



**Анатолий  
Варелас**

**12 КАПРИСОВ  
для скрипки**

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР  
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА, КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ  
РАБОТЫ И ИНФОРМАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**АНАТОЛИЙ ВАРЕЛАС**

## **12 КАПРИСОВ ДЛЯ СКРИПКИ**

*методическое пособие  
для высших музыкальных образовательных учреждений*

Ташкент  
2011

УДК: 781.1(072)  
85.315.3  
В18

**Варелас, Анатолий**

12 каприсов для скрипки: метод. пособие для высших музыкальных образовательных учреждений / Анатолий Варелас; отв. ред. И.Г.Галущенко; рец.: В.В.Магай, Д.Овчинников; Мин-во по делам культуры и спорта Республики Узбекистан, Республиканский научно-методический центр творчества, культурно-просветительской работы и информации, Государственная консерватория Узбекистана. –Ташкент: Гос. Консерватория, 2012. –114 с.

**ББК 85.315.3**

*Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана и Республиканским научно-методическим центром народного творчества, культурно-просветительской работы и информации Министерства Культуры и спорта Республики Узбекистана.*

**Ответственный редактор:** **И.Г.Галущенко**, кандидат искусствоведения, профессор.

**Рецензенты:** **В.В.Магай**, доцент.

*Д.Овчинников, преподаватель РСМАЛ им. Успенского.*

Данное методическое пособие посвящено вопросам технического совершенствования исполнителей скрипачей. Оно является первым опытом подобного рода в Узбекистане.

Пособие предназначено для педагогов и студентов консерватории и других высших образовательных учреждений искусства и культуры. Оно может быть также использовано преподавателями и учащимися в музыкальных колледжах, академических лицеях, концертирующими музыкантами-исполнителями.

**ISBN 978-9943-11-137-0**

© Редакционно-издательский  
отдел Государственной  
консерватории Узбекистана,  
© А.Варелас, 2011.

## ОТ РЕДАКТОРА

Выход в свет методического пособия «12 каприсов для скрипки» профессора Государственной консерватории Узбекистана Анатолия Вареласа является одним из самых интересных и оригинальных явлений в скрипичной педагогике Узбекистана. Жанр инструментального капричио или каприса ведет свою историю с эпохи Возрождения и встречается в творчестве Дж.Фрескобальди, И.Фробергера, П.Локателли, И.С.Баха. Многообразное воплощение получил каприс в творчестве композиторов-романтиков К.М.Вебера, Ф.Мендельсона, И.Брамса. Классическим образцом данного жанра является каприсы для скрипки Н.Паганини.

А.Варелас, органично сочетающий в своей творческой личности композитора и скрипача, обратился к жанру каприса с инструктивной целью технического совершенствования скрипичного исполнительства. Вместе с тем его каприсы имеют высокохудожественное содержание. Основой большинства из них является узбекский народный мелос, что придает пьесам неповторимое национальное своеобразие. В каприсах А.Вареласа проявляются черты прелюдийности, импровизационности. Музыка отличается яркой образностью, предоставляя исполнителям широкое поле для их творческой фантазии. Каждый каприс – это страница жизни композитора, его впечатлений, настроений, чувств. Все это привносит в художественное содержание каприсов элементы скрытой программности.

Пособие А.Вареласа состоит из двух частей: методической и практической. Очень ценным в предлагаемом пособии является то, что композитор, создавая каждый каприс, ставил в нем определенную цель и задачи, которые детально раскрыл в методической части пособия, ориентируя педагога и студента в необходимом направлении. В практической части пособия представлен нотный материал, на основе которого возможно решение поставленных задач. Тем самым данное пособие построено логично и продуманно. Осваивая каждый каприс студент обретает новые качества и обогащает свое исполнительское мастерство.

Безусловно ценное и содержательное методическое пособие обогатит современную скрипичную литературу, позволит расширить образный и художественный мир музыки, обрести виртуозные технические качества, явится незаменимым руководством в обучении скрипача.

## ОТ АВТОРА

Интерес к сольной скрипичной музыке вызван потребностью совершенствования индивидуально-личностного начала в музыкальной практике Узбекистана. Цикл «12 каприсов для скрипки» – результат многолетнего педагогического и композиторского опыта – был написан в 2010 году специально для студентов консерватории. Он является первым опытом создания сольного скрипичного цикла в Узбекистане. Музыкальным материалом для большинства каприсов послужили узбекские народные мелодии.

Предлагаемое методическое пособие «12 каприсов для скрипки» служит изучению и овладению многочисленными техническими приемами игры на скрипке. В работе затрагиваются вопросы истории возникновения и развития жанра каприса. Даны сведения о технических средствах музыкальной выразительности (штрихи, аппликатура, интонация и другие) и исполнительский анализ разнохарактерных по содержанию каприсов. Практическая часть содержит нотный текст 12 каприсов для скрипки, позволяющий студентам глубоко изучить каждый каприс и найти путь к его исполнительской интерпретации. Каприсы можно исполнять как цикл и как каждую пьесу в отдельности.

## ВВЕДЕНИЕ

### МЕСТО КАПРИСА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ УЗБЕКИСТАНА

Инструментальные жанры европейской традиции в Узбекистане, как и другие жанры, зародились в 20-30 годы XX века. Важнейшими истоками современной узбекской камерно-инструментальной музыки были широко известные и популярные в республике народная музыка (вокальная и инструментальная) и музыка устной профессиональной традиции. С открытием музыкальных школ, училища, народной консерватории возрос интерес к инструментам и музыке европейской традиции, появилась потребность в создании сочинений для европейских инструментов и оркестров.

Современная камерно-инструментальная музыка в Узбекистане представлена сочинениями разных жанровых разновидностей, написанных для самых разных инструментов. Это – концертные пьесы, циклы, сюиты, поэмы и другие сочинения для скрипки, флейты, кларнета, фагота, валторны и других инструментов. Скрипка и флейта по тембру оказались родственными национальным инструментам: наю и гиджаку. Вполне возможно, что на первых порах этим объяснялось частое обращение композиторов к этим инструментам.

Количество сочинений для струнных инструментов без сопровождения весьма ограничено. Назовем некоторые из них: «Прелюдия и фугетта» для альтя соло Ф.Янов-Яновского, «Ритурнель» для виолончели соло Д.Янов-Яновского, Мукам-соната «Отзвук Чаббията» для альтя соло и «Пьеса» для виолончели соло А.Хашимова, «Диптих» для скрипки соло, «Скерцо» для альтя соло П.Медюляновой, «Тасниф ва Уфор» для виолончели соло Х.Рахимова. «Концертная пьеса» для виолончели соло А.Назарова, Соната для виолончели соло Н.Закирова и другие. Что касается произведений для скрипки соло, в частности каприсов, то они практически отсутствуют.

## ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА КАПРИЧЧИО ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Каприччио<sup>1</sup> представляет собой жанр инструментальной музыки итальянского происхождения. Возникнув в конце XVI и в начале XVII веков, он получил широкое распространение в различных странах мира. Каприччио, несмотря на достаточно широкую известность, не имел четкого определения. В процессе своего развития содержание, форма, техника его выполнения, инструментальный состав постоянно изменялись.

На раннем этапе под «каприччо» подразумевали «фантазию импровизационного склада, не связанную с каким-либо установленным развитием тематического материала» (композитор М. Преториус). Постепенно содержание каприччо, его возможности расширялись. Так, еще в 1624 году органист и композитор Дж. Фрескобальди писал: «в виртуозных каприччи, написанных для органа в полифоническом стиле, я нарушал правила контрапункта, что было недопустимо для того времени»<sup>2</sup>. А скрипач Карл Фарина в «Причудливом каприччо» для скрипки соло без сопровождения (1627) привнес жанровые черты, которые ассоциировались с народно-бытовыми сценками. Французский музыкальный лексикограф Франсуа Фюритьер во «Всеобщем словаре» 1690 года назвал «Каприччо – музыкальным произведением, в котором «сила воображения имеет больший вес, чем следование правилам искусства»»<sup>3</sup>. Сольные сонаты Ф.Бибера оказали влияние на Баха.

К середине XVIII века ряд композиторов трактовали каприччио как виртуозную каденцию, которую использовали в концертных сочинениях. Так, например, выдающийся итальянский композитор П.Локателли каприччио – каденции ввел в 12 концертов для скрипки.

Интерес к рассматриваемому жанру был велик. Он привлекал поисками оригинальных решений, музыкальными находками, импровизационным складом, «необычностью» и виртуозными приемами. Композиторы обновляли жанр, вносили в него новые качества. Постепенно в каприччио акцент смещался в сторону технической трудности, что позволило использовать их для повышения технического мастерства исполнителя.

В конце XVII и XVIII веков выделилась плеяда выдающихся итальянских композиторов, таких как Джеминьяни, Тартини (автор 50 и 60 каприччи<sup>4</sup>), П.Локателли, А.Корелли, А.Вивальди и другие, которые в

---

<sup>1</sup> Каприччо (каприччио), по итал. Capriccio (буквально каприз, прихоть, внезапно. Каприс (франц. caprice) – виртуозная инструментальная пьеса импровизационного склада, родственная фантазии (Музыкальный энциклопедический словарь. –М., 1990. –С. 236.).

<sup>2</sup> Цит. по кн. И.Ямпольский. Каприччи Н.Паганини. –М., 1962. –С. 4, 5.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Благовещенский И. Из история скрипичной педагогики. –Минск, 1980. –С. 30.

свою очередь оказали огромное влияние на творчество великого Н.Паганини. Особенно поразили Паганини соната «Трели дьявола» Д.Тартини и «24 каприччи» для скрипки соло П.Локателли, которые И.Ямпольский назвал «энциклопедией романтической инструментальной техники». Действительно П.Локателли и Д.Тартини открыли новое понимание жанра каприччио, ощутили тенденции нового направления искусства, вызвавшие к жизни новую технологию скрипичной игры. Таким образом, музыка того времени, и в частности, сочинения Д.Тартини, П.Локателли для скрипки соло послужили непосредственным импульсом для рождения «24-х каприччи» (каприсов) Н.Паганини для скрипки.

Помимо П.Локателли, Д.Тартини непосредственное влияние на Н.Паганини оказал великий немецкий композитор И.С.Бах, и в частности, его сонаты и партиты для скрипки соло, которые скрипач очень любил. Разные по своим стилевым признакам композиторы – И.С.Бах и Н.Паганини сыграли исключительную роль в формировании современного жанра каприса для скрипки соло. Они открыли новые художественные возможности инструмента, предназначенного для больших залов и демократической аудитории. Большой вклад в развитие жанра каприса внесла классическая французская скрипичная школа, основоположником которой являлся А.Виотти. Его ученики и последователи П.Роде, П.Байо, Р.Крейцер одними из первых поставили перед каприсами не только технические задачи, но и придали им художественное значение.

Как известно, Н.Паганини внес величайший и неповторимый вклад в скрипичное искусство XIX века. О нем написано много книг, статей в разных странах мира. До нас дошли многочисленные рассказы, легенды о его искусстве. Н.Паганини всегда был окружен ореолом великой славы. Высказывания выдающихся музыкантов, композиторов, просто современников о его искусстве говорят, что «Паганини единогласно признавался единственным и недостижимым в мире» (В.А.Михайловский)<sup>1</sup>. Эту же мысль подчеркивал Ф.Лист: «он даже приблизительно не знал себе в мире соперника». Действительно, Н.Паганини не имел себе равных ни в фантастическом техническом совершенстве, ни в музыкальности и обаянии музыкального исполнения. Новизна его произведений и исполнительского искусства на протяжении многих лет была просто фантастической и недостижимой для исполнителей.

«24 каприччи» для скрипки Н.Паганини – уникальный цикл, написанный в 1801-1806 г.opus №1, издан в 1820 году. Композитор обогатил этот жанр новыми темами и техническими приемами, «вдохнул в старинную форму, в ее содержание оригинальность, яркую эмоциональность, контрастность сопоставлений» (И.Ямпольский)<sup>2</sup>, «предвосхитил романтический вкус нашего времени» (Ф.Одоевский).

---

<sup>1</sup> Михайловский В.А. Об игре на скрипке. –М., 1927. –С. 78.

<sup>2</sup> Ямпольский И. Каприччи Н.Паганини. –С. 6.

Страстность, сочетающаяся с богатейшей лирикой, с красотой музыкальной мысли, новой и сложной технической трактовкой инструмента являются главными особенностями «24-х каприччи» для скрипки Паганини. Несмотря на то, что данное сочинение считается первым опусом автора, оно демонстрирует богатство музыкальных образов, сложнейшие и многообразные виды технических приемов, новое понимание колористического и мелодического звука скрипки, положившего начало романтическому искусству.

Интерес к музыке Паганини, и в частности, к его 24 каприччи всегда был исключительно велик. Они вдохновляли и вдохновляют композиторов на создание величайших творений музыкального искусства. Фр.Шопен, Р.Шуман, Ф.Лист, Г.Берлиоз, И.Брамс и многие другие композиторы под впечатлением гениального искусства Н.Паганини обогащали инструментальную музыку романтическими образами, создавали переложения, обработки, фортепианные транскрипции, оригинальные сочинения. С.Рахманинов пишет знаменитую Рапсодию на тему 24-го каприччо Паганини, а в 1949 году польский композитор В.Лютославский создает Вариации для двух фортепиано на тему 24го каприччо. Влияние Паганини на современную музыку прослеживается до наших дней. Каприччи Паганини не потеряли своей популярности, художественной и технической ценности и в наше время.

Среди каприсов следует выделить «фантазию-каприс» А.Вьетана – отличающийся хрупкостью и изяществом. А.Львов, который не любил Н.Паганини, а больше нравилась школа Байо, написал 24 каприса со статьей «Советы начинающему играть на скрипке». Большой интерес представляют собой каприсы Г.Венявского, как сольные, так и для двух скрипок, а также чрезвычайно сложные каприсы Г.Эрнста. Традиции были продолжены и в XX веке каприсами К.Мостраса, И.Ямпольского и другими.

В тоже время в XIX веке в трактовке термина и жанра каприччио окончательно исчезла обязательность тех или иных установок, касающихся жанра каприччио, содержания музыки, инструментального состава. Появилось достаточно много концертных оркестровых каприччио. В качестве примеров приведем «Каприччио» Ф.Мендельсона для фортепиано с оркестром, «Итальянское каприччио» П.И.Чайковского, «Испанское каприччио» Н.А.Римского-Корсакова, «Каприччио» на цыганские темы С.Рахманинова, Каприччио для фортепиано с оркестром И.Стравинского (Третий фортепианный концерт) и другие.

## ОСНОВНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

«12 капризов» для скрипки А.Вареласа продолжают традиции развития жанра, заложенные каприсами Я.Донти, П.Роде, Н.Паганини и другими. Как уже упоминалось ранее, они в Узбекистане представляют собой первый опыт циклического сочинения в данном жанре. В капризах используется широкий спектр технических приемов, подчиненных раскрытию художественного замысла. В них задействованы основные средства скрипичной выразительности: различные скрипичные штрихи, разновидности аппликатуры, вопросы интонации, специальные приемы игры на скрипке и другие.

### Скрипичные штрихи

Штрихи в скрипичном исполнительстве и, в частности, в «12 капризах», их артикуляция находятся в ряду других выразительных средств, таких как звуковысотная интонация, динамика, агогика и прочие, так как обладают едва ли не самыми богатыми выразительными возможностями. От скрипача-исполнителя на современном этапе развития требуется универсальное владение штриховой техникой. Оно требуется как для сольной, так и для ансамблевой и оркестровой игры. Штрихи неразрывно связаны с содержанием музыки. Они представляют собой так называемые авторско-исполнительские средства выразительности, благодаря которым скрипач приобретает широкие возможности в выборе штриховых решений в воплощении содержания сочинения. Отсюда штрихи на смычковых инструментах, оказывая воздействие на содержание музыки, выполняют художественные функции.

Становление музыкальной мысли неотделимо от манеры ее выражения на инструменте. Отсюда художественная функция штрихов предстает как артикуляционное явление интонационного порядка. Интерпретация исполнителей одного и того же музыкального произведения не может быть одинаково артикулирована. Конкретное штриховое решение фразы можно считать творческим художественным действием, что обусловлено индивидуальным прочтением авторского текста. Поэтому общепринятые в музыкальной практике обозначения штрихов *detache*, *legato*, *martele*, *sautille* и другие, по сути, не конкретные, завершённые образцы звучания, а некие типовые, обобщённые инварианты штрихового оформления скрипичных звуков. То есть определённые штрихи могут быть реализованы в различных вариантах.

Встречаются различные определения понятия «штрих», их используют в нескольких значениях. Это и «выразительный элемент

инструментальной техники», и «способ исполнения, и способ звукоподачи», связанный с типом движения смычка, и, наконец, «принцип произнесения звуков на инструменте» (К.Флеш) Следовательно, штрихи рассматриваются как явление артикуляции. Этим термином обозначают и направление движений смычка (вниз или вверх), и способ звуковедения, связанный со специфическим приемом воздействия смычка на струну, и реже – способ артикулирования звуков внутри музыкальной фразы.

Выбор штрихов определяется стилистическими особенностями исполняемой музыки, ее образным содержанием, а также интерпретацией. Не существует единой классификации штрихов. Так, например, известный скрипач и автор ряда теоретических трудов К.Флеш выделяет четыре группы скрипичных штрихов. Это штрихи протяжные, короткие, бросковые и прыгающие<sup>1</sup>. К протяжным штрихам он относит выдержанный звук (*son file*), *legato*, *detache*; к коротким – *martele*, плотное *staccato*; к бросковым – *spiccato*, *staccato volant*, «возвратное» *staccato*, бросковое *arpeggio*; к прыгающим – *sautille*, *tremolo*, *ricochet*, прыгающее *arpeggio*. В особую группу входят все комбинированные штрихи.

В отличие от К.Флеша польский скрипач, автор книги «Очерков по методике обучения игре на скрипке» И.Лесман<sup>2</sup> все штрихи делит на три группы: протяжные связные, протяжные отдельные, кратковременные. К первой относятся *legato*, *detache* и их различные комбинации; ко второй – те же штрихи, сохраняющие певучий характер, но артикулируемые более отдельно; к третьей – все остальные штрихи: *martele*, *staccato*, *spiccato*, *staccato volant*, *sautille*, *ricochet* и их разновидности.

А.Ширинский предлагает четыре группы штрихов: протяжные, маркированные, прыгающие и смешанные.<sup>3</sup>

Однако в приведенных классификациях не сохраняется единый классификационный критерий: штрихи одной группы объединены по признаку их звуковой характеристики, другой же – по признаку специфики движений смычка. Все эти противоречия свидетельствуют прежде всего о том, что проблема штрихов в теории музыкального исполнительства (особенно в методологическом плане) еще не достаточно разработана.

Проблема воспитания высокой культуры скрипичных штрихов, конечно, не исчерпывается только звуковой стороной исполнения. Другая особенность состоит в комплексной природе штрихов и, следовательно, необходимости комплексной организации процесса их освоения.

Другим систематизирующим фактором становится неотделимая от высотно-тембровых характеристик звучания метроритмическая сторона мелодии. Метроритмическая сторона мелодии во многом зависит от протекания так называемых устанавливающих и переходных акустических

<sup>1</sup> Флеш К. Искусство скрипичной игры. –М., 1964. –С. 64.

<sup>2</sup> Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. –М., 1964. –С. 112.

<sup>3</sup> Ширинский А. Штриховая техника скрипача. –М., 1983. –С. 5.

процессов, которые образуются в результате соответствующего штрихового оформления звука. Развитие штрихового мастерства, как одного из основополагающих факторов культуры звука скрипача, неотделимо от глубокой и разносторонней работы над выразительным интонированием музыкальной фразы, то есть от фразировки и нюансировки мелодии (в широком понимании данных определений). Огромный вклад в развитие традиций скрипичной школы внесли А.Ямпольский, Ю.Янкелевич, Д.Цыганов, Л.Коган, П.Столярский, М.Рейсон, Б.Титель, Н.Повер, И.Рейдер и многие другие.

Работать над штрихами рекомендуется на отдельных нотах в разных регистрах, на материале гамм, этюдов. Только после этого можно переходить непосредственно к произведению. При изучении гамм необходимо добиваться органичности переходов штрихов со струны на струну. Осваивать основные штрихи полезно в триольном движении. Совершенство владения отдельными видами штрихов создают предпосылки для исполнения различных вариантов смешанных штрихов.

**Штрих *son file*** – протяженный, выдержанный звук – одно из важнейших художественно-выразительных средств, которое часто употребляется вместе с вибрато, что увеличивает его красочность и придает теплоту звуку. Штрих *son file* может выражать разнообразное эмоционально-психологическое состояние. Он исполняется всем смычком, скорость движения которого зависит от заложенной динамики. Тренировать штрих надо начинать ровным движением смычка, затем с импульсивным акцентом, без акцента на *cresc.* и т.д. Наибольшую трудность исполнения представляет собой динамическое сочетание *cresc.* и *dim.* на протяжении звучания одной ноты. Большое значение играет правильное распределение смычка. Ноты большой протяженности могут не помещаться на длину смычка. Вынужденная смена смычка должна быть незаметной, создавая ощущение «бесконечного» смычка. Это близко по смыслу с «цепным дыханием» у исполнителей на духовых инструментах и вокалистов.



**Штрих *Legato*** – основа певучей, мелодической природы скрипки. Соединение ряда звуков на один смычок и незаметная смена смычка ведет к непрерывности, как мелодических линий, так и технических пассажей.

Поэтому, как считал выдающийся педагог Л.Ауэр, данный штрих «должен быть развит каждым скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук был всегда ровным и плавным».<sup>1</sup>

Основополагающее значение штриха *legato* в скрипичном исполнении делает необходимым целенаправленное и преемственное его развитие на протяжении всего процесса обучения скрипача.



При исполнении мелодии *legato* возникает несколько проблем по координации игровых движений в процессе соединения звуков. Эти проблемы возникают: а) при смене направления смычка и б) при его переводах с одной струны на другую, в) при распределении смычка, г) изменения игровой точки смычка на струне.

В незаметной смене смычка большую роль играет гибкая кисть и вспомогательное движение пальцев. Поскольку звуки располагаются часто на разных струнах, то в этих случаях соединение звуков *legato* требует заблаговременного приближения волоса смычка к последующей струне и хорошей атаки звука на другой струне. Переход со струны на струну осуществляется свободным кистевым движением и с соответствующей регулировкой уровня подъема плечевой части руки и вспомогательными вращениями предплечья.

Важнейшим условием *legato* является правильное распределения длины всего смычка и его частей. Оно связано с образно-художественного смыслом построения музыкальной фразы, анализом содержания и интонационной структуры мелодии и нюансировкой. Исполнение *legato* при увеличении динамики (*cresc.*) на первых звуках смычок экономится, чтобы при дальнейшем увеличении звучности была возможность использовать больше смычка. При *dim.* обратный процесс – с уменьшением звучности сокращается количество смычка на ноту.

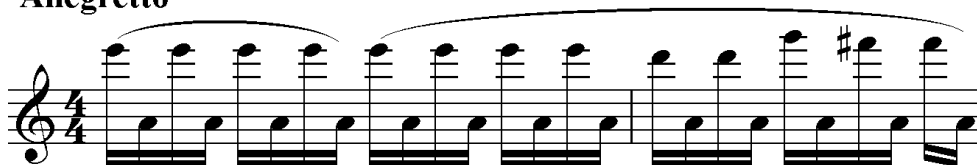
Постоянная смена позиций приводит к изменению длины струны, в связи с чем, игровая точка (место соприкосновения волоса со струной) постоянно изменяется. С извлечением более высоких звуков на струне игровая точка смещается к подставке, а в низких позициях – в сторону грифа. От этого изменяется и соотношение скорости, и давление смычка.

<sup>1</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –М., 1965.

**Bariolage** относится к особым видам скрипичного *legato*, когда при быстром чередовании смежных струн два или несколько звуков объединяются одним движением смычка.

#### КАПРИС №9

**Allegretto**



Чаще всего это исполнение мелодического рисунка на одной струне в сочетании со звучащей открытой струной. Хотя возможны и другие его варианты – без использования открытой струны, или же исполнение его другими штрихами (*detache*, *sautille*, *spiccato*). При исполнении штриха смена струн должна производиться наклоном кисти с минимальной амплитудой движения, при спокойном положении локтя соответствующего положению уровню нижней струны. Для выделения звучания основного голоса применять «косое» или «диагональное» движение смычка, чтобы основные ноты брались ближе к подставке, а также использовать для их выделения акценты.

К специфическим видам *legato* можно отнести и прием исполнения нескольких звуков, последовательно излагаемых на трех или четырех струнах (*arpeggio*), когда возникает акустический эффект «педального звучания». Применение этого эффекта придает объемность и яркость звуковой палитре скрипача.

#### КАПРИС №3

**Largo ad libitum**



С некоторой натяжкой можно отнести к разновидности скрипичного *legato* прием *portato*. Он занимает скорей промежуточное положение между *legato* и *staccato*. *Portato* – мягкое отделение звуков внутри одного связного штриха, усиливающее выразительность фразировки. Звуки выделяются с помощью нажатия на трость указательным пальцем и обозначаются черточками внутри общей лиги.

КАПРИС №10

**Adagio**

*Detache* является одним из основных и наиболее часто используемых штрихов в скрипичном исполнительстве. Он подразумевает исполнение каждой ноты поочередно вверх и вниз. Работа над штрихом *detache*, как пишет Т.Погожева, – «начинается с первых классов и не прекращается на протяжении всего пути скрипача, так как этот штрих является основой звукоизвлечения и всех других штрихов».<sup>1</sup> Широкие художественно-выразительные возможности *detache* связаны с разнообразием артикуляционных оттенков и возможностью его исполнения в различных темпах, от медленных до самых быстрых. Очень медленное исполнение сходно по звучанию с выдержанным звуком (*son file*). К.Флеш классифицирует три вида *detache*: а) *detache* всем смычком, б) большое широкое *detache* и в) короткое быстрое *detache*. В медленном темпе *detache* исполняется всей длиной смычка.

КАПРИС №8

**Adagio**

В умеренных темпах требуется широкое *detache* с использованием не менее половины смычка.

КАПРИС №5

**Andantino**

Короткое *detache* исполнять легче в середине, ближе к центру тяжести, сложнее у конца, еще сложнее у колодки. Необходимо уметь исполнять *detache* во всех частях смычка отрезками различной протяженности. В первую очередь над штрихом следует работать в верхней и нижней частях смычка. Более легкое *detache* играется у конца смычка.

<sup>1</sup> Погожева Т. Вопросы методики обучения игры на скрипке. –М., 1966. –С. 83.

## КАПРИС №7

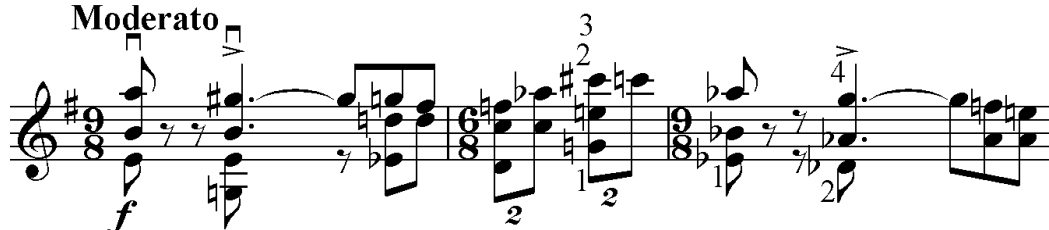
Allegretto



Двойные ноты и аккорды часто исполняются у колодки.

## КАПРИС №10

Moderato



Мы можем выделить три разновидности *detache*, уже исходя из артикуляционных особенностей: 1) певучее, слитное; 2) декламационное; 3) маркированное.

Слитное *detache*, наиболее связанное, требует соответствующей слуховой настройки для незаметной смены смычка, особенно у колодки. Для полноценного его исполнения выравнивается сила звучания при движении смычка вверх и вниз. Во многом оно зависит и от плавности и равномерности движения правой руки.

Декламационное *detache* применяется для более четкого и выразительного произнесения каждого звука фразы.



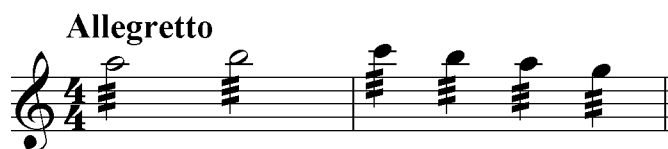
Оно отличается иной артикуляцией смежных звуков – скорее разделительной, ближе к *non legato*. Эта разновидность штриха применяется в умеренных темпах, когда характер музыки диктует более четкое воспроизведение каждого звука фразы. Ведущее движение осуществляется не предплечьем, а плечом. При этом рука минимально разгибается в локтевом суставе. При исполнении небольшим отрезком верхней половины смычка, давление на струну при смене смычка несколько ослабляется.

Маркированное *detache* чаще всего применяется при исполнении музыки энергичной по характеру, требующей особого подчеркивания, утяжеления, как бы скандирования каждого звука. Штрих этот характеризуется акцентировано-активной атакой, насыщенностью основной части звука и некоторым ослаблением к концу. При этом реально воспринимаемая пауза между звуками отсутствует.



Двигательная основа исполнения маркированного *detache* состоит в чередовании мышечного импульса, сочетаемого с достаточно быстрым проведением по струне.

**Tremolo.** Быстрое движение смычка *detache* приводит к *tremolo*, то есть к очень быстрому чередованию смычка на одном звуке. Штрих tremolo можно исполнять, как в середине смычка, так и в верхней его части, чаще ближе к концу. При этом желательно придать небольшой наклон смычка в сторону подставки. Для качественного звучания в быстрых темпах смычок располагается ближе к грифу. Tremolo достаточно редко используется в сольной игре скрипача, гораздо чаще оно встречается в оркестровых партиях.



**Tremolo левой рукой** выполняется сочетанием штриха legato с быстрым чередованием пальцев на одной струне в пределах интервала, расположенного в одной позиции. Tremolo левой рукой в двухголосии вызывает проблемы в звучании, так как мелодический голос надо выделить, что в свою очередь вызывает неравномерное давление на струну. И в tremolo звуки располагаются на разном расстоянии от подставки, что дает нам разную длину струны, требующие смещение точки касания смычком струны. Tremolo левой рукой характерно для сольной игры скрипача.



**Martele** – по характеру звучания штрих острый, короткий. Главная его особенность состоит в акцентированной атаке звука и наличии паузы большей или меньшей продолжительности. Штрих *martele* обычно исполняют в умеренных темпах, используя верхнюю половину смычка. Этот штрих характерен для энергичной музыки волевого склада, чаще маршеобразной и танцевальной.



К прыгающим штрихам относится «прыгающее» арпеджио. В основе лежит арпеджио, расположенное на трех или четырех струнах.



Исполняется штрих в середине смычка в точке по центру тяжести. Смычок ведется с небольшим наклоном на себя. В основе движения лежит вращение плечевого сустава, при неподвижной кисти.

**Штрих *Spiccato*** относится к прыгающим видам. Смычок свободно бросается на струну. Благодаря этому происходит естественный отскок за счет пружинящего волоса. Смычок лучше держать без наклона, чем больше волоса, тем лучше отскок. По звучанию и артикуляционным особенностям в некоторой мере этот штрих напоминает *martele*. Технологически эти штрихи резко отличаются друг от друга: *martele* исполняется верхней частью смычка, а *spiccato* – нижней (или средней) частью смычка, приподнимаемого в паузах над струной.

При *spiccato* каждый звук воспроизводится отдельным движением руки. Поэтому он используется в медленных и умеренных темпах. В быстрых темпах он переходит в *sautille*. Мы можем определить две разновидности данного штриха: «острое» *spiccato* и более мягкое, *spiccato*, приближающееся к *detache*. Если острота штриха, ритмическая упругость дают широкие возможности для применения его в музыкально-художественных целях в скерцозных эпизодах, то второй вид характерен для более нежных и спокойных эпизодов.

Прием исполнения обоих видов *spiccato* связан воздействием пальцев правой руки: указательного, большого и мизинца, которые используются как двигательный механизм наряду со свободной кистью, от которой во многом зависит качество звука. В тоже время чрезмерные кистевые движения мешают руке остановиться в верхней точке *spiccato*. Мизинец же при отскоке удерживает смычок на весу. Наиболее удобная точка для исполнения штриха становится зона центра тяжести смычка. Чем быстрее темп, тем дальше эта точка отдалается от колодки к середине смычка.



Смычок по высоте отскока не должен слишком отдаляться от струны. Он находится на высоте, при которой обеспечивается хорошее звучание. Очень важно для качества звука и горизонтальное движение смычка. Длина смычка при соприкосновении со струной во многом зависит от динамики: чем громче исполнение, тем больше длина. В работе над *spiccato* важно добиться одинакового качественного звучания при движении смычка вниз и вверх. Очень полезно тренировать *spiccato* за счет увеличения и уменьшения длины смычка. При смене струн нужно обратить специальное внимание на весовые ощущения. Техника смены струн при игре *spiccato* заметно отличается от аналогичной задачи в «лежащих» штрихах. При игре *spiccato* со сменой струн, новое плоскостное положение правой руки подготавливает момент отскока смычка.

**Штрих *Sautille*** – один из компонентов виртуозно-технического или полетного оснащения скрипача. Этот штрих характерен для быстрых темпов и используется в стремительных, фантастических, скерцозных, гротесковых и прочих разделах. Исполнение многих произведений скрипичной литературы невозможно без свободного владения этим штрихом.

Хотя мы и говорим, что *spiccato* в быстром темпе переходит в *sautille*, способы исполнения данных штрихов принципиально рознятся. Принципиальным отличием является то, что при *spiccato* мы бросаем смычок на струну, а при исполнении *sautille* смычок с лежащего положения начинает пружинить, благодаря эластичности трости и колебания струны. В техническом отношении штрих *sautille* происходит от мелкого и быстрого *detache*, исполняемого средней частью или чуть выше середины смычка. И изучать штрих нужно, начиная с быстрого, мелкого *detache*, не изменяя размаха движения (отрезка смычка) и темпа постепенно облегчая давление на струну. Исполняется штрих с помощью предплечья с небольшим добавлением кисти. В процессе работы следует следить, чтобы скорость и размах движений руки были равномерными. Смычок пружинит, практически не отрываясь от струны, меняются характер звучания и артикуляция.

КАПРИС №11

**Allegretto**

Важным условием овладения данным штрихом становится умение изменять громкость звука. Динамика применения штриха колеблется от *p*

до *f*. Достигается изменение динамики: 1) увеличением либо уменьшением маховых движений руки; 2) перемещением используемой точки смычка.

В зависимости от темпа выбирается правильно игровая точка смычка: чем медленнее скорость *sautille*, тем ближе к средней части смычка оно играет, и наоборот, чем скорее его темп, тем дальше от колодки находится игровая точка. В виртуозных пьесах, исполняемых штрихом *sautille*, большое значение приобретает ритмическая устойчивость, ровность движения, хорошая координация с движениями пальцев левой руки. Очень важно научиться естественно и просто переходить от одних штрихов к другим. Штрих *spiccato* органично переходит в *sautille* с увеличением темпа и наоборот, в обратном порядке происходит процесс перехода *sautille* в *spiccato*. Следует свободно переходить с *sautille* к *detache* и обратно, используя переходы как незаметные, так и контрастные.

***Staccato volant*** – «летучее стаккато». Этот штрих достаточно распространенный в скрипичном исполнительстве. Отличается он ритмической и артикуляционной четкостью, легкостью и изяществом, в отличие от плотного *staccato*, которое более тяжеловесное и не такое гибкое. Исполняется *Staccato volant* в средней части смычка в эпизодах скерциозного характера.



Оно является и более гибким в темповом отношении, поэтому возможны в пассажах и ускорения, и замедления. В медленном движении вверх можно исполнить штрих отдельными движениями кисти и предплечья. В быстром темпе необходима пульсация локтевой мышцы, с последующей отдачей свободной кисти. В *staccato volant* первый звук берется со струны «уколом». Для отрыва от струны важное значение приобретает мизинец, смещающий центр тяжести к колодке. При игре вниз *staccato volant* исполняется с воздуха.

***Ricochet*** и ***saltando*** относятся к прыгающим штрихам. Возникают они от свободного броска смычка на струны и последующим его горизонтальным движением. За это время смычок по инерции успевает несколько раз отскочить от струны благодаря пружинящей трости. Штрих *ricochet* используется в широком диапазоне от средних до очень быстрых темпов (при движении смычка вниз). Количество нот на смычок обычно от двух до шести. Сила падения на струну зависит от количества нот на одно движение. Пальцы на смычке должны регулировать высоту отскока.



Изучать *ricochet* надо в спокойном темпе броском по центру тяжести смычка, начиная с отскока двух нот и дальнейшим постепенным увеличением количества нот на смычок. Когда штрих начнет получаться на одной ноте, можно приступить к гаммообразным движениям в левой руке.

Более длинное и блестящее исполнение штриха *ricochet* из мельчайших отскоков мы называем термином *saltando*. Исполняется *saltando* броском сверху вниз верхней половиной смычка. Сила отскока во многом зависит от силы броска, от точки падения смычка, от степени его наклона. Чем больше волоса, тем лучше отскок. Штриху характерна полетность, ритмическая устремленность к сильной доле.



Освоение виртуозных штрихов – длительный, упорный, систематический труд. Несмотря на всю значимость их изучения на материале специальных упражнений, этюдов и гамм, полноценное овладение ими возможно лишь в исполнительской практике, в работе над музыкально-художественным репертуаром.

### Специальные приемы игры

В процессе работы над звуком всегда прослеживается стремление исполнителя найти наиболее красивый и полноценный звук. Новые художественные задачи, связанные с поисками композиторов и исполнителей тембрового разнообразия, расширения звуковой палитры привели к появлению специальных приемов игры на скрипке.

**Sul ponticello** – игра у подставки, позволяет получить несколько сдавленный, шелестящий звук. Этот прием может исполняться разными штрихами в разных динамических оттенках, чаще – верхней половиной смычка.

**Allegretto**

## КАПРИС №4



**Sul tasto** – игра на грифе. Этот прием позволяет получить слабое, завуалированное звучание. Применяемая динамика от *p* до *pp*. Этот прием может исполняться разными штрихами в верхней половине смычка.

**Allegretto**

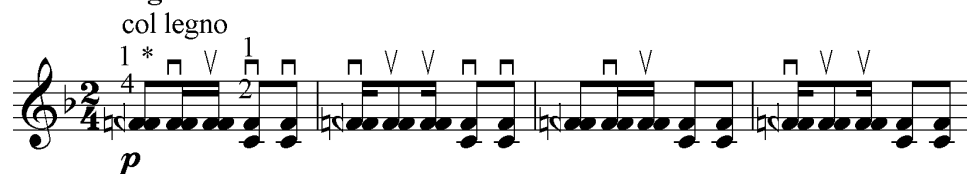
## КАПРИС №1



**Col legno** – удар древком смычка по струнам, создающий необычный звуковой эффект. При ударе смычок поворачивается древком к себе. Исполняется он в верхней и средней части смычка, используя при этом штрихи *ricochet* и *spiccato*.

**Allegretto**

## КАПРИС №4



**Con sordino** – прием игры с использованием сурдины. Игра под сурдину придает своеобразный приглушенный тембр звучанию скрипки. Применяется он при игре от *pp* до *f*. Но наиболее проникновенное и фантастическое звучание придает исполнению применение нюансов *p-pp*.

## КАПРИС №3

**Allegro**

**Pizzicato** – игра щипком пальца. Этот прием распространенный, особенно в оркестровой практике в сфере аккомпанемента и при имитации щипковых инструментов. В сольной музыке редко встречаются длинные эпизоды на *pizzicato*. Динамика исполнения колеблется от *pp* до *f*.



в произведениях разных стилей и течений, интонирование немецкой, русской и узбекской музыки.

2. Специфика натурального, «острого» пифагорова строя скрипки. Пифагоров строй, основанный на точных расчетах, построен на кварто-квинтовых соотношениях. Строй этот мелодический, и он точно отражает высотные связи между звуками. Он в корне отличается от темперированного строя рояля. Чистый строй, пришедший на смену пифагорову, появился с развитием многоголосного изложения.

3. Рассмотрим различие двух типов интонации как художественного явления – мелодический пифагоров строй и гармонический, основанный на чистом строе. То, что хорошо для гармонии, не всегда соответствует выразительности мелодики. Поэтому пифагоров строй остается в основе мелодической интонации. Но и он требует определенной коррекции, поэтому рекомендуется работать над интонацией не только по интервалам, а рассматривать интонацию, как «творческое воспроизведение ладово-смысловых взаимосвязей между звуками»<sup>1</sup>. Только при этом интонационная сторона музыки достигает полноты выразительности и впечатляющей силы. Выдающийся виолончелист П.Казальс различал интонирование гармонической вертикали и мелодической горизонтали. Он говорил: «верность интонации в ее выразительности». Разница между мелодическим и гармоническим интонированием обусловлена необходимостью согласования «вертикали» – двойных нот и аккордов для получения качественного их «созвучия». Ямпольский советовал при игре двойных нот создавать как бы дуэт с полноценным звучанием в нем каждого голоса, совмещая «вертикальную» гармоническую интонацию с «горизонтальной» мелодической.

4. Зависимость интонируемой ноты от тембра, динамики, темпа, регистра и других обстоятельств и приемов игры. Изменение гармонии на одном звуке приводит к вариантности звуковысотности. При филировании звука путем сползания смычка на гриф появляется психологический эффект понижения, «потемнения» звучания, а при движении к подставке – эффект повышения звука. Акустик Н.Гарбузов<sup>2</sup> установил, что к одному звуку определенной частоты относятся ряд близких по высоте звуков, что создает понятия «зонной» интонации, т.е. до диез (выше) и ре бемоль (ниже) находятся в одной зоне. Ладовые тяготения обостряются путем интонирования вводных тонов в крайних положениях. Встает и важнейший вопрос игры в сопровождении рояля. Существует мнение, что необходимо сближать интонирование скрипача с темперированным строем рояля, особенно в унисонных местах. С другой точки зрения, зонная природа нашего слуха допускает, как уже говорилось, заметную широту «чистого» звучания ноты.

---

<sup>1</sup> Лесман И. Очерки по методике обучения на скрипке. –М., 1964. –С. 177.

<sup>2</sup> Гарбузов Н. Зонная природа тембрового слуха. –М.-Л., Музгиз, 1956.

5. Формирование у исполнителя индивидуальной художественно-интонационной системы. Во многом источником выразительности скрипичной игры становится не темперированный строй скрипки. Он способствует творческому интонированию музыки и раскрытию индивидуальности скрипача. На основе анализа исполнения произведения выдающимися скрипачами можно определить наличие индивидуальной манеры интонирования. Использование четвертьтонов характерно для народной музыки, а также для творчества многих современных композиторов. Все большее значение приобретает интонация сонористическая, необходимая для воплощения определенных красочно-характеристичных структур и комплексов, выступающих некими целостными интонационно-образными выразительными средствами. В музыке экспрессионистов наличествуют выразительные комплексы, связанные с выражением сложных душевных состояний человека, что нередко требует внеладового интонирования, обращения к четвертитоновым сдвигам. Они появились еще в сонатах для скрипки соло Э.Исаи. Исполнение четвертьтонов требует обостренного слухового контроля интонационных связей.



Важнейшим фактором, способствующим развитию интонации, оказывается наличие у скрипача внутреннего слуха. Должно быть «предслышание», то есть в голове уже должен быть заранее услышан берущийся звук, и не только звуковысотно, но и по качеству звучания. И.Ямпольский говорил о постоянном звуковом контроле, без которого рушатся все художественные намерения. Основные условия для достижения чистой интонации становится развитие внутреннего слуха, самоконтроль, требовательность, сосредоточенность слуха на высотнотембровой окраске каждого звука, умение ощущать мелодическую и гармоническую взаимосвязь, ясное представление звуковысотных расстояний между звуками. В арсенале высококлассного скрипача-исполнителя существуют приемы интонирования, позволяющие более выразительно подойти к трактовке сочинения:

- 1) выделение значимых интонаций агогикой, тембровыми, вибрационными и другими средствами;
- 2) обострение ладовых тяготений в связи с мелодическим движением, фразировкой, драматургией произведения;
- 3) внутренняя «вокализация» исполнения, микродвижения пальцев в связи с содержательными задачами;

- 4) всемерное подчеркивание национально-ладовых особенностей стиля сочинения.
- 5) расширение «поля интонационного мышления», выход к более обобщенным интонационным структурам, сонористическим комплексам, интонационной драматургии, особенно в связи с тенденциями лейтинтонационности в сочинениях XX века.

## **Аппликатура**

Необходимо остановиться на одном из важнейших компонентов в техническом развитии скрипача – аппликатуре. Сам термин аппликатура происходит от латинского слова *applicare* – прикладывать, приставлять. Это порядок применения чередования пальцев при исполнении музыкального произведения на скрипке. Выбор аппликатуры в процессе интерпретации произведения является одним из существенных проявлений принципа единства художественного и технического начал в исполнительстве.

Аппликатура связана со многими факторами: это стиль произведения, полифоническая или гармоническая структура, тембр, агогика, характер музыкальной фразы и другие выразительные средства.

Знание всего богатства выразительно-технологических возможностей аппликатуры, рациональное использование аппликатурных приемов одно из условий профессионального мастерства. Главное это выработка аппликатурного мышления. Важно педагогу совместно со студентом разбирать возможности аппликатуры, а в дальнейшем поощрять самостоятельный поиск индивидуальной аппликатуры с дальнейшей аргументацией ее применения.

Рассмотрим удобную для исполнения рациональную аппликатуру, ее адаптацию к типовым личным техническим особенностям и анатомии рук исполнителя, а также аппликатуру связанную непосредственно с художественными задачами.

В процессе исторического развития менялись аппликатурные принципы. Основные из них определились во времена А. Вивальди и П. Локателли. Последующие преобразования, связанные с удлинением шейки скрипки и грифа и соответствующие изменения натяжения струн привели к пересмотру принципов аппликатуры. Значительные преобразования вносит Н. Паганини в связи с новым содержанием музыки и ее виртуозным складом. Появляется внепозиционное движение, игра одним пальцем, сверхрастяжки.

К.Флеш<sup>1</sup> в своей работе предъявляет основные требования к выбору аппликатуры в зависимости от звучания:

- 1) соответствие музыкальному замыслу;
- 2) использование средних струн не выше седьмой позиции;
- 3) соотнесение учебно-тренировочной аппликатуры с художественной практикой; эта аппликатура не должна использоваться безоговорочно;
- 4) использование в верхних позициях вместо четвертого пальца более сильного – третьего;
- 5) необходимость соотносываться со звучанием сопровождения (фортепиано, оркестра или ансамбля);

В основе рациональной аппликатуры лежит позиционная игра. От удобства действия пальцев и их естественного расположения, обеспечивается свобода и легкость движения. Общее число позиций на грифе достигает 10-12. Деление грифа на позиции оказывается в некоторой степени условной. Оно зачастую зависит от тональности, одно и то же положение руки может быть отнесено к разным позициям при энгармонической замене звуков.



Пальцы на грифе могут располагаться естественно, а также сужено и расширенно. Естественное расположение – пальцы от первого до четвёртого образуют кварту, при суженом – уменьшенную кварту, при игре хроматизмов – малую терцию.



Расширенное расположение пальцев позволяет брать интервалы, в зависимости от позиций, от квинты до децимы (в верхних позициях).

<sup>1</sup> Флеш К. Искусство скрипичной игры. –М., 1964. –С. 184-185.

### КАПРИС №9



Художественные задачи исполнения кантилены на скрипке зависят не только от техники правой руки (ведение смычка – непрерывность, ровность и плавность звука), но и от аппликатуры и техники левой руки. Это способы переходов в левой руке от одного звука к другому, их связывание. В кантилене выбор аппликатуры определяется необходимостью сохранить цельность фразы, тембра и характера звучания, определяемого содержанием мелодии. Мелодия или фраза не всегда укладывается по своему диапазону в тембровую окраску данной конкретной струны. Фразировка в основном сводится к правильному распределению и ведению смычка в сочетании с выбором рациональной аппликатуры, которая соответствует ритмической и динамической организации данной фразы. Неверная аппликатура может привести к искажению музыкального замысла произведения, нарушить цельность художественной фразировки. В кантилене для выразительности звучания (в связи с более медленным темпом) возможна аппликатура, допускающая большее количество переходов.

Художественное значение приема **glissando** (скольжение по струне) непосредственно связано с аппликатурой. Можно отметить два случая использования glissando. Быстрое скольжение используется для незаметного перехода из одной позиции в другую. Относительно быстрое или замедленное скольжение применяется для выразительности и зависит от индивидуального вкуса и степени мастерства исполнителя. Подобное глиссандо носит термин *portamento*.

### КАПРИС №10

**Adagio**



Характер мелодии и нюансы во многом определяют выбор струны и аппликатуру. Надо стремиться сохранить единство тембра, исполняя фразу по мере возможности на одной струне. Всякая перемена струны в подобных случаях должна быть согласована с общей структурой данной мелодии. Не следует злоупотреблять применением ничем не оправданных *portamento*, зачастую нарушающих музыкальный смысл мелодии.

Каждое новое повторение мелодической фразы часто приводит к изменению нюанса и аппликатуры. Оно может привести к смене тембра за счет смены струны, на которой исполняется повторяющаяся фраза. Это обуславливается необходимостью придать звучанию большее разнообразие.

При повторении в мелодии звука одной и той же высоты подмена пальца на повторяющемся звуке может изменить тембр, усилить его выразительность. Физическая слабость четвертого пальца, его ограниченность вибрационного размаха, а также неустойчивость в высоких позициях могут привести к некачественному исполнению. Поэтому зачастую его подменяют на третий палец, особенно в местах, требующих большой силы, а также в высоких позициях.

В XX веке многие выдающиеся скрипачи, такие как Д.Ойстрах, Л.Коган считали необходимым определять не позицию руки, а исходить из понятия «игровой зоны». Понятие игровой зоны включает в себя больший по сравнению с позицией охват грифа (в пределах сексты – октавы) без значительного перемещения руки, чтобы обеспечить максимальную легкость и точность выполнения нужных задач. При игре с использованием игровых зон основную роль играют «оттяжки» и «дотяжки» пальцев (сверхрасширенная аппликатура).

В «12 каприсах» для скрипки в реализации художественных задач, связанных с широтой звучания, динамикой и исполнением полифонических многоголосных линий, широко использованы различные виды двойных нот: это терции, сексты, октавы, децимы, фингерированные октавы и аккорды.

**Двойные ноты.** Лучше всего изучать двойные ноты на материале этюдов и гамм. Последние надо начинать изучать с мажорных диэзных тональностей. В начале работы гамму можно разбить на небольшие эпизоды (на одной паре струн) и двигаться в восходящем и нисходящем движении. На начальном этапе гаммы надо играть в очень медленном темпе, держа под контролем интонацию, в нюансе пиано и без вибрации. Особое внимание обратить на незаметную смену позиций, чтобы постепенно исчезала звучность связующего глиссандо.

Для хорошего исполнения двойных нот плотность прилегания смычка к струнам увеличивается, уменьшается степень наклона смычка. Давление на струны неравномерное, оно зависит от положения мелодического голоса.

**Терции.** В терциях мы можем рассматривать расположение пальцев как естественное, суженное, расширенное (преимущественно при больших терциях). В верхних позициях, избегая лишнего перехода, иногда используется взятие терции третьим и четвертым пальцами. При переходах вверх мы максимально подтягиваем первый и третий палец ко второму, четвертому и стремительно смещаемся вверх. При переходе вниз к

первому и третьему пальцам придвигаются по возможности близко второй и четвертый, чтобы они успели встать на место к моменту подъема первого и третьего пальцев.

КАПРИС №6

Moderato  $\square$

*mf*  $\rightrightarrows$  *p* *cresc. poco*

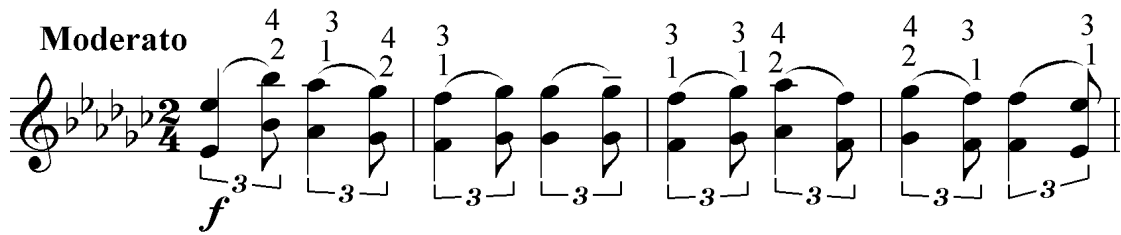
**Сексты.** Расположение пальцев в секстах бывает: естественное и суженное (преимущественно при больших секстах). В связи с тем, что третий в сочетании с четвертым пальцем – более слабые и не слишком подвижные, то чаще используют аппликатуру 1-2, 2-3, что позволяет играть сексты в быстром темпе. Тем не менее, 3-4 применяются в небыстром темпе. При смене секст в восходящем движении происходит перестановка обоих пальцев, поэтому чтобы не образовывались «дыры» в звучании нижний палец необходимо удерживать до появления новой сексты. При нисходящем движении выше расположенные пальцы должны не подниматься, а соскальзывать на соседнюю струну. Иногда для хорошего связывания секст применяются фингерированные сексты с аппликатурой – чередованием 1-2 и 3-4 пальцев.

КАПРИС №7

Allegro

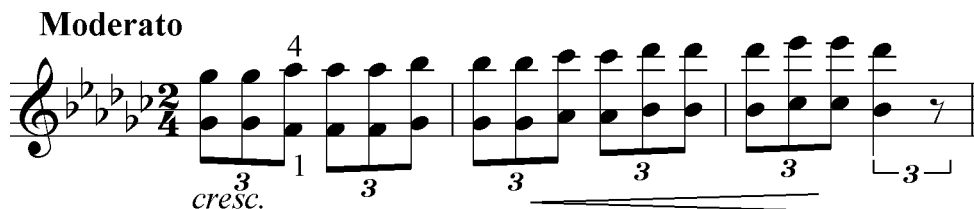
**Октавы.** При исполнении октав в основном используется естественное расположение пальцев. Это 1-4 пальцы, скользящие по грифу. В интонационной паре ведущим становится первый палец. Четвертый – подстраивается под первый. Применяются и так называемые «фингерированные» октавы, где используется аппликатура чередования 1-3 и 2-4 пальцев. «Фингерированные» октавы по аппликатуре напоминают игру терциями, но требуют большей растяжки. При овладении данной аппликатурой октавы можно играть связно, уверенно переходить на следующие ноты, и играть в достаточно быстром темпе.

КАПРИС №6



**Децимы.** Игра децимами наиболее сложная в интонационном и техническом отношении. Она требует большой пальцевой растяжки. Чтобы не напрягать руку при сильной растяжке, особенно в низких позициях, положение руки должно занимать промежуточное позиционное положение. В децимах легче поставить четвертый палец, а первый – оттянуть вниз, а не наоборот. При этом желательно придать левому предплечью достаточный наклон в сторону струны ми.

КАПРИС №6



Смешанные виды двойных нот требуют особого отношения к системе подготовки и перемещения пальцев на грифе. Надо добиваться качественного исполнения, избегая возможных шероховатостей в звучании. Наиболее сложно этого добиться при игре legato. Чтобы избежать лишних движений следует обратить внимание на оставление пальцев на струнах и их своевременную подготовку. В процессе исполнения пальцы держать достаточно близко к струнам. При движении смешанных интервалов двойных нот стараться использовать квинту как ось, вокруг которой могли свободно и плавно перемещаться пальцы. При этом по возможности необходимо избегать перекрещивания одних и тех же пальцев на разных струнах.

**Аккорды,** с точки зрения техники левой руки, представляют собой наибольшую сложность. Аппликатура должна быть тщательно продумана. Особое внимание необходимо уделить подготовке и быстрому перемещению, а также оставлению пальцев на струнах. Аккордовые последовательности бывают двух основных видов:

1. Аккордовые последовательности с общим одним, двумя или тремя звуками в данной позиции:

КАПРИС №12

**Adagio**

var.7 pizz.

или с квинтой, используя её как ось: При исполнении этого вида аккордов можно применять подготовку и перемещение пальцев.

2. Аккордовые последовательности, не имеющие общих звуков в данной позиции:

КАПРИС №9

При исполнении этого вида аккордов возможно перемещение пальцев и перебрасывание их через струны.

3. Параллельные последовательности:

КАПРИС 12

Если этот вид аккордовых последовательностей охватывает несколько позиций, то возможно: а) передвижение руки и последовательное перемещение, и перебрасывание пальцев через струны; б) перемещение руки при оставлении пальцев на струнах (параллельная последовательность).

Трудности звукоизвлечения аккордов связаны не только с техникой левой руки, но и с техникой правой руки. Для хорошего звучания нужна эластичная кисть и полная свобода руки. Чаще всего аккорды, особенно четырехзвучные, берутся не одновременно, а разбиваются по два звука. Начинать аккорд надо от кисти, употребляя не более трех четвертей поверхности волоса смычка. На первые две ноты использовать не более трети смычка и всегда брать две ноты одновременно. Нажим должен быть легким, а смычок удерживать по середине между подставкой и грифом. В случаях, когда весь аккорд берется одновременно смычок надо располагать на струне ближе к грифу.

## Игра флажолетами

**Игра флажолетами** в каприсах носит эпизодический характер. *Флажолет* – (от французского flageolet, свирель, маленькая флейта<sup>1</sup>). Теоретически мы рассматриваем три вида флажолетов: натуральные, искусственные и двойные.

Натуральные флажолеты извлекаются путем легкого прикосновения к струне. Касаясь пальцем по середине струны и, тем самым, деля её на две равные части, мы получаем октавный флажолет. Прикосновением пальца в третьей части струны, то есть, деля струну на три равные части, можно получить квинтовый флажолет (звучит квинта через октаву от основного звука). Четвертая часть струны озвучивает нам квартовый флажолет, который звучит на две октавы выше основного тона. А дальнейшее деление струны на более мелкие отрезки дают нам флажолеты, но они звучат все слабее и качество звучания желает оставлять лучшего.

Натуральные флажолеты звучат красочно и живописно. Тембровая окраска целиком зависит от струны, на которой они извлекаются. Появляется возможность использовать различную окраску звуков как средство художественной выразительности. Более нежный флейтово-свирельный тон придают флажолеты, берущиеся на верхних струнах, более густой звук создают нижние струны. Натуральные флажолеты применяются во фразах, музыкальный смысл которых требует прозрачного звучания, а также в музыке изящного характера.



При этом следует отметить, что количество нот, которые можно извлечь натуральными флажолетами, весьма ограничено.

Искусственный флажолет извлекается за счет плотного прижатия (укорачивания) струны ниже лежащим пальцем, чаще всего первым, и одновременно легким касанием оставшейся колеблющейся части этой же струны выше лежащим пальцем, чаще всего четвертым. В зависимости от интервала, образуемого этими двумя пальцами, можно воспроизвести различные виды искусственных флажолетов: терцовые, квартовые, квинтовые. Они получили широкое распространение в практике скрипичной игры, благодаря полному и красивому звучанию, а также

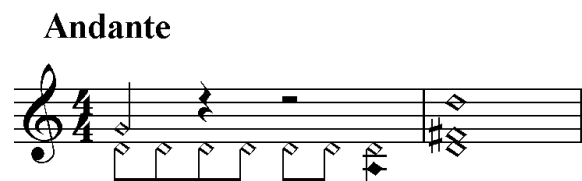
<sup>1</sup> Впервые игру флажолетами применил французский скрипач Ж.-Ж.Кассанеа де Мондовиль в своих сонатах для скрипки с басом, изданных около 1738 года, под названием «Les sons harmoniques».

достаточно широкому диапазону, что позволило исполнять флажолетами фразы и мелодические линии.



Звучание искусственных флажолетов имеет своеобразный характер, тембр, отличный от натуральных флажолетов. Во многом это обуславливается возможностью вибрировать искусственные флажолеты.

Двойные флажолеты являются технически трудными для исполнения и применяются достаточно редко. Флажолеты обладают способностью не отвечать при малейшем интонационном отклонении. Поэтому двойные флажолеты зачастую на практике дают «кикс». Двойные флажолеты образуются путём сочетания двух натуральных или двух искусственных флажолетов, а также сочетанием натурального и искусственного.



Знание аппликатурных замен одних флажолетов другими во многом облегчает трудности исполнения флажолетных двойных нот.

## Вибрации

**Вибрация** (vibrato) является одним из важнейших средств выразительности. Она придает звучанию более выразительный и красочный характер. Вибрация достигается за счет колебательных движений левой руки и непосредственно пальца, берущего конкретную ноту. Глубина вибрации зависит от степени уклонения от основного тона вверх и вниз. Скорость вибрации зависит от частоты колебаний. Для достижения хорошей вибрации требуется абсолютно свободная левая рука. Вибрация зависит от пальцев, кисти и предплечья. Колебание пальца (пальцевая техника) дает мелкую, напряженную, зажатую вибрацию, ее применение нежелательно. Кистевое vibrato – более широкое, а наиболее напряженное – достигается при колебании в локтевом суставе (локтевая вибрация).

На практике чаще всего используется сочетание различных видов вибрации (смешанная вибрация). Цель ее всегда художественная – придать большую выразительность музыкальной фразе или конкретной ноте. Выбор вибрации полностью зависит от поставленных художественных целей. Желательно исполнителю найти вибрацию, которая будет отвечать его творческой индивидуальности. Непрерывная вибрация мелодии служит средством объединения мелодической линии. Приемом *vibrato* нельзя злоупотреблять, так как частое применение этого средства уничтожает цель. При работе над интонацией и над качеством звука от вибрации временно следует отказаться. На практике иногда мы наблюдаем произвольные колебания руки у студентов. Они не имеют никакого отношения к вибрации, а вызваны зажатостью руки. Это сигнал приступить к работе по освобождению руки.

Основным материалом для работы над вибрацией является художественный материал, где легче формировать звуковую окраску. Недостатки вибрации зачастую связаны с неверной постановкой: это неправильное положение большого пальца, отведение его к порожку; выгиб кисти наружу, что мешает обратному движению кисти; чрезмерное давление пальцев, зажатость руки.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ 12 КАПРИСОВ ДЛЯ СКРИПКИ

Для практического изучения выбранного для работы каприса необходимо предварительно сыграть его с листа, отметив для себя характер музыки и наиболее сложные моменты в техническом отношении. Разбить трудные места на фрагменты. Учить их, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до соответствия авторского темпа. Поскольку в учебном пособии дается анализ каждого каприса надо опираться на сведения, приводимые в них. Это рекомендации, касающиеся интонационного своеобразия тем, ее истоков, принципов развития материала и приемов формообразования. Осваивая детали, тонкости и своеобразие скрипичной техники следует заботиться и о целостности композиции.

**Каприс №1 (*Allegretto*)** написан в трехчастной форме, основанной на контрастном сопоставлении частей: лирической, напевной (*Allegretto*), энергичной (*Allegro*) и варьированной репризы (*Allegretto*). В первой части каприса и в ее репризе использована народная лирическая мелодия «Qus ravi 1»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 146.

Первая тема каприса состоит из двух разделов. Ее первая половина излагается неторопливо и выразительно на струне ля. Повторное ее проведение освещено более густым и насыщенным тембром струны соль. Все смены позиций должны быть связные, переход в первую позицию в третьем такте нужно играть красочным *portamento*.



Двухголосная фактура второй половины темы (9 т.) реализуется демонстрацией тембра каждого голоса за счет разных струн. В 11 т. ноту соль второй октавы удобно играть 4 пальцем на струне ля. Но при этом разрушается тембровое единство темы, окрашенной тембром струны ми. Правильно будет ноту извлечь первым пальцем. Для этого надо в 10 такте двойную ноту ми бемоль и си бемоль взять не вторым, а третьим пальцем.



В 12 такте верхний голос находится в третьей позиции, а во втором голосе мы смещаемся с ноты фа третьим пальцем на ми бемоль, тем самым подготавливаем для верхнего голоса переход во вторую позицию. В 15 такте при исполнении форшлага следует 4-й палец поставить сразу на две струны. Форшлаг должен звучать мягко, неторопливо с опорой на основную ноту.

Средняя часть каприса – **Allegro**, несмотря на интонационную общность с первой частью, благодаря энергичному характеру и подвижному темпу вносит в пьесу контраст. В основе **Allegro** лежит хороший широкий штрих *detache* с использованием средней и верхней части смычка. Штрих усложняется частым чередованием струн. Четкую смену струн смычком следует предварительно тренировать на открытых струнах. Мелодическая линия строится по опорным нотам, поэтому важно определить эти линии, поиграть их отдельно. Опорные ноты надо выделять, а повторяющиеся, создающие органнй пункт – смягчать, при этом прослеживая динамику развития.

В 50-51 тт. октавы поднимаются в высокий регистр, поэтому их удобнее играть 1-3 пальцами. Заключительный раздел **Allegro** (с 58 т.) носит нарастающий волнообразный характер. Фигура из шести шестнадцатых длительностей на *cresc.* перемещается скачкообразно к

более высокому регистру, вплоть до кульминации соль3. Звук заключительной ноты соль малой октавы полностью растворяется и подводит к лирической репризе. По протяженности звучания он близок штриху *son file*. В репризе (**Allegretto**) тема звучит отдаленно, более свободно. Используется прием *sul tasto* – игра на грифе, что создает тихое, более сумрачное звучание. Вторая половина темы полностью повторяет экспозицию, в которой просветленное по характеру звучания полифоническое двухголосие на верхних струнах постепенно смещается в нижний регистр. В предпоследнем такте возможно (хотя не выписано) небольшое замедление.

**Каприс №2 (Allegretto)** написан в свободной форме со вступлением и кодой. Основной мелодический материал опирается на интонации, полученные в результате полной авторской трансформации тематического элемента мелодии *Ro‘malim*.<sup>1</sup>

Четырехтактовое гармоническое вступление основано на метрической структуре, проходящей красной нитью через весь каприс. Вступление построено на доминантовых созвучиях и динамическом развитии от *piano* до вступления темы на *forte*. В триолях применяется штрих рикошет, который исполняется легким броском смычка на струну с незначительной высоты. Таким образом, смычок самопроизвольно отскакивает благодаря колебаниям трости. Трость должна быть слегка наклонена в сторону подставки. Каждый следующий такт во вступлении, как более высокая ступень, должен звучать ярче предыдущего, поэтому точка исполнения рикошета на смычке слегка смещается от конца смычка к его середине, а точка игры на струне перемещается от грифа ближе к подставке. Длина штриха должна быть соразмерна количеству нот. Следить нужно за одновременным падением смычка сразу на две струны. Обратит внимание на переход от рикошета к последующему *legato*.

Проведение темы, естественно вытекающей из вступления, делится на динамически контрастные два четырехтакта. Первый звучит ярко, жизнеутверждающе на *forte*, второй – как эхо, отвечает на *piano*, при этом сохраняется четкость ритмического рисунка. Шестнадцатые длительности, связанные лигой по четыре (в 6, 8, 10 и 12 тактах), объединены единой линией со следующей фразой с помощью *crescendo*. При наличии игры в высоких позициях (в 8, 12, 111-114 и др. тактах) для качественного звукоизвлечения надо играть ближе к подставке.

С 13 такта начинается эпизод, который исполняется в нижней части смычка: две ноты *legato* – на них исполнитель как бы опирается, и две ноты *staccato*, напоминающие *staccato volant*, от которых он достаточно легко отталкивается. В 18 такте на первых двух заливочных нотах

---

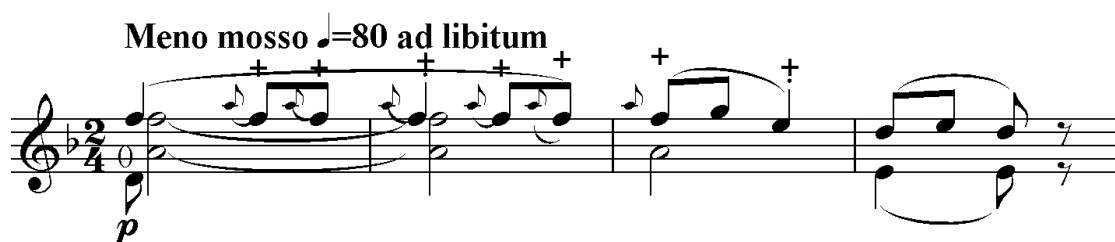
<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 63.

необходимо прокинуть смычок, переместив его верхнюю часть, чтобы уложить все ноты длинного пассажа на *staccato*.

С 30 такта – красочный импрессионистический эпизод: колышущиеся нонаккордовые звучности создаются за счет перемещающихся квинтовых созвучий. Структура не укладывается во вторую позицию и поэтому используется расширенная позиция: четвертый палец берет ноты соль<sup>2</sup> и ре<sup>3</sup>, находящиеся в третьей позиции. Важную роль в эпизоде играет волнообразная динамика и акценты. Последние должны быть яркими, имитирующими «световую» вспышку.

Средняя часть (*Meno mosso*) представляет лирико-драматический монолог, который исполняется широким и глубоким *detashe* и выразительным *legato*. По тембровой окраске монолог приближается к человеческому голосу. Выписаны два варианта исполнения: 1) весь эпизод играется на струне соль, и 2) возможность сыграть часть эпизода на струне ре, но при этом смену тембра надо сделать максимально незаметно. А вот в конце эпизода с 79 такта квинтово-квартовые переключки играют то на струне соль, то на струне ре, подчеркивая тембровое разнообразие. В монологе соединение ряда звуков происходит с помощью *portamento*. Оно выписано в виде глиссандирующих линий или аппликатурой, в которой соседние ноты извлекаются одним и тем же пальцем.

Эпизод ***Meno mosso ad libitum*** – новое прочтение главной темы. Во-первых, она проводится в увеличении в тональности d-moll, что создает печальное настроение и ощущение пространственности. Кроме того, здесь применяется необычный прием – одновременное звучание протяжных звуков *arco* и параллельное исполнение *pizzicato* левой рукой за счет сдергивания пальцев с форшлаговых нот.



Это средство создает эффект, близкий тембру кастаньет. Последующие проведения темы сопровождаются сменой гармонических красок.

Раздел ***Allegretto*** (107 т.) по отношению к предыдущему материалу построен по принципу контраста. Тональность D-dur непосредственно вводит слушателя в праздничную атмосферу. Это настроение создается чередованием тактов на *spiccato*, исполняемого чуть ниже середины смычка, с тактом на *legato*. При движении разложенных децим нужно добиваться интонационной точности и ускорения темпа. Кульминация каприза приходится на начало пассажа в 123 такте.

**Meno mosso** – реприза эпизода (125 т.) и одновременно начало коды. Начинается кода в умеренном темпе с постепенным ускорением, а с 142 т. – *strigento* – скорость резко увеличивается, происходит динамический взлет, после которого необходима цезура.

**Maestoso** – это заключительное торжественное проведение темы в расширении с гармонизацией каждого звука. Четырехзвучные аккорды исполняются «ломано» по 2+2 звука. Частая смена аккордов требует отработки переходов, смены расположения пальцев и интонационной точности.

**Каприс №3 (Largo ad libitum)** имеет сложную трехчастную форму с сокращенной репризой. Основан он на свободно трактованной народной мелодии «Sarab II»<sup>1</sup>. Первая часть по авторскому замыслу – это лирико-драматический рассказ в гармоническом сопровождении струнно-щипкового инструмента. Метро-ритмический рисунок исполняется достаточно свободно как в мелодии, так и в сопровождении. Главное – в общем движении арпеджированной гармонии не потерять важные интонации темы. Для этого полезно поиграть отдельно только мелодическую линию, прочувствовать фразировку и динамическое направление каждого эпизода и всей части в целом. Например:



Начало по характеру нежное и трогательное. Экономно распределяются эмоциональные и динамические ресурсы. В аккомпанементе каждая нотка должна быть выразительна с сохранением качества звука и ритмической обоснованностью.

Заключительный такт фразы завершается *pizzicato* левой рукой на фоне звучания последней ноты. *Pizzicato* передает основную ритмическую фигуру и имитирует звучания народного инструмента рубаб. Перед началом новой фразы обязательно требуется цезура.

Средняя часть каприса (**Allegro**) по характеру стремительная, как ворвавшийся ветерок с тонкими изгибами, взлетами и падениями, с налетом фантастического звучания, что создает значительный контраст по отношению к первой части. При этом тематическое зерно первой темы служит варьированным материалом и для развития средней части.

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 94.

Фантастическую загадочность образу придает использование сурдины. Основной штрих быстрой части *sautille* (дубль штрих). Главный динамический оттенок этого раздела – пиано, поэтому штрих *sautille* исполняется коротким отрезком смычка чуть выше его середины, опираясь на ноты движением смычка вниз. Благодаря этому вступают в силу пружинистые свойства трости, и смычок начинает подпрыгивать на струне, не отрываясь от нее. По своей сути штрих *sautille* напоминает использование двойного языка у духовых инструментов, когда у них меняется произношение звуков с помощью чередования «та-ка, та-ка».

В связи с частой сменой струн и изменений положения правой руки полезно поиграть штрих на открытых струнах, имитируя текст части, при этом контролируя скорость и равномерность движения смычка. Очень важна координация движения правой и левой руки. Сам штрих подразумевает равномерное движение. Поэтому любая оплошность в левой руке, в частности, неравномерное падение пальцев, моментально скажется на общем звучании.

Весь эпизод надо сначала выучить штрихами *detashe* и *legato*. Начинать надо с умеренного темпа, чтобы достичь ритмичности пальцевых движений, четкости смен позиций и чистой интонации. Важно правильно рассчитать динамическую нюансировку части.

Среди нескольких динамических подъемов следует выделить самую яркую кульминацию, которая совпадает с репризой быстрой части (48 т.). Главный кульминационный взлет приходится на последние такты. Протяжная нота соль малой октавы становится мостиком между **Allegro** и варьированной репризой, возвращающей нас к образам первой части. Перенесение темы в верхний регистр создает расширенное пространство между гармоническими «переборами» и мелодией, звучащей в новой тембровой окраске.

Выписанные разложенные аккорды, а также аккорды в виде форшлагов, исполняются без излишней торопливости. Для интонационной точности нужно тщательно изучить переходы на верхние мелодические ноты. Они должны быть плавными и при разрывах в позициях соединяться *portamento*. Так, например, в 63 т. переход с ноты ре<sup>2</sup> третьим пальцем надо скользить по струне ля до ноты соль<sup>2</sup>, после чего на струне ми берется нота ми бемоль 3 и 4 пальцами.

**Каприс №4 (Allegretto)** строится по принципу вариационного развития. Основным тематическим зерном является свободно трактованная народная мелодия «Azad».<sup>1</sup> Ее танцевальный склад заложен уже в первых тактах вступления. В нем дана первоначальная ритмическая структура сочинения – усуль, выполняющий в каприсе важную формообразующую роль.

---

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 134.

Первые ноты вступления (а также в аналогичных местах) исполняются с расхождением в четверть тона, что создает специфический звуковой разлив интонационной зоны. Усиль *pizzicato*, учитывая подвижный темп, надо играть по направлению, указанному в нотном тексте.



Тема каприса состоит из четырех фраз, каждая из которых представляет собой четырехтактовое построение. Тематическая фраза строится по общей нарастающей динамической линии вплоть до завершающего четвертого такта. Каждая последующая фраза исполняется чуть напряженной предыдущей, что создает единую линию развития темы. Мелодия с характерным для народной музыки резонирующим звуком в виде открытой струны всегда звучит ярче. Поэтому силу нажима и степень выразительности надо перераспределить в пользу струны, на которой исполняется мелодическая линия.

В 25 такте путем сопоставления происходит смена тональности: из F-dur в fis-moll. Мелодия в минорной тональности выявляет лирико-поэтический характер музыки. Тема сокращена до двух фраз. Следует выделить в 28 и 34 тактах хроматизированное гармоническое движение в нижнем голосе. В 34 такте идет одновременная переброска пальцев на соседние струны. Чтобы не образовались «дыры» в звучании, ни в коем случае нельзя снимать одновременно оба пальца. Надо сразу поставить второй палец на две струны, а третий перенести на струну ми. То же самое в приведенном примере – на две струны ставится первый палец и переносится второй.



В 37 такте путем сопоставления тональностей мы переходим в более светлую тональность G-dur. Разложенное вариационное движение мелодии в виде шестнадцатых исполняется приемом (*sul ponticello*), то есть играть у подставки. Игра рядом с подставкой вносит определенные тембровые изменения, звучание приближается к тембру народного инструмента гижак. Окончание фраз и следующая вариация идет с использованием *pizzicato* в левой руке, что приближает к тембру плекторных народных инструментов. *Pizzicato* левой рукой прием сложный, требующий

укрепления пальцев, которые после взятия ноты цепляются за струну и «сдергивают» ее. Общее развитие приводит (с 57 такта) к двойным нотам. Они исполняются чередованием ударом смычка по струнам в верхней его части движением вниз и вверх и «сдергиванием» нот сразу на двух струнах. Для освоения интонационной точности мелодию необходимо поиграть в медленном темпе штрихом *detache*.

Следующий эпизод (с 72 такта) – кульминационный. Он исполняется в нижней части смычка. Верхние двойные ноты (с черточками над нотами) исполняются более сглажено глубоким звуком. Нижние – с точками над нотами, нужно играть отрывисто и легко. Усложненные гармонические сочетания требуют внимательной работы над интонацией, полной свободы левой руки и приспособляемости к сменам позиций.

Начиная со второй половины 86 такта, нижний палец первой двойной ноты становится верхним в следующем созвучии. Поэтому его надо сразу ставить на две струны, что способствует ускорению темпа при параллельном движении пальцев. С 91 такта вплоть до кульминации в 96 – идет росо *accelerando*. Кульминация завершается спуском по хроматической гамме параллельных секст путем пульсирующего сползания левой руки (*portamento*). С 99 такта происходит постепенное замедление за счет выписанных автором длительностей, где последние ноты половинки. Они приводят к ноте ми диез<sup>1</sup>, которая энгармонически переосмысливается в ноту фа<sup>1</sup> – тонику основной тональности.

Сокращенная реприза состоит из двух развернутых фраз. Резко изменяется характер музыки, в сравнении с экспозицией. Усуль играется приемом *col legno*, то есть ударом древка смычка по струнам, что создает специфический цокающий призыв. Сама же тема играется *pizz.*, что еще в большей степени подчеркивает национальный колорит.

**Каприс №5 (Andantino)** написан в свободной форме, близкой фантазии. Тема его, основанная на народной мелодии «Сарбозча»,<sup>1</sup> носит углубленно-философский характер. Исполняется она *sote voce* (вполголоса) связным *detashe*. Каждая фраза обрамляется квинтовым созвучием на открытых струнах (*pizz.* левой рукой). Последние четыре такта мелодии (9-11 тт.), благодаря игре у подставки (*sul ponticello*) в нижнем регистре, звучат приглушенно как эхо.

Второе проведение темы (с 13 т.) во второй октаве лучше играть на струне ля в шестой позиции, а не на более открыто звучащей струне ми (во второй позиции), так как тембр струны ми не соответствует данному художественному замыслу. С 25 такта тематическое развитие лучше сначала озвучить на струне ля, а для тембрового разнообразия ее вариант (с 34 т.) на струне ре. Кульминация первой части (*mf*) приходится на обостренное секундными соотношениями двухголосное развитие

---

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Часть III // Составители К.Алимбаева и Ф.Кароматов. Запись В.А.Успенского. –Т., 1954. –С. 110.

тематического материала (43-47 тт.). В двухголосии (54-58 тт.) нижний голос выписан половинками, а в реальном исполнении он дробится по штрихам верхнего голоса.

**Andantino**                      **НАПИСАНО**

(arco)

**Andantino**                      **НАДО ИГРАТЬ**

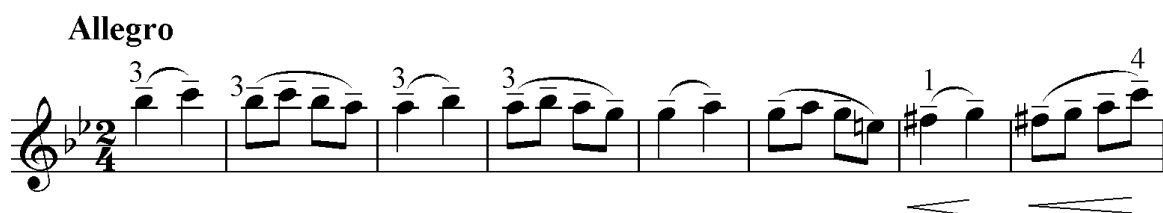
(arco)

Аналогичные моменты встречаются в 43-47 тт., 231-237 тт., 248-252 тт., 259-263 тт. Заключение (с 61 т.) проходит с небольшим расширением. Нота соль1 завершает первую часть флажолетом.

С опорного звука соль малой октавы (фермато) начинается подготовка нового эпизода арпеджированного движения, которое опирается на ноту ля1 (фермато) в верхней точке и в дальнейшем двигается волнообразно с постепенным ускорением, подготавливая **Allegro** (с 67 т.) Быстрая часть состоит из нескольких разделов. Первый (67-113 тт.) и второй (116-162 тт.) разделы близки по своей структуре. Они завершаются мелодическими интонациями, заимствованными из **Andantino**.

Второй раздел в основном повторяет тематическое развитие первого, только строится на квинту выше. Звучит он динамически ярче. В нем мелодическая линия естественно вытекает из предыдущих интонаций, которые вплетаются в фактуру, выраженную в виде общего движения шестнадцатыми длительностями. Задача исполнителя выявить скрытую полифонию. Для этого полезно поиграть отдельно мелодическую линию. Так, например:

**Allegro**



Основным штрихом при быстром чередовании смежных струн на *legato* является его разновидность *bariolage*, трудность исполнения которого связана с ритмичной работой правой руки. Мелодические ноты в фактуре необходимо выделить. Аппликатура должна способствовать быстрой и удобной смене позиций. Следует обратить внимание на внепозиционное движение четвертого пальца (99,101,148 и 150 тт.).

Оба раздела быстрой части завершаются кульминациями в высоком регистре с использованием квартовых флажолетов на тематическом материале из первой части. Интонация квартовых флажолетов выстраивается по первому пальцу, а к нему пристраивается четвертый – с легким касанием струны на расстоянии кварты.

Третья часть – **Allegro** (163 т.) строится на контрастном сопоставлении отрывистой мелодии (активное и напористое двойное, а в дальнейшем аккордовое *pizzicato*) и торжественной, суровой темы (*arco*) (170 т.). Двойные ноты и аккордовое *pizzicato* исполняются ударом пальцев сверху по струнам в верхней части грифа. Выполняется это по небольшой диагонали в сторону от подставки вниз. При чередовании струн возможно движением вниз и вверх. Тема *arco* играется без вибрации (*non vibr.*). Развивается она гармонически с помощью тональных сопоставлений. Во втором же проведении этой темы (197 т.) используется достаточно интенсивная вибрация.

Пассажи (с 205 и с 220 тт.) исполняются *staccato voland*. Для того чтобы смычок отрывался от струны надо сместить центр тяжести и опереться на мизинец правой руки. Движение лучше не начинать от конца смычка, а сдвинуть его ближе к центру, при этом точно и экономно распределить ноты пассажа на смычок.

Эпизод *Meno mosso* (с 208 т.) начинается спокойно, с небольшим ускорением, а затем замедлением в последних двух тактах перед последним пассажем. Фермато на ноте до<sup>4</sup> сохраняется до полного растворения звучности, подготавливая звучание флажолетов, с которых начинается варьированная реприза. Изменяется порядок подачи материала вплоть до **Andantino** (248 т.), где полностью возобновляется динамическая и образная сфера, заимствованная из первой части.

**Каприс №6 (Moderato)** написан в двухчастной форме сквозного развития. Вторая часть содержит два чередующихся материала. В сочинении использована народная инструментальная мелодия «Уфар».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 142.

По своему содержанию каприс носит танцевально-игровой характер. Темы постоянно варьируются как монодийно, так и с использованием гармонических голосов. Тональность *Ges-dur* практически полностью лишает возможности использовать открытые струны. Изобилие двойных нот требует хорошей технической оснащенности. Необходима предварительная подготовка в исполнении терций, секст, фингерированных октав, децим. В качестве учебного материала можно использовать изучение гамм двойными нотами, этюдов и каприсов на двойные ноты (Крейцера, Донта, Роде и других).

Основная тема первой части построена на тембровом сопоставлении звучания струны соль на *f* в верхнем напряженном регистре и струны ре в нижнем светлом регистре на *mf* (во второй фразе). Характерной особенностью для этой мелодии становится ритмическая перебивка движения триолей и дуолей (во 2 и 4 тактах). С самого начала используется штрих маркированного *detashe*, который приближается к *martele*, только без характерных пауз между нотами. Острота в исполнении зависит главным образом от умелой координации, хорошей атаки звука и быстрого импульсивного проведения смычка.

При исполнении музыкальной фразы правая рука должна быть гибкой и пластичной, способной к свободному движению и дифференцированному управлению давлением смычка на струну. Одновременное использование активной вибрации придаст мелодии интенсивное звучание. Следует обратить внимание на переключки голосов: так в 17 и 23 тт. из-за такта – мелодическая линия с верхнего голоса переходит в нижний голос.

Децимы (в 27-28 тт.) должны звучать ярко. При их движении заранее продумываются все смены позиций, чтобы переходы были плавными, ритмичными и интонационно точными. Начиная с 38 такта, подготавливается кульминация первой части, которая приходится на 44-45 такты. Последний всплеск – это терцовое проведение темы с заключением – переходом ко второй части (54 т.).

Вторая часть (с 54 т.) после лаконичной связки, начинается с активного ритмо-тематического обновления, где вторая и третья доли дробятся на шестнадцатые длительности, которые исполняются штрихом *ricoshet*. Четыре шестнадцатые под лигой должны звучать ритмически равномерно.

Первые восемь тактов – это как бы вступительный контрастный материал по отношению к основной теме второй части (с 64 т.). Сама тема носит лирико-танцевальный характер. В сравнении с первой частью в ней больше напевности и широты дыхания. Отличаются они и по штриху, и по структурному построению. В главной теме второй части широко применяются приемы игры *legato* и *portamento*. Второе проведение темы в *e-moll* создает новый и свежий колорит.

Вторая тема (78-84 тт.) каприса вырастает из вступительного тематического элемента второй части. Она вносит динамический контраст, основанный на обыгрывании ноты ля<sup>2</sup>. Варьированное чередование этих тем служит приемом формообразования второй части. Заключительное проведение темы квартовыми флажолетами воспринимается как легкое насвистывание мелодии. Развитие ее построено на постепенном динамическом нарастании. Следует также обратить внимание на четкое ритмическое исполнение.

**Каприс №7 (Allegretto)** носит подчеркнутый танцевальный характер. Этот тон ему задает мелодизированный усуль и лирико-танцевальная тема (р) в размере 6/8. По форме – это вариации сквозного развития, в основе которых лежит народная мелодия «Тошкент уфори»<sup>1</sup>.

Краткое и ритмически острое вступление – мелодизированный усуль периодически вторгается в основную мелодию каприса. Его исполнение *pizzicato* имитирует народный ударный инструмент дойру. *Pizzicato* в левой руке на последней ноте усуля дано для удобства перехода на игру *arco*.

Главная тема по построению двухчастная. Состоит из четырех четырехтактовых фраз. В первых двух фразах динамическая вершина приходится на четвертый такт, а третья и четвертая – начинаются с динамической вершины с последующим спадом. Шестнадцатые длительности звучат достаточно весомо и упруго. Третью фразу (14 т.) желательно играть не на струне ля, а на струне ре, тембр которой придаст теме более сочный теноровый оттенок. Аналогично исполняется фраза с 30-33 такты.

Часто встречающееся движение параллельных секст (19-22, 26-27, 34-36 тт.), динамически развивающийся материал требует предварительной подготовки для четкого смещения пальцев на соседние струны, при этом, чтобы не было «дыр» в звучании, нельзя снимать одновременно все пальцы со струн. В октавах чередование 1-3 со 2-4 пальцами (фингерированные октавы) используется только на верхних нотах (40-41 тт.). В двойных нотах помимо чистого интонирования требуются свободные, гибкие передвижения пальцев. Поиски тембровой окраски каждого голоса позволят имитировать тембры двух скрипок.

Первая (с 42-45 тт.) и третья (50-53 тт.) фразы в новом вариационном построении представляет собой быстрое «журчащее» хроматическое движение мелодии вниз. Вторая (46-49 тт.) и четвертая (58-61 тт.) фразы излагаются на более спокойном движении вверх. Завершается каждый такт «насвистыванием» квартовых флажолетов основного тематического зерна. Для красивого воспроизведения флажолетов, как в низком, так и верхнем регистрах нужна достаточно активная вибрация. Это придаст тембру

---

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Часть III // Составители К.Алимбаева и Ф.Кароматов. –Т., 1954. –С. 108.

искусственных флажолетов более насыщенный и эмоциональный характер. Аппликатура хроматической линии движения вниз связана с последовательной сменой подряд пальцев (4,3,2,1+2,1).

Вариацию **Meno mosso** (54-57 тт.) отличает сдержанный темп и определенная ритмическая свобода, что позволяет провести тему выпукло и контрастно по отношению к предыдущим и последующим штрихам. Взятое за основу ломаное построение в первой половине каждого такта **Meno mosso** послужило приемом для дальнейшего развития, начиная от **Adagio** (64 т.) с постепенным ускорением и замедлением темпа. Появляется бросковый штрих *spiccato*, для которого характерен умеренный темп, так как каждый звук воспроизводится отдельным движением руки. Цельность же мелодической линии достигается благодаря четкой фразировке, точному распределению смысловых акцентов, динамики и кульминаций.

В медленном темпе *spiccato* надо исполнять ближе к колодке, а по мере ускорения (**Andante**, а затем **Allegretto**) точка соприкосновения со струной смещается к середине смычка. Последние три такта перед **Allegro** образуют динамические волны. Движение смычка переходит от *spiccato* к штриху, при котором сохраняется острота, близкая к *martele*, а его воспроизведение ближе к акцентированному *detashe*.

Вариация **Allegro** строится на динамических волнах взрывного характера. Раздел носит подчеркнуто виртуозный и блестящий характер. Все линии двойными нотами написаны достаточно удобно, «скрипично». Параллельные внепозиционные движения терциями и секстами требуют свободного скольжения левой руки по грифу. Нисходящие сексты (в 80 и 87 тт.) играют расширенной аппликатурой – чередованием третьего с четвертым и первого со вторым пальцами. В 82 такте, чтобы избежать переброски первого пальца, правильно остаться в полупозиции и ми бекар1 взять вторым, а соль1 четвертым пальцами.

НЕ ПРАВИЛЬНО

ПРАВИЛЬНО

*Legato* в правой руке – основной штрих **Allegro**. Чтобы показать всю яркость и выпуклость динамических подъемов и спадов надо использовать

всю длину смычка и правильно, в зависимости от динамики, его распределить.

Подход к кульминации (89-91 тт.) выполняется в нижней части смычка. С 92-93 тт. штрих *saltando* исполняется броском смычка на струну и дальнейшим рикошетом при скольжении третьего пальца по струне ми. С 94 т. следует перейти на более тяжелое *spiccato*, не давая высоко отскакивать смычку и использовать гораздо больше волоса для точки соприкосновения смычка со струной. Переход в вариацию в A-dur (100 т.) придает заключительному разделу солнечный, праздничный характер. Двойные ноты исполняются ближе к колодке свободным отрывистым движением. В 104 и 112 тактах им противопоставляется контрастное звучание ударов смычка по струне и *pizz.* левой рукой, имитирующее звучание кастаньет. С 119 т. (*Piu mosso*) начинается вариация – кода. Темп возрастает, общее движение смещается в высокий регистр, где проходит заключительное проведение темы.

**Каприс №8 (Adagio)** выполнен на основе оригинального тематического материала. По форме каприс трехчастный. Первая часть (**Adagio**) выражает глубокие философские размышления. Сдержанное по характеру экспозиционное изложение лирико-философской темы, построенной на ломаном волнообразном движении вверх, ведет к постепенному нарастанию, а затем и спаду звука. Для развития материала характерна частая смена позиций, переменный размер, синкопы, обыгрывание отдельных тематических элементов и часто меняющиеся авторские темпы. Из сказанного следует, что для первой части типично свободное изложение материала. Конец темы (33-41 тт.), звучащий флажолетами, создает противовес предыдущему нарастанию звука. Он вводит в светлый мир природы.

Мелодическое движение (**Adagio**), внутренне расчлененное по две ноты *legato*, исполняется глубоким, выразительным звуком. Все ноты, находящиеся рядом и исполняемые одним и тем же пальцем, объединяются с помощью *portamento*. Натуральные флажолеты исполняются без вибрации бесстрастным и призрачным звуком, кроме последней ноты, которая берется искусственным квартовым флажолетом.

Вторая часть каприса (**Moderato**) вносит в пьесу значительный динамический контраст. По своему характеру это – драматическое скерцо, ассоциирующееся с «танцем огня». Исполняется эта часть воодушевленно и приподнято. В основе тематического зерна лежит напряженная трель. Ее повторение напоминает «вспышки пламени». Каждая триоль шестнадцатыми длительностями исполняется штрихом *staccato voland.* Этот образ лег в основу развития части. Штрих «летучего» стаккато используется в аналогичных местах (70-71 и 83-84 тт.). Он играет в средней и нижней части смычка. Все трели выполняются с обязательным ярким акцентом на основной ноте.

<p>НАПИСАНО</p> <p><b>Moderato</b> ♩=75</p>	<p>НАДО ИГРАТЬ</p> <p><b>Moderato</b> ♩=75</p>
---	--

Следует обратить внимание на переброску смычка в 46 т. со струны ми на струну соль через две струны. Подобные переброски существуют в аналогичных тактах (47 т. и др.). В этих случаях важна правильная смена положения локтевого сустава правой руки.

Начиная с 51 такта, мы имеем несколько видов движения секвенциями, что подразумевает в однотипных моментах одинаковую аппликатуру. С 54-55 и 57-60 тт. каждая четверть исполняется по принципу динамического контраста: *forte-piano* и наоборот. Контрасты – резкие, внезапные достигаются с помощью *subito* (внезапно).

В остальных случаях динамика непосредственно совпадает с направлением движения шестнадцатых длительностей (вверх *cresc.* вниз *dim.*). Кульминация в 80 такте *piano* исполняется тонким и проникновенным звуком. Аппликатура нисходящего секвенционного движения играется третьим и первым пальцами при равномерном скольжении кисти вниз по грифу. Последняя динамическая вершина *forte* завершает быструю часть (85-87 тт.).

Тема в репризе **Adagio** варьируется, охватывая более широкий диапазон, включая высокий регистр. По содержанию она близка первоначальным образам первой части.

**Каприс №9 (Andante)** построен в форме четырехголосного фугато. Интонационный материал темы фугато опирается на напевную лирическую народную мелодию «Сурнай ўйини»<sup>1</sup>.

Вступительные такты дают нам расширенное звучание зоны звука ре на открытой струне с расхождением унисона на струне соль на полутон и четверть тона. Так, до диез<sup>1</sup> на струне соль поднимается на четверть тона (глиссандо) и сходится в унисон. Затем повышение еще на четверть тона в сторону ми бемоль и возвращается в унисон. Открытый, без вибрации звук на струне ре играет роль резонатора, на фоне которого развивается и первое проведение темы (3 т.). Поскольку открытая струна будет звучать ярче в связи с ее максимальной длиной, то основные усилия и тяжесть правой руки необходимо перевести на струну соль для более четкого выявления мелодической линии.

<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Часть III // Составители К.Алимбаева и Ф.Кароматов. Запись В.А.Успенского. –Т., 1954. –С. 112.

Органный звук ре выписан ритмически по сменам смычка, но при этом подразумевается его непрерывное звучание. В аппликатуре по возможности используется скольжение пальца на последующую ноту, приближаясь к тембру народного инструмента. При игре в высоких позициях (20 т.) длина струны сокращается, поэтому для качественного звучания смычок смещается ближе к подставке. Темы следует играть динамически разнообразно. Все ее построение связано с постепенным развитием и выходом на кульминацию в 20 т., после чего наступает спад звучности.

Каждое завершение проведения темы сопровождается усилем *pizzicato* (имитируется игра на дойре). В 23 такте *pizz.* играется левой рукой, так как оно возникает на фоне игры *arco* в другом голосе, а в 24 такте *pizz.* звучит соло, поэтому по желанию исполнителя можно играть как левой, так и правой рукой. В 25 такте первая и последняя ноты во втором голосе исполняются *arco*, остальные ноты *pizz.* берутся левой рукой.

Первое и третье проведение темы построено от тоники ре, а второе и четвертое от доминанты ля. Второй голос построен на подголосочной полифонии и использовании канонического движения (например, 29-30 и 33-34 тт. и другие). Все линии должны хорошо прослушиваться, особенно канонические вступления тем.

В трехголосном проведении темы (46 т.) усложняется воспроизведение качества звучания, как мелодического, так и сопровождающих полифонических голосов. Поскольку все три голоса не всегда могут звучать одновременно, то продолжение звучания некоторых голосов как бы подразумевается. Так, например, в 53 такте верхний голос должен был продолжаться, но реально он может звучать только одну восьмую, поскольку второй и третий голоса ведут активное движение.

Еще сложнее дело обстоит при четырехголосном проведении темы в басу (с 70 т.). При исполнении четырехзвучных аккордов нужна гибкая, свободная и подвижная правая рука, которая должна сочетаться с цепкостью и легким передвижением пальцев, их сменой в разных сочетаниях, а также в контрапункте со сменой позиций.



Тема в нижнем регистре требует дополнительных усилий, яркости исполнения и выявления тембра струны соль, так как верхние голоса в силу своего тесситурного расположения звучат ярче. Кульминационный

эпизод с 82-88 тт. из-за широкой растяжки пальцев в четырехголосном изложении, высокого и напряженного регистра особенно труден для исполнения, как по качеству звука, так и интонационно.

С 92 такта начинается разработка с ритмического дробления ритма на более мелкие длительности. Постепенно увеличивается их темп. Мелодия движется по опорным нотам в чередовании с открытыми струнами. Такое быстрое чередование на соседних струнах *legato* играется штрихом *bariolage*. Появившиеся линии шестнадцатых длительностей, представляют скрытую полифоническую ткань, где тематические элементы переплетаются с опорными гармоническими звуками. Эта ткань развивается, постепенно переходя в более высокий регистр. Кульминация эпизода приходится на вторую долю 131 такта, после которого начинает спадать общая динамическая линия.

Реприза фугато сокращенная. В сравнении с экспозицией решена она несколько в другом ключе. Начиная с 141 такта параллельно с проведением темы, сохраняется ритмический рисунок (усуль). Для контрапунктического сочетания темы и усуля используется одновременная игра arco и pizz. левой рукой, что потребует хорошей координации движения. В конце каприса применяется красочное мелодическое заключение квартовыми флажолетами. В последних тактах и основная ритмическая структура играется флажолетами, и заключительный аккорд состоит из трех флажолетов.

**Каприс №10 (Adagio)** представляет собой сложную трехчастную форму. Темы каприса основаны на авторском материале. Первая часть каприса импровизационного склада. Для нее характерна частая смена темпов, свободная трактовка фактуры, смена метроритмической основы (6/8, 9/8, 4/4 и т.д.).

Тема первого раздела возникает из характерного для многих народов квинтового созвучия на открытых струнах с квинтовым форшлагом. Она как бы постепенно раскручивается: квинта переходит в минорную, а затем мажорную септимы и «выливается» в местную кульминацию в виде сексты с «глиссандирующим» секстовым форшлагом (3 т.). Эпизод следует играть всем смычком достаточно плотным звуком. Соединение (3 т.) сексты ре-си бемоль в третьей позиции с секундой ми бемоль-фа (4 т.) во второй позиции происходит с помощью вспомогательной сексты до-ля бемоль.



В 7 такте нисходящие сексты нужно играть *portato*. С 9 такта начинается трехтактовое построение (в виде арпеджио по терциям), которое опирается на динамический контраст, подкрепленный сменой штрихов. Так 9 т. – (*mf*), активное *detashe*, 10 т. – (*p*), легкое *staccato voland*, 11 т. – ускорение и яркое *cresc.* к верхней ноте. С 13 такта проходит вариант темы в доминантовом соотношении по отношению к первому проведению темы. Он окрашен тембрами струн ре и ля. Добавление *pizz.* (17 т.) имитирует плекторные народные инструменты. *Pizz.* левой рукой играется третьим пальцем. Тогда на струне ре, звучащей *arco*, будет слышен легкий форшлаг солы. В арпеджио (с 21 т.) важно правильно выполнить динамические темповые рекомендации: ***piu mosso, allegretto, accelerando, meno mosso, accelerando***. Производимая смена темпов должна быть естественной и убедительной.

Раздел **Moderato** по характеру приподнят, патетичен. Трехзвучные аккорды исполняются одновременно с опорой на средний звук, четырехзвучные «ломаются» на 2+2 звука. Септаккорды в эпизоде звучат обостренно. Они интонационно сложны и требуют тщательного изучения. Для этого данный материал лучше разбить на мелкие разделы. Среди аккордовых построений главное – не потерять основную мелодическую линию и ее дальнейшее развитие.

**Allegretto** – танцевальная часть. В основную ритмическую структуру в размере шесть восьмых (с опорой на слабую пятую долю) вплетаются попевки, родственные народным мелодиям. Весь эпизод строится на постоянном варьировании, как мелодическом, так и гармоническом. Частая смена одноголосной фактуры двухголосной и трехголосной при постоянной смене струн добавляет сложности для действий правой руки, которая с помощью локтевого сустава должна занимать правильное положение. Это важно для сохранения качества звука. Большую роль играет и правильный подбор аппликатуры. Выписанная аппликатура наиболее удобная с точки зрения позиционной игры.

В средней части **Allegretto** (с 62 т.) разрабатывается основной мелодический элемент. Кульминация эпизода приходится на 88-89 такты, где обыгрывается этот элемент в нижнем голосе. Здесь происходит динамический спад, ведущий к репризе.

Реприза **Adagio** возвращает слушателя к первоначальному материалу импровизационного склада. Завершается каприс кодой (**Allegretto**), построенной на танцевальной мелодии средней части. В ней мелодия, благодаря частой смене регистров, связанных со сменой струн, и игре флажолетами, окрашивается разными красками. Заключительная двойная нота воспроизводится двойным терцовым флажолетом.

**Каприс №11 (Allegro)** написан на интонациях свободно трактованной народной инструментальной мелодии «Сарбоз»<sup>1</sup>. Вступительные такты носят призывный характер, напоминающий сигналы старинных духовых инструментов. На скрипке отрывистые ноты исполняются четким рикошетом. Первые две фразы звучат на струне соль, которая наиболее точно по тембру отражает поставленную задачу. В тексте приводится и альтернативная аппликатура, где используется струна ре. Этот вариант менее удачный, так как не сохраняет тембровой целостности. Однако в техническом отношении его играть много легче. Хроматическую гамму надо исполнять на *cresc.* с использованием суженной аппликатуры с 4 до 1 пальца по полутонам. Переходы должны быть незаметными и в целом приближаться по звучанию глissандо.

Основная часть (с 15 т.) представляет собой вариантное развитие народной мелодии, построенной на использовании мелкой техники в быстром темпе. Каждое построение представляет законченную мысль. (Каждый вариационный блок полностью повторяется.) Первое построение начинается в пятой позиции на струне соль. Если играть в первой позиции на струне ре, то потребуются лишние переходы на ноту си<sup>1</sup> первым пальцем в пятой позиции. Во втором такте переход на ля<sup>2</sup> первым пальцем наиболее естественен. Если ля<sup>2</sup> взять третьим пальцем, то переход на ля<sup>3</sup> будет с портамента, что создаст красочный колорит. Отдельно следует отработать (в 18 т.) соединение ми<sup>2</sup> на струне ре с ля<sup>3</sup> на струне ми под лигой (скачок через струну ля). Обратить внимание на работу локтевого сустава правой руки. Аналогичные случаи встречаются и в других разделах.

Широко разбросанная по регистрам мелодическая ткань подразумевает частые и разнообразные позиционные переходы, которые требуют дополнительных упражнений. Переходы на разные пальцы осуществляются с помощью скольжения по грифу и использования вспомогательных нот. Для равномерности падения пальцев полезно поучить эпизоды движения тридцать вторыми нотами 30-33 тт.) штрихом *spiccato*. В 33 такте используется переход с помощью вспомогательной октавной сексты си бемоль<sup>1</sup> – соль бемоль<sup>2</sup> на ре бемоль<sup>3</sup> – си бемоль<sup>4</sup>.

С 41 т. – эпизод исполняется легким штрихом *sautille*. Основная мелодическая линия прослеживается по опорным нотам. Октавные переходы должны быть быстрыми и четкими, чтобы не нарушить общей ритмической структуры. С 60 т. проводится тема в основном виде. Она требует от исполнителя яркого по динамике (*f*) и сочного по тембру звука на струне соль. Каждая фраза завершается глissандирующим взлетом на октаву. Тематический материал вступления обрамляет каприс.

---

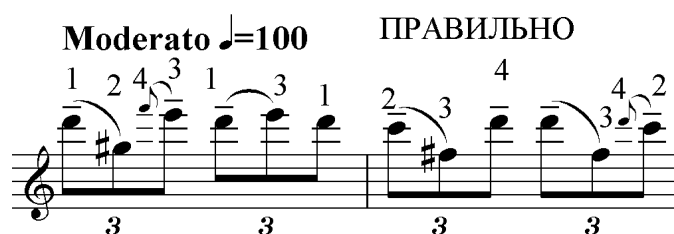
<sup>1</sup> Узбекские народные песни. Часть III // Составители К.Алимбаева и Ф.Кароматов. Запись А.М.Четвертакова. –Т, 1954. –С. 97.

**Каприз №12 (Andantino)** написан в форме Темы с вариациями, основанной на танцевальной народной мелодии «Sarab 1»<sup>1</sup>. Построение мелодии развивающегося типа. Она состоит из 4-х фраз по два такта и заключения, которое представляет собой повторение четвертой фразы. Кульминация темы приходится на третью фразу. Подобная схема построения в тех или иных вариантах переносится и на формообразование последующих вариаций.

Тема исполняется ритмично в нижнем бархатном регистре на струне соль. В первых двух тактах смычок распределяется по длительностям следующим образом: первая четверть – от колодки перемещается в верхнюю часть смычка. Ноты второй и третьей четверти играют в верхней части смычка. Четвертая четверть – смычок перемещается в нижнюю часть. В дальнейшем каждая полная четверть распределяется на весь смычок. Ноты с точкой и с черточкой нужно играть с легким нажимом и последующим снятием смычка.

Первую, третью и четвертую вариации можно отнести к «строгим» вариациям, где соблюдается точное соотношение объема темы и вариаций, сохраняются основные движения мелодических линий, хотя они разнятся по темпу и характеру. Другие вариации различны по образному содержанию, мелодически и гармонически варьируются, вводятся в текст каденции, применяются разные виды техники. В связи с этим расширяется и объем вариаций.

Вариация №1 (**Moderato**). В основу положена разбивка четвертей на триоли восьмых. Первая и третья нота триоли чаще всего связаны с мелодической канвой, а средний звук является гармоническим. Поэтому нужно следить, чтобы гармонические звуки не были ярче мелодических. Темп вариации более подвижный. Звучание нежное, лиричное. Играть вариацию выразительно и певуче в верхней части смычка штрихом *legato* и *detache*. Движение мелодии с форшлагами и изменяющимися гармоническими звуками ведет к частой переброске пальцев, это неудобно. Поэтому предлагается в 16-17 тактах используется суженная аппликатура.



<sup>1 1</sup> Узбекские народные песни. Книга II // Составители Е.Е.Романовская и И.Акбаров. –Т., 1939. –С. 91.



В нижнем голосе каждая нота берется отдельно с небольшими паузами *non legato*, имитируя звучание контрабаса при игре *pizz.* Аппликатура нижнего голоса из-за хроматического движения по полутонам построена на частом скольжении одного пальца по струне. В самой мелодии изменяется образная сфера – танцевальность сменяется некоторой торжественностью и драматизмом. Форшлагги исполняются не спеша, не нарушая ритмического движения. Обратит внимание на одновременность звучания голосов.

Вариация №5 (**Lento ad libitum, cantabile**) – романтическая по содержанию. Динамика, ритмический рисунок и темп трактованы свободно. Тема строится по первым опорным нотам каждой ритмической фигуры, построенной в виде восьмой (мелодический голос), триоли – шестнадцатыми длительностями (гармонические голоса) и верхней восьмой (контрапунктический голос). Тема в примере по первым нотам выделена.

**Lento ad libitum**  
cantabile

var. 5

Тема, экспонированная в басу должна хорошо прослушиваться, звучать связно, за счет правильного динамического изложения. Фраза завершается каденцией (с 64-66 т.), которая воспринимается как небольшой кульминационный эпизод.

Вторая фраза приводит к более высокой и напряженной кульминации, которая завершается ниспадающей трелью. Трель сочетается со скольжением по струне (глиссандо), которое переходит в дальнейшее хроматическое движение *cresc.* Следующая фраза начинается на *f* и буквально через полтакта звучит *subito p* (76 т.). Так же построен и 77 такт. С 78 такта начинается постепенное уменьшение звучности. Пятая вариация завершается обыгрыванием смены доминантового и тонического сочетания, что приводит к плавной замене фактуры (83 т.), подготавливающей шестую вариацию. Трудны скачки в высокие позиции. Точность попадания зависит от хорошего знания грифа.

Вариация №6 (**Allegretto**) является естественным продолжением пятой. В шестой вариации изменяется фактура и соответственно образная сфера. На первый план выдвигается четкий ритмический рисунок. Варьированная тема проводится в нижних нотах фактуры. Основная трудность заключается во владении штрихом «прыгающее арпеджио».

Штрих исполняется движением всей руки, с помощью вращения плеча. При этом используется небольшой отрезок, расположенный в центре тяжести смычка. Смычок не следует поднимать высоко над струной. Бросок смычка контролируется кистью. На струне нужно выбрать участок между грифом и подставкой от середины чуть ближе к грифу. Ритмическая точность контролируется небольшими акцентами при движении вниз и особенно вверх. Четкая и своевременная перестановка пальцев гарантирует совпадение пальцев и смычка. Отработать штрих «прыгающее арпеджио» на открытых струнах. Поучить вариацию штрихом *legato*. Для интонационной чистоты поучить вариацию двойными нотами для интонационной чистоты.

НАПИСАНО                      НАДО УЧИТЬ

**Allegretto** ♩=100

var. 6

В вариации №7 (**Adagio**) изменяется образная сфера. Тема звучит в высоком регистре, как печальный напев наигрыша народного духового инструмента (най). Каждая фраза прерывается гармоническим «наплывом» в виде аккордового ряда *pizz.* (имитация плекторных инструментов). Аккорды *pizz.* играть движением указательного пальца слева направо, слегка по диагонали.

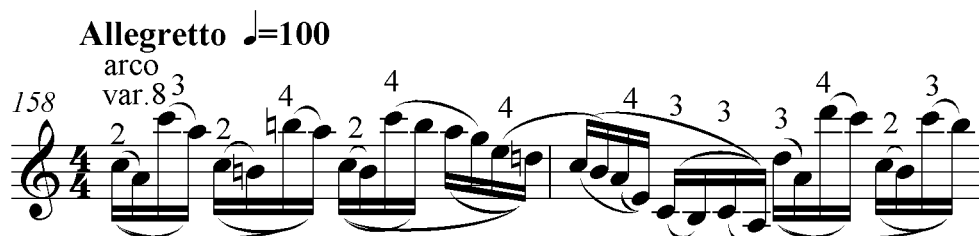
**Adagio**                      ПЕРЕХОД В XII ПОЗИЦИЮ                      ПЕРЕХОД ВО II ПОЗИЦИЮ

pizz.                      arco                      pizz.

136

Вариация №8 (**Allegretto**) целиком построена на использовании приема игры *pizz.* Оно как бы вырастает из *pizz.* аккордов седьмой вариации. Тема проявляется в виде вкраплений в равномерное движение шестнадцатыми длительностями. Подвижное движение удобней играть сочетанием *pizz.* правой руки и *pizz.* левой руки. *Pizz.* левой рукой (ноты обозначены крестиком) исполняются за счет «сдергивания» плотно поставленных пальцев со струны по направлению к грифу. Остальные ноты выполняются обычным *pizz.* – указательным пальцем правой рукой, при этом, опираясь большим пальцем в боковую часть грифа. Возможен вариант замены *pizz.* правой рукой на сухие вертикальные удары смычка

(arco) об струну, добиваясь сходства звучания с pizz. левой рукой. Учить вариацию с помощью упражнений arco на *legato* по две, четыре, восемь нот на смычок, а также *legato* по количеству нот, приходящихся в каждую смену pizz. правой и левой рукой. Например:



Вариация №9 (*Allegro risoluto*) носит драматически-декламационный характер. Мелодия развивается свободно, как бы преодолевая многозначительные паузы. Октавное удвоение усиливает мощь звучания и добавляет убедительности музыкального высказывания. Все фразы завершаются на *staccato*, которое способствует продолжению развития мелодической линии. Свободное развитие мелодии раздвигает границы формы. Общая линия динамического нарастания прослеживается с первых тактов вплоть до кульминационной фразы (189-192 тт.), после которой происходит постепенное снижение звучности с сохранением драматического настроения. В вариации №9 применяется сочетание аппликатуры как фингерированных, так и натуральных октав. Игра октавами наиболее уязвима с точки зрения интонационной чистоты.

Вариация №10 (*Allegretto*) воспринимается как легкое, порывистое дуновение ветерка. В основе лежит мелодической канва по первым нотам триольного движения. Характерная ошибка при исполнении данной вариации – ритмические неровности внутри триолей. Скачкообразное движение ведет к быстрым и частым перемещениям в позиции, что требует отдельных упражнений по опорным нотам. Учить переходы по опорным нотам. Например:



Вариация №11 (*Andante*) – мажорное (A-dur) проведение темы. Она звучит лирично и просветленно на фоне трепетного колыхания фактурной линии, которая излагается в виде тремоло в нижнем голосе. Смычок вести спокойно, не пережимая и точно распределяя по полтакта. Мелодическую линию играть ярче, чем гармоническое тремоло. Перестановка пальцев не должна отражаться на связности изложения мелодии. Данная вариация

развивает независимость пальцев левой руки. Учить вариацию в виде упражнения без тремоло добиваясь интонационной чистоты.



Вариация №12 (Presto) – является завершающей кульминацией цикла. Тема приобретает яркий танцевальный характер в новой ритмической структуре. В начале вариации она проходит в нижнем голосе разложенных аккордов, а в дальнейшем поднимается в верхний регистр и обыгрывается за счет хроматических оборотов. Все ноты вариации берутся акцентировано. Они исполняются штрихом, который образуется за счет броска смычка на струну в нижней его части. Если начало вариации не очень быстрое по темпу и играется более сдержанно, то с появлением мажора (**Vivace**) возникает ощущение приближения коды. Темп постепенно возрастает до **presto**. Кроме ускорения темпа идет и постоянное нагнетание динамики. Соответственно изменяется и характер танца. Только в последних трех тактах идет расширение материала, темп замедляется. Заключительные два аккорда *pizz.* не спешить, а слегка расставить.

# ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ КАПРИС №1

А. Варелас

*Allegretto*

Violin

*p*

7

12

17

22

*rit.*

27 **Allegro**

*f*

30

33

36

39





28

30

33

36

39

42

45

48

51

*cresc. poco a cresc.*

*cresc. poco a cresc.*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

Meno mosso  $\text{♩} = 80$  ad libitum

54 *f* *sonore* *p* *sul G* *sul D*

64 *f* *sul G* *sul D*

73 *sul G dim. poco* *sul D*

Meno mosso  $\text{♩} = 80$  ad libitum

82 *mp* *p* *sul G* *sul D* *sul A*

91 *p*

96 *p*

101 *rit.*

Allegretto

107 *mp*

112 *mf*

116 *mf*



# КАПРИС №3

А.Варелас

**Largo ad libitum**

Violin

3 3 4 1 3 1 3 2  
*p* 0 *p* (arco) *mf*

5 3 3 (pizz.) 1 3  
*p* *pp*

10 3 3 1 3 0 2 2 1 2 3 3  
*p*

13 3 0 3 2 4 3 (pizz.) (arco) 1  
*p*

17 0 7 1 2 4 9 2  
*mp* *cresc.*

**Con moto**

20 3 4 1 3 1 2 3 1 3  
*f* *mf*

23 rit.. (arco) 5 4 6 3  
*pp*

26 2 4 2 5 1 6 4  
4

28

**Allegro**

31 *con sord.*

33 *sf pp*

35

37

39

41

43

45

47

49

51

53 *sf*

55

57 *cresc. poco*

59 *mf* *8va* *ff* *mf*

62 *mp* *(pizz.)* *(arco)*

68

73

76 *rit.* *(pizz.)*

*Largo ad libitum*

# КАПРИС №4

А.Варелас

Allegretto ♩=90

Violin

1 \* pizz. *p* arco *mp*

6 pizz. *p* arco

12 pizz. *p* arco

18

24 pizz. *mf* arco *mp*

29 pizz. *mf* arco

34 *mf* *mp*

40 sul pont. *mp*

46

\*  $\downarrow$  играть на четверть тона выше  
 \*\*  $\sharp$  играть на четверть тона ниже

51

3 + + + 2 3

56

3 + + + 2 1 2 3 2 + + +

61

2 1 2 4 3 4 3 3 2 3 2 + +

66

3 2 3 2 3 2 3 2 2 1 2 3 2 + + +

71

4 3 3 arco 4 3 1 3 2 + + +

76

4 3 2 3 3 2 4 3 1 2 3 + + +

80

4 3 1 3 4 3 4 3 2 + + +

84

4 3 2 4 3 2 3 2 1 2 3 1 + + +

88 *poco accel.*  
*cresc. poco*

92

95 *f*

98 *poco rit.*

104 *col legno*  
*mp* *pizz.*

111 *col legno* *pizz.*

118 *col legno*  
*mp*

122 *rit.*  
*p* *ppp*

# КАПРИС №5

А. Варелас

Violin

**Andantino** ♩=100

*p* *sote voce*

2 2 3 (pizz.) (arco)  
sul pont.

11 pizz. arco  
sul A 2 2 3 (pizz.) (arco)  
sul pont.

22 (pizz.) sul A arco  
sul D 3 3 (pizz.) (arco)  
2 2

32 (pizz.) 2 sul D (arco)  
3 sul A 2 (pizz.) (arco)  
3 3

42 (arco) 2 (pizz.) (arco)  
*mf* 0 3 2 2

51 2 (pizz.) (arco)  
3 (pizz.) (arco)  
3

61 rit. . . . . accel. . . . .  
0 0

67 **Allegro** ♩=120  
0 0 0 0

72

77

82

87

92

97

102

Meno mosso


107


accel. Allegro ♩=120


115


120

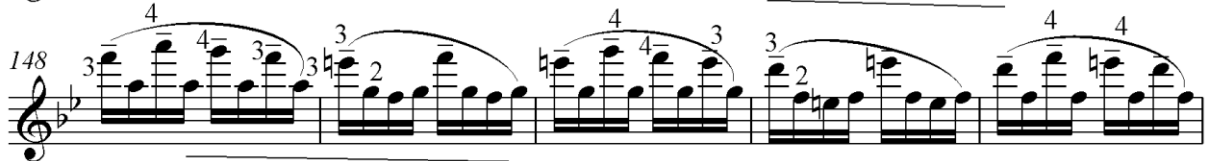
125


130 

134 

138 

143 

148 

153 

**Allegretto**

159 

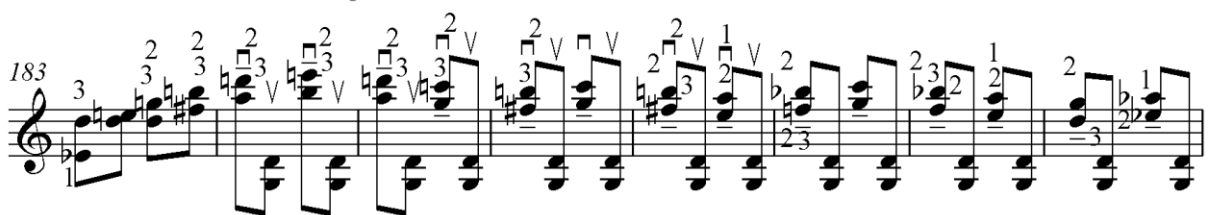
(pizz.) pizz. simile

167 

non vibr. arco

175 

pizz. simile 2

183 

191 2 arco

200 allarg 3 4 4 1 4

206 4 2 4 1

213 allarg rit. 4

221 4 Andante ♩=80 arco f

227 1 2 non vibr. 2 3 p

237 (pizz.) (arco) 2 p (pizz.) (arco) 2 Andantino ♩=100

247 (pizz.) (arco) 2 pizz. 3 (arco) 2 f

256 (pizz.) (arco) 3

263 (pizz.) (arco) 3 rit. (pizz.)





# КАПРИС №7

А.Варелас

**Allegretto**  
pizz.

Violin

6 *mp* pizz. *p* 1 arco

11 pizz. *mf* sul D 3 arco 2 2

16 pizz. *mp* arco 3 2 3 4

21 pizz. *mf* 3 arco 3 3 7 1 2 4 3 1 2

26 *mf* col legno 3 3 7 col legno 3 3

30 arco sul D *f* 1 3 1 3 3 1 2 3 3 2 2

36 3 3 4 4 4 4 2 4 3 3 1 4 4

41 *mp* 3 4 4 2 4 2 1 0 4 2 4

44 sul A 3 4 2 6 4 1 4 2 4

46  $\overset{3}{3}$   $\overset{4}{0}$   $\overset{1}{1}$   $\overset{2}{2}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{1}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{1}{3}$   $\overset{2}{2}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{0}{3}$

49  $\overset{4}{3}$   $\overset{0}{1}$   $\overset{1}{3}$   $\overset{3}{3}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{2}{4}$

51  $\overset{4}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{4}{4}$

52  $\overset{3}{3}$   $\overset{3}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{4}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{4}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{4}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{4}{3}$   $\overset{2}{3}$   $\overset{4}{3}$

53  $\overset{4}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{1}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{1}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{1}{4}$   $\overset{2}{4}$   $\overset{4}{4}$   $\overset{1}{4}$   $\overset{0}{4}$   $\overset{0}{4}$

55  $\overset{6}{6}$   $\overset{6}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{6}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{0}{6}$   $\overset{4}{6}$   $\overset{1}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{2}{6}$   $\overset{2}{6}$

59  $\overset{1}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{1}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{1}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{1}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{0}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{4}{2}$   $\overset{4}{2}$

62 **Adagio** **poco accel.** **poco rit.**

64 **Andante** **poco accel.**

67 **Allegretto** ♩=65

70 **poco accel.**

73 **Allegro**

76

78

80

82

84

86

88

**poco accel.**

90 **Allegro saltando**

92







56 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3

57 *f* *p* *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

58 *f* *p* *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

59 *f* *p* *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

60 *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 4

61 3 3 1 3 4 3 3 3 3

62 2 2 0 2 0 tr 2 0 tr 2 0 tr sul A 3 3 3 3 3 3 3 3 *f*

67 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

70 3 tr 2 tr 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3





# КАПРИС №9

А.Варелас

Violin

Andante  $\text{♩} = 70$

\* \*\* \*

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

*p*

5 10 14 19 23 27 31 35

1 sul G 1 2 2

1 2 1<sup>V</sup> 2 2

1 2 3 1 1 2 1

1 2 2 3 2 2 1 2

(pizz.) pizz. arco 2 4 4 7

1 4 3 4 2 3 3 1 1 4

3 3 2 4 1 II

2 2 4 2 3 1 2

#\*на 3/4 тона выше \*\* - на 3/4 тона ниже

39

44 (pizz.) arco

48

52

55

58

62

66 (pizz.) pizz.

70 arco mf

74

77

80

84

88

91

pizz. arco accel.

4 0 4 0 4 0 4 0 4 0

94

Più mosso Allegretto

4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0

97

2 0 2 0 2 0 2 0 3 0 4 0 4 0 3 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 1 0 1 0 1 1 2

100 Musical notation for measures 100-102. Measure 100 features a triplet of eighth notes (3) and a group of four eighth notes (4). The key signature has one sharp (F#).

103 Musical notation for measures 103-104. Measure 103 features a triplet of eighth notes (3) and a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

105 Musical notation for measures 105-107. Measure 105 features a triplet of eighth notes (3) and a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

108 Musical notation for measures 108-110. Measure 108 features a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

110 Musical notation for measures 110-111. Measure 110 features a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

112 Musical notation for measures 112-113. Measure 112 features a triplet of eighth notes (3). The key signature has one sharp (F#).

114 Musical notation for measures 114-115. Measure 114 features a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

(8) 116 Musical notation for measures 116-117. Measure 116 features a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

(8) 118 Musical notation for measures 118-120. Measure 118 features a group of two eighth notes (2). The key signature has one sharp (F#).

(8) 120

(8) 122

(8) 124

(8) 126

(8) 128

(8) 130

(8) 132

134

136

138 *rit.* *Andante* ♩=90 *pizz.*

141 *arco*

145

149

153

157

160 *rit.*

# КАПРИС №10

А. Варелас

Violin

Adagio ♩=50

3

gliss.

3

1

4

6

*mp*

2

gliss.

3

2

9

Più mosso

accel.

1

*mf*

*p*

*mf*

*f*

13

Adagio ♩=50

(pizz.)

(arco)

gliss.

2

3

(pizz.)

*mf*

*mf*

18

4

2

3

gliss.

3

2

2

21

Più mosso

accel.

1

*mf*

*p*

24

Allegretto

accel.

*mf*

27

Meno mosso

accel.

1

*p*

*mf*

8<sup>va</sup>

30

(8)

Moderato ♩=70

1

3

2

2

1

2

4

*f*

34 *Meno mosso* *accel.*

39

42 *Allegretto*

47 *mp*

52

57

61

65

69

72

76

80 *8va*

84

87 *f*

91 *V* *rit.* *f* **Adagio** ♩=50

96 *mp*

100 *3* *2* *3* **Più mosso**

103 *accel.* *mf* *1* **Adagio** ♩=60 (pizz.) *f*

107 (arco) *mf* *3* *2* (pizz.) *mf* *4*

111 (arco) *mf* *2* *3* *2* *3* (pizz.) *mf* *4*

**Più mosso accel.** **Allegretto accel.**

114 *mf* *p*

117 *Meno mosso*

*mf* accel.

120 *p* *mf* *8va*

123 *Moderato* ♩ = 70 *f* *accel.*

127 *f*

132 *rit.* *Allegretto* *8va*

135 *mp*

138 *mf* *pizz.* *arco*

143 *p* *pizz.* *arco*

147 *rit.* *IV<sub>2</sub>* *2*

# КАПРИС №11

**Allegro**

А.Варелас

Violin

1<sub>v</sub> *p* sul G sul D *mp* sul G sul D

7 *pizz.* *f*

11 *f*

15 *sul G* *Varco* *sul D* *A*

19 *sul D* *sul A*

23 *sul A* *sul D*

27

30

32 *mf* *8va*

35 *f*

39 *fp* *fp*

42

44 *8va*

46

48 *8va*

50 *8va*

52 (8)<sup>3</sup>

54 1 <sup>3</sup> 8<sup>va</sup> 3 1 2 3 1 2 8<sup>va</sup> 3 3 1 2

56 3

58 3 8<sup>va</sup> sul G mf

61 2 3 1 3 2 3 2

67 3 2 2 1 3 2

73 1 3 3 1 3 1<sup>v</sup> 0 p mp

80 sul G sul D mf

84 2 4 1 3 4 3 4 4 4 4 4 4 2 4

87 4 2 4 pizz. f

# КАПРИС №12

А.Варелас

**Andantino** ♩=90  
TEMA

Violin

mp

mf

p

**Moderato** ♩=100

var. 1

mp

mf

**Allegretto** ♩=110

var. 2

p







82 *pp* *poco accel.*

84 *Allegretto* ♩=100

86 var. 6

88

90

92

94

96

98

Musical score for guitar, measures 100-118. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of chords, many of which are beamed together and have a slur over them. Measure numbers 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, and 118 are indicated at the beginning of their respective lines. Fingerings (1, 2, 3) are shown above notes in measures 106, 108, 110, and 118. Measure 112 features a complex rhythmic pattern with multiple beams and slurs. Measure 114 includes a '2' above a note, and measure 118 includes '3' above notes.

120

122

124

**Adagio**

var.7  
128

133

137

142

147

152

rit.

Allegretto ♩=100

var.8

157 pizz. 0 2 1 2 2 3 4 3 3 2

159 4 3 3 3 4 2 2 10 3 0 4 2 0

161 2 4 3 2 3 1 4 0 3 0 3 1 4 4

163 4 3 2 2 0 3 4 4 1 0 3 4 4

165 3 3 2 0 3 0 4 3 3 4 0 2 3 3 2

Moderato ♩=60

var.9 arco

167 0 1 3 0 4 4 2 2 0 2 0 0 3 2 2 0 4 4

170 2 4 4 3 4 4 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3

176 4 4 3 4 3 4 3 3 4 3 3 4 3 3 4 3 4

181 3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 4 3

186 3 3 4 3 4 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3 4 3

191 3 3 4 4 4 3 3 4 4 4 4 3 4 4 4 2 1 2

*f*

196 *Allegretto* *rit.*

var. 10

200 *pp*

201 *Allegretto* *rit.*

202

203

204

205

206

207

208

209



236

240 *poco cresc.* *mf*

244 **Vivace**  $\text{♩} = 100$  *f*

248

252 **Presto**  $\text{♩} = 110$  *mp*

256

260 *mf*

264 *poco cresc.*

268 *allargando* *f* *rit.*

271 *pizz.*

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Сборник статей. –Новосибирск, 1987.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –М., 1965.
3. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики. –Минск, 1980.
4. Благовещенский И. Некоторые вопросы музыкального искусства (педагогика, эстетика, фольклор). –Минск, 1965.
5. Браудо И. Артикуляция. –Л., 1973.
6. Варелас А. Произведения для скрипки и фортепиано. –Т., 2007.
7. Варелас А. Из истории музыкального искусства Узбекистана. Композитор А.Мухаммедов // Журнал «Саноат». –Т., 2006. №3-4.
8. Варелас А. Фантазия «силуэты» для скрипки и фортепиано (опыт исполнительского анализа) // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. –Т., 2007. Вып. 5.
9. Варелас А. К проблеме скрипичного исполнительства в Республике Узбекистан // Музыкальное искусство и современность. –Т., 2008.
10. Варелас А. К.Шимановский. Первый концерт для скрипки с оркестром //Ежегодник «Ташкент и развитие музыкальной культуры Узбекистана». –Т., 2009.
11. Варелас А. Второй концерт для скрипки с оркестром Б.Бартока // Искусство в формировании гармонично-развитого поколения. –Т., 2010.
12. Варелас А. Опыт исполнительского анализа «Поэмы» для скрипки и фортепиано Совета Вареласа // Искусство в формировании гармонично-развитого поколения. –Т., 2010.
13. Вопросы музыкальной педагогики // Сборник статей. –М., 1980. Вып. 2.
14. Гарбузов Н. Зонная природа тембрового слуха. –М.-Л., Музгиз, 1956.
15. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. –М., 1981.
16. Готсдинер М. Краткие очерки о скрипичном искусстве. –М., 2002.
17. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство. –М., 1984.
18. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. –Л., 1988.
19. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. –Новосибирск, 1985.
20. Гутников Б. Об искусстве скрипичной игры. –Л., 1988.
21. Кадыров Р. Музыкальная психология. –Т., 2005
22. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. –Т., 2009.

23. Кремер Г. Обертонны. –М., 2003.
24. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. –М., 1964.
25. Мострас К. Интонация на скрипке. –М., 1948.
26. Раабен Л. Жизнь замечательных людей скрипачей и виолончелистов. –Л., 1969.
27. Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. –Л., 1984.
28. Петрушин В. Музыкальная психология. –М., 1997.
29. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. –М., 1966.
30. Рейсон М. Годы жизни и творческих исканий. –М., 2002.
31. Флеш К. Искусство скрипичной игры. –М., 1964.
32. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. –М., 1983.
33. Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. –М., 1978.
34. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. –М., 1977.
35. Ямпольский И. Каприччи Н.Паганини. –М., 1962.
36. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. –М., 1983.
37. Янкелевич Ю. Интонация и образ. –М., 1965.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора .....	3
От автора .....	4
Введение. Место каприса в камерно-инструментальной музыке Узбекистана .....	5
История возникновения и развития жанра каприччио для скрипки соло .....	6
Основные технические средства музыкальной выразительности .....	9
Скрипичные штрихи .....	9
Специальные приемы игры .....	21
Интонация .....	23
Аппликатура .....	26
Игра флажолетами .....	33
Вибрация .....	34
Исполнительский анализ 12 каприсов для скрипки .....	35
Каприс №1 .....	35
Каприс №2 .....	37
Каприс №3 .....	39
Каприс №4 .....	40
Каприс №5 .....	42
Каприс №6 .....	44
Каприс №7 .....	46
Каприс №8 .....	48
Каприс №9 .....	49
Каприс №10 .....	51
Каприс №11 .....	53
Каприс №12 .....	54
Практическая часть .....	60
Каприс №1 .....	60
Каприс №2 .....	62
Каприс №3 .....	66
Каприс №4 .....	69
Каприс №5 .....	72
Каприс №6 .....	76
Каприс №7 .....	78
Каприс №8 .....	82
Каприс №9 .....	87
Каприс №10 .....	93
Каприс №11 .....	97
Каприс №12 .....	100
Рекомендуемая литература .....	111

**Анатолий Советович ВАРЕЛАС**

**12 КАПРИСОВ ДЛЯ СКРИПКИ**

**методическое пособие**

на русском языке

Редактор	<i>И.Шакирова</i>
Технический редактор	<i>Н.Имамов</i>
Корректор	<i>К.Гуреев</i>
Оригинал макет подготовлен	<i>А.Рузикуловым</i>

**АБ № 87**

Подписано к печати 14.09.2011 г. Формат 84x108 1/8.

Усл. п.л. 14,25. Изд. п.л. 14,5. Тираж 200 экз.

Заказ № 06-2011. Цена договорная.

Оригинал макет подготовлен в редакционно-издательском отделе  
Государственной консерватории Узбекистана.  
100027. Ташкент, улица Алмазар, 1.



Варелас Анатолий Советович (1950) – скрипач, композитор, профессор Государственной консерватории Узбекистана. Автор большого количества произведений, написанных в различных жанрах: симфонические, камерные, хоровые, музыка для струнных и духовых оркестров, инструментальные пьесы, романсы, песни для детей, учебные и методические пособия, имеющих широкую востребованность в учебно-педагогической и концертно-исполнительской практике.