

"Karl Flesch"

~ Probleme tonale in instrumenten mechanischen ~

CARL

FLESCH

"PROBLEMA EMISIEI  
TONALE"

TRAD.

ING. MIRCEA LUPU



"Karl Flesch"

~ Problema tonului în interpretarea violonistică. ~

### Introducere

Pe alături de domeniul emisiei tonului ca fenomen al acusticii lucrăm din următoarele motive: în timp ce nivelul tehnicii mării stringi, și mai cu seamă în ceea ce privește precizia și amplitudinea intonației, a evoluat mult influența unor sunete asociate intonației de tipul  $\text{Gr}$ ,  $\text{Sr}$ ,  $\text{Mpt}$ ,  $\text{St}$ .

tonul

precis

pe

muzică

trebuie

spectator

plăcut

cu

nu

deși,

limbaj

grupuri

gitariste

ad. mi

recom

glor. no

dela o c

delusiva

de cură

si tota pe

mai emis

analizăm

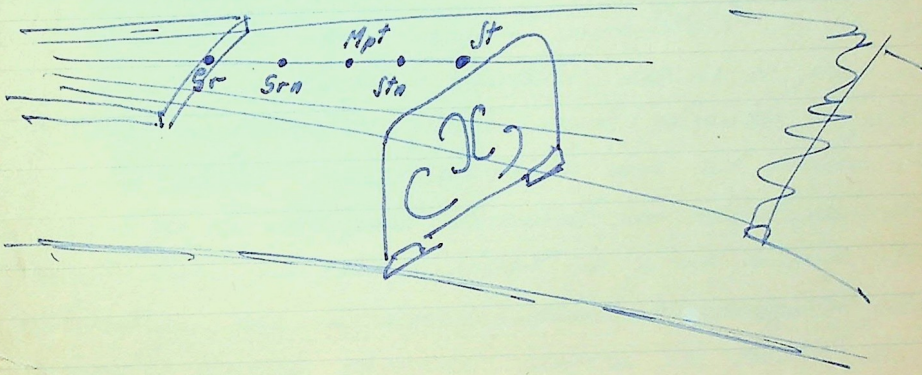
instabilitate

mas. categor

reclat de

mentului

Kst = Punctul de contrast



unul rind

tel mult

ita si

la bealun

ce in

gibitate

liza doar

mai mult

stabilu, dinamic

dupa ce in

ia sa se

losilor compo-

si nu

te absolut

in din in

ed. Treasa

clat - legisona

redate alaturi

mod obligatoriu

lea aniguanu

tr. Dacia

portante

ului, donu

e nu

i emisia

vibrato.

O emisie joasă a suonului, corespunzătoare legilor acustice, care nu se adaptează conținutului muzical stabilind o emisie nuanțată care nu fie doar învitată prin vibrato dar nuanțată începând, nu poate fi reprezentată angustă.



## "Karl Floch"

### ~ Problema tonului în interpretarea violonistică. ~

#### Introducere

Pe al doilea domeniu emisiei tonului ca ~~temă~~ <sup>temă</sup> a<sup>u</sup> aceluiași lucru din următoarele motive: în timp ce nivelul tehnicii mîinii stîngi, și mai cu seamă în ceea ce privește precizia și exactitatea intonației, a evoluat sub influența unor noi metode raționale de studiu; în ceea ce privește emisia tonului tehnica sa evoluează un regres în două direcții. În primul rînd preocuparea deosebită dată tehnicii digitale și a impus elementul mîinii pe planul al doilea al preocupărilor. Muzica de concert (denumită și muzică de concert) a zilelor noastre, așa cum se aude în diverse localități tînde pe de altă parte nu la atînga unor imperii artistice în spectatori ei la satizarea unor senzații superficiale, un fel de gîdătură plăcută și nu prea insistență a urechilor, ceea ce nu poate realiza doar cu un vibrato multumitor și cu unele gloriando de gust mai mult sau mai puțin dubios. Rîful de viață înră al emisiei sunetului, dinamica lui, se cădă pe de altă parte devenind un obiect de amuzament, în timp ce trecut prin punctul principal în jurul căruia tehnica sa se grupează interpretarea care să respecte stilul corepunător precedenților compozitorilor. Această deosebită deosebită muzică de concert (de local) nu are voie să acordeze atenția ascultătorilor mai mult decît este absolut necesar.

Punctul de atenție pentru emisia sunetului s-a transpus din în zilele noastre de la mîna dreaptă, la mîna stîngă, angajînd tîrziu de la o interpretare nuanțată la <sup>o uniformitate</sup> temperată, amorfă și caldă - lăzătoare. Deosebită nuanțată a aceluiași domeniului, de cea mai mare importanță atît de curățenia intonației, în arta noastră atînga după care în mod obligatoriu sîntea pe parcurs a preciziei mîinilor ce tehnice luate în vedere angajînd emisii de sunet care să corepună cu cele ale compozitorilor. Dacă analizăm candidații care se prezintă la examenele celor mai importante instituții, atunci găsim din acest punct de vedere al emisiei tonului, două mari categorii: dintîi, cîrmă satizată ca sunet și cîrmă un recit de negătuș, și mîinilor care încearcă să - și facă emisia sunetului acceptabilă cu ajutorul unui ros uniform de vibrato. O emisie justă a sunetului, corepunător legilor acustice, care să se adapteze conținutului muzical satizînd o emisie nuanțată care să fie dar înobilată prin vibrato dar nuanțată nuanțată, nu poate fi nuanțată angajă.







Începînd de la Starkhausen am apărut o serie întregă de tablouri mai mult sau mai puțin importante privind deosebitele condiții patologice în acțiune privitoare la conducerea arcușului. Nu vreau în nici un caz să diminuez importanța, uneori foarte mare, a acestor lucrări. Dar pare doar că în acestea s-a tăbăcit prea neapăsător rezultatul acțiunii obținute. Tehnica arcușului și relaxarea minții depind deosebit de calitatea, dar și ritmul și mărimea părții. O utilizare corectă a arcușului reprezintă întotdeauna doar un mijloc prin care încercăm să obținem o emisiune de sunet mai mult decât corectă și care prin faptul de a avea mult să corespundă dorințelor noastre artistice. Prin aceasta însă nu trebuie să ne închipuim că o mecanică justă a brațului asigură întotdeauna și rezultatul respectiv acțiunii. Merg chiar atât de departe încît nușter că dintr-un toate principiile fiziologice se pot totuși obține sunete rezultate care pot atinge limita perfecțiunii. Deosebit însă că aceste aparate nu trebuie considerate ca un exemplu de sumat, ci doar ca excepții. Deci practica ne arată că apoi deficiențe de ton nu numai atunci cînd o conducere fiziologică justă a arcușului influențează în mod negativ raportul dintre bagheta arcușului și coardă.

De primul rând la aceste deficiențe tehnice vorbim:

- (1). Conducerea arcușului "pe spate" (relaxarea un unghi arătat între arcuș și coardă) dă naștere unei mișcări de sunet puțin de puțin capabilă să realizeze înaltă perfecțiune a acțiunii, din cauza lucrării involuntare a arcușului pe limbă.
- (2). "D răsunet" prea accentuată a arcușului cauzată de mișcări secundare cauzate de atingerea coordelor de către bagheta arcușului.
- (3). Intervenții în schimbările de arcuș.
- (4). Presiune necorespunzătoare dozată pentru arcuș (presiune a brațului respectiv)

Cît de des întâlnim pe de altă parte violonisti care în căile de concert relaxează aproape perfecțiunea în emisiunea minții cu tot toate încheieturile rigide a minții, cu toate viciile în aer a cotului sau cu toate încheieturile rigide ale degetelor! Aceste experiențe practice ne obligă să recunoaștem că emisiunea minții depinde mai puțin de conducerea arcușului prin braț, cît de mai ales de raportul pozițional dintre arcuș și coardă.



## II. Condițiile mecanice ale formării sunetelor

Valoarea sunetului emis se apreciază în muzică aproape exclusiv din punctul de vedere ~~acustic~~ estetic. Terminologia utilizată pentru descrierea sunetului folosește expresii preluate din domeniul coloratelor simțuri. Se vorbește despre un ton strălucitor sau amorf, deschis sau închis, plin sau gol, pătrunzător sau apos, dulce sau acerb, tare sau moale, parfumat sau indiferent, răsunător sau limitat. Întrucât deci se utilizează ~~termeni~~ expresii din domeniul simțurilor redând, gustului, mirosului ~~etc.~~, pipăritului sau chiar a risii sentimentale pentru a explica senzația obținută în răsunătore prin auz. Posibilitățile de perizaj pe baze curat acustice sînt mult mai puțin numeroase în de un fel mult mai puțin.

Vocea se pune la dispoziție pentru explicarea impresiilor auditive numai expresii ca tare sau slab, curat sau murdărit sau fluiert.

Putem deci merge în cazul unor perizaje de diferențiere a tonului să transpunem corect sau imprecis acustică în alte senzații pentru a ne putea face înțeles. Aceasta transpunere a calificării sunetului în domeniul estetic este însă mult mai puțin directă decât foto-ritmice în învățământul răsărit. A nu înțelege un elev sub o expresie ca: "tonul meu este destul de strălucitor", dacă nu-i indicăm acestuia în același timp cum să realizeze corectura mecanică repetitivă în atunci când bogă cunoașterea dintr-o mecanică în educația tonului nu a format o principala preocupare a studenților sau violoniștilor? Nu se poate promova argumenta nimic împotriva utilizării stilului "influit" în criticele literare. În învățământul de muzică trebuie să se încerce să formulăm aprecierea noastră în expresii cât mai simple și precise și, expresii pe care să le reducem la unele cauze vizibile a căror corectare să angajeze realizarea unui ton curat.

Cu aceste perizaje ne apropiem de miezul problemei cauzale dintr-un ton. Se pune întrebarea: Cum sunt realizate tehnic core sau o influență directă asupra emisiei tonului? Trăim de a treia la răspunsul întrebării puse, trebuie să realizăm că trebuie să se realizeze în primul rînd o problemă muzicală prezentată de către compozitor:

(1) Beethoven, Sonata Op. 12 Nr. 1 / II.

Aici compozitorul prezintă în primul timp un p.; în timpul al doilea un sfz. În timpul 3 vedem pe de altă parte patru tonuri legate între ele pe care aruncăm, în timp ce într-o figură armonică tonele în timpul 3, tonurile vor trebui despartite între ele. Realizarea acustică a acestui exemplu este legată deci în principal de dinamica



prescripă și legăturile respective, deci în descrierea care există între legate și non-legate, între ps. și între sfz. Sau

## (2) Lalo, simfonia spaniolă IV.

Aici problema ce tehnici se realizează o formă schimbătoare brusc de poziție. Sau.

## (3) Brahms. Concert. II.

Aici dificultatea intonațională o formă alternanță trăsăturilor lungi sau cele scurte de arce.

Vedem deci că și pentru realizarea ca muzic există în totdeauna un drum precis în realizarea completă a dorinței compozitorului.

Curățenia tonului și uniformitatea vibrațiilor corespunzătoare realizării muzicii desăvârșit depinde în afară de poziția de unghele drept necesară între corpi și arce, în primul rând de faptul că punetul de contact al arcei cu coarda în punctul optim pentru realizarea vibrației respective. Acest punct de contact este determinat de trei factori: de durata trăsăturii de arce, de intensitatea cerută muzicului și de înălțimea pe care o ating degetele mîinii stîngi atunci cînd cântă nota. Proveniența de la punctul de contact va fi supus unei permanente variații. Pentru o mai ușoară înțelegere a acestui mecanism dăm următoarele exemple care vor trebui exercitate nu numai în modul just menționat, ci și în modul contrariu, deci greșit (ca probe contrarii!).

### I. Trăsătură trăsăturii de arce

Trăsătură lungă, impletită; punctul de contact în apropierea căluzului:

(4) a

(Proba contrarie: pe limbă; rezultatul = Tonul x răsturnat)

Trăsătură scurtă pe tot arcurol, în apropierea limbii.

(4b)

(Proba contrarie: la căluz = scrieturi răsturnate)

### II. Intensitatea tonului.

f. în apropierea căluzului.

(4c)

(Proba contrarie: pe limbă = răsturnarea tonului).



p. în apropierea limbii  
(Proba contrarie: la căluz = agresiuni răsunătoare).

### III. Poziția minii stagi

Pozițiile inferioare, între căluz și limbă

(4d)

(Proba contrarie: prea aproape de căluz sau limbă = caracter de ponticello sau răsturnarea tonului).

Pozițiile superioare, la căluz

(4e)

(Proba contrarie: pe limbă = răsturnarea tonului)

Se recomandă deci:

Trăvatură lungă }  
forte } Lingă căluz  
Poziții inferioare }

Trăvatură scurtă }  
piano } Lingă limbă  
Poziții inferioare }

Principala întrebare care trebuie acum rezolvată este dacă prezența arcusului sau a brățului sunt cele care determină punctul de contact, sau dacă acesta este cel care produce o anumită presiune de arcus. Deci ce este în acest mecanism primar și ce este secundar? Trebuie în exemplul următor să se adapteze presiunea arcusului punctului de contact, sau invers?

### (5) Vientemps, Concert Mi-major I.

Desigur avem de a face în acest caz cu o influențare reciprocă, deoarece poziția + Trăvatură lungă + forte petind apropierea de căluz, creează însă și o anumită presiune ar arcă drept rezultat sau efect de ponticello, pentru ton; deci în acest caz poziția lingă căluz produce implicit o anumită presiune. Acest lucru în cazul dat nu poate fi realizat decât în imediată apropiere a căluzului. Rezolvarea problemei pare la început neînțeleasă, ea formeză însă în realitate miezul întregii probleme. Un exemplu din practică să ne poartăm înapoi: Dacă un violonist realizează o presiune prea mare la un son de durată lungă, astfel încât corăda să nu mai poată zgîrta și tonul se răsturnă, atunci nimeni nu arde în limba violonistică "a forte tonul". Observația tipică a criticului sună în acest caz



de obicei: "Nu apăsa atât de tare!" Acest mod de a pune problema este fals și duce la concluzii greșite. Observația ar trebui să aibă altfel: "Apăsă în punctul corect!" Corda nu a fost pusă în vibrații curate dintr-o prindere prea mică a forței exercitate între-un loc în care corda nu putea rezista, un punct care era prea departe de sfîrșitul corzii, din cauza căruia. Exemplul contrar îl formează "distorsiunea" - zgîrnat, la care defectul tehnicii cauzat între-o prea mare apropiere de căluză. Importanța excepțională pe care o are punctul de contact pentru producerea sonorității, și prinderea bratului pe arcaș ca rezultat al punctului de contact și nu ca apăsare primară - ambele fac parte din cunoștințele cele mai importante ale pedagogiei moderne.

Importanța prinderii arcului pentru intensitatea sonorității se supraevaluează de altminteri mult prea mult. Tonul tare se realizează la trăsături lungi mai ales prin apropierea de căluză. Trebuie să înțelegem că în principiu numai atât apăsat este o cure punctul de contact prezintă, în legătură cu nuanța prinderii, dar nu în mod necesar mai mult. Singurul în această privință este importanța și personalitatea violonistului. Sărasate a fost reprezentantul tipic unui violonist care utilizează un punct de contact mai apropiat de limbă, el ciuda cu mult arcaș și prindere mai mică; spre deosebire de aceasta Kreisler preferă apropierea de căluză împotriva cu o prindere mai mare a arcului și o consumare de trăsătură mai redusă. Dacă am vrea să-l obligăm pe Kreisler să cînte în maniera lui Sărasate, aceasta ar avea drept rezultat o scădere a puterii sale de expresie. Totuși după cum personalitatea violonistului este factorul determinant pentru modul de interpretare, tot astfel punctul de contact este determinat pînă la un anumit grad de temperamentul celui care cîntă.

Intensitatea în exprimare cauzează apropierea arcului, în timp ce eleganta tinde să-l îndepărteze.

Dacă un violonist este obișnuit să realizeze o trăire intensă în primul rînd printr-o prindere mai mare a arcului în loc de a căuta apropierea de căluză, atunci doar dorința de corectare nu este suficientă pentru a produce o schimbare. Uneori tot exercițiul repetat nu ajunge să-l ajungă prinderea unei ca o minime: Tensiunea înțepită este atât de aproape de căluză pe cît posibil, însă existînd orice nuanțe necesare și gîrșite, în pp sau cel puțin în p este o jumătate de ora pe zi. Prin eliminarea prinderii arcului se aduce vorbim sub niște noțiuni importante apropierea de căluză ca factorul principal al intensității expresiei.

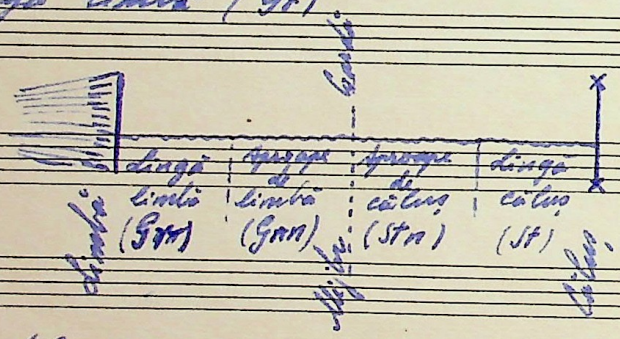
Modul de prindere a arcului depinde foarte stăruie de teminarea acustică. Faptul că există violonisti excepționali care tensionează puternic arcul, pe cînd alții iarăși preferă o tensiune redusă a arcului, demonstrează clar că tensi-



narea este un factor subiectiv. Este însă important ca cu o tensiune mai puternică să fie legată și o răsturnare corespunzătoare a arcusului, deoarece altminteri preinuența bratului pe arcus crește la infinit și nu mai poate fi controlată. Tensiunea slabă impune un arcus răsturnat, deoarece altminteri terminalul arcusului va atinge corzile. În practica mea didactică am admis fiecare elev să se decidă liber pentru una din cele două posibilități, cu prezența că tensiunea slabă nu mai fie alături de depozita dăruie și să nu se schimbe să se renunțe la arcusul răsturnat.

Dacă vrem să aplicăm teoria punctului de contact practic atunci va trebui mai întâi să înțelegem să determinăm diverse regiuni ale corzilor între căluz și limbă. Putem descrie cinci puncte tipice:

- I. Lingă căluz (St)
- II. Aproape de căluz (între căluz și centru) (Str)
- III. În mijloc (Mpt)
- IV. Aproape de limbă (între limbă și centru) (Gra)
- V. Lingă limbă (Gr)



Care punctul să preferăm ca această deflecție nu trebuie să înțelegem ca fiind absolută. Ea folosește numai orientării și a localizării aproximative. Punctele se contopesc în realitate, trecând de la unul la celălalt. Cu ele este totuși posibil să se prezinte motivația până acuma vagă de "zonă tar" și "zonă moale" a corzilor.

### III. Formarea sunetului și materialului.

În formarea sunetului motivația depinde nu numai de posibilitățile forțelor noastre proprii dar și de un anumit grad și de caracteristicile materialului folosit de artiști. În această categorie înțelegem înțelegem sunetul în sine, și apoi corzile în ceea ce privește calitatea acestora, țesătura și nuanța, apoi înălțimea, planitatea și direcția vibrației, ca și elasticitatea, greutatea și gamele arcusului.

Calitatea instrumentului nu este hotărâtoare în formarea sunetului și după aceea se găsește adesea. Sunetul sunetului depinde în primul rând de artistul însuși. Fiecare



stare ca o colonată propriu-zisă care mai închide, care  
nu se trece în n. timpuri în extreme, adică colona  
drehia se nu devine stridată, și timp ce cea închisă nu  
devine stridată. O modificare a acestei calități a violon  
violonist nu este posibilă. Acesta se trece din ca de algea  
instrumentului se se baze pe gustul propriu. Un violonist care  
preferă timbrul soprano nu se va simți bine cu un instru-  
ment a cărui sunet aminteste de vocea de altă, deoarece  
prin acesta nu se va putea realiza misiunea îndeplinită de  
propriu după colțarea instrumentului. Trebuie să se dea o direcție  
atenție la similitudinea sonoră, deoarece la violon groasă este  
necesară o perianță sunetului mai mare a urechilor, cunoscut  
pe lângă lipsurile de experiență încreștă, simplă și oboară  
prezentarea a violonistului. Tot deosebită importanță are  
în sunet a celor 4 corde. La instrumentele care sunt prea  
subțiri în lăuna este înălțimea prea deasă, iar sunetele  
grose prea joase. O echilibrare prin violonist este foarte  
realizată în acest caz. O statură detaliată a individualității  
tuturor ale violonistilor diferitor constructori sau a diferitor scoli  
se-or conduce prea departe. Va trebui deci să se mulțumească  
dacă cu altă precizie.

Violonle Stradivariani prezintă o statură grațioasă și gingașă, în  
timp ce o "Guarnerius del Gesù" nu numai că admite o  
statură energică dar chiar o prezintă. Măsurarea violonle Anati  
nu mai corespunde măsurii actuale a violonle de concert și  
nu repertoriului modern. Ele au cam erit doi din arca.  
O linie conservată "J. B. Guadagnini" poate uneori reprezenta o  
înlocuire perfectă pentru Stradivarius sau Guarnerius del Gesù,  
deoarece se nu prea umflată "Cesari Guarnerius" sau  
"Montagnana". Violonle familiei mari "Gagliano" sunt învâ  
cu un ton în general prea sticlă. Acesta sunt violonle italiene  
de fabrică a secolului 18. În Europa fără îndrăzneală se  
"Villanove" neocaptă (doi ani 1820-1830 sau 1850-1875).  
Violonle "Lupot" nu au dat rezultate în acțiune private totuși  
realizat din costă foarte mult; și în general tehnice se fin  
foarte precuți atunci când vrem să comparăm o violonle franceză  
doi ani 1830-1870, deoarece în general au lăunat trăsături.  
Italienele noi "Rocca" și "Fremoda" la secolul învâ ca anul  
un mare violon. La achiziționarea violonle acestor doi constructori  
trebuie totuși aminti o mare grijă, deoarece ele sunt adesea  
confundate cu violonle "Epini" care nu au aceiași valoare și,  
din altă de timp, sunt deja obiectul a nemulțumiri imitatori și  
falsificații. Violonle "Vierge" dela începutul secolului trecut nu



sunt încă "descoperite", dar formele din urmă o valoroasă rezerva pentru viitor.

În ceea ce privește construcția de viori din zilele noastre și în ceea ce privește posibilitatea exprimării unei judecăți de valoare, sunt încă aproape imposibile. Desigur există viori noi care pot realiza în valorile pretentive; totuși valoarea tonică a unui instrument depinde mai puțin de impresia momentară, cât de valoarea tonică pe care se dezvoltă în decursul timpului. Chiar și modelul "exemplu" Villamoure au rămasat imediat după construcție mobil, și numai după trecerea a câtorva ani se răzuit și micșină certitudinea a tonului ca adesea după mine și o micșină treptată a suflului tonic. Fina de mine este mai importantă la instrumente decât cea de azi; din această cauză este singura valorificarea unui instrument modern.

Similitudinea viori este favorizată printr-o îngrijire atentă a acustică. Vibrația tonului este împiedicată adesea de o poziție de prof. intarit. Este interzis să abrogăm corpul instrumentului cu minile; el va trebui apăsut sub mai line de mule, de chii sau de perni laterali centrale; astfel se vor evita angrenajele digitale pe fețele instrumentului. Lucrarea instrumentului petinde trei lucruri: stergerea ghirică a pupului de calofon de pe față cu o pișcă mică de măt; îndepărtarea crustei de colofon de pe corzi cu ajutorul unui cîrpe umedă cu apă de colerie (2-3 ori pe săptămîna) și îndepărtarea pupului din interiorul viori prin introducerea și venturarea unor baabe de orez ușor încălzite (la 6-8 săptămîni).

La coarde se trebuie acordată o deosebită atenție gravității relative joște a acustică. O coardă prea groasă tot favorizează apariția "dăpălăii" (??) care există în totdeauna latent și răsună greu în pozițiile superioare. Coarda de înaltă cu alumină trebuie în tot cazul preferată. Pentru simplul de mat din interior tonică (în mat cozi groșimea joasă are rol secundar), în timp ce nu recomand introducerea corzilor de mat, printr-o coardă de măt, deoarece <sup>acustică</sup> ~~trăie~~ numai că are o calitate tonică mai puțin nobilă, dar și că, din experiența mea, menține o fluctuație a intonației mult periculoasă acusticului. O coardă de cea subțire atinge după mine mai deficiente tonice, deoarece nu rezistă periculoasă acusticului, și răsună ușor în interior și nu are suficientă coerență. Coarda metalică de la a înlocuit în ultimii 15 ani coarda de mat deplină. Deficiente tonice nu pot fi remediabile, iar avantajele rezultate pentru concerte sînt evidente. Calitatea otului este de obicei de mai mică importanță, instrumentul fiind numai groșimea corzilor, care variază în jurul a  $\frac{1}{4}$  mm. În general se poate spune că dezavantajul unor corzi prea groase îl formează necesitatea unei periculi mari, în timp ce corzile prea subțiri nu rezistă mari



perioare normale de arcuș.

Tebuie avut griji ca să se cînte în stabilitatea normală dată de un canaton. Se lîngă mîngîindu-se instinctiv în cazul varierii acordajului de lîngă, suferă chiar și instrumentul sub tensiunile schimbate.

Înălțimea cătușului și deci înălțimea relativă a corzilor față de lîmbă influențează tonul mai mult decît se crede. În cazul cătușului prea scund tonul tinde să devină tăios, în cazul cătușului prea înalt tonul tinde să devină închis. Lîngile corzilor sînt prea joare alternanț la trecerea energice; la corzile care sînt dispuse prea sus plumul lor în poziții înalte devine ușor prea coborît astfel încît se favorizează atîngerea și răsunarea corzilor alăturate, mai ales atunci cînd purcedul de contact (Nst) se apropie de lîmbă. Înălțimea cătușului este determinată adesea obligatoriu prin poziția gîtului. Dacă acesta este arcat prea înclinat atunci regulatul obligatoriu va fi pe un cătuș prea înalt, fie o dispoziție prea joasă a corzilor pe lîmbă. Dacă însă gîtul este prea drept, atunci această obligație la un cătuș prea scund sau la corzi dispuse prea sus. Construcției de violi au obiceiul să propună în armonia capului executarea unui gît nou. Unor ajunge însă, mai ales la violile mai ieftine, introducerea unui piece de lîmă sau răzuirea lîmbului dintr-un gît în celălalt violoncel. Rotunjirea cătușului trebuie să se acorde o atenție deosebită. Dacă este prea mică atunci vor fi atîngere ușor corzile alăturate; dacă este prea curbată atunci corzile mijlocii vor fi prea înalte. Groșimea cătușului trebuie să se adapteze specificului tonic al violoncelului. Sunetul mai închis necesită un cătuș mai subțire, decît sunetul arătat. Poziția cătușului pe capacul violoncelului depinde de mîsurile instrumentului, deci de raportul corect dintre lungimea totală a corzilor și lungimea gîtului. Și raportul dintre cătuș și inimă este important; ea este stăruie ambele mai apropiat cu altă tonul este mai deschis, în caz cit stăruie mai departe cu altă tonul instrumentului devine mai închis. Înghinșul de corzi formează cătușul în fața violoncelului depinde de modul în care au fost gîtate ("adaptate") pînzorile cătușului. De tot cazul însă <sup>plumul</sup> sau ar vîre să se înalține în fața.

Înșirăa tonică este influențată de lîmbul arcușului mai ales în sens negativ, atunci cînd acesta este prea elastic sau dispozițional prea rigid. În primul caz este imposibilă răsturnarea arcușului, iar în cazul al doilea lipsa de elasticitate se transformă înșirăa sunetului. Greutatea medie a arcușului este de cea 58g. În usage prea ușor necesită o perianță prea mare, în timp ce cu un arcuș prea greu tehnica talonului devine dificilă.

Este cazul ca fîlcose profesor să urmărească înlocuirea regulată a părții metalice elastice și, cași obținute poate să separe o mișcare misterioasă a volumului tonic, pînă cînd se află înțelegător că gîtul de arcuș nu a mai fost înlocuit de 6 luni! Aceasta delivare poate avea urmări defavorabile



corpul alveolar, deoarece succesiunea acustică, din cauza că pînă  
nu mai prinde, petinde o apăsare exagerată care poate conduce  
pe căi cu totul greșite. Canalul tubului este regulat cu calofon.  
Există elori care nu obținut de a-și merge pînă la succesiuni  
adecvate pe zi, dar atunci cu întreaga rație zilnică; rezultatul  
astfel obținut este că canalul normal se obține succesiuni atunci  
cînd colofonul în sursele este așa zînd "regulat" de pe  
păr. Si la un anumit nivel vibrații mai ușor atunci cînd este  
curățată în mod regulat.

Cu totă importanța pe care o reprezintă materialul la  
sucsiunea mîntului, violența tubului să devină transparența  
defecțiunilor proprii de curățare pe lipurile interiorului.  
Prin astfel de "motorii seftine" dezvoltarea expresiei sale este  
impiedicată dela început.

Si bărbia și perimă influențează în oarecare măsură sucșiunea  
mîntului. Indepărtarea bărbii produce contactul direct dintre pînă  
interioară și canalul fetei vivă și prin aceasta este o  
ușurări mîntului a acțiunii, cit și o perimă anghra cordului  
pericard și inconstanța a aordului, cit mai ales și  
impiedicarea vibrațiilor libere a unei porțiuni din canalul  
fetei vivă necesită și din o reducere importantă a volumului  
mîntului. Împiedicarea să a-și dăte "mai liber" fetei bărbie  
este doar subiectivă și nu este împiedicată de audierii.

Se amănă în mod teoretic utilizarea perimăi opare obligatorie.

~~Se amănă~~ opăritul dintre mîntul și alveolul și simple prin  
bărbie + înălțimea vivă - atunci nu opare necesară perimă - ;  
dacă fetei să rămîne un spațiu liber însemnat atunci devine necesară  
perimă dacă nu înălțimea vivă și înălțimea mîntului,  
ceciace înă reprezintă înălțimea a solutiei individuală.

Tîndu și perimă înălțimii poate influența în diverse  
chipuri sucșiunea mîntului.

### I. Înălțimea vivă:

1) Poziția joasă. Poziția joasă condiționează obligatoriu  
alunecarea arcușului înspre limbă, dînd un punct de contact  
fals în vîntul cîștii în care se însușește o apropiere a acțiunii  
de canal, de ex: (6)

Do dîsul superior nici nu se poate executa cu instrumentul  
atîrnat în jos, tonul fiind obligat să se retragă.

2) Poziție înălțată. Prin aceasta se însușește utilizarea punctului  
de contact din apropierea limbii (Flautul) prin faptul că arcușul  
alunecă înspre canal, de ex: (7)



## I. Planul mîinii.

1) Plan escrivî orizontal. Împreunarea mișcării onctului pe corpișe groase din cauza necurățării rîndului antebrațului și a umărului drept în mod excesiv; pe lîngă aceasta împune o vibrație nerăritată spre dreapta a brațului stîng.

2) Plan sub unghi ascuțit. Pentru viduiri cu trunchi este decontingent, deoarece în acest caz brațul în arcușul la mișcarea corpișelor este împiedecat în mișcările sale. Mișcarea onctului pe corpișe de gît este mai ușoară, dar apare pericolul bucurării degetelor mîinii stîngi pe coarda lui.

## II. Direcția mîinii.

1) Poziția spre stînga. Trunchiul merge aparent spre dreapta, de aceea apare o alunecare a arcușului pe lîngă cu punct de contact fals ca la I.

2) Poziția spre dreapta. Atunci cînd nu este excesivă, nu se poate observa nici o deosebire în această poziție se găsește mai ușor punctul just de contact care dă de fiecare dată rezultat.

În general direcția mîinii depinde de adresa de lungime antebrațului. În cazul brațului prea lung se recomandă poziția spre stînga, în cazul brațului prea scurt cea spre dreapta.

Poziția capului pe instrument a fost depășită de mîna din toate punctele de vedere în "Nota instrumentului la viră". Aici vom spune numai că înclinația capului influențează mai puțin mișcarea onctului în sine, cît mișcarea instrumentului obținută asupra audientului. Cu cît apropiem urechea de viră cîntărită adît ne apare tonul mai mare și mai impunător, în timp ce pentru audientul obiectiv el apare adinea mai slab decît în cazul poziției drepte a capului. Poziția înclinată a capului realizează mai, prin modul înclinat aparent pe care-l imprimă ascultătorilor, un motiv de emisie care nu trebuie subapreciat, mai ales în cazul unei îndepărtări suficient de mare.

## III. Mișcarea onctului și tehnica mîinii stîngi.

Împunerea degetelor mîinii stîngi poate influența negativ mișcarea onctului din două puncte de vedere: printr-o presiune prea mică sau printr-o presiune prea mare. În primul caz corpișele nu sînt scuturate suficient de brusc iar tonul mîinii rezonar și mîrșos. A doua greșală se poate înîmă mai ales la începători; cei mai tineri suferă mai puțin de greșala contrară, deci de presiunea prea mare a degetelor care se exteriorizează pe mîna printr-o rigideță, melancolică, pe printr-o elastică



dar cu o aruncare excesivă a degetelor. Perioada excesivă a degetelor realizează o colare, scăderea a manșetului, nu realizează posibilitatea vibratorului și dăunează volumului tonului prin tragerarea unei părți a părții de expresie a brățului drept. Pe lângă aceasta se accentuează ignoranțele neînțelegerii de la început în pericolul "oloririi" degetelor.

Calitatea tonului este influențată și de poziția perpendiculară sau laterală a degetelor. Dacă abajam înaintea și partea laterală a brățului degetelor atunci obținem o colare cu mult mai mică a tonului, decât în cazul corect pe coarda a părții mai mari, mai apropiate de surghi, a degetului. Din cauza căușă învecinată excesivă a brățului sting spre interior atrage degetele mai mică sau mică pericolul alunecării degetelor de pe coarda 4a, dar și culoarea tonului devine mai puțin acută mai tare și corantă.

Intonația în emisia manșetului este deosebit de importantă în legătura merentială una cu cealaltă. În realitate emisia manșetului poate fi influențată negativ printr-o vibrație slabă, prin faptul că plămânii vorbesc la început unui sunet primar ca altele este micșorată de durerea lui dela înălțimea sunetului a tonului fără a schimba cauza scutului sunetului. Dar o analiză detaliată a impresiilor noastre ne descoperă realitatea. O intonație prea înaltă sau prea joasă sugerează altă vintul urechii și în mintea ține.

Relația dintre înălțimea poziției sau a echinului de poziție și tonul emis este foarte importantă în cură și puritate emisiei manșetului. Noi știm că punctul de contact (Kst) trebuie să se apropie de câșu cu atât mai mult cu cât este coarda mai mult scutită, deci cu cât devine mai scutită. În paragraful: (8) punctul de contact este la început spre mijlocul, alunecând din el și se mai mult spre câșu. Căderea ca în decursul activității trăgându-se să se apropie activ și punctul de contact este o cură înepție. Răsturnarea notelor finale din paragraf este întotdeauna sumară unei apropieri insuficiente de câșu. Tehnic observate în realizarea sunetului alți punctului de contact în cazul unei intensități constante sau crescând în figura următoare: (9)

Execuția corectă a acestui exemplu este deosebit de importantă, pentru a exemplifica ca abordarea înălțimii manșetului poziției fixe a punctului de contact în cazul unei vibrații, înălțimii cor de altfel se poate întâlni chiar și în manuale pentru ține; aceasta devine însă înălțimii în Sol-ul cu patru linii nu poate fi realizat decât foarte aproape de câșu, în timp ce începutul forței pe coarda 4a tot tehnic cîntat în ține.



Acum aceasta necesitate de sunet am inceput-o în pian și am terminat-o în forte, atunci descrierea în punctul de contact ar fi mai mare; în timp ce sunăm în corul unei nădări de intensitate a gongului dela forte la piano, punctul de contact ar rămâne aproximativ același. Trebuie exerciții de relaxare de poziție este de aceea și un studiu de ton, repetăm un exercițiu pentru la punctul de contact. Violonistii care au sen punct de contact în general prea aproape de limbă vor trebui să tangăm exerciții simple cu o oală mai mare, pentru a obține în acest mod o apropiere de cântec.

Și mai dar se vede modificarea punctului de contact în portamento: (10)

Într-o ocazie în descoperire a tonului în portamento (11) nu este grăbită numai din punct de vedere muzical, deoarece această grăbită obținută este de obicei legată de poziția fixă a punctului de contact precum și mărimea ajunge pe o poziție prea mare a corpului scurte atinge după sine cauzându-se plat al sunetului care în acest fel (vezi anexa 13-14)

Modul de vibrato este mai important pentru cântecul interior, înfăptuire al tonului, decât pentru producția sunetului însoțit în instrumente fizice. Sunetul care este purtat tonului și fără vibrato, dar pentru anulător acesta sună, excepție făcând complexul de senzații neobișnuite sau supraobișnuite, goale și fără expresie. Emisia sunetului este influențată de felul vibratoului mai ales prin faptul că un vibrato prea intens diminuează realizarea sunetului prin mișcarea dezechilibrată, în timp ce vibratul greșit sau lipsa acestuia poartă dorința de expresie prin întreruperea bratului drept și are drept efect o fortare a tonului. Teoria mea detaliată privind necesitatea repartizării forțelor de interpretare între bratul stâng și cel drept, între producerea sunetului și vibrato, mă mulțesc de a mai reveni asupra acestui subiect.

Modul de "vibrato în pașagi", introdus mai ales de către Kreisler, reprezintă una din realizările principale ale artei violonistei contemporane. Putem avea păreri diferite în ceea ce privește îndreptățirea ei estetică. Sigur este însă faptul că el corectează gustului contemporan și că este apreciat ca o necesitate a artei noastre. Din punct de vedere al tonului el ~~într-o~~ elimină tipul scârbit de cântec mai ales în detase, care altcum fel ca aceste pașagi să apară ușor ca elemente strine în organismul aerei pian artistice vi. Realizarea lui are drept efect, urmând legea ca sunăm a legii expresivității egale a celor două mâini, în mod automat o slăbire a presiunii bratului drept, și din este descoperit de saloos pentru violonisti care poartă.



Imizia sunetelor în duble este cu altă mai dificilă sau cu altă  
diferență decât tonuri sau pozitii. La aceeași notă difuzității  
se va prezenta după cum urmează: (12)

Aici se pune problema de a echilibra două puncte diferite de  
contact. Se luăm de exemplu decima la - do<sup>2</sup>. Punctul  
de contact a lui la (o trăsătură de circa două  
secunde realizată în mf), apropiată în mijloc,  
în timp ce punctul de contact al lui do<sup>2</sup> este în apropierea intervalului.  
Aici va trebui găsită o poziție mijlocie între poziția 1<sup>a</sup> și a 6<sup>a</sup> această  
diferență mai mult în tot cazul de nota superioară. Distanța  
frecvența a sunetului se dublează în acest caz faptului că punctul  
de contact se va afla după nota inferioară, deci este în acest caz  
pea deșertat de cămin (vezi anexă 28-29).

Imizia dublelor dintr-o parte sau alta fiind foarte dificilă, iar  
celelalte tonuri superioare pe corăda alăturată - exerciții "de  
pozitie" după denumirea mea - realizarea eficientă de câmpuri,  
la care se pot realiza diferite combinații de pozitii și formarea  
unui din exercițiile cele mai valoroase pentru echilibrarea a două  
puncte de contact diferite.

(13)

Analiza dintr-o realizare și cu un exercițiu de pozitii finite: (14)  
(vezi anexă 35-40)

Frecvența răsturnare a sunetului în timpul și tremolo a  
sunetului stângi se dublează rapiditatea schimbării pozitiei, o  
dificultate care apare și mai vizibilă în trăsăturile duble. Exemplul  
cel mai cunoscut în această privință din repertoriul violoncelului  
este cadenta cu trăsătură la finalul Simfoniei al lui Tchaikovsky: (15)

Acastă problemă excepțional de dificilă din punctul de vedere al  
imizii sunetului se poate rezolva cel mai bine și rapid în  
felul următor:

I. Izolarea și studiul special pentru sunet stângi: (16)

Sunt exerciții de repetiție până se învârtă pe de rost, se vor fi  
suficient legați de pozițiile reciproce, se poate urmări cu ușurință  
punctul de contact.

II. Exerciții premergătoare pentru producerea sunetelor (17)

în alte combinații armonizatoare.

III. Studiul partiturii originale.

La II și III se vor observa următoarele: un contact permanent  
sigur al punctului de contact, puterea utilizare de arce, presiune  
puternică, tremolo-uri scurte accentuate altele sau penze depăși-  
toare (vezi anexă 32-34).

O combinație între figurații de pozitii și tremolo pe duble găsim  
în partea II<sup>a</sup> a concertului de Mendelssohn: (18)

Faptul că această combinație este abilit de dificilă de exprimat în  
sunete curate, simț și valoare și ca studii de intonație.  
(vezi anexă 37, 38).



Acordurile formeză un capitol aparte alit în aciaa  
pivote tehnica arcurului, citi doi punct de vedere  
al tonului lui. Acord îndeamnă răsunetul concordanță  
a mai multor tonuri. Aceasta răsunec concordanță  
este posibilă la violă, din cauza poziției venite a corzilor,  
numai pentru trimiteri relative scurte, deoarece punctul  
de contact se apropie atunci de regiunea liniei, regiune  
în care corzile sînt mai apropiate. În cazul acordurilor  
mai lungi ar trebui să folosim poziția liniei căluz, loc  
unde încă arcurile corzilor este prea mare. Aceasta  
dilemă nu se poate evita. Se susține că pe vremea  
lui Bach era posibil să se facă în oarecare mîr și să se  
mențină mai mult timp acordurile pe 4 voci min  
în sonatele sale multumită arcurilor care pe acea  
vreme era convex (cu domul contact în mij) și la  
care trimiterea pînului se realiza prin pînarea cu  
degetul mare. Se susține că aceasta este doar o legendă.  
Eu nu contest în fond posibilitatea tehnică de realizare  
a acestui mod, - dar cum se pot realiza în același  
timp acorduri tinute ca cele semăntore, dacă se gîndim  
la tehnica degetelor minii stîngi în privarea liniei  
de vioară? (19)

Deci nu cu ajutorul degetului mare! Deci, la ce se ar  
folosi posibilitatea tehnică a arcurilor, dacă acordul  
nu se poate realiza din cauza tehnicii minii stîngi?  
Din Bach să fi cunoscut alit de puțin tehnica minii  
stîngi să se poată realiza acordurile care dacă ar trebui să



siune mai lung, nu ar putea fi apucate? După parea mea Bach a contat de pe atunci cu rugarea acordurilor pe 4 voci.

Realizarea acordurilor pe 3 voci depinde de durata trăirilor. (20)

Acorduri sunt realizabile în ritm de cca  $\text{♩} = 100$  ca răsunând concomitent pe cele 3 voci idcă se execută în apropierea limbii; într-o ritmă mai redusă, de ex  $\text{♩} = 50$  ele vor trebui să aibă <sup>trăire</sup> după cum merge: (21).

În acest caz va trebui să aibă loc o schimbare a punctului de contact în direcția dela limbă spre căluz, din următoarele motive: la atingerea concomitentă a celor 3 voci punctul de contact se va afla în apropierea limbii, deoarece axele lor presupune o poziție cit mai orizontală a corzilor. Atunci s-a realizat într-o atingere, aruncând trebuie să parăcărea corzile groase și să pună în vibrație cele două corzi superioare, celiace presupune o trăire mult mai dublă și din munită apropierea de căluz. În acest caz va trebui să aibă loc o variație a punctului de contact. Dacă se omite acest fapt și se atacă acordul pe trei corzi dela început în apropierea căluzului, atunci este imposibilă o o răsunare concomitentă; în timp ce munită se va răsturna obligatoriu lăcă la dubla ex urmează punctul de contact se afla în apropiere de limbă. Observație: aceste reguli servită din realitate entă sistematizarea celor două tonuri superioare ale unui



acord, una din cele mai frecvente în cîntecul  
părește cămîra rîmăturii. Și în acest caz arcam desigur  
cu epetile degastnoare ale "reguli" punctului fix  
de contact în timpul aceluși trîntirii.

Acorduri legi guvernate și acordurile pe 4 voci, cu  
punctura sîră ca aici pîntura se va face:  
Acordurile care din motive tehnice tehnice  
nă domine vocea de bas, se vor realiza mai  
bine în mod răsturnat: (22)



Acordurile în piano sau mf. tehnice obligatorii  
fîntă 2:2: (23) (vezi anexă 41-50)

Realizarea punctului de flajollet necesită o  
răsturnare puternică a arcușului, o trîntură elastică,  
cît mai pu multă presiune pe arcuș și un vibrato  
ușor din degete. În cazul flajolletelor repizi la talon  
se va folosi o trîntură bipită de atac, cu  
clan "din aer" la care corda nă fie oarecînd  
"fîntă". Dar și la utilizarea completă a arcușului  
este foarte importantă trîntura repedă cu clan a  
arcușului. Din acest motiv în cazul tonurilor lungi  
în flajollet se talonă cu sau se acceptă seriea  
automului (în mod cu totul excepțional), ci nă se  
schimbe arcușul atît de des cît o cere scîlbură  
deplină tonică.



## V. Emisia sunetului și tehnica arcușului

Opinia arcușului este și ea foarte sărăcită și nu are nici o înțelegere emisia sunetului. Eu am denumit diversele moduri de apucare mai vechi a arcușului ca: mai vechi; franco-belgă și rusă. Trăsura datată a materialului în "arta istorică" ne vorbește de o repetă a celei care există la partea de tehnica arcușului.

Un punct de vedere al emisie sunetului trebuie remarcat că tonul în cazul apucării așa zise "rusești" (denumire care poate fi falsă) are o vibrație mai mare decât în cazul unei împingeri mai mici a degetului arătător pe baghetă; dar acesta nu are voie în nici un caz să se regăsească cu falanga a treia (motivată de unghie) pe baghetă cînd în acest caz poate avantajele acestei poziții se transformă în dezavantajele acesteia cînd tonul devine necorespunzător și fără posibilitatea de modulație, tehnica la felon greoaie și detracul la răf. urigues. Eu am văzut de obicei elevului alegerea între apucarea rusească sau franco-belgă. Există în această privință adeseori incompetențe (opoziiți influențe sursoare), care tehnicele respectate. Acest lucru se referă și la terminarea arcușului, a cărei tîrî este relativ de mică importanță în ceea ce privește rezultatul tonului obținut (așa cum se a dovedește existența nenumăratelor reprezentanți născuți a modului lor sau moral de terminare a arcu-



ului). Importanță este în în săturarea aruncului în  
cazul tensiunii mai puternice și în înșurubarea  
a lui în cazul tensiunii mai slabe.

Degetul mare poate influența defavorabil munitul  
mai ales la virful aruncului printr-o îndoire prea  
mare a lui, deoarece prin aceasta ~~nu~~ se elimină  
posibilitatea săturării aruncului în jumătatea superioară.  
Violonistul este obligat prin aceasta să utilizeze chiar  
o săturare inversă, ceea ce atrage după sine rezultate  
catastrofale din punct de vedere al tonului.

De asemenea degetul mic prin lipsa lui rigidă de  
baghetă poate împiedica răsunul la capătul superior  
al aruncului răsunica spre interior a brațului, ceea ce  
săpune emisie toate aranjările pe care le are apăsarea  
măcară. Numai în cazul apăsării aruncului după  
modul rect, dar cu virful degetelor, apare ca naturală  
și ușoară răsunica permanentă pe arces a degetului  
mic. Diagnosticul mic, pentru jumătatea inferioară a  
aruncului degetul mic nu trebuie desleșit de baghetă;  
de și aceasta deoarece acesta degetul care realizează răsunica  
în afară care amănă găsirea explorantă a  
talonului și realizează schimbul de arces fără frecare.  
Mișcarea de echilibru care are loc aici printr-o legătură  
a articulației micului cu degetele (Fingerstick) trebuie să  
fie minimă. În înșurubarea introdus "Fingerstickul"  
în volumul de "Notation" apărut în 1910 fără a  
prevedea ce rezultate deosebite va putea avea acest



exerciții de gimnastică vidă a fost ridicat de alți secreti-  
eni la rangul de mișcare cheie în tehnica arcului.  
Eu am atras atenția de pe atunci ca să nu se  
subțieze această trăsătură de nire în practică. Dacă  
și se încredințază doar lui schimbarea arcului la  
valori atunci se obține constant un echilibru continuu  
(neangajat!). El ar vici să fie folosit în practică numai  
în legătură cu mișcarea închiderii mâinii și în  
atunci numai într-o măsură minimă, deoarece  
dacă schimbarea arcului este vizibilă atunci  
acorda se va aude!

Dificultățile la schimbarea cordelor vint de  
domeniul tehnicii arcului. Pericolele sunt rezide  
în neantarea schimbării punctului de contact cu  
suma a schimbării pozitive, în dozarea arcului,  
ca și în mișcarea sau micșorarea perianței arcului  
corespunzător agității perianței corde. (24)

Aici se este de agitor doar controlul vizual al punctului  
de contact pentru a găsi echilibrul necesar. (25)

Aici va trebui să se încerce o ușurare cât mai  
mare a greutatei arcului care apar pe cordele (prin  
vidiuc). (26)

În acest studiu clarificăm ~~stadii~~ pentru schimbările  
de corzi trăsătură lungă necesită o apropiere corespunză-  
toare de căluz (vezi amos 21, 22)

Dozarea arcului se interesează din punct de vedere  
al surutului mai ales prin perianța diferită pe care  
o putând de pe corde date. Din acest motiv toți-



tonile combinate de tipul celui de mai jos formează exercițiile cele mai bune de intonație, deoarece reprezintă descălețite difuzibilități la talon prin ridicarea cu răsunarea spre exterior; la vîrf prin prinderea cu răsunarea în interior; iar la trăsătură lungă de legătură sunetului unei trezări sunătoare între ambele puncte pozitive. (vezi anexa 23, 24).

În practică va trebui deci să evităm trăsăturile la extremele sunetului (talon extrem și vîrf extrem) și să folosim pentru realizarea tuturor trăsăturilor din categoria delăsăturii acea parte din arcură care pune corzile în vibrație deja prin greutatea proprie în apropierea centrului de greutate, deci în ~~trăsătură~~ pătrimea a treia dintre mijloc și vîrf.

## VI. Sunetul și trăsăturile

Tomuri lungi executate cu accenți trăsături, apar numite sunete impletite, necesită chiar și în gura apropierea de cântec. Aceste sunete sunt plată apar în cazul unui punct de contact prea îndepărtat de cântec. În cazul în care apropierea prea mare de cântec apare însoțită de alarmă sub forma unui sunet secundar asemănător cu ponticello.

Pentru eliminarea sunetelor plate se recomandă exersarea trăsăturilor foarte impletite. Prin aceasta se înțelege trăsături lungi în imediată apropiere



a căluzului fără nici o presiune, astfel încât se realizează un fenomen de tip particule aproape de marșul compus din tonuri superioare și care nu mai are nimic comun cu sunetul auzit.

Acest exercițiu urmărește mai întâi să împingă punctul de contact mai aproape de căluz, iar apoi să se elibereze într-o cascade moșă trăsătură din apropierea căluzului de periușă pe arcuș.

Acest exercițiu nu se recomandă să se facă în mod obișnuit ci doar pentru a corecta o greșelă și să se piardă restul din momentul ce s-a cășcat acest scop.

În cazul tonurilor impletite nuantată ca de exemplu (I) nu se realizează nuantarea prin modificarea punctului de contact cum ar fi (II) (deoarece trăsătura lungă impune chiar și în piano îndepărtarea de căluz), ci printr-o presiune din ce în ce crescândă.

Cu cât este trăsătura mai rapidă, cu atât punctul de contact alunecă spre limbă, pinăciind ajunge în fine în apropierea limbii în cazul unui delăsă regde executat pe tot arcușul. La acesta din urmă nuanta este cea care impune poziția punctului de contact.



Trăvătura în legătură cu compunerea accelerării legi sa în  
total împlinit, dar este încă mai greu de realizat  
din cauza înălțimii diferite a pogitilor. La cor de duble  
se adaugă dificultatea echilibrării punctului de contact.

Exercitarea curată a detasării este împiedicată mai  
ales de o prea mare de căluz. Mai ales la violoncelisti nu  
se aud aceste trăvături fără noutate secundară. Violonistii  
opără în acest caz <sup>deosebit</sup> prea tare. Exerciții în detasare și în  
p. sunt din această cauză foarte recomandabile pentru  
peccor (vezi anexa 25). Un vibrato ușor usurează de altfel  
în mod autومات pierirea arcurii. Obținuta din  
orchestra de a utiliza prea mult accent în detasare  
se transmite unuori și în esențele solistice, cecine  
dă înțepenia acustică și vizuală de "ridicături". După  
parerea mea în această privință în școală tehnică se  
se ia drept criteriu de judecată numai rezultatul  
sonic. Abținutul de arcuri audibile în detasare se  
combat cel mai eficient cu agilitate așa numită  
detasare - franceză.

În trăvătura lungă accentuată va trebui avut  
grijă ca dărua mai mare cauzată de accent la început  
și dărua mai mică la sfârșit este corectată de o  
închimbare concupnșătoare a punctului de contact  
dela limbă spre căluz, care mișcă nu se vrie și pe  
prea mare (ochimborca!) ci să grățieze mai mult în  
jurnal mijlocului (vezi anexa 9-12).

Mecanica trăvăturii malitate se presupune ca fiind



cunoaștea. Împreună cea mai frecventă în acest caz în cerințe puse în viață de muncă sta în prelungirea presiunii asupra accentului și pe perioada de așteptare. În astfel de cazuri este de folos cel mai sigura accentuare de presiune, mișcări - o pașă de presiune, de trăgătură propriu zisă a marelui. Punctul de contact se află în acest caz în apropierea limbii.

În starea utilizării vorbii depinde în mod excepțional în primul rând de o presiune corect adaptată și numai după aceea de un punct corespunzător de contact. În starea funcționării corecte dar cu efect negativ păstrându-se prin utilizarea unui punct de contact prea apropiat de limba sau de căluz.

În portavo trebuie să evităm în exercițiul presiunii respective locale caracteristică în regiunea limbii, deoarece astfel rezultatele optime se pot obține și transforma formai în tot altă ordine deoarece tonul se transformă într-o expunere plată (vezi anexă 26).

Se presupune cunoaștea de obicei dintre aruncat aruncat și scutit dela vine. Apartenența trăsăturilor la una sau la cealaltă din aceste două categorii este determinată în primul rând de viteza în care se execută: temporile încete - aruncat aruncat; temporile repezi - aruncat scutit. Perioada în care se privește mișcarea realizată în cazul aruncării aruncat (Wurfloper) realizat la mijloc se vede în primul rând într-o ridicare prea mare (în care caz greutatea aruncării în cădere solicită prea tare coarda); iar apoi în scutirea



excursivă a trăsăturii orizontale și în fine în alegerea punctului  
de contact pe porțiunea prea slabă a corzilor, deci prea  
departe de căluz. Toate acestea au drept rezultat un fel  
de izbitură geometrică deosebit în locul unor vibrații regulate.  
Înălțimea, până la care tehnica ridică arcușul este determinată  
de gradul de sensibilitate al auzului. Cu cât se ridică arcușul  
mai sus, cu atât punctul de contact se va afla mai  
aproape de căluz.

În arcușul sărit adăvărat (repede) va trebui ca părul  
arcușului să pătrundă cât mai puțin posibil corzile.  
Căutăm săltărit al corzilor noastre tehnice să fie  
realizat numai de vibrațiile proprii ale baghetii. Cu cât  
voci se ridică, în cazul arcușului sărit (springbogen), părul  
mai puțin părul de pe corzi, cu atât rezultatul sonor  
va fi mai bun - aceasta este o regulă de aur care  
într-o măsură este urmată - prea puțin. Se mai adaugă și faptul  
că adfel se realizează viteze care în cazul ridicării  
arcușului de pe corzi nu se pot realiza din cauza  
pierderilor de timp dintre săltări. (vezi anexa 27).

În atacul volant va trebui, ca și în cazul arcușului  
aruncat (Wurfbogen), să se aducă la minimum ridicarea arcușului  
și va trebui alături de îngrijirea punctului de contact. De aceea  
arpezi aruncate nu vor corespunde regulilor arcușului aruncat,  
iar arpeziile sărite reprezintă regulile arcușului sărit.



## VII. Tonul și dinamica.

Elementele de bază ale dinamicii se compun din  $f$ ,  $p$ , cresc, decresc, sfz. Deși aceste stări sunt foarte simple și punctul de contact alor, ar fi foarte simple dacă nu s'ar complica prin durata trăirilor și poziția folosită. Cele 45 de tipuri de bază dinamice, care rezultă din combinarea celor acestor trei elemente, ar putea fi denumite gama sistemului dinamic (vezi combinațiile principale în anexa 1-20).

Ca intensitate de bază în tehnica studiului apare  $mf$ , tonul de intensitate mijlocie. În jurul acestuia se grupează, în conformitate cu prescripțiile autorilor sau a exercițiilor respective, toate celelalte variații de intensitate. Consider ca normal să se aleagă ca punct de bază tonul încet sau puternic, deci de a căuta totul în  $p$  sau  $f$  pentru cazul în care nu se cer nuanțări dinamice, deoarece modificări dinamice se pot realiza și nu în jurul  $mf$ . Excepții sunt condiționate de anumite condiții de tehnică acustică sau a tonului: deoarece pentru violonistul care cântă brăbat și nedepășit va fi foarte folosită o cură de piano; în timp ce transformarea modului de cânt în gura într-un ton plin și răsunător se realizează cel mai bine prin exercitarea dinamicii opere din  $ff$ .



## III. Tonul și digitările.

Legăturile dintre tonul produs și digitarea alară  
sunt atât de directe încât tulburarea lor debilită și uneori  
se lucrează de mine obișnuite. Remarcând pasagiile repetitive  
din "Nota voluntară" vom da în cele ce urmează <sup>fonta mintală</sup> câteva  
reguli de bază:

I. Digitarea alară se va corectura în primul rând  
necesităților muzicale și numai <sup>după</sup> apoi necesităților tonice.

(29)

Aici este tentativă mare din punct de vedere tonic, ca  
faza să se înceapă pe corda Sol și să se termine în  
măsură 5<sup>a</sup> pe corda Re. Ambele lucruri ar fi însă  
fals. Pentru a păstra unitatea tonului, trebuie ca  
și culoarea tonică să se mențină pe cât cu putință  
pe una și aceeași cordă și nu se vor să varieze  
între Sol și Re, respectiv Re și Sol. Pe de altă parte  
caracterului estompat al cordelor Re îi corectura nuanța  
mp, mult mai mult decât timbrului corec  
realizat de corda Sol.

II. Pe corzile mijlocii se vor utiliza pozițiile înalte  
de la a VII<sup>a</sup> în sus numai excepțional din cauza  
estompării <sup>caracteristică a</sup> ~~mențurii~~, chiar atunci când în mod  
teoretic ar fi indicată folosirea acestora: (30)

Pe de altă parte se va folosi: (31), deoarece în  
acest caz apare ca absolut necesară unitatea culorii  
tonului realizat.



III. Se va face în alegerea poziției o deosebire strictă între studii și necesarul artistic. Pentru a înțări degetul 4 sînt de exemplu foarte folosite exerciții de felul: (32).  
Deosebirile cîntatului în poziție fixă, realizat corect (ca în Rodé 2<sup>a</sup> lección Nr. 3, 9, 10) sînt foarte folosite pentru precizarea simțului poziției virtuozității mijlociei.  
Pentru ~~cele~~ <sup>reguli</sup> muzicale înrîndite cu digitarea se va adapta poziții, articulații, dinamici și enunțuri sunetelor.  
Mai cu seamă așa zisa "rînire în poziție", inspirată de tradiție și comodă, va cauza dezordine în curcubet privitor la tonul obținut atunci cînd este aurit precept este unmat intențional. Nu trebuie să se opereze niciodată de o schimbare diferită de poziție, dacă experiența tehnică poate fi realizată mai deplin prin folosirea ei. (33)

IV. În pozițiile superioare se va utiliza, din cauza posibilităților mai mari de vibrație, degetul 3 în locul degetului 4 în cazul notelor mai lungi.

V. În cazul legăturii a două poziții foarte diferite între ele, se va modifica în mod corespunzător și punctul de contact. (34)

VI. Digitarea se va adapta volumului special tonic al orchestrei sau a pianoului care acompaniază. (35)



## IX. Formulă și alegerea trăirilor.

Alegerea trăirilor se va adopta în primul rând necesităților tenice muzicale și numai apoi prevederilor compozitorului sau accenților de muzică (dacă în acest caz am pus la locul doi, pierderea de stimulată a compozitorului, aceasta deoarece adesea ea este influențată de critici pianistici și dorințe de realizare unor genuri violente). Dacă o trăire are mai multe momente în evoluția originală, atunci ea poate fi înlocuită cu una mai adecvată, fără însă ca articulația inițială prevăzută de compozitor să fie modificată radical. (36)

Din punct de vedere muzical este principală accentuarea ritmică a notelor de la bas, în timp ce din punct de vedere psihic al sunetului și al acurului se puntează (37a) ca și (37b) aproape că nu pot fi realizate multumiri în timpul prezării. Modificările prevăzute <sup>pentru</sup> ale trăirilor sunt din acest motiv surse de interes.

Cele două mai sus exemplificate în exemplificate prin exemple practice sunt completate în anexă printr-o serie de studii de muzică, care sunt gândite ca exerciții zilnice.

Deși sensibilizarea este mai importantă decât capacitatea de înregistrare a sunetelor, totuși există o cauză dependentă între ambele deoarece emisia sunetelor poate influența dispoziția artistului prin excitația lui sau prin diminuearea prin lipsa lui. Sensibilizarea noastră de exprimare este stimulată de sunetul plin



și poate fi împins de acesta spre culturi altum importat  
 de alții. Din această cauză producerea muzicii nu  
 înseamnă doar o parte a tehnicii: necesar a fi  
 dezvoltată, ei, <sup>pe lângă</sup> ~~pe lângă~~ această ei îi cade în sarcină dificultă  
 înălcinase de a influența pozitiv înnoiri capacitatea  
 artistică de exprimare. Aceasta sarcină o poate îndeplini  
 numai atunci dacă violonistul este obligat dela  
 început să conceapă funcția desăvârșită a ambelor  
 sale toate doar ca mijloc de realizare a scopului  
 suprem de realizare a muzicii perfecte. Numai  
 în acest caz și el va reuși să transpună în sunet  
 o pieră muzicală într-un mod care să corespundă  
 imaginii compozitorului și în acest mod sinteză  
 său să se apropie de perfecția creaticii îndeplinindu-și  
 rolul de mî de intermediar între autor și  
 ascultător.