**МБУ ДО «ДШИ» г. Зверево**

***Пособие***

***для начального обучения игре на скрипке***

**Составитель:**

**Преподаватель**

**Чайкина Елена Александровна**

**2018г.**

**Штрихи**

Как и художники, мы, [скрипачи](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/violinist/), используем разнообразные  *штрихи*.

Точно так же мы можем провести линию (вернее, линией это называется у художников, а в нашем случае это мелодия) разными способами: плавно, прерывисто и т.д.

Только вместо кисти у нас в руках [смычок](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/smychok/). (В котором, кстати, так же как и в кисти художника — волос).

Штрих (нем. Strich — черта, линия) — выразительный способ исполнения, извлечения смычком того или иного характера звучания, музыкальной артикуляции. Свое название этот вид смычковой техники получил от тех черточек и линий, которые стали ставить над нотами для обозначения способа проведения смычка, С. Фейнберг писал, что «штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов».

 В основе штрихов лежит не *деташе*, как это часто неверно полагают, — ведь оно само является штрихом, а соотношение пяти различных элементов движения правой руки: 1) проведение смычка; 2) характер начального импульса и заключительное филирование звука; 3) нажим или ослабление давления смычка на струну; 4) использование сил упругой эластичности, заложенных в самом смычке (в частности, вибрация трости); 5) автоматизированные (дрожательные, колебательные) природные движения мышц руки. Эти элементы в той или иной степени присутствуют в каждом штрихе, но их сочетание и баланс различны.

Штрихи можно классифицировать по нескольким признакам. Наиболее плодотворно пользоваться все же двумя основными принципами и объединять их по *музыкально-художественной выразительност*и или по характеру исполнения, то есть по *двигательным элементам*.

В первом случае выделяются следующие группы:

1. Протяжные, певучие, плавные — деташе, легато, выдержанный звук (son file), портато, все виды мягких акцентов, вибрато смычком. Они несут основную художественную нагрузку, передают главные оттенки выразительности.

2. Отрывистые, ударные, маркированные — мартле, твердое стаккато, пунктирные штрихи, штрих Виотти, отрывистые, резкие акценты и др., выражающие энергию действия, напор, блестящие, героические образы, кульминационные моменты.

2

3. Острые, блестящие, полетные — спиккато, сотийе, рикошет, летучее стаккато, тремоло, сальтандо, передающие легкость, блеск, изящество, веселость, игру, радостное возбуждение, фантастические видения и т.п.

4. Смешанные штрихи, соединяющие качества первых трех групп.

По характеру исполнения штрихи можно объединить в четыре другие группы: 1) основанные на лежащем смычке; 2) акцентированные, отделенные в той или иной мере друг от друга; 3) бросковые; 4) отскакивающие от струны. Представляется, что первая классификация штрихов, базирующаяся на выявлении их типологической выразительности, гораздо более органична, ибо непосредственно связана с музыкой, со слуховой и двигательной сторонами одновременно, а не только с одной технологической, как во втором случае. Рассмотрим скрипичные штрихи в соответствии с данной классификацией.

**Пиццикато**

На скрипке можно играть щипком — звук будет почти  такой же, как у гитары, мандолины и прочих подобных инструментов. Этот прием называется пиццикато (pizzicato, сокр. pizz.).

Используя его и комбинируя с обычным скрипичным пением, можно даже играть мелодию, аккомпанируя себе на воображаемой «гитаре».

Пиццикато можно исполнить правой (чаще) или левой рукой. «Леворучное» пиццикато сложнее, чуть иначе окрашено в звуковом плане, и дается не всем. Тут есть одна тонкость, о которой писал еще Ауэр:

«Нет никакого сомнения в том, что для удовлетворительного пиццикато природа должна наделить скрипача соответствующими данными. Так, важную роль при извлечении пиццикато играет фактура кожи, покрывающей кончики пальцев. Если кожа играющего тонка и мягка, пиццикато не прозвучит; если же подушечки пальцев покрыты более жесткой и упругой кожей, пиццикато получится чистым и сильным».

**ШТРИХИ СМЫЧКА**

**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

3

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 смыч a. 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, например Иоахим, обладали средней быстроты staccato. 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.

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. 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

**4. Spiccato**

Я всегда учила 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’.

**5. 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

5

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.

**6. 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.

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.

**7. 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:



**8. Legato**

Legato является наиболее употребительным штрихом и при хорошем

6

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 обеих струнах, продолжали оставаться в этом положении до тех пор, пока смычок переходит с одной струны на другую. Поднимая какой-нибудь из этих пальцев, вы нарушите непрерывность звука, и тогда, несомненно, получится нечто вроде заиканья.

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, дает в результате прекрасный певучий звук, то есть естественный тон скрипки. Мы, конечно, должны употреблять detache, martele, staccato и другие штрихи, ибо

7

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.

**9.Col legno**

Игра не волосом, а древком смычка. Получается характерный сухой звук. Этот прием позволяет передать такие вещи, как, например, стук костей, когда речь о скелетах, например, в пьесе Dance macabre (Пляска смерти) Сен-Санса.

Древком смычка может играть и один скрипач, и это уже впечатляет, но когда эту процедуру проделывает целый оркестр, слушателю становится действительно не по себе.

Впрочем, это еще что по сравнению с приемом  для фортепиано *con pugno* - битьем кулаком по клавишам…

**10.Флажолеты**

Когда мы хотим, чтобы скрипка звучала как флейта или дудочка (или даже как ансамбль флейт или дудочек), мы используем хитрый технический прием — игру *флажолетами*.

Слово «флажолет», собственно, и представляет собой название старинного флейтоподобного инструмента.

Флажолеты бывают натуральными (их играют, положив палец — чаще [четвертый](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/pervyj-vtoroj/) - на [струну](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/struny/), но не прижимая его) и искусственными (в этом случае для извлечения одного звука используется два пальца: один, например [первый](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/pervyj-vtoroj/), прижат к струне, т.е. поставлен на нее обычным образом, а другой — [третий или четвертый](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/pervyj-vtoroj/) - легко положен на ее поверхность без нажатия).

*-*

**Двойные ноты**

Скрипачи обычно проходят во время обучения следующие виды двойных нот:  *терции, сексты, октавы* (и их разновидность — *фингерированные октавы.* Встречается также комбинация двойных нот и [трели](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/trel/). Особый род двойных нот — с флейтовым звучанием, т.н. [двойные флажолеты](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/flazholety/).

1. ***Гаммы в терциях***

8

Для того чтобы укрепить пальцы и одновременно придать им гибкость, ученик должен теперь перейти к гаммам двойными нотами, однако не пренебрегая простыми гаммами, нами уже рассмотренными.

Как только достигнута некоторая степень искусства в игре последних, равно как и легкость в смене позиций, он может приняться за терции, начав с тональностей до, соль, ре, ля и ми мажор и играя их очень медленно:

Auer9

В терциях следует упражняться, сообразно приведенному примеру, в нисходящем и восходящем порядке. Исполняя таким способом гамму, учащийся сможет обратить свое внимание на интонацию. Привыкнув к двойным нотам, он может расширить данное упражнение, играя его следующим образом:



Затем ученик может приняться за такую же последовательность на струнах D и А, исполняя ее в соль мажоре, а также на струнах А и Е — в ре мажоре, употребляя одну и ту же аппликатуру и внимательно следя за интонацией и переменой позиций.

Так же как и при простых гаммах, при игре гамм в терциях смена позиций должна производиться неслышно и никогда не сопровождаться тем движением пальцев glissando, которое делает связывание неприятно заметным для опытного слуха. Существует лишь один путь для избежания этого: держите на месте второй и четвертый пальцы, прижмите по возможности ближе к последним первый и третий пальцы, а затем быстро и плавно перейдите в третью позицию:



При нисходящем движении первый и третий пальцы должны оставаться на месте; к ним придвигаются по возможности близ! о второй и четвертый пальцы с тем, чтобы, возвращаясь в первую позицию, последние заняли свое место в тот момент, когда поднимаются первый и третий пальцы:



9

**2. *Гаммы в квартах***

Гамма чистыми квартами имеет несомненное значение для скрипача в техническом отношении, и мы часто встречаемся с ней в камерной и оркестровой музыке, а также в скрипичных соло. Хотя гамма чистыми квартами обычно не используется в своем полном виде (потому что на четвертой ступени кварта превращается из чистой в увеличенную), она тем не менее реально существует и требует к себе внимания со стороны каждого скрипача. Почему же ею всегда пренебрегали? Потому ли, что ход квартами неприятно действует на слух? Потому ли, что он запрещен законами гармонии?

Ответ на этот вопрос до сих пор не получен, и вопрос этот не был поднят ни в одном сборнике гамм. Тем не менее гаммы в квартах являются в высшей степени полезным упражнением для развития интонации:



Данное упражнение следует исполнять так, как написано, а также в нисходящем движении и в различных мажорных и минорных тональностях. Учащийся, несомненно, заметит, что значительно труднее играть с хорошей интонацией гаммы в квартах, чем гаммы в терциях, секстах и т. п. Кроме того, если он приложит усилия к ее овладению, ему будет позже значительно легче исполнять флажолеты (большинство которых основано на том же интервале кварты) с чистой и совершенной интонацией.

Очень многие ученики, даже вполне подвинутые с технической точки зрения, затрудняются играть флажолеты, не подозревая истинной причины своего смятения. Они настраивают скрипку с величайшей внимательностью, натирают смычок канифолью, но это не мешает их флажолетам звучать фальшиво. Тогда, не находя источника своих затруднений, они теряют терпение и играют дальше, с тем чтобы в следующий раз добиться тех же неудовлетворительных результатов.

**3. *Гаммы в секстах***

В обоих случаях — и при нисходящих и при восходящих гаммах в секстах — я заставляю учеников держать один палец на месте до тех пор, пока это возможно. Ибо если держать его иначе, то есть так, чтобы оба пальца были подняты одновременно, образуется пустота, слышно вибрирование одной из открытых струн, и становится невозможным сыграть

10

пассаж секстами legato. Но который из пальцев должен оставаться на месте для того, чтобы создалась связующая нить гаммы, это — вопрос, который следует решать играющему. Если ученик обычно ищет указаний среди разнообразных аппликатур в сборниках гамм, пусть он выберет среди них наиболее ему подходящую.

**4. *Простые октавы***

Большинство учеников-скрипачей находит, что игра октавами с совершенной чистотой интонации при помощи первого и четвертого пальцев представляет собой большую трудность.

Однако этот интервал, встречающийся в музыке любого рода, входит в качестве важной составной части в скрипичную технику. Иногда случается, что первый палец сбивается с правильного пути; чаще всего обычно именно он не выполняет своих функций. Подчас четвертый палец рискует продвинуться вслепую или же оба пальца отклоняются от нужного положения, пока учащийся, не будучи уверен, двигаться ли ему вперед или отступать, кончает ход септимой или децимой, благодаря судьбу за то, что не очутился где-нибудь между этими двумя интервалами.

Для того чтобы преодолеть трудности и добиться удовлетворительного исполнения октав, я советую учащимся сосредоточить внимание исключительно на первом пальце и не заботиться о четвертом. Обычно же ученик стремится сделать как раз противоположное, вследствие чего интонация всегда бывает фальшивой. Я заставляю моих учеников упражняться в октавах следующим образом: оба пальца (первый и четвертый) стоят на месте, но смычок касается только нижней струны (первый палец), в то время как четвертый палец, двигаясь беззвучно в полном смысле этого слова, в точности повторяет действия первого.

При таком способе все внимание ученика бывает сосредоточено на первом пальце, а так и должно быть, поскольку первый палец ведет за собой четвертый и, таким образом, последний находит дорогу без излишних затруднений.

Сама собой разумеется, что движение обоих пальцев должно производиться быстро (даже при медленном темпе), с целью избежать ужасающе кричащего glissando от одной ноты до другой. Вообще в тех случаях, когда речь идет о смене позиции, последняя должна быть произведена (будь то при игре простыми или двойными нотами) так же, как если бы подобные пассажи были сыграны на фортепианной клавиатуре превосходным артистом.

11

**7. *Трель***

Существует длинная и короткая трель, но, независимо от ее протяженности, для исполнения необходимо и важно наличие соответственного строения руки и мускульной силы, удвоенных гибкостью, сообщающей пальцам быстроту и непрерывность в движении, приближающемся по эффекту к подобным же свойствам электрического звонка.

Существуют такие, наделенные счастливым даром, пальцы, которые не испытывают ни малейшей трудности при извлечении продолжительной трели с полной равномерностью движения. Но есть и менее благодарные пальцы, которые, несмотря на долгие и упорные упражнения, никогда не достигают большего, чем посредственное исполнение трели. Так, Вильгельми, великий скрипач и один из тех, кто прославился своей физической выносливостью, не обладал ни хорошей трелью, ни хорошим staccato

Для получения красивой — безразлично длинной или короткой — трели пальцы, прежде всего, должны быть укреплены гимнастическими упражнениями, систематически повторяемыми изо дня в день. Практический и пригодный для этого материал собран в уже упомянутых сборниках упражнений в двойных нотах; к последним следует прибавить специальные упражнения для укрепления пальцев, особые в каждом индивидуальном случае. Естественно, что для достижения полного успеха в этой работе необходимо обратить особое внимание на те пальцы, которые сам ученик считает слабыми, ибо степень слабости пальцев бывает различна в каждом отдельном случае. Слабы ли ваши третий и четвертый пальцы, первый и второй или же они все — нужно тренировать и укреплять их в отдельности и поочередно, в то время как три остальных свободных пальца помещаются на различных струнах.

Для достижения короткой и быстрой трели в пассажах может быть употреблено следующее упражнение:



12

Для пассажей, требующих еще более стремительного движения, вместо опускания пальца можно использовать трель с одним опусканием, как это видно из следующего упражнения:



Медленным и четким движением поднимите палец, затем опустите его и ударьте им о струну, не позволяя всей руке принимать участие в этом действии. Помните, что при упражнениях для укрепления слабых пальцев только одни пальцы должны ударять по струнам, а ни в коем случае не вся рука. Не надейтесь преодолеть ваши затруднения с самого начала и не позволяйте жажде немедленного успеха обескуражить вас. Иногда приходится затратить даже целые годы усилий, пока удастся преодолеть слабость мышц; однако благодаря систематической и упорной работе можно, действительно, добиться если не блестящей, то во всяком случае красивой и звучной трели.

Я всегда учила моих учеников, что мелодический рисунок не следует приносить в жертву трели, которая, прежде всего, является только украшением. Чтобы избежать этого прегрешения против музыкального вкуса, необходимо всегда завершать трель возвращением к той ноте, с которой трель была начата, с этой целью скрипачу следует акцентировать ту ноту, к которой нужно вернуться.



Это имеет не меньшее значение и для достижения большего разнообразия трели.

**8. *Аккорды***

При игре аккордов слабым местом обычно является самое начало извлечения аккорда. Большинство молодых скрипачей уверено, что если при этом они используют сильный нажим смычка на струны и применят всю тяжесть руки, то добьются полного и сочного звучания. В действительности же произойдет противоположное. Волос смычка, вследствие чрезмерного давления на струны, задержит естественное колебание (вибрацию) струн; вместо сильного и чистого тона получится скрежещущий звук. Несмотря на силу, по своему качеству он будет подобен звуку, получаемому, когда ученик

13

начинает играть вниз смычком и неожиданно делает движение всей шириной волоса смычка вместо того, чтобы употребить лишь три четверти его поверхности. Только эластичная кисть и, прежде всего, тенденция держаться середины между грифом и подставкой, скорее приближаясь к последней, чем удаляясь от нее, удержат руку при игре аккордов от падения назад к грифу и, следовательно, от извлечения свистящего, неприятного звука. Итак: 1) начинайте аккорд от кисти, употребляя не более трех четвертей поверхности волоса смычка; 2) нажимайте слегка и старайтесь удержать смычок посредине между подставкой и грифом; 3) всегда берите две ноты одновременно, как это видно из следующего примера:



**Глиссандо**

Скольжение пальцем по струне, соединяющее два звука (чаще при движении по грифу сверху вниз), причем смычком «озвучивается» весь путь скольжения.

Слово «глиссандо» происходит от французского *glisser* (скользить); нечто похожее существует в авиации — там есть термин *глиссада*, обозначающий прямолинейную траекторию снижения самолёта при посадке.

Глиссандо — мощный выразительный прием при игре на скрипке. Не обязательно исполняется только там, где композитор прямо указал это в нотах; некое подобие глиссандо (на микроуровне) часто употребляли многие великие скрипачи прошлого, чтобы подчеркнуть выразительность музыкальной фразы, отдельной интонации, придать ей свойства человеческой речи или пения. Но это — высший пилотаж: чтобы делать такое, надо очень тонко чувствовать музыкальную фразу, и главное — обладать великолепным музыкальным вкусом. Ведь мало того, что не везде можно применять глиссандо (а где именно — точных правил не существует, это может почувствовать только одаренный музыкант), но еще скорость «снижения» обычно «задается» совсем не по математическим законам, она «высчитывается» подсознательно, интуитивно, и при каждом новом исполнении пьесы может варьироваться. Глиссандо, употребленное не там, где надо, и не так, как надо, придает скрипичной игре мяукающие интонации.

14

(Кошки, если вы прислушаетесь к ним в марте,  используют как раз такое глиссандо: *мии-ааааа-уу*!!, которое на скрипке будет звучать довольно

неуместно, если только вы не участвуете в [капустнике](http://blagaya.ru/put/articles/muzhumor/)).

Иногда  (в виртуозных произведениях) глиссандо используется как колористический эффект, например в пассажах, исполненных летучим спиккато или [рикошетом](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/ricochet/). Встречается также блестящее быстрое глиссандо по всей струне сверху вниз в комбинации с [трелью](http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/trel/).

Выразительное, «фразировочное» глиссандо, которым владели старые мастера, теперь применяют редко. Причины этому — все большая «роботоподобность» исполнительского стандарта и  забвение сути исполняемых произведений, из-за чего отпадает потребность выразительной фразировки, что-то сообщающей слушателю. Собственно говоря, связное исполнение нот в некоторых фразах придает не просто человеческие интонации скрипичному голосу, но позволяет немного отойти от правил темперированной, математически выверенной  музыки, придает новые краски, и оно действительно несовместимо с победившим на сегодня в муз. исполнительстве жанром «больше нот, соответствующих определенному числу герц,  за меньший отрезок времени».

15

**Содержание**

Штрихи 2

Пиццикато 3

Штрихи смычка 3

Martele 4

Stаcсatо 4

Spiccato 5

Ricochet-saltato 5

Tremolo 6

Арпеджио 6

Legato 8

Col legno 8

Флажолеты8

Двойные ноты 8

Гаммы в квартах 10

Гаммы в секстах 10

Простые октавы 11

Трель 12

Аккорды 13

Глиссандо 14

Содержание 15