернуть расположение **Царицы**! Не боюсь шаблонности этого выражения, ведь скрипка – это **«Царица музыки».**

Современная скрипка представляет собой инструмент, который эволюционировал на протяжении многих веков.

Изменение инструмента происходило в тесной связи с историческим развитием музыки и техники исполнения. В европейской музыкальной истории скрипка (как народный музыкальный инструмент) появляется в XV -том веке из истоков славянских земель, потом трансформируется в виолу – струнный инструмент аристократических салонов.

**У виолы** были слабо натянутые струны, настроенные по квинтам или терциям, широкая шейка, гриф, снабженный ладами. Ее звук был темным, не прозрачным, не очень громким, нежным, матовым, что отвечало интимной атмосфере малых салонов. Бас-виола ставилась около ноги (да гамба). Дискант- виола держалась на плече (да браччо). В XVI-том веке скрипка вытеснилавиолу да браччо,сначала в оркестровых ансамблях, в которых исполняла самые высокие партии, а потом заняла место солирующего инструмента в больших концертных залах. Усовершенствование инструмента происходило в Кремоне и других итальянских городах, в мастерских Амати, Гварнери, Страдивари, Руджери, Гваданини, Гальяно, Бергонци….

Россия …, Москва, Петербург… Свыше 200 лет они являлись главными музыкальными центрами и играли важную роль в становлении русской скрипичной школы. Справедливости ради нужно отметить, что эта школа формировалась под влиянием многих европейских музыкальных направлений. Знаменитые скрипачи - композиторы происходили из истоков русской музыкальной и скрипичной культуры: А. Бродский, П. Коханский, Г. Венявский. Необходимо также вспомнить профессора Леопольда Ауэра и его блестящих учеников: Хейфеца, Цимбалиста, Эльмана. Один из самых известных американских педагогов – Иван Галамян, также был воспитанником Московской консерватории. Позже эти традиции продолжили знаменитые скрипачи - профессора: Д. Ойстрах, Л. Коган, Д. Цыганов, Ю.Янкелевич, Л. Цейтлин, А. Ямпольский, П. Бондаренко, К. Мострас, И. Безродный, М. Вайман, Б. Гутников и многие - многие другие …

Главная цель написания этих заметок - раcширить педагогические возможности при обучении скрипичному исполнительству. С этих позиций представлены современные теории в области формирования музыканта-художника.

В центре системы обучения главными являются: мышление, технология создания. Эти основополагающие элементы необходимы для непрерывного последующего развития, музыкально-инструментального роста ученика, для стимулирования его собственных потребностей в творческой деятельности. Нужно заметить, что техническое мастерство имеет фундаментальную значимость в формировании образа скрипача-исполнителя, художника, артиста, но существующее само по себе – оно ***бесплодно***, ибо в нем нет мысли, духовности и его высший момент не проистекает из живых начал искусств.

Невозможно искать лёгких путей в педагогике, нельзя стремиться к внешнему успеху, потакая слабостям учеников, ставя перед ними более простые творческие задачи….Ощущение мироздания - должно быть у каждого педагога, а также - чувство неиссякаемого жизнелюбия, вера в творческое призвание **каждого человека**.

**Глава 1*.***

**Как научить скрипку петь (некоторые моменты формирования исполнительской техники)**

В течение последних десятилетий бурного XX-го века пришлось наблюдать, как нелегко воспринимается обучение игре на скрипке, как трудно научить правильному «пению», «по-настоящему» звучащей «технике», а также основе всех основ - преодолению различных инструментальных сложностей.

***Прежде всего – звук***

Прежде, чем начать обучение игре на скрипке, ребенок, подросток или взрослый уже должен духовно владеть какой-то музыкой, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать внутренним слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозге музыка живет полной жизнью ещё до того, как он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне. Вот почему Моцарт почти с самого рождения начал играть и на фортепиано и на скрипке…!!!

Лучше всего начинать обучение скрипичному мастерству с пяти-шести лет. Главное - превратить сам процесс в игру. Что же нужно требовать от маленького скрипача?

Прежде всего - хорошего звукоизвлечения, т.е. ясного и прозрачного звука, без всяких скрипов и посторонних шумов. Если педагог сможет показать, как должна петь скрипка, то для маленького человечка это будет хорошим примером и надеждой на то, что он когда-либо, при упорной работе, сможет достичь подобного….Но всё это, повторяю, должно достигаться в процессе игры в звуки: эхо, паровоз, любимого щенка, кошку и. т.д. Хорошо бы показать, (если позволяет квалификация учителя), как мяукает кошка, лает собака, стреляет автомат, пушка. Первое, чему обязан научиться ученик, это - качество звука.

Необходимо различать музыкальный звук, звук вообще и понятие музыкального тона - части музыкальной интонации, как предмета выражения его материи. Музыкальный звук состоит из различных параметров (громкость, тембр, высота, длительность и просторная локализация), хотя он еще не является существенным компонентом-тоном!

Тон - это часть интонации, поэтому музыкальное интонирование развивается, как компонент тона. Вместе с тем нельзя предположить, что интонация происходит из тона*. Она - начальна.* Не тон создает музыку, а музыка творит тон.

Как происходят движения в разряде, связанные со звуком?…В самом начале усваивается техника извлечения звука: давление тяжести смычка на струну, регулирование веса, управление скоростью движения смычка и т. д. , но при всем этом рассматриваем только эстетические характеристики звука: хороший или плохой, красивый или безобразный , сочный , или поверхностный, компактный, скрипучий и т.д….

И в этом контексте анализируем скрипичный звук помимо его интонационно - выразительного потенциала. Если понятие расширить, можно говорить о масштабе личности скрипача, принимая во внимание и концертирующих мастеров, когда в их экспрессивном арсенале находится действительно хороший скрипичный звук. Индивидуальный *тон артиста* при исполнении различных произведений, интонационный смысл интерпретации - это тончайшие неповторимые субстанции.

***Начала.***

Начала обучения на скрипке **-** всегда более проблемны, чем, например, на клавишных инструментах или ударных. Очень непросто добиться естественного положения корпуса тела, физического состояния полной раскрепощённости, ощущения комфорта…. 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 подбирается, 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.*

Механизм извлечения звука сложен своей простотой. Вся механика – это руки.

Смычок – это продолжение предплечья правой руки. Педагогу следует некоторое время обращать внимание ученика на то, чтобы извлечение звука правой рукой совместно с работой левой руки являлись ничем иным, нежели функцией, которая исполняется этими движениями.

Но, когда вы прямолинейно и односторонне обращаете внимание только на чисто скрипичную механику, это превращает музыку в холодно-озвученную схему, вместо живого и непосредственного её течения. Музыка - превыше всего!

Итак, 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. Выражение «держать кольцо» в правой руке - это положение, которое образует согнутый большой палец вместе со средним, соприкасаясь с тростью смычка, – один снизу, другой сверху. Так называемое «держащее кольцо» предопределяет гибкость и экспрессивность звучания.

После того, как ученику всё это объяснено, начинают изучать движение смычка**.** В начале обучения рекомендуется упражняться на струнах Ре и Ля**.**

Начинаем от колодки к концу смычка. Это движение называется ***вниз (П).***  Обратное движение от конца смычка к колодке называется ***вверх*** *(****V).*** Очень важно, чтобы смычок касался струны не всей плоскостью, а только правым своим краем. При этом должен быть наклон на 35-40 градусов вправо от подставки. Важным является равномерное движение и распределение смычка, природное держание локтя: все части правой руки работают равномерно и вместе. Не зря говорится: «Правая рука – это голос певца».

Все эти необходимые вещи не придуманы специально, они касаются взаимодействия кисти, предплечья, локтя и т.д. Здесь очень важно, чтобы при смене смычка (т.е. вниз-вверх), кисть руки совместно с пальцами (так называемый фингерштрих) совершала 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. Нужно обратить внимание на то, чтобы длина смычка соответствовала возрасту и длине правой руки ученика.

Смена смычка не может происходить путём простого сгибания и разгибания пальцев и запястья. Прежде, чем наступает изменение движения смычка, плечо и предплечье мягко, без толчков, изменяя направление, подготавливают смену смычка, что будет способствовать большей плавности!

Самое главное заключается в том, что никогда не следует отделять технологические моменты от самого содержания музыкальной фразы, самой Музыки: **так, при острых, отрывистых, акцентированных штрихах смены смычка могут быть совершенно различными, в отличие от плавных, певучих, мелодичных, как того требует всецелое подчинение музыкальной фразе.**

Когда наступает определенный ритмомомент - появление новой ноты-звука - в правой руке пальцы, уже частично влекомые назад кистью, которая продолжает движение в обратном направлении, описывают в пространстве геометрическую фигуру, которая напоминает каплю, своим тонким концом направленную вправо или влево - в зависимости от направления движения.

Чем больше исполнительского мастерства, тем меньше зона смены смычка и тем она незаметнее для слуха.

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 используют прием так называемой ***приподнятой кисти,*** тем самым облегчая 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 необходимым 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 нотами, 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.

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 : 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 заи анья.

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*  *следующая.*Начало формы

***Vibrato***

Наиболее ярким моментом красоты 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 того или иного музыкального произведения.

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

Очень существенно, особенно в кантилене, - когда бы вибрация ни начиналась и ни заканчивалась, вместе со сменой пальцев, - чтобы она была непрестанной, так называемой «vibrato – legato» (вибратно – легатной). Важно еще упомянуть, что нельзя допустить, чтобы более сильный палец (1-й, 3-й…) вибрировал с другой амплитудой и силой, нежели слабый (2-й и 4-й). Ровность вибрации должна быть ***едина*** и целиком подчиняться музыкальной фразе. Все эти тонкости в технике приводят к точности и грациозности (утонченному профи-исполнительству).

***Открытые (не прижатые) струны***

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. Но при выборе аппликатуры необходимо помнить, что открытые струны всегда звучат громче и ярче, чем прижатые пальцем. И важно применять различные приемы, - как в правой, так и в левой руке, чтобы не нарушить звучание мелодического эпизода или пассажа и добиться ***единства тембровой окраски, избежав ненужных акцентов.***

Развивая эту тему, необходимо отметить, что играя в высоких позициях (особенно на струне «Е»), нажим смычка на струну не может быть таким же, как в первой –четвертой позиции. Давление смычка на струну в этом случае компенсируется выразительностью исполнения в левой руке.

***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*** применяются 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».

В старой скрипичной методике более распространены аппликатурные варианты нечётных позиций, но, 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 (особенно в отдаленные позиции). Так случилось в искусстве игры на скрипке, что I, III, V, VII-я позиции считаются более удобными, сильными, уверенными, нежели парные (II, IV, VI и т. д.). Поэтому для воспитания настоящего виртуоза необходимо обращать самое пристальное внимание на исполнение музыкальных эпизодов в парных позициях, дабы они ни в коей мере не отличались от «удобных» – I, III, V и. т.д.

### В большинстве случаев, особенно в быстрых пассажах, для перехода в соседнюю позицию следует пользоваться полутонами, что придаёт скрипичной технике особую виртуозность. Если по тем или иным причинам этого не удаётся достичь, то нужно для перехода пользоваться сильным временем, т.е. чтобы новая позиция приходилась на сильную долю такта. Тогда неизбежный толчок при передвижении руки совпадает с естественным ударением и будет незаметным. Вообще выбор аппликатуры в том или ином музыкальном произведении, конечно, зависит от физиологических моментов - размеров руки, длины пальцев и.т.п. Но он всегда должен быть подчинён максимально глубокому раскрытию художественных ценностей произведения, являться неоценимой помощью в поиске наиболее выразительной интерпретации.

Менять позиции, особенно в пассажах, необходимо плавно, равномерно, без рывков, ударов; пальцы должны быть максимально приближенными к струне. В процессе становления скрипача, педагогу следует уделять большое внимание гаммам, арпеджио, терциям, секстам, децимам и фингерзациям.

### *Гаммы и арпеджио*

Гаммы в одну или две октавы не представляют трудности, т.к. могут быть исполнены в одной позиции и одной аппликатурой. 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 неплохо начинать с изучения арпеджио к ним.

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! 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 две ноты на смычок, затем по четыре 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 словно мягче, расслабленнее, то есть куда-то уходит вся энергетика, присущая перед этим, например, A-dur –у, или D-dur-у.

Это – из области мистики и чего-то потустороннего!☺

Кроме диатонических гамм, большое значение 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, как и другие, необходимо играть сначала медленно. Затем быстрее, постепенно увеличивая темп. При этом обязательно следить, чтобы полутона звучали очень отчетливо, пальцы не были вялыми, звуки не сливались.

Важно отметить, что упражнения только тогда приносят пользу и имеют смысл, когда результат звукоизвлечения достигает высокого качества: ровности, чистоты, насыщенности обертонами звука. Когда Мирон Полякин проигрывал гаммы и упражнения, то даже в этом он доставлял слушателям большое наслаждение, в первую очередь красотой звучания.

 ***Двойные ноты.***

Очень важным и значительным моментом в освоении техники 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.

***Аккордовая техника.***

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

***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), никак не параллельно струнам. И что особенно важно – максимально большей частью подушечки указательного пальца.

***Этюды.***

От Мазаса и Донта переходим к классическим этюдам Крейцера. Здесь мы имеем множество упражнений для всех штрихов, изучение 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 - 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 разнообразия штрихов и работы над певучестью 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.

Типичные разделы упражнений и этюдов:

До Крейцера

Крейцер и Донт

Донт, Паганини

Эрнст, Гавинье, Венявский.

***Ощущение времени, паузы, «дыхание».***

Редко случается, когда педагог может объяснить, как нужно сыграть и ощутить 1/8 паузы, которую написал И.Брамс в своих сонатах для скрипки и фортепиано (в медленных частях). Здесь очень важно, чтобы отношение к этой паузе не было бы формальным, а одухотворенным и живым. ***Пауза может и должна жить и дышать не в меньшей степени, чем нота.***

Чтобы в надлежащей мере донести эмоции к слушателям, чтобы удерживать их внимание, и публике было интересно, – исполнителю необходимо в несколько раз сильнее ощущать и эмоционально исполнять произведения, т.к. в концертном варианте неизбежно происходят потери в масштабности.

Все технические сложности: виртуозные пассажи, двойные ноты, флажолеты, пиццикато левой и правой рук - не могут исполняться тяжело и напряженно, а должны звучать легко и непринужденно, и следовать исключительно музыке, выразительности фразы, законченности музыкального произведения.

***Филировка 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.

***О памяти***

Существует несколько типов памяти: аудиальный (запоминание на слух), визуальный (зрительная память), кинестетический (запоминание ощущений).

 Память в процессе разучивания различных сочинений может быть различной. Не нужно забывать о так называемой бессознательной памяти пальцев и рук. Много раз убеждался на собственном концертном опыте – достаточно на мгновение утратить контроль, отвлечься от исполняемой музыки, фразы, эпизода и может произойти неминуемая катастрофа…

Автор этих строк был свидетелем, когда великий Давид Ойстрах, потеряв самоконтроль, играя в Большом зале Московской консерватории, в течение 20 секунд путался в первой части концерта Чайковского, который он исполнял до этого, как минимум, 1000 раз! В этом случае выручает пальцевая память и память механических движений рук.

**Глава 2.**

**Как приступать к изучению нового, никогда ранее не исполняемого произведения?**

Это зависит от сложности самого произведения, от технических возможностей исполнителя, от того, насколько быстро художник решает штриховые и аппликатурные задачи….Когда эти моменты преодолены (на 40 – 50 % ), возможно приступать к равнозначимым решениям в музыкальных и технических моментах.

Опыт подтверждает, что, когда разделяются технические и музыкальные проблемы – это никогда не приводит к сколь – нибудь значительным результатам. Все должно происходить совместно! К Музыке надо относиться с таким чувством, что каждая нота, которую Вы исполняете, является последней …в Вашей жизни, и никогда более не представится возможности сыграть ее еще раз. В этом, и только в этом, находится смысл исполнения великих музыкальных произведений! Основная, главная привлекательность исполнения – это постоянная свежесть, возможность обновления, противление рутине и шаблону. Как говорил М.Ростропович: « Сегодня светит солнце – у меня один Бах, завтра падает дождь, и тот же Бах становится совсем другим».

### *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, фиакрами и тем особенным ароматом старой очаровательной столицы Австро-Венгерской империи. Всё это должно побудить исполнителя к стилистически верному исполнению замысла композитора, поэтому необходимо пользоваться той палитрой образов (вибрато, штрихи, ощущение стиля, филировкой звука, акценты и т.п.), которые присущи только той эпохе, тому определённому композитору.

Точности стилистического решения очень способствует весь культурный багаж, которым должен обладать художник: живопись, литература, поэзия, знание опер и симфоний, исторические и общественно-политические науки, театр.

Фрески Микеланджело и Леонардо да Винчи, картины Дега, Моне, Пикассо, пьесы Шекспира и Чехова и многие-многие другие творения, которыми живет человечество, - все это обязано находиться в арсенале художника, музыканта–исполнителя, потому как богатый внутренний духовный мир оказывает влияние на интерпретацию, понимание музыки и что, естественно, отражается в слушательской аудитории.

 ***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.***

Значимым для интерпретации, на мой взгляд, является соединение классического и романтического направлений, стилей. При всей многосложности современного мира, понятие романтизма приобретает особенный смысл. Недаром мы называем В. Горовица – последним романтиком нашей эпохи. Романтизм был ему присущ и ощущался во всем, даже когда он исполнял сонаты Клементи**.**

### В XX веке музыка венских классиков, например, Моцарта, стала исполняться несколько по-другому, нежели это было принято в XVIII столетии. Слушая П.Шрайера, когда он поет Моцарта, в первый момент чувствуешь неприятие его динамичной и контрастной игры. Но постепенно, силой своего таланта и выразительности художник убеждает слушателя в правильности своей интерпретации, и Моцарт является нам живым, с горячим сердцем и тончайшими чувствами и нюансами. Кстати, в 1776 году в своей школе игры на скрипке «Versuch einer grundliechen Violinschule» (в том году, когда родился его знаменитый сын), Леопольд Моцарт уделил большое внимание понятию «Tempo Rubato», придавая ему глубокий смысл, и писал , что это невозможно объяснить, гораздо проще это показать! Ясно ощущается, что сын последовал завещанию отца. В.A.Моцарт в своих произведениях оставил нам право на свободу интерпретации, право на собственное (конечно, в кооперации с автором) ИСПОЛНЕНИЕ .

***Concert at Mozart's Birthday:***

***“Mozart Quartet”:***

 ***Yuri Korchinsky – the first violin, Alexander Ostrovsky – the second violin, Michael Bezverchny – viola, Boris Shishkin – cello:***

[http://narod.ru/disk/58020772001.a05ff2f5188966e3cd5f06bbece05f9a/Mozart Quartet.avi.html](http://narod.ru/disk/start/10.dl26sf-narod.yandex.ru/58020772001/h30e534b4a06d32f91324a84d2a0bd282/Mozart%20Quartet.avi)

### Когда звучат произведения старых итальянских мастеров, существует опасность впасть в стилистическую однообразность. Игорь Стравинский о музыке XVIII века говорил: «Одна соната, сыгранная 400 раз».

 Генрих Нейгауз отмечал 4 стиля исполнения:

 I – без всякого стиля,

II - мертвое исполнение,

III - музейный стиль,

**IV** – современный.

Музыка – это не закрытый мир, а постоянный конфликт жизненных и человеческих проблем. В музыке существует невероятное количество необъяснимого: таинство самого произведения, пальцы, смычок, струны. Всё это в исполнении называется ИНСТИНКТОМ!

***Тональность и звуковые краски***

Чаще всего используемые в скрипичной литературе наиболее звучные, яркие, подчеркивающие выразительность звука, тембра, красок тональности – это Е-dur и D-dur, что обуславливается высотой строя струн.

В то же время существуют тональности, в которых композитор стремится подчеркнуть особое настроение произведения. К примеру: П. И. Чайковский в своей «Меланхолической серенаде» использовал, как краску, низко звучащие струны и множество бемолей, что создает определенный интимный колорит произведения. Сочинения Бетховена, написанные в F – dur, всегда были связаны с образами природы: симфония N 6

(Пасторальная), соната для фортепиано и скрипки N 5 (Весенняя).

***Художественный образ в музыкальных произведениях***

Признаться, эта фраза кажется сомнительной! Ибо что же такое, как не сама музыка, музыкальная речь, с её составными частями: мелодией, гармонией, полифонией, с определенным строением, поэтическим и эмоциональным содержанием?

Много раз приходилось слышать, как ученики, не получившие настоящую художественную школу, не развитые музыкально, не имеющие эстетического воспитания, пытались передать сочинения великих композиторов. …Увы, мало что хорошего из этого получалось! Не ясная мысль, а так… – обрывки, никаких поэтических образов, никакой глубокой логики. В соответствии с этим, и техника была недостаточна. Исполнение, в котором художественный образ искажается, не заслуживает никакого внимания!!!

Чем музыкант значительнее, тем меньше у него времени для работы над образом - вся работа над новым произведением сводится к тому, что произведение фактически «выучивается»…Но ведь именно в данный момент и начинается для художника работа, так называемые муки творчества! Врубель сорок раз писал голову Демона именно потому, что был не бездарен, а гениален….Каждый большой музыкант – художник является для педагога – исследователя похожим на нерасщеплённый атом для физика. Необходимо присутствие огромного количества энергии духа, ума, таланта и чуткости, чтобы проникнуть в этот сложный организм.

**С удовольствием обращусь к следующей диалектической триаде: теза-музыка, антитеза-инструмент, синтез-исполнение**.

Музыка находится внутри нас, в нашем сознании, воображении, чувстве. «Местоположение» музыки – это наш слух; инструмент существует как бы вне нас, он является частицей объективного внешнего мира, которая нуждается в познании, овладении ей, дабы она (частица), была подчинена нашей творческой воле, нашему внутреннему миру. Работать над художественным образом необходимо начинать совместно с первоначальным обучением игры на инструменте и усвоением нотной грамоты. Только вместе!

Хочется отметить, что если ребенок сможет воспроизвести простейшую мелодию на инструменте, необходимо добиваться, чтобы это исполнение было выразительно. То есть характер исполнения должен точно соответствовать содержанию данной мелодии. Хорошо бы использовать для этого народную музыку. Кроме фольклорных образцов, существует и множество простейших мелодий Гайдна, Моцарта, Вебера, Чайковского и др.

Было бы неплохо как можно раньше добиться от ученика того, чтобы грустную мелодию он сыграл грустно, торжественную-торжественно…, то есть необходимо донести маленькому ученику своё художественно-музыкальное намерение до полной ясности.

Для того, чтобы инструментально-техническая работа, работа над овладением инструментом, тренировка двигательного аппарата приносила определенную пользу, важно ставить ученику ясные и определённые цели и добиваться полного их достижения. **«Что?»** – определяет **«Как?».** Играющий с самого начала должен уяснить себе то, что называется художественным образом: содержание, смысл, поэтическая сущность музыки. Эта ясно осознанная цель поможет стремиться к тому, чтобы воплотить в своем исполнении без налета дилетантизма, при полном профессиональном совершенстве, - **Музыку!**

**Глава 3**

**Раскрытие природы игрового движения на музыкальной и психофизиологической основе.**

Нижеизложенные соображения образовались на материале личной скрипичной педагогики. Вместе с тем хотелось бы, чтобы ряд моментов воспринимался более широко, соотносясь с виолончельной, или фортепианной методикой.

Здесь содержатся принципиальные положения, касающиеся основ музыкального исполнительства, не зависящие от инструментально - специфических особенностей.

Овладение разными игровыми приемами часто производится путём механического тренинга, многократным повторением неудавшихся эпизодов. Нередко это приводило к профессиональным заболеваниям, потому как являлось (и закономерно), следствием недостаточных знаний о естестве природы движений.

Леопольд Ауэр в своей книге «Моя школа игры на скрипке», отмечал: «Юные ученики, приезжавшие издалека, плохо руководимые учителями, упражнялись от восьми до десяти часов в день, тщетно надеясь улучшить, нарастить свои технические возможности. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами…»

Пабло Казальс в конце ХIХ века писал: «…В то время нас заставляли играть жесткой рукой, держа под мышкой книгу… А мне бы хотелось придать движениям моей правой руки полную гибкость, и ради этой цели я позволял локтю свободную игру, облегчавшую и усиливавшую движения смычка…»

В педагогике скрипки ХIХ – ХХ столетий хотелось бы упомянуть скрипичную школу Иоахима - Мозера . Авторы поясняют: «Не виртуоз – наша конечная цель, а музыкант, который может подчинить свое техническое умение художественным целям. Кладя камень за камнем, мы хотим постепенно привести ученика к тому моменту, когда кончается ремесленная игра на скрипке и начинается художественное музицирование. После первых же упражнений в штрихах и на грифе он должен познать элементы фразировки для того, чтобы как можно раньше понять, что сознательное выражение и исполнение не являются приходящими извне, а органически связаны со всей игрой. При этом речь идёт не столько о том, чтобы ученик был в состоянии выразительно передать на этом этапе развития содержание маленьких пьес, сколько, чтобы пояснениями в соответствующих местах и проигрыванием педагога (показом), было возбуждено его художественное мышление! Привлечение сравнений из родственных искусств и литературы, равно, как использование народной музыки и народных песен значительно облегчает эту задачу…»

Важно заметить, что если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, которые нужны именно для получения такого звука.

Правильность постановки у различных инструменталистов необходимо проверять только по звуковому результату.

Ergo: нужно искать звук и после найдёшь постановку. Важно добиться хорошего звучания, а потом уже фиксировать отдельные ощущения и движения.

Руководствуясь французским выражением «L’esprit de son metier» (Дух ремесла) должен у художника – профессионала проявляться во всех мелочах своего искусства. Дар художника просто-таки обязан сочетаться у него с аналитическим талантом, позволяющим безошибочно разбираться в физиологических моментах скрипичных движений.

В современной физиологии и психологии, опирающейся на многочисленные экспериментальные наблюдения, можно увидеть, что движения, которые мы производим, имеют многоуровневое построение. Чтобы их правильно реализовать, нужны сенсорные и эффекторные системы коры и подкорки, степень осознания того или иного момента движения, которые целиком вытекают из содержания двигательной задачи. А эта задача определяет равно как аффектационную (чувственный комплекс, на основе коего существует управление и координация движений), так и эффекторную (непосредственно исполнительскую) систему.

Итак, все проблемы движений инструменталистов были центральными в музыкальной педагогике. Ясно, что любой исполнитель реализует свои художественные замыслы через игровые действия. Только движение (!) получает своё выражение посредством многообразной, фактурной жизни человека.

Всё бесконечное разнообразие проявлений мозговой деятельности сводится, в конце концов, лишь к одному: к мышечному движению: смеется ли ребенок, когда видит игрушку, улыбается ли Гарибальди, прогоняемый за великую любовь к Родине, дрожит ли девушка, когда видит предмет своего любовного обожания, систематизирует ли Менделеев химическую таблицу и после записывает её. Все это – результат и фактор мышечного движения.

Таким образом, то, что мы называем современной физиологией и психологией, вместе с результатами наблюдений и экспериментов показывает, что наши неприхотливые движения имеют очень сложные построения, которые состоят из многих уровней; чтобы их реализовать, необходимы сенсорные и эффекторные системы коры и подкорки головного мозга и двигательный момент, который полностью происходит из степени осознания и содержания задачи.  Думается, что понимание движения как фиксированной реакции на раздражитель, затрудняет, в свою очередь, правильное понимание психофизического смысла исполнительского навыка основы техники игры музыканта. Одновременно существует противоречивость между двигательными процессами - движением и покоем. Переходы из одного состояния в другое очень часто затруднены и становятся моментами зажатости, скованности и напряжённой игры.

Необходимо отбросить привычную гипотезу, что обучение скрипичной игре – это механически автоматизированные, при этом закреплённые условные рефлексы, и чтобы их воспроизвести, необходимо избегать активности ученика, и главное, - возможности творческого подхода в управлении им.

Это будет означать смену от зазубривания и механического натаскивания к воспитанию редко встречаемого умения - управлять своими действиями.

Исходя из вышеизложенного, делаем вывод: моменты управления и координации двигательных процессов должны быть решающими, они становятся эффективными лишь при оформлении в мозгу человека творческих задач.

Нередко появляется острая проблема в выборе средств. Исполнитель, у которого самые серьезные намерения, и который берёт инструмент, также имеет перед собой цель! Он будет пытаться, исполняя то или иное произведение, передать звуковые образы, которые уже сформировались в его слуховом воображении.

Художнику далеко не все равно, какими средствами он располагает для решения поставленных им задач. Очень часто несоответствие между целенаправленностью и целеустремленностью двигательных процессов – настолько значительно, что это приводит к невозможности достижения определённого результата в данных условиях. Образы музыкальных произведений открывают нам иногда такие исполнительские требования к игровому мастерству, что никакие технические упражнения не могут относиться даже к вспомогательным элементам в преодолении всевозможных технических сложностей.

Существует множество примеров, когда не совсем комфортно и удобно выписанные произведения, например, скрипичные концерты Брамса, Чайковского, но, вместе с тем, выдающиеся по своей музыкальной значительности, побуждали к развитию новой техники, новаторских приемов. В классе Л.Ауэра при исполнении концерта Чайковского возник «новый», или «русский», способ держания смычка.

Совершенно ясно, что в работе над каждым конкретным произведением требуется своя специфика. Уже становится не столь важным производить просто красивый звук, необходим звук определённого качества; не просто штрих, а штрих, который отвечает требуемому характеру; не просто пиано, а **пиано** - различных оттенков... (художники меня поймут).

К широкому использованию исследовательской двигательной активности призывал в своё время Л. Ауэр. Он писал: «Играйте фразу или пассаж различными способами, меняйте выражение, играйте то тише, то громче, пока не найдёте естественной интерпретации, пока те факторы, которые коллективно создают то, что мы называем нюансировкой, не сольются в гармоническом единстве экспрессии…». Почти то же самое мы находим у Рахманинова: «Нужно играть пьесу тысячу раз, производя тысячи экспериментов, слушая, сравнивая, сопоставляя результаты…»

Технические достижения исполнителя наполняются зависимостью от музыкального образа, при этом эстетическому критерию должен быть подчинен образный; и при этом момент выразительности используется для своего воплощения вплоть до некрасивого (нескрипичного) звучания! При выполнении художественной задачи не следует забывать об элементарных эстетических, основополагающих вещах. Случается, что слуховой образ учащегося скрипача ослабевает, вследствие чего появляются разнообразные погрешности (форсирование звучания, неоправданные преувеличения темпа, грубые акценты и.т.д.)

Вспоминается Ф.И. Шаляпин, который говорил: «Когда я пою, воплощаемый образ – всегда на смотру… Он - перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене – два Шаляпина. Один – играет, другой - контролирует. «Слишком много слез, брат, помни, что плачешь не ты, а персонаж» – говорит контролёр актеру. «Убавь слезу!…» Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия».

Хотелось бы отметить, что этому нас учит опыт великого Изаи, о котором Флеш писал следующее: «…тон Изаи был полон благородного величия, исключительно богат модуляционными оттенками и повиновался малейшему импульсу». Манеру ведения смычка Изаи чисто интуитивно приспосабливал к своим исполнительским намерениям. «Он не делал ни одного штриха, который по своему звучанию не был бы совершенен».

Если вокальная трактовка и понимание скрипичного пения правильна, то исполнителю «volens – noilens» , приходится ценить красоту и певучесть звучания.

Изучение авторского текста, сравнение редакций, глубокое постижение особенностей композиторского стиля – все это должно быть неотъемлемой чертой работы над созданием интерпретации различных произведений.

Музыка живёт в непрерывном движении, непрестанном развитии интонационного смысла.

Если один из участников музицирующего ансамбля удачно исполнил фразу, то святейшая задача других исполнителей - найти этому достойное продолжение!

Имеет принципиальное значение для ученика, студента - отдавать себе отчёт, для чего он повторяет те или иные эпизоды в музыкальных произведениях. Это исключительно важно для роста исполнительского мастерства молодых музыкантов… Следует воспитывать в себе большую требовательность по поводу всякого воспроизводимого на инструменте действия и принять за необходимость, чтобы каждый повторяемый эпизод не оказывался подобным предыдущему. Количество нужных повторений обязательно должно приводить к надлежащему результату.

Непрестанный труд головы и души оказывается в этом случае источником всех успехов в наших занятиях. Чем яснее то, **что**  надо сделать, тем очевиднее и то, **как** это надо сделать. Цель сама указывает средства для её достижения. В этом разгадка техники великих музыкантов. «Рука, повинующаяся интеллекту» (Микеланджело). Поэтому желательно, чтобы музыкальное развитие предшествовало техническому, или, по крайней мере, шло с ним непрерывно вместе, рука об руку.

Нужно научить музыкантов **быть**, а не **казаться,** участниками творческого процесса, чтобы это ощущение помогало в решениях всех творческих задач, убирая из исполнения все случайное, лишнее, то есть то, что мешает полноценному ощущению и донесению до слушателя – **музыки**.

 В качестве одного из примеров хотелось бы вспомнить, как работали, трудились над словом великие мастера русской культуры: Пушкин, Толстой, Лермонтов, Чехов, Булгаков… Они умели добиваться высокой художественной тонкости в сочетании с убедительной выразительностью! При всём этом, они сохраняли экономичность и лаконику фразы.

Можно упомянуть Родена, который отсекал все лишнее, угадывая скрытые формы создаваемой им статуи.

К слову, исполняя любую сонату Бетховена, нужно не забывать, какая жизнь и внутреннее достоинство стоит за каждым их этих замечательных произведений.

Как бы прочно и надёжно ни был заучен технический прием, он должен полностью легко и свободно управляться исполнителем. Важно постоянно расширять представления о диапазоне применения данного игрового навыка, его зависимости от характера музыки, её динамики, темпа, развития и.т.п.

Сочинения И.С. Баха, к примеру, требуют глубокого постижения смысла, который в них заключён. В музыкальной драматургии их необходимо выстраивать столь же тщательно, как прежде воздвигали готический собор. Всё в этих произведениях должно быть досконально продумано и соразмерено. Не дай Бог представить, что одна из колонн этого собора окажется не на месте – разрушится вся композиция, какими бы превосходными по красоте не были детали!

Совсем по-другому исполняется романтическая музыка: здесь допускаются открытые чувства, свободное и где-то непосредственное музицирование. В то же время, экспрессия и эмоциональный порыв, наполнение интонационно-выразительного содержания всякого сыгранного эпизода – не могут переходить эстетических границ, очерченных композитором.

**Глава 4.**

**Некоторые особенности исполнения Сонат и Партит Баха для скрипки соло.**

Эта глава будет интересна для скрипачей-исполнителей, профессоров, студентов консерваторий и музыкальных училищ. Здесь осуществляется попытка помочь скрипачам, педагогам наиболее правильно воспроизвести современный стиль музыкального материала, способы исполнения этой выдающейся музыки, дабы способствовать максимально полному раскрытию содержания этих произведений, а также избежать множества текстовых ошибок, которые возникли за 300 лет с момента написания этой музыки И.С. Бахом в г. Кётене, в 1720 году.

Несмотря на, примерно, 30 редакций, сделанных, в том числе, и такими выдающимися скрипачами, как, М.Росталь, К.Флеш, И.Менухин, Г.Шеринг, К.Мострас, все они грешат текстологическими, ритмическими, полифоническими, интонационными, агогическими, стилистическими погрешностями, ибо яркая индивидуальность этих мастеров-художников накладывается на нотный материал, лишая, тем самым, последующих исполнителей простора для самостоятельного творчества и осмысления произведений великого органиста «Thomaskirche» из Лейпцига.

Мною были тщательно изучены данные редакции, сопоставлены с URTEXT-ом, проверены на концертной эстраде. Согласитесь, Бах непрерывно пребывает в развитии и в творческом росте, ибо та музыка, которую он слышал своим внутренним слухом и потом записывал, нуждается в осмыслении, правильном исполнении, додумывании в нашем ХХI веке (извините за нескромность, потому как невозможно вообразить себе творческий рост у ГЕНИЯ!). Интерпретация произведения находится в бесконечном развитии, потому что меняется ощущение времени, профессиональной оснащённости, целостности формы, чувств и гармонии… В творчестве И.С. Баха находятся те зерна, из которых можно черпать самые смелые интерпретаторские мысли. Без ежедневного обращения к творчеству этого гения, без тщательной работы над каждой его фразой невозможно сохранить в себе музыканта, содержать на высоком уровне навыки интерпретации. Нужно помнить, что в скрипичных сонатах и партитах - высочайшая инструментальная технология. К слову сказать, всегда важно отталкиваться от URTEXT-а, бережно относиться прежде всего к авторским штриховым вариантам, разрушающим монотонную угловатость традиционных квадратных решений, помогающим обнаружить внутренний динамизм части, подчеркивающим взволнованность ее речи. Штрихи – это та самая фраза, ее смысл, дыхание. Важным остается правильно избранные темп и характер первых тактов сонатных циклов для выстраивания музыкальной формы впоследствии.

Итак, Вашему вниманию предлагаются авторские рекомендации, касающиеся исполнения шести Сонат и Партит И.С.Баха**.**

**Рartita № 1, h – moll**

**(Allemanda, Double, Corrente, Double presto, Sarabanda, Double, Tempo di Borea, Double)**

**Allemanda ( Аллеманда).** Каждый такт следует считать на 8 долей. Все 64-е ноты исполняются как можно шире, певуче, выразительно. В триолях, по три ноты на один смычок, особенно важно сохранять общую мелодическую линию, смены смычка должны быть незаметные, плавные.

В Аллеманде требуется полнокровное звукоизвлечение при равномерном вибрато. В Дубле необходим иной акустический приём: неяркое, матовое звучание, с небольшим количеством вибрации, только на опорных нотах мелодической линии. Скрипка как бы имитирует звук флейты, доносящийся издалека.

Следует тонко прочувствовать темп исполнения Аллеманды h- moll и ее Дубля. Здесь мы имеем гениальную подсказку самого Баха. Перечеркнув «С» в Аллеманде, на «С» с вертикальной чертой в Дубле, он, тем самым, достиг замечательного контраста в характере звучания двух смежных частей, не нарушив их темповой гармонии.

Контрастом этой части является **Corrente (Куранта)**, исполняемая энергичным, маркированным штрихом non legato. Не возникает вопросов к темпу Курранты, достаточно взглянуть на ее Дубль.

 **Sarabanda( Сарабанда).**  Но что же делать с Сарабандой? Если исполнять ее Дубль в таком же темпе, движении величавого, печально-торжественного танца, то получится самая длинная часть всего цикла. Так как ускорить исполнение Сарабанды невозможно, то единственным решением остаётся играть Дубль после нее вдвое быстрее! Мелодическая линия h-moll-ной Сарабанды состоит из двухтактных построений, при этом опора постоянно приходится на первую долю второго такта.

**Бурре (Tempo di Borea)** – тяжелый, шутливый, задорный танец дровосеков. Для него характерны энергичные акценты на сильных долях такта. Настроение пьесы – темпераментное, это ярчайшая из танцевальных частей всех партит. Аккорды следует исполнять у колодки энергичным коротким движением смычка на небольшом протяжении. Штрих в мелодии должен быть отрывистым - крупное martele. Дубль является фактическим финалом цикла.

В h-moll-ной партите, как мы убеждаемся, очень выигрывает такое исполнение, когда в дублях, после каждой предыдущей части, присутствует ДВИЖЕНИЕ. Это приводит к единому ритмическому знаменателю. Важная особенность, касающаяся всей партиты – это тональность h-moll. Альтерация, все диезы должны быть максимально приближены к ноте, в которую они вливаются.

**Соната № 1 для скрипки соло g-moll**

 **(Adagio, Fuga, Siciliana, Presto)**

**Adagio(Адажио).** Кроме того, что оно является вступительной частью к фуге, это - лирическое «высказывание», которое исходит из глубин человеческой души!

Каждый такт необходимо считать на 16-ть долей. Тридцать вторые ноты следует исполнять распевно, широко, выразительно, по характеру подобно шестнадцатым. Все трели, по возможности, начинаются с верхней ноты, неторопливо – певуче. Ферматы выдерживаются строго, по - Баху, т.е. удлиняются ровно на половину длительности нот. Переходы со струны на струну, равно, как и смены позиций, исполняются очень плавно. Последний аккорд адажио, как пожелал И.С. Бах (хотя, скрипично это невыполнимо), должен звучать на протяжении двадцати четырех долей.

**Fuga (Фуга)**. В началефугиобязательно исполняется 1/8 паузы в первом такте! Далее следует играть лёгким, воздушным смычком, сохраняя упругость и железный ритм этой части, что как известно, означает «бег». Каждое проведение новой темы должно происходить в развитии, с крещендо, небольшим ритардандо перед кадансом и доминантой. Все интерлюдии - шестнадцатыми нотами, чуть свободнее по ритму, слегка опираясь на основные тона, импровизационно, с ощущением большей свободы по сравнению со строгой, ритмичной темой. Очень важно следить за проведением темы в разных голосах аккордов: то в среднем, то в верхнем голосе, то в басу. В этом случае необходимо возвращать смычок, как отмечено в нотах, после аккордов к голосу темы. Во второй половине 35-го такта - «Бариолаж» - терции, смычком вверх, взаимодействуют с открытой струной «D», и дальше, на крещендо, переходят в следующую интерлюдию. 71-й такт – «fis». В двух последних тактах фуги пассаж 64-ми нотами никак не может быть виртуозным, наоборот, максимально певучим и выразительным.

**Siciliana (Сицилиана) .** Andante con moto. На протяжении всей части этой танцевальной музыки необходимо сохранять трехдольный поступательный шаг. Все остальное - очень тщательно, включая штрихи и аппликатуру, как отмечено в нотах.

**Presto (Престо).** Нюанс форте исполняется широким detashe, при этом, слегка вибрацией и смычком, показывать ноты в басу. Вся динамика - «crescendo, diminuendo, forte, piano» - тщательно соблюдается, начиная с первой ноты обозначения. Повторения обеих половин, по указанию И.С. Баха, - обязательны.

**Partita № 2, d – moll**

**(Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Ciaconna)**

Эта партита – наиболее глубокая по содержанию. Она могла бы быть названной: «Королевой всех партит». Самая значительная нагрузка в ней перемещена на финал - Чакону. Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Жига по сути являются развернутым вступлением к главной драматической, наивысшей, монументальной части этого произведения – Чаконе. По моему глубокому убеждению, между Жигой и Чаконой не может быть паузы. Чакона словно возникает непосредственно из последнего такта Жиги.

**Allemanda (Аллеманда).** Как танцевать эту музыку, нам теперь сложно представить. Эта часть совсем не похожа на танец, скорее на прелюдию, какие встречаются, например, в органных циклах Баха. Она - как бы введение ко всей сюите. По-видимому, Бах не представлял себе ее без вступительной, нетанцевальной части. Главное - исключить из игры учеников искусственные замедления, которые студенты с таким удовольствием (из-за проблем с техникой и полифонией) демонстрируют!

**Corrente (Куранта).** Эта частьотличается от Куранты первой партиты h-moll своим острым, стремительным характером. Восьмая нота с точкой и 16-я исполняются чуть шире, ближе к триольному метру. Замена квартольного ритма триолью, причем, как обозначено у автора, без лиг, привносит стилистическое единство в звучание и придает большую естественность развитию мелодической линии.

**Sarabanda (Сарабанда).** В Сарабандах Баховских сюит выражается глубокое лирико-философское начало, некоторая грусть. В отличие, от первой, h-moll, Сарабанда d-moll более импровизационна. В первых тактах ее мы уже ясно слышим характер Чаконы.

**Giga (Жига)** – коллективный матросский комический пляс, который танцуется на пятках. Как говорил А.Рубинштейн: «В Сарабандах нам особенно слышится мелодический гений Баха, в Жигах – его юмор». Эта концертная пьеса очень близка по характеру к финалу первой сонаты, но более яркая!

Все четыре части партиты d-moll по своей форме двухчастны, в Аллеманде и Жиге – оба периода равны, в Куранте они находятся в соотношении 3:4, в Сарабанде- 1:2. Во всех четырех частях все повторения обязательны, кроме второй половины Сарабанды (так уж сложилось в концертной практике последнего времени).

**Ciacona (Чакона)** является вершиной инструментального стиля, помимо того, что это - гениальное, наиболее сконцентрированное и совершенное произведение.

Чакона, состоит из 30-ти вариаций (по - 8, реже по - 4, или 12 -тактов) и трех проведений темы: в начале, в середине, и в заключении. Тема Чаконы наполнена величавым пафосом, в глубоком и благородном смысле, исключая элементы внешней аффектации.

При исполнении темы, в ее **эмоциональной насыщенности**, должна присутствовать большая доля спокойствия (по Пушкину: «…необходимое условие прекрасного»). Чтобы наиболее полно раскрыть возможности стиля, Бах использовал форму вариаций, как это было до него использовано А. Корелли в его знаменитой «La Folia». На основе краткой аккордовой темы гениальным композитором была создана грандиозная музыкальная фреска. Вариационная форма Чаконы выписана в трех частях, в которых автор подчёркивает единение **одноимённых** трех тональностей. Бах **терпеливо** выстраивает развитие этой замечательной музыки.

**Ранняя весна не приходит очень быстро, а тот, кто живёт в вечности, никогда не бывает нетерпеливым.**

Музыкальная драматургия Чаконы основана на одном образе, который пребывает в постоянном развитии. Но оно, это развитие, настолько глубоко, всеобъемлюще и интенсивно, что превосходит закономерности всей драматургии цикла. Что касается технологии при проведении темы, необходимо стараться, чтобы **плотность звучания и напряжение смычка** никак не отличались в отдельной восьмой ноте, от четверти с точкой у аккорда.

В шестнадцатом такте Чаконы напряжение спадает и начинается вариация в очень проникновенном пиано. В 28-ом такте немного больше движения. Такт 56 - marcatissimo, большая воля, ритм при непрерывной полифонии. Такт 64 – та же железная конструкция, очень волевой ритм, только выписанный мелкими (32-ми) нотами. Такт 80, немного отстраненное «subito piano», никаких **слышимых** смен смычка, максимальная плавность в лигах, минимум вибрато. Такт 84- pianissimo, ровное в пассажах, как **ниточка**. Такт 88 – «bariollage», в который очень плавно вливается 87-ой такт (две 32-е вверх и две 32-е ноты вниз смычком), соответствуя выписанным автором аккордам, такт 100 – меццо форте – и до конца вариации, начиная в конце смычка и на огромном крещендо, соблюдая полифоническую линию: две двойные ноты 32-ми вниз плюс две двойные ноты смычком вверх, либо терциями, либо секстами, либо октавами, в зависимости от того, как выписана гармоническая линия аккордов. Внутри вариации - свои крещендо и диминуэндо, субито пиано и т. д., все, что требует музыка, и что тщательно отмечено в нотах. Такты 111-120 – грандиозное крещендо, завершающееся в фортиссимо восьмой нотой «d» (унисон). Далее, пассажи с маркированными 16-ми, подводящими к теме, в которой, как и в начале Чаконы, скрипка должна звучать как **орган!** Такт 132 – D dur- «subito PР». Светлый, богоугодный, спокойный мажор (сплошные лиги, обращать внимание только на полифонию и голосоведение, даже аккорды и те, как можно певуче и плавно). Такт 152 – «mp» – легким маркато, в конце смычка (более пропетое, чем острое).

Такт 160 – очень важны три одинаковые ноты органного пункта, который пребывает в развитии, и на крещендо переходит в фортиссимо в такт 176, где звучат трубы **небесных архангелов.** И снова – d-moll: Бах размышляет. Импровизационная, но строгая и выразительная полифонически интерлюдия; короткий отдых, после которого, в нюансе «pp» опять начинается движение парными двойными 16-ми (по две на смычок с грандиозным крещендо и на «furioso», влетая в заключительную тему).

Необходимо отметить, что при последнем проведении темы очень важно, чтобы она звучала несколько по-иному. Если первые два проведения характеризуются только энергетикой, наполненностью, живостью, руководствуясь предыдущим музыкальным материалом, то в последний раз тема звучит очень мудро, философски, несколько устало (не теряя напряжения), напоминая нам человека, который познав все, прожив долгую жизнь, несет в себе такую глубину, выразительность, проникновенность, что у слушателя должен пробегать мороз по коже …

Огромные глыбы, которые Бах поднимает в музыкальном материале в ходе развития (контрасты, противопоставления) уже не помещаются в границах простой одночастности. Чакона приобретает черты цикличности и, вследствие этого, она - уникальное произведение в своем жанре с точки зрения архитектоники музыкального стиля. Развитие музыки идет от темы и постоянно к ней возвращается, в третий раз – в виде «динамической репризы», что утверждает единство сочинения по смыслу и придает ему законченную, стройную форму.

***Чакона – это готический собор стиля поздней пламенеющей готики, когда каждая архитектурная деталь служит воплощением всеохватывающей идеи – устремленности к Богу!!!***

“Chaconne” by Bach, edited by Y. Korchinsky –

<http://files.mail.ru/B32B6443F9624F65BD950DFEE345E8A6>

“Chaconne” by Bach, performed by Y. Korchinsky –

[http://narod.ru/disk/58341289001.248100eb3a4eb3689e4a49dce5586d7e/Bach âChaconneâ performs Y. Korchinsky.mp3.html](http://narod.ru/disk/start/37.dl18se-narod.yandex.ru/58341289001/h30e534b4a06d32f91324a84d2a0bd282/Bach%20%E2%80%9CChaconne%E2%80%9D%20performs%20Y.%20Korchinsky.mp3)

**---------------------------------------------------------------------------------------**

**Соната № 2 для скрипки соло a-moll**

**(Grave, Fuga, Andante, Allegro)**

**Grave( Граве).** Эта часть сонаты,как вступление, как лирический монолог, имеет торжественное приподнятое звучание, что и подчеркивается авторским названием (Grave **–** значит «тяжело», отсюда притяжение и гравитация). Но в этой музыке, при всей ярко выраженной полифонии, мы чувствуем движение, поступь, приводящие нас к кульминациям и уводящие обратно, в заоблачные дали.

Очень важным является бас «G» в первом такте, поскольку это играется на открытой струне, т.е. эту ноту необходимо играть предельно аккуратно, вибрируя на октаву выше и вместе с тем, выразительно сохраняя все вкусовые ощущения самой низкой ноты, которую только можно сыграть на скрипке.

Необходимо отметить, что И.С.Бах, во многих эпизодах, особенно, когда мелодия развивается восходяще, в местах, где должен находится второй голос, выписывает паузы, как бы тем самым обращая наше внимание на наиболее яркое, выразительное развитие мелодико-полифонической линии. В седьмом такте мы приходим в С-dur, который длится мгновение, после ряда импровизационных ходов возвращаясь в родной a –moll. В такте 9 ноту «h» следует сфилировать до невозможности, полифонический голос в басу «а» проводить очень осторожно, как бы, исподволь, счет идет на 16-е, т.е., в каждом такте шестнадцать 16-тых нот, размеренных, иногда импровизационных, поступательно, тяжело вызвученных

(не путать с вымученными!). Переходы в другие позиции и со струны на струну должны быть плавными, без толчков, напоминающими спокойное, штилевое, безбрежное море. При исполнении трехзвучных аккордов надо чуть задержаться на верхней ноте, как бы насладившись ею, дослушав, и, затем, продолжить развитие замысла композитора. Такт 13, нота «C» - на струне «G» - очень сочно, тембристо, чуть больше обычной длительности, тщательно дослушать и сфилировать. Далее важно следить за распределением смычка и выразительностью 32-х нот, в совершеннейшем легато. Такт 16 , первый аккорд – форте и чуть длиннее, следующий пассаж – неторопливо и как бы после цензуры. Дальше – всё то же самое - обязательное крещендо и диминуэндо в такте 22 . Секстовые трели - очень достойно: спокойные, незаметно перетекающие из одной в другую. Последняя октава «e - e» - длится 16-ть долей.

# Важно! После окончания Grave, после неясного завершения на доминанте, перед началом Фуги, не может быть паузы!!! Grave на трех филлированных пиано, в том же нюансе, плавно перетекает в Фугу, только в начале Фуги обязательно надо исполнять 1/8 паузы !!!

Не совсем правильной считаю редакцию сонаты № 2, осуществленную К.Мострасом, - по поводу нюанса *mf* в первом проведении фуги. Тут, как мне думается, Бах мыслил о впечатлении общей незавершенности Grave, создавая эффект акустического горизонта ухода на доминанте в «pp», полувопрошаемость интонаций. Ещё более неуместна остановка между Граве и Фугой. Если, при этом, Фугу начинать в активном «p», то возможности для развития музыкального материала приобретают фантастические перспективы!

**Fuga(Фуга).** Все залигованные восьмушки, пунктирные с черточками под лигой, слегка акцентируются смычком и вибрацией.

При проведении темы необходимо тщательно следовать основному голосу, иногда возвращаясь к нему ломаными аккордами (в зависимости от того, где он проходит). В интерлюдиях (шестнадцатые), можно позволить себе играть несколько импровизационно (свободнее), но всегда строго возвращаясь к первоначальному темпу. Это – незыблемо! Выписанные автором слова piano и forte – строго начинать с первой шестнадцатой ноты и также строго заканчивать, не изменяя нюанса (без диминуэндо и крещендо).

**Andante (Анданте).** В этой части следует постоянно придерживаться шагового движения. Тщательно соблюдать чередование развития мелодической линии с остинатным басом, причем остинатный бас – исполняется как можно неназойливее, исподволь.

Повторение второй половины, как это сложилось в концертной практике последнего времени, – по желанию (Ad libitum).

**Allegro (Аллегро).** Особенно внимательно следует исполнять subito piano и subito forte, с каждой первой шестнадцатой ноты, на которой этот нюанс выписан. Мелкие, 32-е ноты, не исполнять механически по ритму, а стараться их пропеть. Обе половины части повторяются.

 **Partita № 3 ( E-dur)**

**(Preludio, Loure, Gavotte en Rondeaux, Menuet I, Menuet II, Bouree)**

**Preludio (Прелюдия)** .Очень важно исполнить 1/8 паузы, как бы взяв дыхание, в начале части. Первые два такта следует исполнять острым «martele», затем широким, выразительным «detashe», строго соблюдая нюансировку. С такта 13 начинается так называемый «bariolage», сначала на двух, а затем и на трех струнах, на crescendo, и к 30-му такту – в динамике piano. В конце части ritardando **только в последнем, мартеллированном такте!!!**

**Loure (Лур**). Величавый танец, с великолепной мелодикой, с чудесными вкраплениями шестнадцатых нот басового голоса. Триольные ноты, выписанные шестнадцатыми, исполнять не формально- ритмически, а чуть шире, пропевая каждую. Следить за голосоведением, повторять обе половины.

**Gavotte en Rondeau (Гавот).** Vivace у Баха в «URTEXT» выписано «C», перечеркнутое вертикальной линией, что означает двухдольный метр. Очень грациозная, но не жеманная, полная достоинства, реверансов, поклонов со шляпой в руке перед дамами, часть. После такта № 92 – повторение от начала, до такта № 8 (Fine).

**Menuet I ( Менуэт I).** Всё то же, о чем было сказано выше. Только в другом характере, с трехдольным метром.Tempo moderato. Повторения – обязательны.

**Menuet II (Менуэт II).** Отзвук первого менуэта, чуть спокойнее, задумчивее, обращать внимание на полифонию.

**Bouree( Бурре).** Molto vivace. Эта часть так и брызжет (по контрасту с предыдущей) радостью, жизнью, энергетикой. Все повторения также обязательны, но хотелось бы, чтобы, при втором повторении ощущалось некоторое различие (зависит от Вашей разумной фантазии).

**Мука на хорошей мельнице не должна быть крупного помола!**

**Giga(Жига).**Vivace. Завершающая часть всей партиты. Острым штрихом martelle, слегка показывая опорные полифонические ноты. Обратить внимание на нюансы sfp. Обе половины повторяются. Ritardando – только в последнем такте, в нюансе « p» и «pp»!

**Sonata № 3 (C-dur)**

**(Adadio, Fuga, Largo, Allegro assai).**

Это - самая длинная и самая невыигрышная для исполнения на концертной эстраде и для слушателя из всех Баховских сонат. Вот почему она сравнительно редко появляется в программах концертирующих скрипачей. Внешне соната лишена разнообразных музыкальных и художественных эффектов, скупа по своему нотному материалу. Казалось бы, Бах израсходовал всю свою творческую фантазию на предыдущие произведения. Но в этом музыкальном аскетизме таится свое очарование.

**Adagio (Адажио).** Спокойное, размеренное, слегка расслабленное течение и развитие мелодической линии. Ни в коем случае нельзя исполнять шестнадцатую ноту после восьмой с точкой в формальном ритме, а наоборот, чуть шире, распевнее, не спешить с ней расставаться, дослушивая до конца! Такт 39 и далее исполнять импровизационнее, в духе каденции!

**Fuga (Фуга).** Самая длинная, и, на первый взгляд, наиболее «прямолинейная» из всех трех фуг Баха. В этом и заключается её сложность для исполнителя. Сохраняя **характер** фуги, эту часть необходимо очень пытливо и тщательно исследовать, чтобы добиться наибольшего разнообразия и выразительности в очень скудном (по сравнению с другими фугами) музыкальном материале. Остальные положения: проведения темы в различных голосах, «bariolage», начинающиеся в минимальной звучности с последующим crescendo – более свободные по сравнению с темой. Интерлюдии – в форме каденций. Тщательное соблюдение написанных штрихов, аппликатуры, нюансов, агогики сообразуется с предыдущими фугами.

**Largo (Ларго)**. Эта часть преисполнена проникновенным лиризмом. Размеренное, плавное развитие мелодии (очень простой и доходчивой) близко к Аллемандам Баховских сюит.

**Allegro assai (Аллегро ассаи).** Среди заключительных частей всех сонат, оно выделяется наиболее интенсивным развитием скрытой полифонии. Финал этой сонаты является образцом инструментальной моторности, стихийной жизненной энергии, которая одушевлена мыслью.

Штрихи и аппликатура - продуманы и опробованы, по своему музыкальному направлению наиболее отвечают «Urtext» и лучшим образцам предыдущих редакций сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха.

Теперь - немного авторских размышлений, касающихся исполнения знаменитых каприсов Паганини. Если Бах - это истоки скрипичного мастерства, то сочинения Паганини, не прерывающие своих связей с народными традициями, поднимают это самое мастерство до величин невероятного виртуозного владения скрипичными технологическими тонкостями и особенностями.

**Каприс № 1.** Проблемы при исполнении этого произведения возникают потому, что каприс требует достаточно больших рук (нужна растяжка), кроме того, необходимо обеспечить четкие переходы от арпеджированного *saltando* к гаммообразным спиккатированным терциям. В *saltando* важно добиваться ясной слышимости всех нот, вместе с мелодической линией и гармонической основой. Быстрая смена пальцев со струны на струну, является общим требованием при работе над этим каприсом и фугами Баха.

**Каприс № 2.** Главные трудности при работе над этим каприсом: переброска смычка через две струны и соединение образного содержания музыки с художественным смыслом. Важно отметить, что *dolce* в тональности *h-moll* требует пастельных тонов вместе с настроением грусти и печали.

**Каприс № 3**. Это - одно из самых неприятных и неуютных произведений великого генуэзца. Его особенностью являются тяжеловесно-массивные крайние части. Прекрасный музыкальный материал мелодической линии объединен автором под одной лигой в 4 ноты. Виртуозное соединение струн, умелая экономия движений, подготовка и оставление пальцев на грифе приведут к успеху.

**Каприс № 4**. Фантастически известное произведение, часто включаемое в обязательном порядке в программы многих международных конкурсов. Здесь собраны почти все элементы скрипичной технологии. При исполнении этого каприса, ошибочным является чрезмерное затягивание вступительной части, игнорирование смыслового указания автора – только «*maestoso*»!

**Каприс № 6**. Этот, один из самых значительных музыкально – содержательных каприсов, с характерным быстрым тремоло в левой руке, наиболее полно выражает романтическое мироощущение автора, отображая его внутренний мир, полный чувства смутной тревоги.

**Каприс № 7**. Наиболее эффектное, концертное произведение, вмещающее в себя выразительную кантилену, звучные аккорды, блестящие пассажи. По моему убеждению, не следует слишком растягивать октавное вступление, приближать его к оперному «*bel canto*». У Паганини выписано: каждая нота – снизу точка, сверху акцент, что должно придавать музыке волевой и решительный характер. Во многих редакциях, в том числе и у К. Флеша, к сожалению, не отмечено, что в этом каприсе больше выразительной речитации, нежели ориентации на сентиментальное исполнение.

**Каприс № 8**. Нельзя сказать, что этот каприс - творческая неудача генуэзца, но.. технических проблем, связанных с удержанием пальцев на грифе, при очень неудобном их положении, - огромное количество!! Думается, что это один из немногих случаев, когда Паганини не захотел превысить уровень художественно-эстетических задач, поэтому основные трудности касаются физического аппарата, техника носит созерцательный характер, а сфера чувств и воображение исполнителя практически не затрагиваются.

**Каприс № 9**. Гениальное произведение великого итальянца. Его внимательно слушали и обрабатывали не только скрипачи, но и пианисты (Лист, Брамс). Несмотря на то, что этот каприс на слуху у всех, он открывает массу возможностей для художника.

**Каприс № 13**. Выдающееся произведение, являющееся продолжением традиционной трехчастной формы. Он не очень технически сложен, поэтому часто используется в учебных программах. Часто встречающаяся ошибка – выдерживать фермату на второй восьмой первого такта (*b, d*), что полностью меняет смысловое значение фразы.

**Каприс № 15**. Пример того, что лишь у мастера точки носят только смысловое значение; автор под нотами ставит точки, сверху пишет стаккато (*staccato*), при этом объединяет фразы тактовыми лигами, что совершенно не учитывается многими редакциями!

 **Каприс № 17**. Этот каприс относится к ряду наиболее играемых и очень популярных. Одна из сложностей заключается в среднем октавном разделе (Паганини в своей игре никогда не использовал этот прием – фингерированные октавы). Но главное заключается в исполнении гаммообразных пассажей, в том числе и хроматических. Они, по моему мнению, должны выглядеть ярким световым мазком на картине художника, причем играть их нужно так, чтобы было жаль расставаться с каждой нотой.

**Каприс № 21**. Концертный, ярчайший номер. Включает в себя многое: мелодизм, в ярких красках (до Паганини никем не употребляемый), контрастирующие регистры, блестящие штрихи. Паганини тут прибегает к своему излюбленному приему правой руки – стремительному стаккато (*staccato*). Очень непростой штрих – ритмическая устойчивость, экономичность движений. Главное!!! Перенос правой руки из игры на струне *G*  в положение на струну *E*. Все должно быть сделано пружинистым скачком через две струны.

**Каприс №24**. Наслаждаться красотами этой музыки можно бесконечно. Уникальный характер самой темы, не скрывающей параллели с великой «Чаконой» Баха, даёт неисчерпаемые возможности. Вариации не похожи друг на друга и, вместе с тем, органично дополняют друг друга! Не ошибусь в утверждении, что большинство скрипачей с детства посвятили себя изучению исполнительского мастерства только ради единственной, но высочайшей цели – исполнить когда-нибудь «Чакону» Баха и каприс №24 Паганини. Эти два Эвереста человеческого духа и мысли необычайно притягательны, увлекают за собой честолюбивые намерения молодых артистов, поддерживают в них артистическое самоутверждение. Но эти вершины человеческого духа требуют, как и многие другие, чрезвычайно бережного и вдумчивого к себе отношения.

Анализируя исполнительские нюансы каприсов Паганини, нужно научиться обнаруживать те скрытые связующие моменты, которые объединяют их музыкальную фактуру, находить у них элементы сходства в разнообразии пассажной техники. При этом нужно отметить, что такой анализ помогает сокращать сроки выучивания произведения. Автор этих строк может подтвердить, что после работы над каденцией Эмиля Сорэ к концерту Паганини №1, D-dur технологические эпизоды в самом концерте уже не требуют никаких усилий и временных затрат. В каприсах №№ 4, 8, 18 необходимо стремиться опираться на сходство терцовых ходов, что может служить основой для действий левой руки в терцовых ходах 24-го каприса. Много общего в технологических приемах и построении музыкальной формы обнаруживается при сравнении каприсов № 3, 15, 19, 22. Необходимо лишь обнаружить те ключевые моменты, которые позволили бы опереться на прошлый творческий и игровой опыт.

**Заключение.**

**Как воспитать художника исполнителя?**

**Как относиться к музыке и её исполнению?**

Я вспоминаю 1969 год, когда П.А.Бондаренко, ассистент Д.Ф. Ойстраха, принес мне билет на выступление Иегуди Менухина, который играл скрипичный концерт Бетховена. У Менухина, который заканчивал свою карьеру, болела правая рука, и были качественные погрешности, но какая была **выразительность**! О фразировке, ощущении музыки и проникновении в замысел композитора - говорить не приходится. Казалось, будто музыканты высочайшего ранга создавали музыку именно в это мгновение. Пристально обращая внимание на исполнение ВЕЛИКИХ, можно достаточно ясно понять, как добиться того, чтобы педагогические моменты и воспитание музыканта были максимально эффективными. Всякое исполнение состоит из триады основных положений музыки: музыкального материала, который исполняется, исполнителя и инструмента. К слову сказать, оркестр (камерный, симфонический, различные ансамбли) является также инструментом!

Приходится наблюдать, что в педагогической практике весьма часто происходит преувеличение в ту, или иную сторону одной из составляющих. Особенно в настоящее время становится печальным преобладающее внимание к «техническому» овладению инструментом в противовес содержанию, т.е., самой музыке, художественному образу. В то же время нужно отметить, что слово «техника» происходит от греческого слова «технэ» и означает – искусство. Всякое усовершенствование техники означает совершенствование самого искусства, тем самым помогает выявлению содержания и есть реальной плотью искусства. Основная проблема в том, что многие исполнители под словом техника подразумевают беглость, быстроту, бравурность, а не технику в целом, как понимали ее греки, и как понимает ее художник. Мастерство в работе, максимальная эффективность в домашнем (репетиционном) ТРУДЕ – один из критериев достижения музыкантом настоящей зрелости. Чем больше участвуют в этом процессе целеустремленность, воля, максимальное внимание, тем значимее результат!

Не однажды автором этих строк, было проверено: некоторые эпизоды, требующие многократного проигрывания, чтобы достичь технического совершенства, при пристальном внимании и предельной концентрации возможно изучить за 60 минут, вместо 2-3 – х часов!

Хотелось бы отметить, что выдающийся художник – такой же продукт своего времени, как и любой другой, но, вместе с тем, если его зовут Пушкиным или Моцартом, он принадлежит к самому драгоценному, что рождается на нашей Земле. К тому же, это - самое сложное из всего, что существует на свете, сложнее атомного ядра или всех галактик!!! Молодые музыканты должны учиться на примере старших, более умелых и опытных, тонко перенимая их опыт, знания. Но можно постоянно ссылаться на знания, искусство великих музыкантов, не привнося в него соответствующих изменений, не приспосабливаясь к новым требованиям, и это ничего не значит! …Ф.И. Шаляпин как-то произнес, что в искусстве «чуть-чуть» - решает все. Полностью с ним согласен!

Поэтому важно объяснить любому ученику с самого начала, с каким драгоценным материалом он будет сталкиваться в своей жизни, если только действительно посвятит свою жизнь служению искусству.

**…Всё это – лишь малая толика того, на что пытливый художник и ищущий музыкант должен обращать своё внимание.**

**Подводя итоги заметок, хочется думать, что молодые артисты в процессе своего становления, погружаясь в мир музыки, будут творчески и осмысленно впитывать в себя то лучшее, что произвело человечество за многие века.**

<http://www.korchinsky.ru>

*Violinist Yuri Korchinsky*

[http://narod.ru/disk/58340047001.0d1f52ef96f6e6a246d12f8785a0765b/Violinist Yuri Korchinsky.avi.html](http://narod.ru/disk/start/32.dl17se-narod.yandex.ru/58340047001/h30e534b4a06d32f91324a84d2a0bd282/Violinist%20Yuri%20Korchinsky.avi)

*Watch “Music from my city” film with my participation at*

[http://narod.ru/disk/58021617001.0fb1608f55471e6c8aff95956edfb7fd/Music from my cityâ¦Yuri Korchinsky.avi.html](http://narod.ru/disk/start/13.dl18se-narod.yandex.ru/58021617001/h30e534b4a06d32f91324a84d2a0bd282/Music%20from%20my%20city%E2%80%A6Yuri%20Korchinsky.avi)