

# Jan Andrzej Boruszewski

## Wibracja w grze na skrzypcach

### 1. Wstęp

Truizmem byłoby stwierdzenie, że wibracja w grze skrzypcowej odgrywa bardzo dużą rolę. Już w 1923 r. C. Flesch pisał: „Jeśli pragniemy osiągnąć ostateczny cel naszych skrzypcowo-artystycznych dążeń, które można określić jako pełne wyrażanie zespołu uczuć, jakie wywołuje w nas utwór muzyczny – przyjmujemy, że wibracja jest jednym z najważniejszych czynników ekspresji uczuciowej – to dysponowanie doskonałymi środkami mechanicznymi do jej wydobycia uznać musimy za życiowy wprost problem człowieka – artysty”.<sup>1</sup>

Jak wiemy, w XIX w., w związku ze zmianą postaw estetycznych, gwałtownie wzrosło zainteresowanie wibracją wśród skrzypków i pedagogów, a także w kręgach naukowców, którzy rozpoczęli szczegółowe badania. „Fundamentalne naukowo-analityczne badania wibracji przeprowadzone zostały w latach trzydziestych XX w. przez amerykański zespół z uniwersytetu Iowa pod kierunkiem C. Seashore’a oraz przez O.M. Agarkowa w Moskwie. Badania obu wymienionych naukowców, jak i prace późniejsze (w Polsce przyczynkowe badania M. Drobnera oraz zespołu w składzie: H. Harajda, J. Kaliszewska, W. Kamiński), nie przyniosły jeszcze pełnego rozpracowania problemu, a ich wyniki, poza bezspornymi, oczywiście, obiektywnymi elementami statystyczno-pomiarowymi pozostają daleko w tyle za praktyczną wiedzą skrzypków o wibracji, rozpatrywanej w aspekcie estetycznym, fizjologicznym czy pedagogicznym (...) Charakterystyczna dla każdego skrzypka średnia częstotliwość wibracji mieści się zasadniczo w przedziale 5-7 Hz (zmian na sekundę) (...) W odczuciu testowanych osób najkorzystniejsze efekty brzmieniowe przynosi wibracja o częstotliwości 7 Hz (...) i do tej wartości jest też zbliżona średnia wybitnych skrzypków-wirtuozów (...) Stwierdzono, że dla pozytywnego efektu są wymagane co najmniej dwa okresy wibracji na jednym dźwięku. Jeden okres nie przynosi oczekiwanej zmiany barwy i odbierany jest po prostu jako niekorzystne zawahanie wysokości (zachwianie intonacji). Stwierdzenie to rozwiązuje praktycznie problem, które z krótkich dźwięków mogą lub powinny być wibrowane. Przykładowo (...) przy częstotliwości 6 Hz (...) w tempie ćwierćnuta=60 M.M. wibrować można kolejno następujące po sobie ósemki z trioli. Wibracja szesnastek wymagałaby zwolnienia tempa (do ćwierćnuta=50 M.M.) lub zwiększenia częstotliwości (do 8 Hz).”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> C. Flesch *Sztuka gry skrzypcowej*, t. I. Kraków 1960, PWM, s. 39.

<sup>2</sup> J. Kusiak *Skrzypce od A do Z*. Kraków 1988, PWM, s. 122-123.

Bardziej niż rozważania teoretyczne będzie nas interesować praktyczna strona zagadnienia wibracji: jaka wibracja może być uznana za optymalną, tzn. najlepszą brzmieniową i najkorzystniejszą pod względem aparatomym. T. Wroński proponuje następującą definicję wibracji: „jest to pasywny ruch palca w stawie paznokciowym wywołany ruchem ręki od łokcia, przy poruszeniach (także pasywnych) we wszystkich innych stawach”.<sup>3</sup>

Po raz pierwszy w sposób szczegółowy opisał wibrację C. Flesch. Rozróżnia on trzy jej rodzaje: palcową, przegubową i ramieniową. I choć podział ten pozostaje aktualny do dziś, to jednak pewne kwestie należy poddać weryfikacji. „Gdy tak gwałtownie w XX w. wzrosło zapotrzebowanie na wibrację u skrzypków, zaczęto jej uczyć i od razu powstały różne teorie tłumaczące, skąd ruch wibracyjny się bierze, na czym polega, jak go wywołać itp. Dzisiaj przeważnie każdy wie, co to jest wibracja ramieniowa (z łokcia), przegubowa (z dłoni) i palcowa. Ścierają się różne poglądy, a niestety, sprawa nie jest tak prosta, jak pisze Flesch, który utrzymuje, że wibracja z palca jest szybka, z dłoni – powolna, a z ramienia – „sztywna”. Widywałem wibracje szybkie i powolne każdego typu. Oczywiście musimy od razu odrzucić tzw. wibrację palcową w rozumieniu, jakie spotykamy u Flescha, tzn. wibrację samym palcem, ruchem drgającym, przy ściśnięciu szyjki między kciukiem a palcem wskazującym”.<sup>4</sup>

Obecnie za najkorzystniejszą uznaje się wibrację z ramienia: „Dzisiaj za optymalną uważa się wibrację z ramienia (zwaną też auerowską), zgodnie z zasadą fizjologii, która sytuuje źródło energii w mięśniach barku i ramienia. Mięśnie te spełniają funkcję inicjującą przy pasywnym współdziałaniu lub malejącej aktywności pozostałych członów ręki. W myśl tych założeń aktywność kiści czy palców, charakterystyczna dla pozostałych wymienionych typów wibracji, jest błędna, a dla rozwoju techniki – wręcz szkodliwa”.<sup>5</sup>

Jednakże dalej czytamy: „... nie przeszkadza to jednak wielu spośród wybitnych współczesnych wirtuozów posługiwać się w określonych sytuacjach wszystkimi dostępnymi sposobami wibrowania, niezależnie od sposobu, który uznają za zasadniczy”.<sup>6</sup>

Jaką zatem wibrację należy uznać za najkorzystniejszą? **„Doskonała wibracja** powstaje poprzez połączenie ruchu palców, dłoni, przedramienia i ramienia. Stopień współdziałania każdej z tych części jest indywidualny, jednakże wszystkie zaangażowane stawy muszą być rozluźnione i gotowe w każdej chwili do działania” – pisze Flesch<sup>7</sup>, a T. Wroński uzupełnia: „A więc za najlepszą i najprawidłowszą wibrację należy uznać wibrację **mieszaną**, w której udział biorą wszystkie stawy. Wibracje z samego przegubu lub z samego łokcia są wibracjami błędnymi i dają prawie zawsze zły efekt dźwiękowy. Trudno słowami te błędy i różnice określić, w każdym razie wibracja przegubowa brzmi

<sup>3</sup> T. Wroński *Zagadnienia gry skrzypcowej, cz.IV*. Kraków 1970., PWM, s.67-68.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>5</sup> J. Kusiak, op. cit., s. 346

<sup>6</sup> Ibidem, s. 346

<sup>7</sup> C. Flesch, op. cit., s. 43

dla mnie „jakby za miękko”, a z łokcia „jakby za twardo”. Wibracja mieszana zależy od ilości poszczególnych składników może być nieskończenie różna, a gdy do tego dodamy jeszcze różnice płynące z wielkości, stopnia miękkości oraz sprężystości opuszka palców, otrzymamy nieskończoną ilość możliwości różnorodnych zabarwień dźwięków”.<sup>8</sup>

## 2. Z dziejów wibracji

„Wczesna historia skrzypiec oraz gry skrzypcowej okryta jest wieloma tajemnicami i niejasnościami (...) Mimo licznych badań stosunkowo niewiele wiemy o muzyce skrzypcowej i grze na tym instrumencie przed rokiem 1600”.<sup>9</sup> To ogólne stwierdzenie dotyczy także wibracji. Informacji na ten temat należy szukać w nielicznych traktatach muzycznych z tego okresu. Jednym z nich jest *Regola Rubertina* Sylvestro Ganassiego. Traktat ów zawiera, według Boydena najwięcej informacji o grze na instrumentach smyczkowych w XVI w. Napotykamy tam opis wibracji na violi: „Czasami (występuje) drzenie ręki trzymającej smyczek i drzenie palców dłoni, która trzyma szyjkę (violini) w celu oddania nastroju muzyki smutnej i przygnębionącej”.<sup>10</sup>

Z kolei Martin Agricola przedstawia opis wibracji odnoszący się do rebeku lub wczesnych skrzypiec (określanych przez niego *polische Geige*, na co w polskiej terminologii instrumentologicznej używa się terminu *skrzypice*<sup>11</sup>): „Wprawiając palce w drganie sprawia się, że melodia brzmi bardziej słodko, niż na innych (instrumentach)”.<sup>12</sup>

Zatem wibrację stosowano już we wstępnej fazie rozwoju gry skrzypcowej. Traktowano ją jednak nie jak istotny składnik gry na tym instrumencie, lecz jako element zdobniczy. Podobnie traktowano ją także w XVIII stuleciu. Marin Mersenne opisuje wibrację zwaną „verre cassé”, zaliczając ją do ozdobników lutniowych, ale – według Boydena – mającą zastosowanie również w grze

<sup>8</sup> T. Wroński, op. cit., s. 68.

<sup>9</sup> D. Boyden *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*. Kraków 1980, PWM, s. 17.

<sup>10</sup> S. Ganassi *Regola Rubertina*, cz. I i II. Wenecja 1542 i 1543 (cytat za: D. Boyden, op. cit. s. 110.)

<sup>11</sup> W. Kamiński *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*. Kraków 1971, PWM, s. 86-88.

<sup>12</sup> M. Agricola *Musica Instrumentalis Deudsch*. Wittenberga 1528 (cytat za D. Boyden, op. cit. 110.)

skrzypcowej: „Co do verre cassé, to dodaję ją tutaj – choć nie stosuje się jej obecnie tak często jak dawniej - gdyż wykonana właściwie, odznacza się wielkim czarem. A jednym z powodów, dla których współcześni odrzucili ją, jest fakt używania jej dawnej niemal stale. Ponieważ jednak równie błędne jak niestosowanie jej wcale jest stosowanie jej w nadmiarze, powinno się jej używać umiarkowanie. (...) Ażeby wykonać ją właściwie, należy palec lewej dłoni umieścić w punkcie wyznaczonym. I chociaż gra się ma strunie prawą ręką, lewą dłonią powinno się gwałtownie kołysać, podnosząc ją ku główce lutni i opuszczając w dół w stronę podstawka, bez unoszenia ze struny nawet czubka palca. (...) Podczas wykonywania tej wibracji kciuk lewej dłoni nie powinien dotykać szyjki lutni, ażeby ruch ręki mógł być całkowicie swobodny.”<sup>13</sup> Jak wynika z dostępnych źródeł, prawdopodobnie „wibracja skrzypcowa najpowszechniej stosowana była na dźwiękach długich w połączeniu z *messa di voce*. Grający na wioli czy lutni stosowali jednak bardziej wyszukane sposoby wibracji, w tym głównie dwa: właściwą wibrację jednym palcem, oraz „close shake” („ścieśnione drganie”) – dwoma palcami, kiedy do jeden palec przyciskał mocno próg, drugi zaś uderzał szybko lub drgał bardzo blisko przy naciskającym palcu. (...) W rzeczywistości wibrację tego typu trudno uznać za wibrację właściwą. Stanowi ona w istocie rodzaj trylu. (...) Trylowy typ wibracji Rousseau<sup>14</sup> określił jako *battement* lub wibrację dwupalcową, dodając, iż „stosuje się ją na wszystkich dostatecznie długich dźwiękach i że musi ona trwać tak długo, jak długa jest wartość nuty”, a więc byłby to rodzaj wibracji ciągłej.”<sup>15</sup>

Wiek XVIII jest uważany za złoty wiek w historii wiolinistyki. Działają w owym czasie znakomici lutnicy, m.in. najwybitniejsi z rodu **Guarneri**: Pietro Giovanni i Giuseppe del Gesù, a przede wszystkim **Antonio Stradivari**. W sposób znaczący rozwija się w tym czasie także technika gry, dzięki takim skrzypkom i kompozytorom jak: Francesco Geminani, Jean-Marie Leclair (starszy), Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini, Francesco Maria Veracini, Antonio Vivaldi i in. Wibrację uważa się nadal za ozdobnik. Ponieważ jednak z początkiem XVIII w. po raz pierwszy pojawił się rodzaj wibracji ciągłej, przedstawiano ją teraz jako składową część techniki lewej ręki.

W swym traktacie z roku 1751 Francesco Geminani określając wibrację jako „close shake” lub „tremolo” włącza do niej to, co stanowi zasadniczo wibrację ciągłą: „Aby ją wykonać, należy przycisnąć palec mocno do struny instrumentu i poruszać przegubem do wewnątrz i na zewnątrz powoli i równomiernie. Gdy długo trwa, należy stopniowo wzmacniać dźwięk, prowadząc smyczek bliżej podstawka, a kończąc ją bardzo mocno. Można w ten sposób wyrażać majestat, dostojeństwo itp. Lecz krótsza, cichsza i delikatniejsza wibracja może oznaczać

---

<sup>13</sup> M. Mersenne *Harmonie Universelle*. Paryż 1636. *Traité des Instruments à cordes*, wyd. faksymiliowe, Paryż 1965 (cyt. D. Boyden, op. cit., s. 199.)

<sup>14</sup> J.J. Roussau *Traité de la Vièle*. Paryż 1687 (cytat za D. Boyden, op. cit. 311.)

<sup>15</sup> D. Boyden, op. cit., s. 311

nieszczęście, strach itp., zaś wykonywana na krótkich dźwiękach sprawia jedynie, iż brzmienie staje się przyjemniejsze i z tego względu powinno się ją stosować możliwie najczęściej.”<sup>16</sup>

Jednak nie wszyscy ówcześni teoretycy zgadzali się z tą opinią. Leopold Mozart w swojej szkole skrzypcowej zaleca ograniczyć wibrację do dźwięku końcowego lub jakiegokolwiek dźwięku wytrzymywanego. Stwierdzając jednak obecność wibracji ciągłej u niektórych skrzypków, pisze: „Istnieją wykonawcy, którzy stale wprawiają w drganie każdy dźwięk, tak jakby trawiła ich febra”.<sup>17</sup>

Na podstawie informacji zawartych w traktatach Geminianiego, Mozarta i Tartiniego<sup>18</sup> Boyden dochodzi do pewnych sumarycznych wniosków na temat wibracji stosowanej przez skrzypków w XVIII w. Stwierdza m.in., że nie ma w owych traktatach żadnych informacji na temat rzeczywistej mechaniki wibracji. Można jedynie wnioskować, że „(...) wykonywano ją palcem i przegubem lecz nie ramieniem i że była nieco węższa od wibracji dzisiejszej. Jednakże w ramach tych ograniczeń wibracja mogła być powolna, narastająca lub też gwałtowna w swoje oscylacji. (...) Przykłady i wskazówki Tartiniego oraz Mozarta zdają się oznaczać, że osiemnastowieczna wibracja, mimo zmiennej szybkości, była na ogół wolniejsza od dzisiejszej i że uważano ją za ściśle wyliczoną, z pulsacją podkreślającą mocne takty lub części taktów. Z drugiej wszakże strony ściśle wyliczona wibracja mogła być dobrym środkiem pedagogicznym dla zaznajomienia początkujących z wibracją. Wyliczenia nie można było zachować w wibracji mającej większą szybkość”.<sup>19</sup> Na koniec Boyden stwierdza: „Nasze omówienie wibracji nie byłoby wszakże pełne bez pewnego ostrzeżenia. Wibracja od lat była i jest powszechnie znanym wynalazkiem. Lecz, z pewnymi wyjątkami (np. Geminiani), ograniczano ją w niektórych kontekstach do roli ozdobnika. Była ona również właściwością przede wszystkim zaawansowanych muzyków i solistów. Jest raczej rzeczą nieprawdopodobną, aby stosowali ją muzycy orkiestrowi”.<sup>20</sup>

Wiek XIX to szczytowy okres w rozwoju wirtuozostwa skrzypcowego. Paganini, Lipiński, Beriot, Vieuxtemps, Wieniawski, Ernst, Sarasate i inni doprowadzili technikę skrzypcową na szczyty. Wibracja nadal jednak ma głównie znaczenie ozdobnikowe – zalecano stosować ją z umiarem i na niektórych tylko dźwiękach. „Poglądy na estetykę brzmienia zmieniły się diametralnie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Dzisiaj nie można by już wrócić do sposobu gry z końca XIX stulecia, kiedy zasadniczo wszyscy grywali

---

<sup>16</sup> F. Geminiani *The Art. Of Playing on the Violin*. Londyn 1751 (cytat za D. Boyden, op. cit. 412.)

<sup>17</sup> L. Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg 1756 (cytat za D. Boyden, op. cit. 411-412.)

<sup>18</sup> G. Tartini *Traité des Agréments de la Musique*. [1771]

<sup>19</sup> D. Boyden, op. cit. s. 412-413.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 415.

bez wibracji, zachowując ten efekt na punkty kulminacyjne fraz, na niektóre dźwięki tylko”.<sup>21</sup>

Nadal stosowano wibrację palcowo-przegubową. Wibracja z przedramienia, której źródło energii tkwi w mięśniach barku stała się jedną z charakterystycznych cech szkoły L. Auera: „Cechami charakterystycznymi szkoły Auera był głęboki chwyt smyczka (...) oraz wibracja z przedramienia (...) Te cechy techniki sprzyjały osiągnięciu wielkiego tonu w sposób najbardziej ekonomiczny. „Auerowski” chwyt smyczka i wibracja ramieniowa nie były wynalazkiem węgierskiego skrzypka; Auer wprowadził je jednak do swej metody świadomie, dążąc do realizacji własnej, rewolucyjnej jak na owe czasy koncepcji skrzypcowego tonu.”<sup>22</sup> Jednakże i on neguje potrzebę ciągłej wibracji. W swej szkole gry na skrzypkach pisze m.in.: „Podobnie jak portamento, wibracja jest środkiem do zwiększenia efektu.”<sup>23</sup> Zdaniem Auera wibracja ciągła jest oznaką braku dobrego smaku, zbytnej nerwowości lub wręcz objawem chorobowym. Proponuje więc metodę leczenia, polegającą na świadomej grze bez wibracji przez dłuższy okres czasu.

Jeszcze w roku 1925 C. Flesch pisał: „Co do tego, czy wibracja winna być stosowana bezustannie, czy tylko czasami, istnieją krańcowo różne poglądy. Z czysto teoretycznego punktu widzenia należałoby używać wibracji jako środka do wypowiedzenia silniejszego uczucia tylko tam, gdzie jest to uzasadnione wyrazem muzycznym”.<sup>24</sup> Ale dalej czytamy: „Przyjrząwszy się jednak znanym skrzypkom naszych czasów, musimy stwierdzić, że niemal wszyscy posługują się ustawiczną wibracją, podczas gdy większość skrzypków połowy ubiegłego wieku była przeciwna wibracji nieprzerwanej”.<sup>25</sup>

Prawdziwej i ostatecznej rewolucji w tej mierze dokonał dopiero Fritz Kreisler. „on pierwszy zaczął grać tak, że dźwięk z wibracją i to intensywną stał się dźwiękiem zasadniczym skrzypiec”.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> T. Wroński *Sonaty i partity J.S. Bacha na skrzypce solo. Studium edytorskie i wykonawcze*. Kraków 1970, PWM, s. 46-47.

<sup>22</sup> J. Kusiak, op. cit., s. 474-475

<sup>23</sup> L. Auer *Moja szkoła igry na skrzypki*. Moskwa 1965, s. 50.

<sup>24</sup> C. Flesch *Sztuka gry skrzypcowej, cz. I*. Kraków 1960, PWM, s. 43.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 43

<sup>26</sup> T. Wroński *Zagadnienia...*, s. 66.

### 3. Nauczanie wibracji

Odkąd wibracja stała się immanentnym składnikiem dźwięku skrzypiec, zaczęto zastanawiać się nad procesem jej kształtowania i poszukiwać optymalnych rozwiązań aparatowo-brzmieniowych.

Początkowo dominował pogląd, że właściwie wibracji nauczyć nie można, jest ona bowiem efektem pewnych wrodzonych, odmiennych dla każdego człowieka, dyspozycji psychomotorycznych i jego wrażliwości emocjonalnej. Pogląd ten powstał w wyniku nieporozumienia: „Nauczyciele zadowolili się tym, że określili wibrację jako „naturalną” i „niemożliwą do nauczenia się”, mieszając (...) osobiste i estetyczne jej wartości z mechanicznymi warunkami jej powstawania”.<sup>27</sup> Dzisiaj nikt już nie kwestionuje konieczności nauczania wibracji; dostrzec możemy natomiast różnorodne spojrzenia dotyczące metod jej wprowadzania i kształtowania.

#### 3.1. Nauczanie wibracji na etapie elementarnym

Kiedy należy rozpocząć z uczniem pracę nad wibracją ? W programie nauczania, wśród zadań technicznych, zagadnienie wibracji pojawia się w klasie trzeciej. W istocie nie stanowi to żadnej wskazówki; przeciwnie – jeśli zrozumiemy to dosłownie i w sposób automatyczny wprowadzać zaczniemy wibrację w trzecim roku nauczania – spowodować to może znaczne szkody i zahamować dalszy rozwój dziecka. „U uczniów młodych ważne jest uchwycenie właściwego momentu rozpoczęcia nauki wibracji. Przeważnie uczeń usiłuje wibrować sam, bez naszej zachęty – wystarczy skierować jego wolę na prawidłowe tory. Logicznie rzecz biorąc, należałoby naukę wibracji zacząć **przed rozpoczęciem nauki zmian pozycji**. Przy wibracji musimy odłączyć palec wskazujący od szyjki skrzypiec, co niesłychanie ułatwi późniejsze zmiany pozycji. Praktycznie rzecz biorąc, ręka ucznia rzadko bywa wtedy **zdolna** do ruchów wibracyjnych, akumulator energii instrumentalnej nie jest jeszcze w pełni naładowany. Stąd też zaczynamy naukę wibracji znacznie później. Pragnąłbym przestrzec, aby nauki wibracji nie rozpoczynać zbyt późno, by się tego zagadnienia nie bać, by nie czekać, aż się ono samo rozwiąże. A przy nauce wibracji, jak też przy jej korekcie, nie kierować uwagi uczniów w kierunku

---

<sup>27</sup> C. Flesch, op. cit., s. 39-40.

nadmiernej obserwacji ruchów, lecz wiązać problem wibracji - o ile to jest możliwe – z poczuciem estetyki brzmienia i treści emocjonalnej utworu”<sup>28</sup>

O.M. Agarkow w swojej pracy poświęconej wibracji stwierdził: „Gotowość uczącego się do przyswojenia metod wibracji określają dwa konieczne warunki:

1. Powstanie u ucznia estetycznej słuchowej potrzeby wibracji (...)
2. Brak zbędnych napięć w aparacie gry(...)

ad.1 Uczniowi należy od pierwszych kroków nauki wpajać miłość do piękna dźwięku, do jego wyrazistości i intonacyjnej czystości. (...) Jeżeli wyobrażenie o pięknym, wyrazistym dźwięku jest już dostatecznie jasno sformułowane w świadomości, to jest to już jedna z przesłanek pojawienia się dobrej wibracji. (...) Oczywiście dzieje się to nie tylko intuicyjnie i wskazówki pedagoga są czasami konieczne.

Ad 2. Drugi warunek – brak zbytecznego napięcia w mięśniach – jest nie mniej istotny. (...) Jeżeli łokciowy, ściściowy i nawet ramieniowy staw są usztywnione, wibracja ich nie rozluźni, a usztywni jeszcze bardziej. Uczeń nie tylko nie osiągnie pięknego dźwięku, ale może nawet „przegrać” rękę, czym uczyni sobie już we wczesnych latach dużą krzywdę. (...)

Rozumie się samo przez się, że oprócz wymienionych dwóch warunków, uczeń powinien opanować do tego czasu pewną intonację, wyrównany ruch smyczka i określone minimum w zakresie zmian pozycji.”<sup>29</sup>

Z powyższymi poglądami polemizuje P. Puczek pisząc, iż pewne elementy wibracji wprowadzamy od początku nauki gry. Za przestarzałe uważa poglądy Agarkowa zacytowane wyżej.<sup>30</sup> Sprzeczność poglądów tych autorów jest tylko pozorna; Agarkowowi chodzi o **wibrację**, zaś Puczkiowi – o **ruchy wibracyjne**. Puczek pisze: „W nauczaniu początkowym nie chodzi o wibrację ekspresyjną. (...) Ruchy wibracyjne, wprowadzane prawidłowo, bez pośpiechu i emocji, rozluźniają rękę, czynią ją elastyczną, „żywą”, zdolną do ruchu i zmian. Wprowadzane razem z ruchami zmian pozycji, tworzą układ lewej ręki dynamiczny a nie statyczny. Nie dopuszczają do odruchu chwytowego kciuka lewej ręki, uczą odsuwania palca wskazującego od szyjki, sterującego ruchu przedramienia. Pozwalają na lepsze dopasowanie czubka palca do struny („drażnienie” gryfu), eliminują nadmierny nacisk palca na strunę (ćwiczenia z przesuwaniem palca). Ruchy wibracyjne połączone z trzymaniem instrumentu prawą ręką, opieraniem o ścianę i ruchami głowy mogą eliminować ściskanie skrzypiec brodą. Ruchy wibracyjne wraz z ruchami zmian pozycji mogą wyzwalać energię, rozmach i „inicjatywę” prawej ręki (symetria układu)/ Stopniowo ruchy wibracyjne przechodzą w wibrację wyrazową”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> T. Wroński *Zagadnienia...*, cz. IV, s. 69

<sup>29</sup> O.M. Agarkow *Wibracja* [w:] *Oczerki po metodikie obuczenija igrie na skripkie*. Moskwa 1960 Muzgiz (tłum. Autora), s. 182.

<sup>30</sup> P. Puczek *Wibracja* (praca nie publikowana)

<sup>31</sup> Ibidem



Puczek przestrzega – i tym samym zgadza się z krytykowanymi przez siebie poglądami Agarkowa – przed pośpiesznym wprowadzaniem wibracji: „Nauki wibracji nie wolno przyśpieszać (...) Trzeba także bacznie obserwować ucznia, który naśladowując starszych kolegów (lub nauczyciela), usiłuje wibrować „dojrzałe” kosztem nadmiernych napięć i usztywnień. Trzeba go stale informować, co jest dobre, prawidłowe, a co może być szkodliwe – teraz lub w przyszłości”<sup>32</sup>.

Reasumując:

1. Nauka wibracji nie może stanowić celu samego w sobie – jest integralną częścią całego procesu nauczania gry na skrzypcach.
2. W pojęciu „nauka wibracji” mieszczą się: praca nad rozluźnieniem aparatu gry, ogólne usprawnienie mechanizmu prawej i lewej ręki a także – a może przede wszystkim – uwrażliwianie dziecka na jakość dźwięku i wyrabianie odpowiednich postaw estetycznych.
3. Tak rozumianą naukę wibracji zaczynamy już od pierwszych zajęć.
4. Początkowo praca nad wibracją powinna przebiegać w dwu płaszczyznach:
  - a) wyrabianie w uczniu wrażliwości na dźwięk, aż do momentu powstania estetycznej potrzeby wibracji;
  - b) praca nad mechaniką wibracji, bez stosowania wibracji ekspresyjnej.
5. Moment połączenia obu płaszczyzn powinien nastąpić w sposób naturalny – nie można dążyć do niego za wszelką cenę.
6. Już od pierwszych zajęć z dzieckiem nauczyciel winien pamiętać o nadrzędnym celu procesu nauczania, jakim jest ukształtowanie pełnowartościowego muzyka instrumentalisty. Musi on także zdawać sobie sprawę z wszelkich zagrożeń i ich konsekwencji i tak kierować tym procesem, aby zagrożeń uniknąć.

### 3.1.1. Pobudzanie ruchów wibracyjnych

Z. Ostalczyk podkreśla, iż „głównym zadaniem, jakie nauczyciel ma do spełnienia, jest spowodowanie u ucznia rozluźnienia uchwytu szyjki instrumentu. Można tu zastosować następujące ćwiczenia:

- a) uczeń oddala kciuk od szyjki skrzypiec i na powrót zbliża go do niej w określonym punkcie;
- b) uczeń głaszcze delikatnie szyjkę kciukiem (...);
- c) uczeń przesuwa kciuk wzdłuż szyjki, poczym oddala go od niej (kciuk zakreśla w powietrzu łuk, a następnie powraca do punkty wyjściowego);

---

<sup>32</sup> Ibidem

- d) uczeń odsuwa od szyjki palec wskazujący wraz z dłonią i pozostałymi palcami”.<sup>33</sup>

Dalej cytowany autor pisze: „Ćwiczenie wibracji dobrze jest rozpocząć w III pozycji, gdyż w tej pozycji palec wskazujący nie przylega mocno do szyjki. W celu rozluźnienia uchwytu skrzypiec pomocne jest także w początkowym stadium nauki oparcie główki skrzypiec o pulpit lub inny nadający się do tego przedmiot, aby w ten sposób palec wskazujący i kciuk zostały uwolnione od konieczności przytrzymywania skrzypiec i uzyskały niezbędną swobodę. (...) W miarę zwiększania szybkości poruszeń i zmniejszania odległości osiągamy efekt zbliżony do wibracji. Ćwiczenia te powodują rozluźnienia ręki, co jest przy wibracji nieodzowne. (...) Wibracja wywołana jest ruchem wahadłowym albo – inaczej mówiąc – drganiem palca na strunie. Należy wyjaśnić, że jest to ruch równoległy do struny, lecz pod kątem ostrym względem jej długości, a więc raczej ukośny. Ruch ten powoduje nieznaczną zmianę punktu styku opuszki ze struną. (...) Ruchy wibracyjne można ćwiczyć najpierw bez instrumentu (np. na stole), a potem na instrumencie bez udziału smyczka, w końcu – z użyciem smyczka, co wymaga koordynacji działania obu rąk”.<sup>34</sup>

Następnie Ostalczyk podaje sposoby rozwijania dwu podstawowych rodzajów wibracji:

a) Wibracja dłoni

„Aby rozwinąć ten rodzaj wibracji, zaleca się następujące ćwiczenie: uczeń ustawia 2 palec na strunie A w poz. III (na dźwięku e<sup>2</sup>) a dolną część dłoni opiera o pudło rezonansowe skrzypiec. W ten sposób ułożona dłoń wykonuje z przegubu ruchy do tyłu i do przodu. W wyniku tych ruchów palec nieznacznie prostuje się i zgina, zachowując jednak zasadnicze miejsce na strunie. Ćwiczenie to należy wykonywać rytmicznie, z zachowaniem symetrii ruchów, stopniowo zwiększając ich ilość. (...) Po opanowaniu ruchów dłoni w III poz. można je ćwiczyć w niższych pozycjach. W przypadku pojawienia się trudności, wynikłych z utraty punktu oparcia dłoni o instrument, nauczyciel może włożyć dwa lub trzy palce między dolną część dłoni ucznia a pudło rezonansowe skrzypiec, wyłączając w ten sposób ramię, które zasadniczo nie bierze udziału w wibracji dłoni. (...)”<sup>35</sup>

b) Wibracja ramienia

„... można [ją] ćwiczyć w następujący sposób: postawić palec (najlepiej 2 lub 3) dość mocno na strunie w poz. II lub wyżej i wykonywać ruchy przedramienia do przodu, uderzając za każdym razem dłonią o pudło rezonansowe skrzypiec (ruchy te powinny być miarowe, rytmiczne) Wahadłowe ruchy dłoni i przedramienia można

<sup>33</sup> Z. Ostalczyk *Przewodnik metodyczny nauczania gry na skrzypcach na stopniu elementarnym*. Kraków 1977, PWM, s. 41.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 41 - 42.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 43.

też ćwiczyć w następujący sposób: w rozluźnione palce wkłada się pudełko z zapalkami i swobodnie nim potrząsa. Znajdujące się wewnątrz zapalki grzechoczą, co imituje efekt wibracji”.<sup>36</sup>

Z. Feliński i E. Górski podają zestaw ćwiczeń jakie ich zdaniem należy stosować w początkowych fazach nauki wibracji.<sup>37</sup> O.M. Agarkow daje ogólne rady: ”...Pojawienie się wibracji przebiega czasami z oporami. Konieczne są wówczas naprowadzające, „tonizujące” impulsy, które mogą wzmocnić lub wzbudzić niedostateczny pierwotny impuls. Najbardziej odpowiednie w danym przypadku sposoby można znaleźć tylko konkretnie w zależności od indywidualności każdego ucznia. Można jedynie zalecać niektóre ogólne sposoby, które mogą być zastosowane z odpowiednimi indywidualnymi odstępstwami. (...) Można zalecić [dziecku] szukanie najpierw wygodnego ruchu w normalnym ułożeniu nadgarstka przy opuszczonej ręce, np. (...) trzymając skrzypce między kolanami jak wiolonczelę. Czasami w tym położeniu ręka z dużą łatwością znajduje luźną wibrację. Jeszcze jedną z przyczyn, hamującą rozwój wibracji, jest zacisk w jednym z kierunków ruchów ręki. Czasami ręka może bez przeszkód wykonywać potrzebny ruch w kierunku do podstawka, a w kierunku przeciwnym ruch zostaje zahamowany. I na odwrót (...). W tych wypadkach powinno pomóc takie ćwiczenie: wolna wibracja z aktywnymi ruchami palca w stronę do podstawka, albo odwrotnie, w zależności od tego, który z ruchów jest hamowany. Ruch powinien być wówczas wykonywany ostrymi impulsami. Nie ma co się obawiać krótkotrwałego napięcia, ponieważ impuls skierowany w stronę przeciwną do zahamowanego kierunku, będzie tylko wyzwalając przeszkadzający zacisk. Wreszcie można także wykorzystać wspomagające akcenty smyczkiem w rodzaju sztrychu martélé licząc na to, że aktywność prawej ręki będzie sprzyjać pobudzeniu bardziej energicznego impulsu także w lewej ręce. Sposoby te można polecać na pierwszym etapie rozwoju”.<sup>38</sup>

Najobszerniejszy zestaw ćwiczeń proponuje P. Puczek.<sup>39</sup> Oto jego uwagi dotyczące układu lewej dłoni: „W czasie gry bez wibracji szyjka spoczywa na widełkach, bardziej jednak na wgłębieniu nasady palca wskazującego, a kciuk dotyka szyjki raczej bokiem. W momencie rozpoczynania ruchów wibracyjnych kciuk stwarza przeciwległy punkt podparcia dla palca wibrującego i w większym stopniu przejmuje funkcję podpierania szyjki i podtrzymywania ciężaru skrzypiec. Palec wskazujący zmniejsza kontakt z szyjką, co pozwala mu na przesuwanie się w poprzek szyjki w górę i w dół i wykonywanie ruchów kołyszących dłoni na palcu. Uwaga: nie należy nadmiernie oddalać palca

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>37</sup> Z. Feliński, E. Górski *Metodyka nauczania gry na skrzypcach, cz. I*. Kraków 1954, PWM, a. 50.

<sup>38</sup> O.M. Agarkow, op. cit., s. 183-184.

<sup>39</sup> P. Puczek *Wibracja* (praca nie publikowana)

wskazującego od szyjki. Jest to męczące (dla kciuka i przegubu), powoduje rozbicie grupowego układu palców i zmianę kąta padania palców na strunę.

W czasie wibracji palec wskazujący może lekko dotykać (muskać) szyjkę, a szyjka przesuwa się lekko ocierając (dotykając) skórę palca wskazującego. W III pozycji pojawia się lekki kontakt dłoni z pudłem, co jest nie tylko „miarą” tej pozycji, lecz również służy podtrzymywaniu ciężaru skrzypiec. W czasie wibracji kontakt ten musi się zmniejszyć – pozwala co najwyżej na lekkie muskanie dłonią pudła. (Ręka podpierająca dłonią pudło może wykonywać wibrację palcowo-dłoniową. Jej brzmienie jest jednak mniej wartościowe, mało przydatne w grze solowej.)

W IV pozycji pudło w większym stopniu opiera się o dłoń, lecz i tu, dla osiągnięcia pełnowartościowej wibracji, należy zmniejszyć kontakt dłoni z pudłem. Ręka przesuwa się nieco w prawo; jest to pozycja przejściowa. W pozycji V kciuk zbliża się do piętki i przejmuje funkcję podtrzymywania skrzypiec. Cała ręka idzie bardziej w prawo. Od pozycji V w górę kciuk w znacznym stopniu spełnia funkcję podtrzymywania instrumentu. Nie przeszkadza to swobodnej wibracji.”

Dalej Puczek zamieszcza opis ćwiczeń wstępnych: „(...) ruchy wibracyjne wprowadzamy:

- a) przed stawianiem palców na strunach:
  - ruch „pa,pa” [jak przy pożegnaniu] od i do siebie,
  - potrząsanie zapalkami: przegubem, przedramieniem i przegubem,
  - inne ruchy imitujące wibrację,
- b) równocześnie ze stawianiem palców:
  - dotknięcie struny i przesuwanie ręki wzdłuż gryfu (I – III poz.),
  - to samo w wyższych pozycjach z oparciem ręki o pudło (III – IV – V poz.),
  - postawienie palca i „drażnienie” gryfu,
  - załamanie palca i ruch w pierwszym stawie (Rivarde) w pozycjach wyższych i niższych,
  - kołysanie dłoni na palcu.”

Puczek uważa, że naukę wibracji należy rozpocząć od wibracji palcowej i przegubowej: „Ogromne znaczenie dla prawidłowej wibracji posiada ruch w **pierwszym stawie palca** (licząc od jego końca). Niektórzy twierdzą, że wibracja tu właśnie ma się zaczynać. Pobudzanie ruchu w tym stawie służy **ćwiczenia Rivarde’a**.

1. Ćwiczenie „nieme”: skrzypce pod pachą lub na piersiach, przytrzymywane prawą ręką, lewa ręka w IV poz., oparta dłonią o pudło, Stawiamy 1. Palec na strunie A. Następnie spłaszczamy palec i załamujemy w pierwszym stawie aż do oporu, po czym wykonujemy ruch w przeciwnym kierunku, wyginając staw na zewnątrz. Powtarzając te ruchy zauważamy, że pociąga

to za sobą ruchy wibracyjne całej dłoni. Ćwiczymy wszystkimi palcami, najpierw w poz. IV, potem w pierwszej, w pozycjach wyższych i niższych na wszystkich strunach.

2. Smyczkiem: stawiamy 1. palec na dźwięku fis (struna E). Wykonujemy pięć ruchów w pierwszym stawie: zawsze zaczynamy i kończymy ugięciem palca do wewnątrz. Następnie wykonujemy to samo w IV i innych pozycjach.
3. Wykonujemy te same ruchy, z tym, że traktujemy to jako „rozpęd” do dalszej wibracji, aż do jej wygaśnięcia.

Ruchy wibracyjne muszą być luźne, naturalne, niewymuszone, trwać jakby samoczynnie. (...) Uwaga: nie naciskać mocno palcem na strunę (!), wibrować bez wysiłku, cała ręka powinna być luźna. Następnie ćwiczyć smyczkiem martélé wibrowane ćwierćnuty z przerwami.

**„Cztery ćwiczenia na wibrację przegubową (ręka w IV poz.):**

1. Postawić 3. palec na strunie A (ręka oparta o pudło). Ruchem z przegubu przesuwając palec w górę i w dół. (ćwiczyć kolejno: 3., 2., 1., 4. palec)
2. Układ jak wyżej: 3. palec na strunie w miejscu; kołysać dłoń na palcu. Starać się o elastyczny ruch w pierwszym stawie (Riwarde).
3. Układ jak wyżej: połączenie ćwiczenia 1 i 2. Zrobić kilka ruchów wzdłuż struny (rozpęd), zatrzymać palec i kołysać (wibrować). Ważne jest, aby po rozpędzie pozwolić dłoni wibrować luźno i samoczynnie (siłą rozpędu) aż do wygaśnięcia. Powtarzać po kilka razy bez pośpiechu, z przerwami.

Ćwiczenia te wykonujemy „niemo” i z udziałem smyczka.

4. Ręka w IV poz., oparta o pudło. Odchylamy palec wraz z dłonią daleko od struny, po czym „stukamy” palcem w strunę i wibrujemy do wygaśnięcia. Ćwiczenie to wykonujemy kolejno wszystkimi palcami na strunach A, D, E, G.

Po ćwiczeniu w IV poz. powyższe cztery ćwiczenia należy ćwiczyć w I innych pozycjach.

Dla pobudzenia ruchu wibracyjnego w przegubie można wykonać następujące ćwiczenie: postawić 2 palec na dźwięku cis (struna A), do paznokcia 2 palca przytknąć czubek 3. Palca w pewnym oddaleniu od struny. Nie zmieniając układu trylować 3. palcem, najpierw wolno, potem coraz szybciej”.

Po pewnym czasie wprowadzamy ruch z przedramienia:

„Dla uruchomienia ruchu wibracyjnego przedramienia można ćwiczyć ruch zmian bliskich pozycji, tam i z powrotem tym samym palcem”

Momentami ułatwiającymi wibrację są:

- „odsunięcie palca wskazującego od szyjki,
- obsunięcie kciuka pod szyjkę (stosować ostrożnie),
- III, IV, V pozycja,

- 3. i 2. palec.
- rozmach i stuknięcie palcem”.

Natomiast motywy muzyczne, inspirujące wibrację, to według Puczka:

- „dłuższy dźwięk na pustej strunie,
- akcent, sforzato, martélé,
- synkopa, dłuższy dźwięk,
- kulminacja motywu,
- zakończenie pasażu, frazy itp.,
- glissando chromatyczne,
- tryl.”

Godne podkreślenia wydają się także następujące uwagi autora: „W trakcie ćwiczeń wibracyjnych stale czuwamy nad prawidłowością ruchu. Jeśli się nie udaje lub powstają spięcia – odczekujemy, stosujemy odpowiednie ćwiczenia. Możemy pozwolić jakiś czas na wibrację (ruchy wibracyjne) wolną, niezbyt ładnie brzmiącą, ale l u ż n ą. Nigdy nie pozwalamy na ruchy spięte, nieprawidłowe – nawet jeśli dobrze brzmią. Rozwoju wibracji nie wolno traktować ambicjonalnie (bo inny uczeń już wibruje, bo trzeba się pokazać, bo utwór wymaga wibracji (...)) Jeśli nauczyciel nie potrafi prawidłowo wibrować, nie może stosować pokazu.”

Ta ostatnia uwaga jest niezmiernie ważna, bowiem dla początkującego ucznia gra nauczyciela stanowi główny, a czasami jedyny wzorzec. Oto co na ten temat pisał Flesch: „Jak w ogóle zabiera się początkujący skrzypek do wibracji? Czy przychodzi to nań nagle jak objawienie? Po stokroć nie! Dokonuje się to o wiele bardziej prozaicznie. Zauważa po prostu, że nauczyciel osiąga za pomocą wibracji szlachetniejszy ton i po pewnym czasie, zachęcony przez nauczyciela lub wiedziony wewnętrznym impulsem zaczyna go naśladować. **Dlatego też każdy uczeń ma na początku taki rodzaj wibracji, jaką posługuje się nauczyciel, pod którego kierunkiem stawiał on w tym zakresie pierwsze kroki.** Gdyby stale postępujący rozwój pedagogiki skrzypcowej spowodował, dysponowalibyśmy lepiej przeszkoloną kadrą nauczycieli, nie znalazłby się wtedy ani jeden uczeń z wadliwą wibracją.”

Tekst ten został napisany przed siedemdziesięcioma laty.

Uwaga końcowa: Pierwsze lat nauki (kl. I – IV) są niezmiernie istotne i wywierają kolosalny wpływ na dalszy rozwój ucznia. Błędne przyzwyczajenia i nawyki zakorzeniają się zwykle bardzo mocno, natomiast ich usunięcie przysparza wiele trudu, a czasami staje się wręcz niemożliwe.

### 3.2. Praca nad doskonaleniem wibracji w dalszych latach nauki

O ile na poziomie elementarnym uczymy dziecko podstaw właściwej wibracji poprzez uwrażliwienie na dźwięk i przyswajanie pewnych nawyków ruchowych, to lata następne powinny stanowić o k r e s s y n t e z y. Z jednej

strony dążymy do uzyskania tzw. „wibracji dojrzałej”, z drugiej zaś staramy się osiągnąć możliwość jej różnicowania w zależności od potrzeb wynikających z charakteru muzyki.

Jednym z problemów jest osiągnięcie wibracji wyrównanej brzmieniowo. Feliński i Gaertner piszą: „Istnieje związek między wibracją i oscylacją palców, wpływający znacznie na efekt dźwiękowy. Palec 4., choć jest z natury najslabszy, ma jednak największe poparcie przy wibracji w oscylacji palca wskazującego. Najłatwiej wibruje się palcem 3., oscylowanie bowiem palca wskazującego jest wtedy równie swobodne. Wibrowanie palcem wskazującym jest stosunkowo najmniej korzystne dźwiękowo, przy zatrzymywaniu go bowiem na strunie brak jest własnej, największej spośród innych palców oscylacji. Palec środkowy zajmuje drugie miejsce po palcu serdecznym w skali dogodności wykonywania i nauki wibracji oraz jej jakości dźwiękowej. Przy wibracji należy więc szukać oparcia raczej w palcach wyżej cyfrowanych.”<sup>40</sup>

Doceniając trafność uwag o stopniu dogodności poszczególnych palców podczas wibracji, należy jednak stwierdzić, iż wysiłki nasze powinny iść nie w kierunku wyszukiwania palców najwygodniejszych pod tym względem (w większości sytuacji „wykonawczych” jest to niemożliwe), lecz – poprzez specjalnie dobrane ćwiczenia – w stronę rozwoju palców „niewygodnych”.

Powróćmy jednak do zadania podstawowego, jakim jest uzmysłowienie uczniowi konieczności integralnego powiązania wibracji z treścią emocjonalną utworu. W praktyce oznacza to dalszą pracę nad rozwojem mechaniki wibracji tak, by stawała się ona jak najbardziej zróżnicowana. Ważne jest przy tym, aby ćwiczenia – w miarę możliwości – były osadzone w kontekście muzycznym. Agarkow pisze: „...w czasie dalszych zajęć [należy] wynajdować i zadawać najróżniejsze ćwiczenia na różne muzyczne połączenia wibracji z dynamiką i agogiką wykonywanej frazy. Należy osiągnąć to, aby wszystkie rodzaje wibracji mogły być stosowane w warunkach różnorodnego muzycznego materiału.”<sup>41</sup> Dalej autor ten zaleca następujące ćwiczenia:

- „ 1. Wibracja we wszystkich przejściowych formach od kiściowej do łokciowej.
2. Wolna i szybka wibracja.
3. Przyspieszenie i zwalnianie wibracji
4. Wąska i szeroka wibracja.
5. Wibracja ze stopniowym zwiększaniem i zmniejszaniem jej szerokości.
6. Różne rodzaje wibracji wykonywane we wszystkich niuansach i procesie ich zmian.
7. Możliwe kombinacje osiągnane wszystkimi palcami.
8. Możliwe kombinacje stosowane w podwójnych dźwiękach.
9. Zastosowanie różnych pozycji.

---

<sup>40</sup> Z. Feliński, H. Gaertner *Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii, cz. I*. Kraków 1967, PWM, s. 129-130.

<sup>41</sup> O.M. Agarkow, op. cit., s. 184.

10.Ćwiczenie nie tylko jednym palcem, ale i w czasie zmiany palców.

Należy przy tym próbować osiągnąć zarówno ciągłość zaczętej wibracji jak i odwrotnie (...) tworząc nowy impuls wibracji na każdym nowym dźwięku, nie zmieniając kierunku ruchu smyczka (...) W pracy nad wibracją zazwyczaj łatwo powstaje przyzwyczajenie, że podczas crescendo następuje przyśpieszenie wibracji i zwiększenie jej rozmachu. Z tego powodu istotne jest, aby w odpowiednim czasie opanować zróżnicowanie dynamicznych i wibracyjnych funkcji.”<sup>42</sup>

Pomocne w tym mogą być następujące ćwiczenia:

1. Na długim dźwięku wykonywać crescendo, a wibrację – zaczynając od maksymalnej szerokości – stopniowo zmniejszać i zwalniać jej prędkość.
2. Na długim dźwięku wykonywać diminuendo, a wibrację - zaczynając od minimalnej szerokości - stopniowo zwiększać i przyśpieszać jej prędkość.
3. Stopniowo zwalniać wibrację, a jej szerokość zwiększać.
4. Wibrację stopniowo przyśpieszać, a szerokość jej zmniejszać.

W czasie tych ćwiczeń należy bardzo wystrzegać się napinania mięśni rąk (...) Wszystkim ćwiczeniom powinna towarzyszyć kontrola słuchowa (...) Słuch powinien kontrolować dokładność intonacji i czystość tembru dźwięku.”<sup>43</sup> Agarkow uważa, że korzystniej jest ćwiczyć wibrację na utworach. Co prawda na gamach i pasażach można wykonać precyzyjnie wszystkie te ćwiczenia, a przy graniu utworu ilość ich jest w pewnym sensie ograniczona, jednak ten drugi sposób rozwija prawdziwy kontakt między emocją, słuchem i wykonawczym nawykiem wibracji.

Pracując nad wibracją musimy pamiętać, iż stanowi ona integralny składnik dźwięku skrzypcowego i że należy ją rozpatrywać w tym aspekcie. Interesujące tu będą uwagi T. Wrońskiego dotyczące szczególnego rodzaju dźwięku znajdującego się na pograniczu dźwięków wibrowanych i niewibrowanych: „Jeśli np. począwszy od szesnastek w średnim tempie przestajemy wibrować, ponieważ w tym tempie normalna wibracja staje się niemożliwa, zdarza się, że otrzymujemy w wyniku grę suchą, martwą, przykrą w słuchaniu. (...) Otóż jest jeszcze jeden rodzaj ożywienia dźwięków szybkich, na który to sposób nie ma dotychczas właściwego określenia. Nie jest to wibracja, ale nie jest to też brak wibracji. Nie jest to także tzw. gotowość do wibracji, bo sama gotowość nie dałaby słyszalnych efektów. Jest to coś w rodzaju wibracji – bez wibracji, bo została ona skasowana szybkim tempem. Nie wibrujemy, bo nie ma na to czasu, wibrujemy, bo ręka jest w tym samym stanie napięcia i wewnętrznego drżenia, co przy normalnej wibracji. Może odpowiednią nazwą byłaby tu: „w i b r a c j a u t a j o n a”? W każdym razie przy zastosowaniu tego rodzaju wibracji w miejscach szybszych (...) (jeśli się w tym nie przesadzi w kierunku gorączkowego trzęsienia ręką) gra uzyskuje niezaprzeczalną lekkość i piękne

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 184-185

<sup>43</sup> Ibidem, s. 185.



brzmienie. (...) Nie jestem pewny, czy opis owej w i b r a c j i u t a j o n e j był wystarczający. Należy on do tych elementów gry, który – jak mówi Leopold Mozart – łatwiej pokazać, niż opisać. Jednakże ranga wibracji w ogóle jest dziś tak duża, że i taką wibrację posiada wielu skrzypków, nie wiedząc o niej. Myślę, że mój opis może skrzypkom nie posiadającym tej wibracji i nie wiedzącym, dlaczego u nich miejsca szybsze nie brzmią tak ładnie jak u innych, pomóc w zrozumieniu tego fenomenu dźwiękowego i opanowaniu go jako środka wyrazu.”<sup>44</sup>

Interesujące spostrzeżenie znajdujemy także u Z. Felińskiego: „Osiągnięcie właściwej energii instrumentalnej umożliwia wykonywanie tryłów i prawidłowej wibracji. Tryl i wibracja przedstawiają typ ruchów najbardziej zbliżony do doskonałej równowagi. Podczas gdy w trylu wyładowuje się energia za pomocą szybkiej zmiany palców w ruchu pionowym, wibrację cechuje ruch poziomy, wzdłuż struny. Związek tych dwóch funkcji jest oczywisty. Oba te ruchy – jako typowe dla dojrzałej energii instrumentalnej (...) – posłużą nam do udoskonalenia wydobywania dźwięków nie mających na pozór wspólnych cech z trylem lub wibracją, tj. dźwięków pośrednich (pod względem długości trwania) między kantyleną a trylem.

Zaczynając od trylu, stopniowo i nieznacznie zmniejszamy szybkość następstwa tonów, starając się przy tym zachować taki sam charakter dźwięku, a w górnych mięśniach ręki zachowujemy (z początku świadomie) naprężenia. Za doskonale ćwiczenie może tutaj posłużyć *Etiuda nr 8* Kreutzera. Z początku ćwiczymy tę etiudę w sposób trylowy, tj. w trzydziestodwójkach i zwalniamy stopniowo tempo do ósemek, a wreszcie do nut ulegających wibracji, tj. do ósemek w tempie allegretto i do ćwierćnut. Następnie możemy ten przebieg odwrócić. (...) Ćwicząc gamy i biegniki staramy się postępować podobnie z tym, że zaczynamy od dźwięków długich ze względu na intonację.”<sup>45</sup>

#### 4. Nieprawidłowości i korektura

Oddzielenie od siebie zagadnień nauki wibracji i jej korektury jest zabiegiem nieco sztucznym. W praktyce mamy przecież do czynienia z wprowadzaniem nowych elementów oraz z równoczesną kontrolą i korektą błędów, jakie wynikły w trakcie przyswajania przez ucznia nowych umiejętności. Bywa jednak, choć nie powinno to mieć miejsca, że w trakcie pracy z dzieckiem uchodzą naszej uwadze pewne błędy. Orientujemy się dopiero po pewnym czasie, wtedy, kiedy owe błędy są już dość mocno zakorzenione. Zdarza się także, że dostajemy ucznia już z kilkuletnim „stażem” i nierzadko – z dość

<sup>44</sup> T. Wroński *Sonaty i partity J.S. Bacha na skrzypce solo. Studium edytorskie i wykonawcze*. Kraków 1970, PWM, s. 47.

<sup>45</sup> Z. Feliński, H. Gaertner, op. cit., s. 127.

pokażnym bagażem różnorodnych wad aparatowych. Stajemy wtedy przed koniecznością dokonania gruntownej korekty.

Zatem różne są rodzaje błędów i różny ich ciężar gatunkowy. Niekiedy wystarczy uwaga na lekcji, aby jakiś błąd wyeliminować, zdarza się, że poświęcić trzeba na to więcej czasu. Bywa też – gdy błąd lub błędy są bardzo mocno utrwalone – że korekta jest zabiegiem żmudnym, wymagającym dużo cierpliwości i wysiłku tak ze strony nauczyciela, jak i ucznia.

Agarkow pisze: „U wielu skrzypków (...) błędne przyzwyczajenia zakorzeniają się szczególnie mocno i poprawienie ich jest czasem trudniejsze, niż ustawienie wibracji na odpowiednim etapie nauki. Dlatego też poprawa zakorzenionych niedostatków wibracji jest najważniejszym odcinkiem pracy pedagogicznej.”<sup>46</sup>

O nieprawidłowościach występujących podczas wibrowania i ich usuwaniu możemy przeczytać w różnych źródłach. Są to jednak w większości przypadków informacje niepełne.

Zdaniem P. Puczka do najczęstszych błędów u początkujących zaliczyć można:

- ściskanie szyjki;
- nadmierny nacisk palca na strunę (palec „haczykowaty”);
- ruch przegubu do wewnątrz i na zewnątrz (quasi wibracja – ruch jest, efektu dźwiękowego nie ma);
- wibracja „obrotowa” (obrót przedramienia wokół osi podłużnej);
- siłowa wibracja przedramieniem z łokcia.<sup>47</sup>

Z kolei Z. Feliński omawia kilka błędów wibracyjnych i załącza wskazówki, jak je usunąć:

„Często spotykamy wypadki tzw. w i b r a c j i n e r w o w e j, nad którą słuch muzyczny nie panuje; ten rodzaj manieri łatwo pokonać przez skoncentrowanie uwagi na pięknie dźwięku i przez odprężenie mięśni. Trudniejszy problem przedstawia natomiast w i b r a c j a l e n i w a, którą należy przez odpowiednie ćwiczenie pobudzać do większej aktywności. Wreszcie spotykamy w i b r a c j ę p r z e r y w a n ą, tzn. wibrację, która nie działa stale, lecz jest od czasu do czasu niejako włączana mniej lub bardziej świadomie (np. w nutach stosunkowo krótkich, ale jeszcze podlegających wibracji lub przy zmianie pozycji). W takich wypadkach należy poddać wibracji również ćwiczenia portamenta (glissanda), tzn. należy przez pewien czas podczas ćwiczenia wykonywać zmianę pozycji glissando z wibracją. Jest to tzw. g l i s s a n d o c h r o m a t y c z n e, które ćwiczymy w ten sposób, że wykonujemy stały ruch wibracji przy równoczesnym zginaniu i prostowaniu stawu w łokciu. Ćwiczenie glissanda

<sup>46</sup> O.M. Agarkow, op. cit., s. 180.

<sup>47</sup> P. Puczek, op. cit.

chromatycznego przyczynia się znakomicie do wzrostu energii instrumentalnej i usprawnienia techniki lewej ręki.”<sup>48</sup>

J. Kusiak, opisując „gęstą” wibrację mistrzów, wspomina, iż „niekiedy mierni skrzypkowie dysponują wibracją gęstą, lecz osiągniętą kosztem dużego napięcia, a raczej spięcia mięśni, wysoce niezadowolającą estetycznie i niezdatną do zróżnicowania, wpływającą ujemnie na pozostałe elementy gry.”<sup>49</sup>

Ostalczyk wspomina o innej wadzie wibracji: „Obserwując grę uczniów można zauważyć różnego rodzaju błędy w wibracji, jak np. stopniowe wprowadzanie jej po rozpoczęciu dźwięku (z opóźnieniem) czy wibracja, która pojawia się na początku każdego dźwięku i natychmiast zanika.”<sup>50</sup>

T. Wroński dzieli się ogólnymi, acz bardzo istotnymi uwagami na temat wadliwej wibracji:

„Opierając się na obiektywnej prawdzie Steinhausena, wiemy, że palce nie powinny wykonywać ruchów aktywnych, że powinny być poruszane przez człony ręki dalsze, a te przez jeszcze dalsze. Dlatego gdy ujrzymy przy wibracji, że przedramię jest nieruchome, a wibracja odbywa się poprzez ruch przegubu dłoni, wiemy już, że przegub jest przeciążony, a staw łokciowy unieruchomiony. . Gdy obserwujemy tylko ruch zmian kąta załamania ręki w łokciu przy nieruchomym przegubie, wiemy, że przeciążony jest staw łokciowy, a nieczynny przegub nie podaje się ani trochę impulsom, jakie płyną z wyższego odcinka układu ruchowego. Wreszcie zdarzyć się może, że przedramię i dłoń pracują z wielkim wysiłkiem, a palce nie poddają się pasywnie ruchom dłoni, lecz aktywnie bronią się przed nimi. (...) Przy korektach wibracji trzeba oczywiście uciekać się do różnych sposobów w zależności od tego, z jakim błędem mamy do czynienia. Zmusi to nas często do wymagania od ucznia na pewien czas wibracji tylko przegubowej lub tylko przedramieniowej; celem naszym będzie jednak zawsze otrzymanie wibracji tzw. m i e s z a n e j.”<sup>51</sup>

Najbogatszym źródłem informacji na temat błędnej wibracji i jej korektury jest *Sztuka gry skrzypcowej* C. Flescha. Wydaje się, że mimo upływu czasu uwagi autora są nadal aktualne, chociaż niektóre z nich mogą budzić zastrzeżenia. Tak na przykład Wroński poddaje krytyce pewne, szablonowe niejako, przypisywanie błędów do rodzaju wibracji (wibracja zbyt gęsta = palcowa, zbyt szeroka = przegubowa, zbyt sztywna = ramieniowa). Odrzuca on również tzw. wibrację palcową w rozumieniu Flescha.

Feliński natomiast neguje zasadność ćwiczeń wibracji palcowej: „Niektórzy pedagogowie, m.in. Flesch i Kuhlenkampff, (...) a nawet jeszcze wielu współczesnych (...) posługuje się ćwiczeniami wibracji za pomocą samych palców, przez lekkie podnoszenie i naciskanie, bez unoszenia palców ponad strunę. Takie traktowanie nauki wibracji jest analogiczne z poglądem na

<sup>48</sup> Z. Feliński, H. Gaertner, op. cit., s. 131.

<sup>49</sup> J. Kusiak, op. cit., s. 347.

<sup>50</sup> Z. Ostalczyk, op. cit., s. 44.

<sup>51</sup> T. Wroński *Zagadnienia gry skrzypcowej...*, s. 67.

aktywność ruchów palców prawej ręki i specjalne ćwiczenia tych ruchów, podczas gdy powinny one posiadać pasywno-wyrównawczy charakter tak w prawej, jak i lewej ręce.”<sup>52</sup>

Do powyższych uwag proponuję odnieść się z pewną rezerwą. W praktyce wykonawczej zdarza się, że właśnie ruchy wyłącznie palcowe, pomocne w uzyskaniu pewnych efektów brzmieniowych, są przez skrzypków stosowane, nawet za cenę chwilowego usztywnienia ręki. Ćwiczenia te ponadto mogą być wykorzystane w pracy nad rozwijaniem energii instrumentalnej palców, np. jako ćwiczenia pomocnicze przy nauce trylu (zob. także s. 14).

Flesch<sup>53</sup> dokonuje gruntownej systematyki błędów i ćwiczeń korekcyjnych:

### **1. Wibracja zbyt gęsta (palcowa)**

Powstaje ona na skutek nadmiernie szybkich i wąskich drgań palca lub ramienia, przy całkowitym wyłączeniu względnie u s z t y w n i e n i u przegubu. Zbyt szybkie drgania wywołują beczący dźwięk.

#### **Korektura wibracji wyłącznie palcowej**

Chodzi o to, aby wciągnąć do współdziałania przegub i w ten sposób rozszerzyć wibrację.

**Ćwiczenia wstępne:** mechaniczne rozluźnienie przegubu przez ćwiczenia gimnastyczne bez pomocy instrumentu. Dłoń należy podnosić i opuszczać w regularnych odstępach. Gdy się odczuwa zmęczenie, natychmiast zaprzestać ćwiczenia i swobodnie opuścić ramię.

**Ćwiczenie główne:** rozłożenie wibracji na pojedyncze ruchy. A. Rivarde zaleca studium pojedynczych ruchów w następujący sposób: należy mocno oprzeć o pudło skrzypiec lewe ramię, co spowoduje jego zupełne unieruchomienie; palec 1. należy położyć na strunę bardzo płasko; dłoń zakreśla ruch ku przodowi z jednoczesnym nachyleniem w lewo, przy czym palec nie opuszcza struny (...) W ten sposób rozluźnia się przegub i tym samym zostają stworzone warunki dla szerszej wibracji przy współdziałaniu przegubu.

**Sposób ćwiczenia:** wykonuje się 4 kolejne ruchy wibracji tym samym palcem, bez smyczka.

**Czas ćwiczenia:** 5 minut, w formie gamy angażującej wszystkie cztery palce, początkowo dziesięć razy dziennie, później odpowiednio rzadziej. Jeżeli po pewnym czasie daje się odczuwać znaczne rozluźnienie przegubu, można ćwiczyć długie i ciągłe dźwięki, przyciskając wciąż mocno przedramię do korpusu skrzypiec, przy równoczesnym stosowaniu wibracji z przegubu. Ćwiczenie powyższe należy początkowo wykonywać w poz. III lub IV (...)

### **2. Wibracja zbyt szeroka (przegubowa)**

Powstaje ona na skutek przesadnie szerokich i wolnych drgań dłoni w przegubie, przy wyłączeniu ruchów palców i przedramienia, Zbyt duże

<sup>52</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>53</sup> C. Flesch, op. cit., s. 40-43.

odchylenia od zasadniczego dźwięku powodują, zwłaszcza w wyższych pozycjach, owe znane *chwiejne* albo *jękliwe* brzmienie dźwięku, działające tak przykro dlatego, że nie można już wtedy rozróżnić dokładnie właściwej jego wysokości.

### **Korektura wibracji wyłącznie przegubowej**

Nadmiernie wybijający ruch dłoni należy zmniejszyć, natomiast bardziej zaangażować do współdziałania palec i ruch obrotowy przedramienia (...)

Dla uaktywnienia palców proponuję następujące ćwiczenie, które doskonale zdało egzamin podczas mojej działalności pedagogicznej: [układamy lekko palec na strunie w punkcie naturalnego flażoletu (np. 4. palcem dźwięk  $a^1$  na strunie d) i następnie lekko naciskamy strunę; powracamy do lekkiego dotknięcia i ponownie naciskamy. Powtarzamy to w seriach także innymi palcami: palcem 3. palcem – dźwięk  $g^1$ , 2. – dźwięk  $f^1$ , 1. – dźwięk -  $e^1$ .] Oba te ruchy, wykonane szybko jeden po drugim, tworzą rozłożoną *wibrację palców*.

U niektórych skrzypków osiąga się wpływ na szybkość wibracji w sposób pośredni, jakby drogą okrężną, poprzez oddziaływanie *smyczką*. Znakomicie nadaje się do tego pociągnięcie *martelé* końcem smyczka, ponieważ już z góry uniemożliwia ono, wskutek swego krótkiego czasu trwania, wibrację zbyt wolną i drgająca dłoń mimo woli stara się dostosować szybkość swych ruchów do charakteru pociągnięcia *martelé*, pełnego rozmachu, impetu i gwałtowności.

W wypadku kiedy ćwiczenia wibracji palcowej są niewystarczające, musimy próbować uzyskać w czasie wibracji współdziałanie przedramienia, aby zapewnić sobie ściśle przenikanie się ruchów przegubu i ramienia i w konsekwencji znacznie zmniejszyć dominującą do tej pory aktywność przegubu.

Dotychczas znamy dwa ćwiczenia tego rodzaju:

- Należy przyłożyć palec do struny możliwie płasko, następnie posuwać przedramię do przodu za pomocą ruchu w stawie łokciowym. Przegub pozostanie nieruchomy, podczas gdy palec który leży na strunie, postępuje za ruchem ramienia osiągając położenie prostopadłe do struny. Te same ruchy stosować odwrotnie, wrócić do pozycji pierwotnej.
- Stosując ruch ramienia jak w trylu „kozim”, włączyć w akcję przedramię; wykonywać ruchy trylowe w wysokich pozycjach przy unieruchomionym przegubie i palcu. Ruchy są wywoływane wyłącznie przez szybkie potrząsanie przedramieniem w stawie łokciowym.”

### **3. Wibracja zbyt sztywna (przedramieniowa)**

„Pod względem dźwiękowym czasami zaskakująco dobra, jest owa wibracja dla całokształtu techniki bardzo szkodliwa, ponieważ na skutek powstającego przy tym usztywnienia przegubu lewa ręka staje się ociążała, co uniemożliwia opanowanie w sposób doskonały *techniki*

z m i a n p o z y c j i. W dodatku ten sposób wibracji wskutek jego ociążałości nie nadaje się do r ó ż - n i c o w a n i a (... ) Podane w punktach 1. i 2. rodzaje wadliwej wibracji powodują zatem s ł y s z a l n e defekty brzmienia, podczas gdy następstwem sztywnej wibracji przedramieniowej jest niekorzystny wpływ na całość techniki lewej ręki. Poza tym zaobserwowałem wypadki, gdzie usztywnienie przegubu podczas wibracji pociąga za sobą ogólną kurczliwość całego aparatu gry (także prawej ręki). Kurczliwość ta ustępowała od momentu, gdy lewy przegub zaczął znów działać w czasie wibracji.

#### **Korektura wibracji wyłącznie przedramieniowej**

Przeprowadza się ją w wypadku zbyt drobnej wibracji przez zastosowanie ćwiczeń Rivarde'a, gdy zaś wibracja jest zbyt szeroka, korzystnie wpływa ćwiczenie podane [w korekturze wibracji wyłącznie przegubowej, zob. s. 17]. Po pewnym czasie należy spróbować wibracji przegubowej w III poz., a później też w poz. I.

#### **4. Inne nieprawidłowości**

a) „Czasem przyczyna pewnej sztywności wibracji leży w kurczowym nacisku kciuka lub trzeciego członu palca wskazującego na szyjkę skrzypiec”. **Korektura:** „Ćwiczenie wibracji z wyłączeniem kciuka i z oparciem skrzypiec o drzwi lub ścianę działają w takim wypadku korzystnie, a często uzdrawiają”.

b) „Można czasem spotkać nawet całkowitą, organiczną niezdolność do wibrowania”.

**Korektura:** „Korektura winna przebiegać w następujący sposób:

- rozluźnienie przegubu za pomocą ćwiczeń Rivarde'a,
- rozluźnienie palców przez zastosowanie ćwiczenia ze s. 17.

Tego rodzaju niezdolność wibracji może wynikać tak z nadmiernego posługiwania się powolnymi ćwiczeniami palcowymi, jak i z zaniedbania szybkich ćwiczeń palcowych. Gnuśne palce – gnuśna wibracja. Wskazane są wtedy ćwiczenia biegłości w najszybszym tempie.”

c) „Nieraz można spotkać się z następującą odmianą niedostatecznej wibracji: istnieje wprawdzie z d o l n o ś ć wykonania prawidłowej wibracji, także i woli nie brak, ale p r a w d o p o d o b n i e grający nie odczuwa potrzeby wyrażania uczuć częściowo za pośrednictwem lewej ręki. Można by powiedzieć o nim, że czuje tylko prawą rękę, co skłania go do nadmiernego naciskania smyczka, a w konsekwencji powstaje dźwięk zduszony i bez wyrazu.

**Korektura:** „ W takim wypadku chodzi głównie o to, aby wzmocnić wolę wibrowania przez jej całkowitą koncentrację na lewej ręce. Dzieje się to w sposób najbardziej naturalny przez kontrolowanie lewej ręki za pomocą wzroku w czasie grania jakiejś kantyleny (...) W tych

wypadkach uczeń powinien grać przez pewien okres czasu (...) wyłącznie rozmaite kantyleny, podczas gdy jego wzrok winien ustawicznie kontrolować palce lewej ręki.”

- d) „Niektórzy skrzypkowie mają zwyczaj dopiero wtedy rozpoczynać wibrację jakiegoś dźwięku, gdy ten już przez chwilę rozbrzmiewał – jest to tzw. w i b r a c j a o p ó ź n i o n a. Takie postępowanie wydaje mi się tylko wtedy dopuszczalne, gdy ma swoje uzasadnienie w wyrazie linii melodycznej, tzn. gdy na tym samym dźwięku ma nastąpić spotęgowanie siły wyrazu.”
- e) „Zdarza się czasem (...) pewien rodzaj wibracji pod względem technicznym bez zarzutu, który jednak w słuchaczu wywołuje w pierwszej chwili nie nadające się wytłumaczyć niezadowolenie (...) Po bliższym zbadaniu można stwierdzić, że oscylacja wibracji n i e przebiega w równomiernych odchyleniach wysokości dźwięku, lecz występuje w niej tendencja do nadmiernych odchylenia palca w jednym kierunku, tak że brzmi z a w y s o k o l u b z a n i s k o.”

**Korektura:** „Ćwiczenia intonacyjne bez wibracji powinny pomóc do wyzbycia się po pewnym czasie tego nadzwyczaj szkodliwego błędu.”

Nauka gry na instrumencie jest procesem bardzo zindywidualizowanym, ogromną rolę odgrywa w nim wyczucie nauczyciela i nieschematyczne podejście do ucznia. Pojawiające się błędy wibracji z reguły nie występują w czystych „książkowych” postaciach. Także skuteczność przedstawionych powyżej sposobów korekturowych jest różna, w zależności od indywidualnych cech dziecka. Do podstawowych więc zadań nauczyciela należy taki twórczy ich dobór, by w każdym jednostkowym przypadku osiągnięty został najbardziej zadowalający efekt.

## 5. Uwagi końcowe

„Jeżeli piszę o wibracji jako o elemencie stałym, organicznym, związanym dźwiękiem, to zastrzec się muszę, że nie musi on być tym samym ciągle jednakowy. Przeciwnie, aby wibracja nie robiła wrażenia czynnika martwego, mechanicznie przyklejonego do dźwięku, musi być ściśle związana z treścią utworu, z jego przebiegiem emocjonalnym i energetycznym” – pisze T. Wroński.<sup>54</sup>

A zatem wibracja, jaką chcemy osiągnąć, tj. poprawna aparatowo i podatna na wszelkie niuanse, pozwoli nam różnicować dźwięk w zależności od charakteru

---

<sup>54</sup> T. Wroński *Zagadnienia gry ...*, s. 66.

muzyki. Inny jego rodzaj wymagany jest w muzyce baroku, inny natomiast w utworach epoki klasycyzmu czy romantyzmu.

Z Feliński pisząc o interpretacji utworów skrzypcowych J.S. Bach zauważa: „Wibracją w naszym pojęciu posługują się skrzypkowie dopiero od mniej więcej półtora wieku. Możemy więc z wielkim prawdopodobieństwem przyjąć, że stosowanie wibracji zyskałoby niezawodnie aprobatę mistrza. Należy jednak pamiętać, że muzyka Bacha wymaga wibracji o innym charakterze (tj. o umiarkowanej i niezbyt gęstej oscylacji) aniżeli np. utwory epoki romantycznej czy wirtuozowskie kompozycje Wieniawskiego, Czajkowskiego, Sarasatego i in.”<sup>55</sup>

Temat ten rozwija Wroński:

„Nielatwy to problem rozstrzygać o tym, jakim dźwiękiem należy dzisiaj grać sonaty Bacha: z jednej strony trzeba zadowolić współczesne ucho, przyzwyczajone będącego wynikiem rozwoju muzyki w ciągu ostatnich dwustu lat, a z drugiej strony mieć poczucie, że gramy takim dźwiękiem, jaki by akceptował Bach, zgodnym z jego wewnętrzną wizją dźwiękową skomponowanych utworów. (...) Myślę, że nie będziemy zbyt dalecy od wymagań wieku XVIII, gdy:

- pozwolimy długości trwania dźwięku regulować sprawę wibracji (długi dźwięk – wibracja, krótszy – mniej wibracji, jeszcze krótszy – bez wibracji, przy czym sprawy te powinien regulować niezależnie od naszej woli sam nasz aparat gry);
- odejmujemy od używanej przez nas formalnie wibracji te wszystkie jej przerosty, które zawdzięczamy grze utworów romantycznych i impresjonistycznych.”<sup>56</sup>

A oto uwagi Felińskiego dotyczące wibracji w utworach W.A. Mozarta:

„Wibracja jako subiektywny środek wyrażania liryzmu i czynnik ekspresyjnej intensywności dźwięków powinna być w utworach Mozarta umiejętnie dozowana. Byłoby jednak błędem, gdybyśmy przystępowali do interpretacji utworów Mozarta z jakimś z góry określonym „rozplanowaniem” intensywności wibracyjnej (...) Na podstawie doświadczenia można wprawdzie stwierdzić, że na ogół przy wykonywaniu utworów Mozarta stosuje się wibrację nie tak intensywną, jak np. w niektórych utworach epoki romantycznej i późniejszych, ale ta uwaga powinna pozostać tylko ogólnym drogowskazem. Poza tym intensywność wibracji łączy się z ogólnym charakterem dynamicznym utworów muzycznych; pamiętajmy jednak, że również *piano* może być uplastycznione bardzo intensywną wibracją. U Mozarta problem ten bardzo się upraszcza i możemy tu przyjąć ogólną zasadę „klasycznego” umiaru mozartowskiego we wszystkich elementach wyrazu muzycznego, a więc i w wibracji.”<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Z. Feliński *O interpretacji utworów skrzypcowych J.S. Bacha*. Kraków 1953, PWM, s. 9.

<sup>56</sup> T. Wroński *Sonaty i partyty...*, s. 46-47

<sup>57</sup> Z. Feliński *Uwagi o interpretacji utworów skrzypcowych W.A. Mozarta*. Kraków 1956, PWM, s. 39



O zastosowaniu specyficznego rodzaju wibracji wspomina Agarkow:

„Istnieje (...) jeden rodzaj muzyki, w którym celowym i stylowym jest zastosowanie bardziej szerokiej i niezbyt szybkiej wibracji (...) Mamy tu na myśli narodowo-charakterystyczny sposób wykonywania muzyki ludowej przez Rumunów, Węgrów, Mołdawian i Cyganów (...) Zastosowanie wibracji o dużej amplitudzie jest charakterystyczne dla wolnych wstępów czardaszy i wielu innych wokalnie-tanecznych form tych narodów. Muzyka ich wywarła ogromny wpływ na twórczość wielu kompozytorów (...) i wykonawstwo skrzypcowe.”<sup>58</sup>

Agarkow zwraca uwagę na jeszcze jeden problem:

Największą swobodę w wyborze rodzaju wibracji posiada skrzypek podczas gry bez akompaniamentu. Przy połączeniu skrzypiec z fortepianem powstaje już problem muzykowania zespołowego. Przy wspólnych frazach melodycznych w utworach określanego stylu skrzypek musi zmniejszać swoją wibrację, przy kontrastujących odwrotnie – przy pomocy wibracji podkreślać konieczną różnicę w charakterze dźwięku. Bardziej złożony jest problem koordynacji wibracji w zespołach smyczkowych, szczególnie w kwartecie. Takie wykonanie kwartetu, w którym muzycy nie liczą się z koniecznością tej koordynacji jest gorsze pod względem spójności dźwięku i jedności utworu.”<sup>59</sup>

Pozwolę sobie na koniec zwrócić uwagę na fakt następujący: żaden nawet najlepszy opis gry nie jest w stanie zastąpić samej muzyki. S. Suzuki w przedmowie do swojej *Szkoły skrzypcowej* podaje cztery podstawowe zalecenia dla dzieci i rodziców, a wśród nich: „Dziecko musi codziennie słuchać w domu odpowiedniej płyty, aby w ten sposób rozwijać swoją wrażliwość muzyczną. Od tego zależy szybkość jego postępów. (...) Każdego dnia dzieci muszą słuchać płyty z utworami, które właśnie ćwiczą (...) Jest to najważniejszy element w rozwijaniu zdolności muzycznych.”<sup>60</sup>

Tyle tylko, że dzieci japońskie uczące się tą metodą mają zapewniony zestaw płyt muzyką, którą wykonują. Problem jest jednak ogólniejszej natury i dotyczy generalnie obcowania z muzyką. Wydaje się, że jednym z podstawowych zadań nauczyciela jest zachęcanie dzieci do jak najczęstszych z nią kontaktów – jeśli nie na żywo, to poprzez słuchanie płyt, kaset itp. Można mieć pewne zastrzeżenie, na ile ta metoda jest bezpośrednio pomocna w rozwijaniu umiejętności, szczególnie na etapie elementarnym. Mistrzowskie wykonania klasyki skrzypcowej mogą wydać się dzieciom w pewnym sensie „irracjonalne”, odbiegające zupełnie od ich „szarej rzeczywistości” muzycznej. Sądzę jednak, że nawet w naszych warunkach możliwe jest dokonanie zapisu magnetofonowego lub cyfrowego (na nagrywkach CD) utworów z repertuaru pierwszych lat nauki. Mimo pewnych kłopotów technicznych warto tę metodę

<sup>58</sup> O.M. Agarkow, op. cit., s. 175-176.

<sup>59</sup> O.M. Agarkow, op. cit., s.175-176.

<sup>60</sup> S. Suzuki *Violin School (I)*, Tokio 1978, Zen-on Music Company Ltd. (tłum. Autora).

wypróbować. Efekty bowiem, w postaci poprawy jakości dźwięku u dzieci i szybszego rozwoju ich wrażliwości muzycznej, wydają się być bezsporne.

## Bibliografia

1. O.M. Agarkow *Wibracja* [w:] *Oczerki po mietodikie obuczenija igrje na skripkie*. Moskwa 1960, Muzgiz (tłum. Autora).
2. M. Agricola *Musica Instrumentalis Deudsch*. Wittenberga 1528.
3. L. Auer *Moja szkoła igry na skripkie*. Moskwa 1965.
4. D. Boyden *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*. Kraków 1980, PWM.
5. Z. Feliński *O interpretacji utworów skrzypcowych J.S. Bacha*. Kraków 1953, PWM.
6. Z. Feliński *Uwagi o interpretacji utworów skrzypcowych W.A. Mozarta*. Kraków 1956, PWM.
7. Z. Feliński *Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii, cz. II. Usprawnienie aparatu gry na podstawie wybranych etюд Kreutzera*. Kraków 1974, PWM.
8. Z. Feliński, H. Gaertner *Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii, cz. I*. Kraków 1967, PWM.
9. Z. Feliński, E. Górski *Metodyka nauczania gry na skrzypcach, cz. I*. Kraków 1954, PWM.
10. C. Flesch *Sztuka gry skrzypcowej, t. I*. Kraków 1960, PWM.
11. S. Ganassi *Regola Rubertina, cz. I i II*. Wenecja 1542 i 1543.
12. F. Geminiani *The Art. Of Playing on the Violin*. Londyn 1751.

- 13.E. Górski *Zaburzenia czynnościowe i organiczne u skrzypków jako skutek nieprawidłowości metodycznych występujących w okresie ich kształcenia i w późniejszym wykonywaniu zawodu muzyka-instrumentalisty* [w:] Zeszyt Naukowy nr 38 A, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Instytut Muzykoterapii. Wrocław 1985.
- 14.W. Kamiński *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*. Kraków 1971, PWM.
- 15.J. Kusiak *Skrzypce od A do Z*. Kraków 1988, PWM.
- 16.M. Mersenne *Harmonie Universelle*. Paryż 1636. *Traité des Instruments à cordes*, wyd. faksymiliowe, Paryż 1965.
- 17.L. Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg 1756.
- 18.Z. Ostalczyk *Przewodnik metodyczny nauczania gry na skrzypcach na stopniu elementarnym*. Kraków 1977 PWM.
19. *Program nauczania szkoły muzycznej I stopnia (tymczasowy)*. Ministerstwo Kultury i Sztuki - Zarząd Szkół Artystycznych Warszawa 1976.
- 20.P. Puczek *Wibracja* (praca nie publikowana)
- 21.J.J. Roussau *Traité de la Vielle*. Paryż 1687.
- 22.S. Suzuki *Violin School (I)*, Tokio 1978, Zen-on Music Company Ltd. (tłum. Autora).
- 23.G. Tartini *Traité des Agréments de la Musique*. [1771]
- 24.T. Wroński *Sonaty i partity J.S. Bacha na skrzypce solo. Studium edytorskie i wykonawcze*. Kraków 1970, PWM.
- 25.T. Wroński *Zagadnienia gry skrzypcowej, cz.IV*. Kraków 1970.