

Listaháskóli Íslands  
Tónlistardeild  
Hljóðfærabraut

## ÞAÐ VORU ÞEIR, SVO KOM PAGANINI

Geirþrúður Ása Guðjónsdóttir

Leiðbeinandi: Svava Bernharðsdóttir

Mars, 2008

## Efnisyfirlit

Formáli.....	2
Inngangur.....	3
Nicoló Paganini.....	4
Saga fiðlunnar: Upphaf, þróun og mótun.....	8
Saga fiðlubogans.....	12
Ítalska arfleiðin.....	14
Corelli	
Geminiani	
Tartini	
Evrópa: Fiðluaðferðir frá 17. öld til 19. aldar.....	18
Paganini: 24 Kaprísur og tækninýjungar.....	20
Nútíminn og Paganini .....	23
Niðurlag.....	25
Heimildaskrá.....	26

## Formáli

Margt kemur upp í huga manns þegar hugsað er um orðið snillingur eða „virtúós“. Við nánari skoðun skoðum kemur í ljós að hugtökin koma frá Ítalíu á 17.öld og lýsa einhverjum ótrúlega hæfileikaríkum.

Í upphafi bókar Margaretar Campbell, *The Great Violinists*, segir: „*Nafn Paganinis kemur upp í huga manns þegar talað er um fiðluvirtúós*“ . Hvernig stendur á því að það sé eðlilegt að nafn Paganinis komi upp í hugann þegar hugsað er um fiðluvirtúós?

Ung að aldri komst ég í kynni við tónlist þessa ítalska fiðluvirtúóss, Paganini. Eftir að hafa kynnst verkum hans fór ég að ímynda mér hversu mikill snillingur hann var. Hafði ég meðal annars heyrt af djöfullegu útliti hans og þótti mér það ákaflega spennandi sem gerði það að verkum að ég keypti mér mína fyrstu upptöku af 24 Kaprísum hans.

Í kvíkmyndinni *The Art of the Violin* segir hinn frægi fiðluleikari Ivry Gitlis (1922-) að Paganini hafi aldrei verið „þróun“ . „*Það voru hinir og svo kom Paganini*“ . Til að byrja með átti ég erfitt með að skilja hvað hann meinti með þessum orðum og fannst furðulegt hvernig hann setti fram þessa staðhæfingu. Fyrst hann var ekki þróun var hann þá fyrirbrigði eða eitthvað yfirnáttúrulegt, eitthvað óútskýranlegt eða var eitthvað meira á bak við?

Einskær áhugi minn á þessari setningu fékk mig til að leita heimilda um Paganini og brátt komst ég að því að þessi snillingur var ekki bara frægur fyrir sínar 24 Kaprísur heldur var hann líka mjög umdeildur.

## Inngangur

Hér verður fjallað um umdeildan fiðluleikara og tónskáld, Nicoló Paganini. Farið verður yfir lífshlaup hans og skoðað nánar hvort það hafi verið snilli hans sem skaut honum upp á stjörnuhiminn eða var það umhverfið á þeim tíma sem hann var uppi?

Horft verður yfir sviðið og skoðað hvað frægir fiðluleikarar frá 17. og 18. öld sögðu um hann. Er hann afleiðing þeirra sem komu á undan eða var hann einstakur í fiðlusögunni.

Hann samdi tónverk, Kaprísurnar 24 op.1, þar sem mikið er um tækninýjungar og fjallað verður um þær. Voru það tækninýjungar eða þróun í fiðlutækni sem áttu sér stað á þessum tíma. Kom það aðeins í hlut Paganinis að breiða út nýstárlega fiðlutækni á 18. öld eða voru það fleiri sem komu með tækninýjungar á þessum tíma.

Þá verður litið yfir sögu fiðlunnar og bogans í ljósi þess menningarlega ástands sem ríkti í tónlist á Ítalíu á þeim tíma.

## **Nicoló Paganini.**

Nicoló Paganini fæddist 27. október árið 1782 í hafnarborginni Genúa, á norðvestur Ítalíu. Genúa er mesta hafnaborg Ítalíu og hin mikilvægasta við Miðjarðarhafið ásamt Marseille í Frakklandi. Paganini fjölskyldan var efnalítil en faðir hans, Antonio vann fyrir sér og fjölskyldu sinni sem skipshöndlari. Hann var mikill tónlistarunnandi og lék á fiðlu í frístundum. Antonio var fyrsti fiðlukennari sonar síns en þegar kom í ljós að hann hafði einstaka hæfileika á hljóðfærið þá ákvað faðir hans að útvega honum fiðlukennara. Nicoló staldraði stutt við hjá öðrum kennurum og tók menntunina í sínar eigin hendur. Hann æfði sig daglega í allt að 15 klukkustundir.

Paganini kom opinberlega fyrst fram aðeins 11 ára gamall og varð stuttu seinna frægur fyrir stórkostlega spilamennsku.

Faðir hans var harður húsbóndi og nýtti hæfileika Paganinis til hins ýtrasta. Hann hafði

taumhald á honum allt fram til nítján ára aldurs. Paganini sagði J.M. Schottky, vini sínum og ævisöguritara að allt frá þeirri stundu að hann hefði sýnt fram á hæfileika hafi faðir hans ýtt honum áfram eins og harðstjóri og lét hann aldrei úr augsýn. Þetta gæti hafa stafað af peningagræðgi föður hans því að Nicoló Paganini rakaði inn peningum á tónleikum og ýmsum uppákomum. Þarna sá faðir hans sér leik á borði með því að þjálfa hæfileika sonar síns með þessu tiltölulega nýja hljóðfæri. Þó að faðir hans hafi verið mjög strangur var móðir hans, Teresa mjög blíð og góð. Hún studdi hann í einu og öllu og samband Paganinis við móður sína var mjög ástríkt og náið.

Hann var af mörgum talinn vera drungalegur í útliti en hann var hár, grannur, með langa handleggi, langa og mjóa fingur og nánast gegnsæja húð. Þetta úlit hans ýtti undir margar sögusagnir af honum. Ein sagan segir frá því að hann hafi selt sál sína djöflinum til að geta spilað betur og önnur segir að strengirnir á fiðlunni hans væru garnir úr ástkonu Paganinis. Þegar grannt er skoðað er hægt að útskýra úlit hans með læknavísindum frá 20.öld. Lýsingar á útliti hans benda til þess að hann hafi þjáðst af *Marfan's syndrome* sem er vefjasjúkdómur.

Paganini varð ótrúlega frægur á sinni stuttu ævi en hans sérstæða úlit og sögusagnir um hann hafa mjög líklega ýtt undir frekari frægði en ella.

Eitt sinn var honum boðið að spila í messu á Ítalíu sem hann gerði og verkið hans stóð yfir í 28 mínútur. Sumir myndu álita þetta hroka og yfirlangssemi en honum var þó boðið að spila aftur seinna á sama stað þannig að eitthvað hefur hann gert til að heilla áheyrendur.

Ekki eru til margar sögur af spilamennsku snillingsins en því fleiri sögur af ástarsamböndum hans og spilafíkn. Hann var haldin þeirri ranghugsun að allar konur væru ástfangnar af honum. Spilafíknin aftraði ekki Paganini þótt hann væri að fara að koma fram á tónleikum. Eitt sinn tókst honum að spila frá sér Amati fiðluna sína sem þykir þvílik

gersemi í dag. Hann missti fiðluna í spili og átti því ekkert hljóðfæri til að spila á. Til allrar hamingju fékk hann lánaða Guarnerius fiðlu frá auðugum manni að nafni Livron. Hann varð svo upptuminn af fiðluleik Paganinis að Livron gaf Paganini fiðluna sem þakklætisvott fyrir spilamennskuna. Einnig þótti Livron hann vera að vanhelga hljóðfærið ef hann tæki við því aftur eftir að Paganini spilaði á það. Einu skilyrðin voru að engin nema Paganini mætti spila á gripinn. Þessa fiðlu nefndi Paganini *Il Cannoni* eða fallbyssuna vegna gríðarlegs tóns sem kom frá hljóðfærinu. Stuttu seinna bauðst honum að borga upp gamlar skuldir með fiðlunni en hann hafnaði því og veðjaði síðustu 30 frönkunum sínum í staðinn. Hann vann og var það í síðasta skiptið sem hann settist við spilaborðið.

Með framferði sínu og hegðun þá er oft á tíðum eins og Paganini hafi ekki gert sér grein fyrir afleiðingum gjörða sinna.

Þó að snilli Paganinis í hljóðfæraleyk færi ekki fram hjá neinum þá hafði hann mjög slæma siði þegar kom að flutningi. Hann tók upp á því að slá taktinn með hægri fæti, snúa upp á líkamann og hálsinn sem gerði það að verkum að hann myndaði einhversskonar þríhyrning með líkamanum. Engu að síður hefur þessi óeðlilega staða Paganinis hjálpað honum að komast betur að hljóðfærinu og þá fingraborðinu þar sem hann framkvæmdi alla þá fingraleikfimi sem hann er svo frægur fyrir.

Kaprísurnar 24 voru þær einu sem voru gefnar út meðan Paganini lifði. Konsertar hans og fleiri verk voru ekki gefin út fyrr en eftir dauða hans. Ástæða þess gæti hugsanlega verið ákveðin einfeldni í því að vilja ekki gefa út verk sín þó svo að hann hafi sýnt fram á ótrúlegar tækninýjungar í þeim. Sumar tækninýjungar voru frá honum sjálfum en aðrar lærði hann á ferðum sínum um Evrópu. Enn þann dag í dag hefur ekki jafn mikið nýtt komið fram í fingratækni í fiðluleik og þegar Paganini var uppi.

Paganini var mjög um umhugað um tónverk sín og einu verkin sem hljóðfæraleykarar fengu nótur af voru hljómsveitaraddir einleikskonserta hans. Hann var mjög var um sig og

hræddur um að hljóðfæraleikarar myndu taka frá sér hugmyndir og tækninýjungar. Hann hélt öllu fyrir sig hvað snerti æfingar eða nótur og hans nánustu samverkamenn fengu því aldrei að komast að leyndarmálum hans, það er tækninni. Paganini var fyrsta stjórstjarna Ítala á 18.öld í hljóðfæraleik.

Allt sem hann tók sér fyrir hendur, hvort sem það voru æfingar, pókerspil eða ástkonur sem honum fannst allar laðast að sér, má líkja því við áráttu eða jafnvel þráhyggju.

Camille Sivori (1815-1894) var eini nemandi Paganinis og hann hóf nám 6 ára gamall hjá Paganini. Tókst með þeim góð vinátta þó ekki vegna þess að Paganini væri góður kennari heldur sagði Sivori seinna meir um Paganini að hann væri versti kennari sem nemandi gæti haft. Hann væri bæði hranalegur og kaldhæðinn og gerði óspart grín á kostnað nemenda sinna. Eitthvað hefur Sivori þó lært af honum því honum var oft líkt við Paganini og var hann einn fárra sem spilaði verk hans.

Sivori ferðaðist mikið eins og Paganini og varð frægur fyrir að spila verk Paganinis. Hann varð þekktur fyrir „virtúosa“ fiðluleik sinn eins og Paganini.

Fiðlusmiðurinn Jean Baptiste Villaume (1798-1875) gerði eitt sinn við fiðlu Paganinis og bjó til nákvæmt módel af Guarnerius fiðlu hans, *Il cannone* sem Paganini keypti síðar af fiðlusmiðnum. Sivori fékk eftirlíkinguna sem var nauðalík Guarnerius fiðlunni og spilaði á hana meira eða minna alla sína ævi.

Paganini þótti vinátta Sivoris það mikils virði að hann gaf honum á dánarbeði sínu Stradivarius fiðlu úr einkasafni sínu sem segir meira en mörg orð.

## **Saga fiðlunnar: Upphaf, þróun og mótun.**

Eins og kemur fram í formála bókarinnar *The Great Violinists*, þá er saga fiðlunnar hulin þjóðsögum og goðsögnum en uppruna hennar má rekja aftur til miðalda. Eitt elsta hljóðfæri sem er talið vera forfaðir fiðlunnar er frá Mið-Austurlöndum og Arabíu. Það hljóðfæri er

perulaga, *Rebec* með þrjá strengi og spilað með einhversskonar boga af fiðluleikara. Þetta hljóðfæri var flutt til Ítalíu af aröbum sem réðust inn í landið á 9.öld.

Eitt elsta málverk af fiðlu er málað af Gaudenzio Ferrari frá 1529-30 þar sem hann málaði engil spilandi á fiðlu, þó aðeins þriggja strengja fiðlu. Eins og máltaði segir þá segir mynd meira en þúsund orð. Þetta málverk er heimild þess að fiðlan hafi verð til á þessum tíma en módel listamannsins af fiðlunni er enn ófundið. Um miðja hluta 16.aldar var fjórða strengnum bætt við og strengirnir stilltir í fimmundum eins og titkast á nútímafiðlu.

Fyrsti frægi fiðlusmiðurinn á Ítalíu var Andrea Amati (fæddur fyrir 1511-1577) sem var uppi í kringum 1511-1580. Hann bjó í Cremona á Ítalíu en sá bær varð frægur uppúr 1550 fyrir hljóðfærasmíðina sem höfðust þar að. Andrea Amati mótaði nútímhļóðfærið svo óaðfinnanlega að lögun fiðlunnar hefur lítið sem ekkert breyst frá þeim tíma. Á árunum 1560-70 framleiddi Andrea Amati 38 fiðlur, víólur og selló.

Synir hans tveir lærðu fiðlusmíði og arfleiðin hélt áfram. Afabarn Andrea Amatis, Nicoló Amati (1596-1684) kenndi fiðlusmíði en hann varð seinna lærimeistari Andrea Guarneri (1623-1698) og Antonio Stradivari (1644-1737). Frægðarsól Amatis, Guarneris og Stradivari átti eftir að rísa hærra en þeir áttu von á og hljóðfæri þessara fiðlusmiða eru metin á hundruði milljóna króna í dag.

Sú hefð hefur skapast í gegnum aldirnar að nefna hljóðfæri Guarneris og Stradivarís. Paganini var aðeins 15 ára þegar hann fann sinn uppáhalds fiðlusmið og spilaði á hljóðfæri búið til af Guarneri del Gesú allan sinn feril. Hann nefndi fiðluna sína, eins og áður hefur komið fram *Il Cannoni* eða fallbyssuna, vegna tóns fiðlunnar en hún var afar hljómmikil. Einnig átti hann hljóðfæri eftir Guarneri sem hann kallaði „Messiah” en hann arfleiddi fæðingarstað sinn, Genoa af þeirri fiðlu til varðveislu þar sem hún er enn þann dag í dag.

Besta leiðin til að finna upplýsingar um æfingatækni og tækníþróun fiðlunnar fyrr á öldum eru fræðirit og ritgerðir sem hafa verið skrifaðar í gegnum aldirnar af m.a. fiðluleikurum, kennurum og tónskáldum. Þróunin varð tölverð í kringum miðja 18.öld þegar fræðirit fóru að streyma frá atvinnufiðluleikurum. Þar á meðal var rit Francesco Geminiani (1687-1762), *Listin að spila á fiðlu* sem kom út í London árið 1751. Á sama tíma birti Leopold Mozart (1719-1787) sinn fiðluskóla árið 1756. Þá komu út tvö rit frá Gerrando og L'abbé le fils *Principes du violon* árin 1756 og 1761. Þau rit sem eru nefnd hér að ofan eru aðeins brot að því sem kom fram á sjónarsviðið á þessum tíma. Á þessum árum höfðu flyttjendur og hljóðfæraleikarar mjög mismunandi skoðanir á tækni og túlkun. Í lok 17.aldar fór ítalski fiðlustíllinn að breiðast út um Evrópu. Ítalir fluttust til Austurríkis, Þýskalands og fleiri landa.

Fiðluleikarinn og tónskáldið Geminiani var nemandi Arcangelo Corellis (1653-1713) og er talinn vera talsmaður ítalskrar fiðluhefðar þar sem hann fluttist frá heimalandi sínu og settist að í London í Englandi og kynnti ítalska fiðluhefð fyrir Englendingum.

Straumurinn lá einnig til Ítalíu því þau tíðindi bárust um Evrópu að suðupunktur tónlistarinnar væri þar. Það voru ófáir fiðluleikarar sem lögðu land undir fót og námu fiðluleik á Ítalíu í lok 17. aldar en sú flóðbylgja stóð sem hæst þegar Corelli kom fram á sjónarsviðið. Hann var orðin þekktur fyrir fiðluleik sinn rétt eftir miðja 17. öld meðal annars vegna útgáfu á verkum hans.

Rétt fyrir aldamótin 1700 og alveg fram á miðja nítjándu öld upphófst mikil deila um hvernig ætti að halda á hljóðfærinu. Á tímum barokksins studdu fiðluleikarar hljóðfærinu við bringuna en áhugamenn héldu hljóðfærinu á viðbeininu. Það þótti sína hversu viðvaningslegur hljóðfæraleikarinn væri en Geminiani, hinn frægi fiðluleikari Ítala hélt einmitt fiðlu sinni á viðbeininu. Þegar komið var fram á seinni hluta sautjándu aldar fóru fiðluleikarar að nota síðari kostinn, viðbeinið.

Fiðluleikarinn og tónskáldið John Lenton (?-1719) skrifar um 1693:

„Ég vil ekki að neinn taki upp þann sið að halda hljóðfærinu undir hökunni þannig að ég læt nemendur mína forðast það og læt þá vísa hljóðfærinu í átt að mitti, sem líkist hætti Ítala. Besta leiðin til að stjórna hljóðfærinu er að staðsetja það í bringuhæð, fingurna hrинглага og þrýsta sterkelega niður á strenginn.“

G.B. Rangoni skrifaði ritgerð um fiðluleikarana Pietro Nardini (1722-1793) og Gaetano Pugnani (1731-1798) sem kom út árið 1790 þar sem hann sagði: „Alveg eins og manneskjur eru ólikar er staða hljóðfæraleikara ólik og það að láta alla halda eins á hljóðfærinu væri hindrun í framför hvers og eins og kæmi í veg fyrir þróun hæfileika þeirra.“

Eins og sjá má eru þetta mismunandi álit um staðsetningu fiðlunnar og voru skoðanir margar og mismunandi. Enn fleiri létu í sér heyra en þó fór hefðin, sem stendur enn í dag að mótask. Árið 1677 skrifaði austurríksa tónskáldið Johann Jacop Prinner (1624-1694) að fiðlan ætti að vera það föst við höku fiðluleikarans að það væri engin ástæða að halda hljóðfærinu uppi með vinstri hendinni. Annars væri það ómögulegt að spila hraða kafla, fara upp hátt og niður aftur á fingraborðinu og spila hreint.

Leopold Mozart kenndi nemendum sínum báða kostina sem voru í boði. Að halda hljóðfærinu samkvæmt barokkstílnum eða uppi á viðbeininu, hvað hentaði hverjum og einum nemanda. Hann sagði þó að barokkstíllinn væri fágaðri en það að halda fiðlunni á viðbeininu sem var að hans mati ekki eins fint en virkaði vel.

Árið 1832 kynnti Luis Spohr (1784-1859) uppfinningu sína, hökubrettið sem gerði það að verkum að auðveldara var að hafa höfuðið beint.

Eins og sjá má á mynd hér til hliðar þá notaði Paganini ekki hökubretti og sýnir eftirlætis Guarnerius del Gesú fiðlan hans það, þar sem lakkid á henni er afmáð vinstra megin þar sem hakan eða hökubrettið hvílir.

Á seinni hluta átjándu aldar voru þær aðferðir skoðaðar að hafa fiðluna þannig að kinnin væri fyrir ofan G strenginn, pressan á hljóðfærið þyrfti að vera lítil, höfuðið ætti að halla örliðið og svo framvegis. Þessi hefð að halda fiðlunni á viðbeininu var þó ekki algjörlega viðurkennd fyrr en í lok átjándu aldar.

Í kringum 1800 voru atvinnufiðluleikarar farnir að halda fiðlunni á viðbeininu og hvíla hökuna á hökubretti, þó aðeins létt. Þeir sem létu ekki segjast og héldu hljóðfærinu frá hökunni urðu forfeður kráarspilara, þeir sem spila í *dagfolk music* eða þjóðlagatónlist.

Eins og komið hefur fram var umdeilt hvernig staða fiðluleikara ætti að vera. Paganini fór sínar eigin leiðir í því eins og öðru og hafði hann mjög furðulega spilastöðu ef svo má að orði komast. Fiðluleikarinn Carl Guhr, samtí mamaður Paganinis segir að staða Paganini hafði verið

*„óheft en þó ekki eins virðuleg og spilastaða Baillot, Rode og Spohr. Einnig styður hann líkamsþyngd sinni á vinstri hlið og hann beygir vinstri öxl sína fram meira en þeir fyrrnefndu meistarar.“*

Samkvæmt stefnu Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) átti fiðlan ekki að vera of hátt uppi eða of lágt niður. Snigillinn átti að vera andspænis miðjum brjóstkassa. Þessi lýsing Campagnolis á nokkurn veginn við enn þann dag í dag en samkvæmt upplýsingum Guhrs þá var staða Paganinis stöðluð, jafnvel þvinguð og hann hreyfði sig nánast aldrei.

## Saga fiðlubogans.

Boginn leit fyrst dagsins ljós í Evrópu á 11.öld og hann hefur þróast í gegnum aldirnar til dagsins í dag.

Boginn frá 11.öld og allt til um 1600 hafði ákveðin útlitseinkenni. Hann var gerður úr hrossahárum, og viðurinn var sveigjanlegur en hann líktist meira veiðiboga en nútímaboga og framkallaði mýkri og minni tón en bogar sem við eigum að venjast í dag. Hárin á þeim boga gripu illa strengina vegna þess að það voru takmarkaðir möguleikar til þess að strekkja á hárunum í boganum. Eins og sjá má mynd hér til hliðar, breyttust bogar mjög mikið allt frá 1600 og fram til 1800.

Upp úr 1625 fóru hljóðfæraleikararað krefjast þyngri boga og vildu fá meira bit í tóninn og þar af leiðandi meiri hljóm í hljóðfærið. Það er sennilegt að spíssinum hafi þá verið breytt í meiri spjótlaga odd en áður var. Á þessum tíma var spýtan líklegast úr hitabeltisharðvið.

Boginn var í kringum 58 sentimetrar og var um 37 til 42 grömm að þyngd. Þessir bogar voru kallaðir stuttir bogar.

Ekki þóttu hljóðfæraleikurum ástæða til þess að kvarta undan stutta boganum fyrr en í byrjun átjándu aldar. Þá heyrðist af ítalska fiðluleikaranum Giuseppe Tartini (1692-1770) sem hafði þróað tiltölulega lengri boga en tíðkaðist. Hann var í kringum 69 til 72 sentimetrar og var 45 til 56 grömm. Þessi bogi var kallaður langur bogi og jafnvel Tartini bogi. Þótt að þróunin yfir í langan boga væri mikilvæg þá var langi boginn ávalur og hann kom ekki algjörlega í staðinn fyrir stutta bogann. Stutti boginn var vinsælli fram til 1750.

Eftir þróun langa bogans fóru hjólin að snúast og klassíski boginn kom til sögunnar upp úr

1760. Hann hélt munstri langa bogans en með fáeinum breytingum. Í bók sinni *Méthode pour le violon* (1798) útskýrði fiðluleikarinn frá París, Michel Woldemar (1750-1815) þá fjóra boga sem spönnuðu sögu bogans. Þá tengdi hann stutta bogann við Corelli, langa bogann við Giuseppe Tartini, klassíkska bogann við þýska fiðluleikarann Cramer (1746-1799) og Tourte bogann við franska fiðluleikarann, Giovanni Battista Viotti (1755-1824) en Tourte-boginn átti eftir að koma á eftir þeim klassíkska í kringum aldamótin 1800. Boginn sem kenndur er við Tourte er sá bogi sem hljóðfæraleikarar notast við í dag.

Ítalski fiðluleikarinn og tónskáldið, Campagnoli segir að samkvæmt sínum fiðluskóla eigi hægri olnboginn að snúa inn að líkamanum, næstum eins og hann sé fyrir miðju brjóstkassans og má líka snerta hann ef það þarf. Í lýsingu hans um Paganini segir Campagnoli að bogahendi hans hafi verið mjög nálægt líkamanum og hafi hann hreyft handlegginn lítið sem ekkert en aftur á móti hafi úlnliðurinn verið mjög frjáls og leiðbeint boganum hratt, örugglega og af mikilli nákvæmni. Paganini notaði lítið sem ekkert neðri hluta bogans nema þá til að mynda hljóma. Skiptar skoðanir eru á því hvort að olnboginn eigi að liggja laust upp við líkemann eða vera fastur og ekki hreyfast. Margir nítjándu aldar fiðluleikarar aðhylltust þá stefnu að líkjast Paganini í spilastíl en aðrir vildu hafa frjálsari handlegg og hendi.

Einn frægasti fiðluleikari tuttugstu aldarinnar var Jascha Heifetz (1901-1987). Hann var einn af þeim sem aðhylltist þá stefnu að líkjast Paganini. Heifetz hreyfði sig nánast aldrei þegar hann spilaði og má segja að hann hafi notað sömu aðferð og Paganini. Ekki hreyfa sig meira en þörf krafðist. Þrátt fyrir að hann hafi tileinkað sér spilastíl Paganinis var hann einn virtasti fiðluleikari síðustu aldar.

## Ítalska arfleiðin

### Corelli

Arcangelo Corelli var einn virtasti og áhrifamesti fiðluleikari og tónskáld síns tíma. Hann fæddist árið 1653 og lést í Róm árið 1713. Hann var talinn vera meistari meistaranna á meðan hann lifði. Áhrif hans dreifðust um Ítalíu og stóran hluta Evrópu í gegnum verk hans sem voru prentuð og seld, þar á meðal sónötur hans sem komu út árið 1701. Í þeim sónötum skrifaði Corelli út þá skreytilist sem tíðkaðist á þeim tíma og var vinsæl meðal hljóðfæraleikara. Skreytilistin fólst í því að hljóðfæraleikarar fengu leyfi til að bæta við nótum þar sem þeir kusu helst. Hann stuðlaði að varðveislu skreytilistarinnar. Einnig var það kennsla og kennsluaðferðir hans sem höfðu áhrif á þessa miklu frægð í byrjun 18.aldar. Hann hafði sinn eigin stíl þegar kom að fiðluleik og tækni og var hann vinsælastur í Róm. Hann var þekktur fyrir strangan aga og lagði því grunninn að agabeitingu í fiðlunámi fyrir framtíðina. Þekktstu verk hans eru Jólakonsertarnir op.6 og op.8 og La Folia, varíasjónir fyrir fiðlu, op.5 númer 12.

### Geminiani

Francesco Geminiani fæddist 5. desember árið 1687 og lést 17. september árið 1762. Hann var ítalskur að uppruna og fæddist í bænum Lucca. Geminiani var fiðluleikari, tónsmiður og fræðimaður um tónlist. Hann var nemandi Corellis og sá eini sem komst nálægt lærimeistara sínum í færni og frægð. Hann, eins og Corelli einbeitti sér ekki að „virtúós“ hljóðfæraleik konsertanna. Hann beindi athygli sinni að sónötum og *concerti grossi*, það er kammerkonsertum þar sem einn sólisti er í mörgum röddum. Hann var talinn vera mjög vandvirkur sem flytjandi en skorti þó hæfileikann til þess að verða „virtúós“.

Geminiani hafði mikinn áhuga á kennslu og var upptekinn af því að leiðbeina öðrum. Þess vegna setti hann saman kennsluritið *Listin að leika á fiðlu* sem kom út árið 1751. Hann var einn af þeim sem jók hróður fiðlutækninnar á þessum tíma. Það sem kom fram þá í fræðiritum hans hefur staðist tímans tönn og er til dæmis „Geminiani-gripið“ eitt af því sem hann setti fram í bókum sínum. Geminiani gripið felst í því að hafa vísifingur á F á E-streng, löngutöng á C á A-streng, baugfingur á G á D-streng og litla fingur á D á G-streng. Þetta grip er notað til þess að þjálfa góða handstöðu fiðluleikara. Einnig hafði hann mjög nútímalegar hugmyndir um víbrató sem hann kallaði *close shake* í fræðiritum sínum.

## Tartini

Giuseppe Tartini fæddist í Píran 8. apríl árið 1692 og lést í febrúarlok árið 1770 í Padova á Ítalíu. Tartini var þekktastur sem tónskáld og fiðluleikari og þótti hann vera einn stórkostlegasti fiðluleikari síns tíma. Frægð hans breiddist út í gegnum verk hans og nemendur sem voru ófáir. Hann fór að sinna kennslu af fullri alvöru árið 1727 eða 1728. Tartini var orðin frægur á alþjóðavísu um miðja 18.öld og nemendur streymdu allstaðar að frá Evrópu til þess að fá kennslu frá þessum fræga fiðluleikara. Hann var fyrstur til að stofna skóla til að kenna fiðluleik og var það löngu orðið tímabært. Þörfin fyrir samræmdar kennsluaðferðir var til staðar vegna útbreiðslu fiðlunnar og annara hljóðfæra. Þar kenndi hann fiðlutækni og annað sem við kom fiðlunámi en einnig lagði hann áherslu á tónsmíðar. Engir nemendur Tartinis náðu að skína jafn skært og hann sjálfur en vitað er að hann kenndi meðal annars Feneyskum stúlkum í Feneyjartónlistarskólanum sem Antonio Vivaldi (1678-1741), fiðluleikari og tónskáld kenndi við. Vivaldi er meðal annars þekktur fyrir *Árstíðirnar fjórar*.

Fiðluskóli Tartinis snérist að mestu leyti um að fullkomna bogatækni en eins og kom fram í bréfi hans til nemanda hans Maddalena Lombardini þá sagði hann að aðaláhersla hennar ætti að vera boginn og að hún ætti að verða hinn fullkomni meistari bogans ef hún vildi verða góður fiðluleikari. Tónlist Tartinis einkenndist mikið af þörf hans til að fullkomna

bogatækni. En eins og áður hefur komið fram um þróun bogans þá lengdi Tartini stutta bogann sem var þá í umferð. Ástæða Tartinis að gera bogann lengri en hann var, var sú að Tartini þótti stutti boginn ekki syngja nógu fallega melódíurnar í verkum sínum. Tartini var mikill aðdáandi Corellis og dáðist af verkum hans.

Hann [Tartini] var svo upptekinn af því að vera talinn fylgismaður Corellis að þegar frægð hans [sem kennara] stóð sem hæst neitaði hann að kenna nemendum sínum þangað til þeir höfðu lært Gavottu eftir Corelli op. 5 eða einhver önnur sólóverk efti Corelli.

Frá sögulegu sjónarhorni má segja að Tartini hafi verið fulltrúi barrokk tónlistar. Í sannleika sagt var tónlist Tartinis mun rómantískari en gerðist á hans tíma.

Franski fiðluleikarinn La Houssaye heimsótti Padua, heimabæ Tartinis í kringum 1757 og segir hann um fiðluleik Tartinis.

Engin orð fá því lýst hversu hissa og hrifin ég var þegar ég hlustaði á fullkomunina og tærleika tóns Tartinis. Töfrar boga hans og fullkomun spilamennskunar er ekki hægt að lýsa með orðum.

Í sögu fiðlunnar í gegnum tíðina er Tartini mikilvægur og mótaði hann grundvöll fiðlutækninnar. Þar má nefna mismunandi bogatækni, meðal annars *tremolo* bogatækni og bogahraða, sterkbyggða vinstri handartækni með áherslu á tvígrip, hlaupum og umfram allt syngjandi *cantabile* stíl sem hann predikaði fyrir öllum sínum nemendum. Eitt frægasta verk Tartinis er Djöflatrillusónatan op. Posthomus.

Eins og sjá má var búið að ryðja brautina fyrir Paganini og því leiðin greið fyrir hann. Frá tíma Corellis og allt fram til Paganini tók fiðlutækni stórkostlegum breytingum. Það er ekki hægt að eigna einum alla þá þróun sem átti sér stað á þessum tíma. Fiðluhljóðfærið þróaðist og tók miklum breytingum fram að tíð Amatis og þær útlínur sem við sjáum á fiðlunni í dag voru fullmótaðar af honum. Franski hljóðfærasmíðurinn, Tourte lauk við móturn bogans. Grunnurinn og upphaf fiðlunnar var því nánast fullmótað þegar Paganini kom fram á

sjónarsviðið. Þegar Paganini kom fram á sjónarsviðið þá nýtti hann sér allt sem var í boði á þessum tíma og steig skrefið til fulls. Hann fullmótaði fiðlутækni og bætti því við sem á vantaði og eru kaprísurnar 24 skrifuð heimild um það.

## Evrópa: Fiðluaðferðir frá 17. til 19. aldar.

Sjálfur birti Paganini engar fiðluaðferðir á prenti enda mjög annt um aðferðir sínar og hafði ekki áhuga á því að aðrir hermuðu eftir honum. Eina verkið sem tengist fiðlutækni eða fræðiriti um tækni voru Kaprísurnar 24. Það voru aðrir sem sáu um að skrá í sögubækur almenna þróun fiðlutækninnar. Á árunum milli 1600 og 1800 voru frægustu fiðluskólarinnir í Frakklandi, Þýskalandi og Ítalíu en þó var Ítalía í forystu á meðal þessara þjóða hvað varða fiðlutækni og þróun hennar. Ítölsku fiðluleikarnir og tónskáldin Corelli, Geminiani og Tartini eru gott dæmi um það. Geminiani birti fræðiritit sitt um hvernig ætti að nálgast tækni á fiðlunni og boganum árið 1751. Þó að ítalska hljóðfærahefðin héldi merkjum sínum á loft voru nágrannaþjóðir einnig að mynda sínar eigin stefnur.

Þýski fiðluleikarinn, Leopold Mozart birti fræðiritit sitt, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, um fiðlutækniaðferðir árið 1756 og lýsir tækni á margan hátt eins og Geminiani í sínu riti. Mozart var mjög hlynntur ítölsku stefnunni og jafnframt taldi hann stefnuna vera fyrirmund 18.aldar. Rit Mozarts þykir vera það mikilvægasta í tæknimótun fiðluleikara 19.aldar.

Þýski fiðluleikarinn og fræðimaðurinn Carl Guhr kynntist Paganini á ferð hans um Þýskaland og skrifaði Guhr fræðiritið *Über Paganinis Kunst* þar sem hann skráði niður nákvæmlega fiðlutækni, bogatækni og spilastíl Paganinis. Fyrirmund nútímafiðluleikararans að sögn Schwarz var franski fiðluleikarinn Giovanni Battista Viotti

sem fæddist árið 1755. Hann hlaut litla leiðsögn við fiðlunám sitt í byrjun en seinna meir tók ítalski fiðluleikarinn, Gaetano Pugnani við kennslu Viottis. Má segja að Viotti sé síðasti hlekkurinn í keðju ítolsku fiðluhefðarinnar en um leið fyrirmynnd nútíma fiðluleikara. Hann samdi 19 fiðlukonserta sem hafa allir jafn mikilvægt gildi fyrir tæknimótun fiðlunnar. Þessir konsertar voru fyrirmynnd þeirra sem komu á eftir Viotti og má nefna Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) og Pierre Baillot (1771-1842) sem allir sömdu fiðlukonserта í stíl Viottis og Ítalanna en bættu þó aðeins við franskri fágun ef svo má að orði komast. Einnig skrifuðu þremenningarnir fræðibækur, *Methode de violon* og höfðu þróun fiðlutækninnar í fyrirrúmi. Frægðarsól Kreutzer, Rode og Baillot reis ekki hátt því stuttu seinna kom Paganini og „virtúós“ spilamennska hans fram á samið þær ungar að aldri. Þær voru þó ekki gefnar út fyrr en árið 1820. Þær eru gott dæmi um þær tækninýjungar sem Paganini setti fram á meðan hann lifði.

Hans markmið í lífinu var að finna upp enn flóknari tækni en þá tíðkaðist. Hann hlaut sjónarsviðið og tónskáld fylgdu honum að málum.

Þýski fiðluleikarinn, Louis Spohr birti fræðirit sitt *Violinschule* árið 1832 en þar lýsir hann á fremur íhaldssaman hátt fiðluþróun 19.aldar. Hann var á móti „virtúós“ fiðluleik Paganinis og samtímamanna hans og setti út á meðal annars bogatækni Paganinis og allar þær kúnstir sem hann var svo frægur fyrir. Spohr hafði tóngæði að leiðarljósi frekar en nýstárlega flugeldasýningu á fingraborði fiðlunnar.

## Paganini: 24 Kaprísur og tækninýjungar

Ekki er vitað nákvæmlega hvernær Paganini samdi Kaprísurnar 24 en talið er að hann hafi samið þær ungar að aldri. Þær voru þó ekki gefnar út fyrr en árið 1820. Þær eru gott dæmi um þær tækninýjungar sem Paganini setti fram á meðan hann lifði.

Hans markmið í lífinu var að finna upp enn flóknari tækni eð þá tíðkaðist. Hann hafi það erfiða verkefni að setja saman tónlist og „virtúósatækni“ og láta það mynda heild sem verk. Hann var of upptekinn af eigin tækniframförum til þess að semja eitthvað bitastætt eins og rómantísku konsertana sem voru fluttir á hans tíma. Það var gert lítið úr verkum hans vegna þess hversu upptekinn hann var af tækninni.

Þýski fiðluleikarinn Carl Guhr fékk tækifæri til að ferðast með Paganini. Á tónleikaferðalögum skrifsaði hann niður tækninýjungar og aðferðir Paganinis. Hann skipti þeim niður í fimm flokka. Sá fyrsti var *scordatura* sem eru mismunandi strengjastillingar, annar fjallaði um bogabeitingu Paganinis, þriðji var vinstri handar pizzicato, fjórði flautuhljómar og sá fimmti og síðasti var eiginleikinn að geta spilað heilt verk aðeins á G-streng.

Fyrsta kúnstin var *scordatura* en þá stillti hann fiðluna lítilli þríund ofar eða í stað þess að hafa hana stillta sem G-D-A-E þá stillti hann fiðluna í B-F-C-G. Þetta afmyndaði hljóminn örlítið en þótti mjög snjallt til að fá fram öðruvísí hljóm í fiðluna og komast enn hærra en ella. Þetta hafði tíðkast áður og var þetta ekki hans eigin hugmynd en þó gerði hann *scordatura* frægara en ella vegna ferða sinna um Evrópu.

Næsta atriði var bogatæknin og þar sló Paganini ekki slöku við. Hann var snillingur í því að gera *ricochet* með boganum en þá endurkastast boginn mismunandi oft af strengnum, á sama bogastroki. Það geta verið frá tveimur nótum upp í mikinn fjölda nótna í sama stroki. Eins og annars staðar gekk Paganini lengra og setti til dæmis inn í kaprísu númer 5 upp og niður *ricochet* strok sem þykir óhemjuerfitt. Þess vegna hafa nútíma fiðluleikarar tekið upp

því að „svinda“ og gera *sautillé* strok í fimmstu kaprísu Paganinis sem eru skoppandi bogastrok og eru auðveldari meðfórum.

Meginmunur *ricochet* og *sautillé* bogastroka er sá að þegar *ricochet* er spilað, þá eru mörg niður stok eða mörg upp strok í einum boga. *Sautillé* bogastrok eru hinsvegar skoppandi upp og niður bogastrok og hárin fara aldrei alveg af strengnum.

Þriðja sérstæða Paganinis var vinstri handar pizzicato. Í stað þess að plokka strengina með hægri hendinni, bogahendinni, þá ákvað hann að nota líka þá vinstri. Þessi brella gerði það að verkum að í sköldum sem lágu niður gat hann plokkað strengina með vinstri hönd og framkallað eins konar „vélbyssuhljóð“ eins og Guhr lýsti því. Til að framkalla þessi áhrif þá rifur fiðluleikarinní strenginn með fingrum vinstri handar í stað þess að lyfta þeim upp. Þessi tegund af pizzicato er alltaf merkt í nótum með + merki fyrir ofan nótturnar. Hægt er að finna þessa sérstöðu í kaprísu númer 24, nánar tiltekið í afbrigði 9. Þá eru ekki allar nótturnar merktar með plús fyrir ofan og á að spila þær sem eru ekki merktar með boganum. Þetta krefst mikillar samhæfingar milli hægri og vinstri handar.

Fjórða sérstaðan eru flaututónar en þeir voru ekki nýtt fyrirbæri þegar Paganini var uppi. Þeir höfðu verið notaðir frá um 1730. Það sem Paganini gerði sem var nýtt var að mynda tvígrips flaututóna til að auka erfiðleika tækninnar.

Fimmta og síðasta tækninýjungin var að spila heilt verk á G-streng. Þá var nauðsynlegt að vera fingrafimur og laus í vinstri hönd til þessa getað fært sig upp og niður á streng fiðlunnar án erfiðleika.

Þetta tvennt síðastnefnda notaði hann ekki í kaprísunum en í staðinn kom hann fyrir þríundar-, ferundar-, fimmundar-, sexundar-,sjöundar-, áttundar og tíundarhljómum. Þá notaði hann arpeggíur sem má sjá í fyrstu æfingu hans. Þessi fyrsta æfing er nauðalík æfingu Locatellis, samtíðarmanni Paganinis. Paganini setti inn þessa æfingu sem virðingavott við Locatelli og vildi að fólk minntist hans fyrir ritið, *L'arte del violino* sem hann skrifaði.

Þó að Paganini hafi ekki fundið upp allar þær tækninýjungar sem komu fram í verkum hans

þá gerði hann þær vinsælli en ella með því að flækja þær enn meira en áður hafði sést. Það sem jók útbreiðslu tækninýjunganna var hversu duglegur hann var að ferðast um Evrópu og ötull að halda tónleika. Þar gafst fólk kostur á að berja augum þessa nýja tækni sem það hreifst af og hélt áfram að þróa inn í framtíðina.

## Nútíminn og Paganini

Einn af frægstu og virtustu fiðluleikurum tuttugstu og tuttugustu og fyrstu aldarinnar er Ruggero Ricci, (1918- ) „virtúósinn“ frá Bandaríkjunum en hann var fyrstur til að hljóðrita Kaprísurnar 24 eftir Paganini. Hann var orðin þekktur fiðluleikari um 12 ára aldur og spilaði með stórum hljómsveitum þess tíma.

Í dag hafa margir fiðluleikarar fetað í fótspor Ricci og hljóðritað Paganini. Sjálfur segir Ricci í viðtali við Margaret Campbell að eftir að hafa rannsakað ítarlega kaprísurnar 24 eftir Paganini, brotið þær niður og fundið út hvernig hann ætlaði fiðluleikurum að spila þær þá hljóðritaði Ricci þær á þann hátt sem hann taldi vera skynsamlegastann. „*Ég lærði meira um tækni frá Paganini en frá öllum hinum kennurum mínum.*“

Keppnir hafa ráðið ríkjum í tónlistarheiminum síðan á síðustu öld og þar má meðal annars nefna hina frægu Paganini keppni í Rússlandi þar sem hljóðfæraleikarar keppast við að ná hylli dómnefndar með því að spila hin ýmsu verk Paganinis. Meðal þeirra verka sem keppendur þurfa að flytja eru nokkrar af 24 Kaprísum Paganinis. Í mörgum af stærstu og vinsælustu fiðlukeppnum heims þarf hver og einn keppandi að spila eina eða fleiri Kaprísur til þess að vera hæfur til að halda áfram keppni. Kaprísurnar hafa því verið gerðar að einhversskonar tæknilegri hindrun en einnig tækifæri fyrir fiðluleikarann. Ef fiðluleikarinn getur sýnt fram á hæfileika sína með því að spila Kaprísurnar nógu vel þá kemst hann áfram í keppninni.

Sömu sögu er að segja í inntökuprófum í háskólum víðs vegar um heiminn. Þar eru

Kaprísur Paganinis ofarlega á lista og þarf oftar en ekki að spila eina til tvær Kaprísur að eigin vali fyrir dómnefnd. Þarna er aftur búið að gera Kaprísur Paganinis að prófraun fyrir fiðluleikara og má segja að sé verið að sigta úr þá góðu og hæfileikaríku á móti venjulegum fiðluleikurum 21.aldarinnar.

## Niðurlag

Eftir langa leit bókum og tímaritum hef ég komist að þeirri niðurstöðu að Ivry Gitlis, fiðluleikari hefur haft rétt fyrir sér þegar hann segir: „*Pað voru þeir og svo kom Paganini*“.

Eftir á að hyggja er fullkomið vit í þessari setningu sem hefur setið í mér í mörg ár og ég hef oft velt því fyrir mér af hverju hann orðaði þetta svona.

Ég tek undir með því sem hann segir. Paganini setti punktinn yfir i-ið í því að fullkomna móton fiðlutækninnar á 18. öld. Enn þann dag í dag eru fiðluleikarar að vinna í því að fullkomna þá fiðlutækni sem Paganini setti meðal annars fram í kaprísunum 24. Fyrir þær sakir tek ég hattinn ofan fyrir Paganini.

Hann var greinilega á réttum stað og réttum tíma til þess að njóta þeirrar miklu velgengni sem hann gerði.

Þó má ekki eigna honum allt sem gerðist á þessum tíma. Fiðlan breyttist til hins betra, boginn lengdist og mótaðist betur og tónlistin fór að verða tæknilega meira krefjandi og flóknari. Paganini sem lifði og hrærðist á þessum ótrúlega blómlega tíma fékk tækifærin beint upp í hendurnar og skaust hratt fram á sjónarsviðið. Það hjálpaði Paganini að hann hafði meðfædda hæfileika en engu að síður krafðist faðir hans af honum mikillar ástundunar á hljóðfærið. Þá var þetta góður tími fyrir Paganini til að rísa til metorða. Skapgerð og einkenni Paganinis voru sérstök og hann var áráttu- og þráhyggjumaður eins og komið hefur fram í lýsingum hér á undan. Hann þurfti ávallt að ganga skrefi lengra en

meðalmaðurinn í öllu sem hann tók sér fyrir hendur og því er lýst best þegar hann leggur fiðluna sína undir í pókerspili en það var allt sem hann átti og einhvern veginn er eins og hann hafi ekki gert sér grein fyrir afleiðingunum því þetta var atvinnutækið hans. Hvaða heilvita maður gerir slíkt?

Ef Paganini hefði verið uppi á 21.öld má velta því fyrir sér hvort ekki væri búið að grípa í tauminn og greina hann af læknavísindum með einhverjar raskanir?

Að framansögðu eftir að hafa skoðað lífshlaup hans, Kaprísurnar 24, sögu og menningarlegt ástand Ítalíu á 17. og 18.öld auk fjölda fiðluleikara seinustu aldar er niðurstaðan skýr. Það voru þeir og svo kom Paganini.

## **Heimildarlisti**

Campbell, Margaret. (2004). *The great violinists*. London: Robson Books.

Nelson, Sheila M. (2003). *The violin and the viola, history, structure, techniques*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Roth, Henry. (1997). *Violin virtuosos from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles, California: California Classic Books.

Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc.

Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press.

Stowell, Robin. (2001). *The early violin and viola, a practical guide*, New York:

Cambridge University Press.

**Vefheimildir:**

HYPERLINK "http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\_search\_id=893457744&hitnum=1&section=music.00737"  
[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=893457744&hitnum=1&section=music.00737](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=893457744&hitnum=1&section=music.00737)

HYPERLINK "http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\_search\_id=490812940&hitnum=5&section=music.40008"  
[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=490812940&hitnum=5&section=music.40008](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=490812940&hitnum=5&section=music.40008)

**Myndir:**

[http://www.paganini.comune.genova.it/popup/violi\\_guarneri\\_immagini\\_gua02\\_eng.htm](http://www.paganini.comune.genova.it/popup/violi_guarneri_immagini_gua02_eng.htm)  
HYPERLINK "http://www.patrickkearney.ca/html/D-en.html"  
<http://www.patrickkearney.ca/html/D-en.html>

Campbell, Margaret. (2004). *The great violinists*. London: Robson Books. Bls. 28

Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls. 192

Campbell, Margaret. (2004). *The great violinists*. London: Robson Books. Bls. xiii.  
HYPERLINK "http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41161.1.4.3#music.41161.1.4.3"  
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41161.1.4.3#music.41161.1.4.3>  
HYPERLINK "http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41161.1.4.2.1#music.41161.1.4.3"  
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41161.1.4.2.1#music.41161.1.4.3>

Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth*

- and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls. 38.  
**Mynd:** [http://www.paganini.comune.genova.it/popup/violi\\_guarneri\\_immagini\\_gua02\\_eng.htm](http://www.paganini.comune.genova.it/popup/violi_guarneri_immagini_gua02_eng.htm)
- Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls. 37.
- HYPERLINK "<http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.03753.1.3>"
- Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls. 47
- Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls. 340.
- Mynd:** Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press.. Bls. 15.  
Með röddum er verið að tala um hljóðfæraraddir. Þar má nefna fiðlurödd, víólurödd, sellórödd og svo framvegis.  
Vibrató er tækni sem lætur tóninn víbra eða titra.  
HYPERLINK "<http://grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.27529.3#music.27529.3>"
- Mynd Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls. 55
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls 56.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls. 71.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. bls. 112.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. bls. 184
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. bls. 135.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. bls. 136.
- Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press. Bls 3.

- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls. 199.
- Stowell, Robin. (1985). *Violin techniques and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, New York: Cambridge University Press.Bls 9.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls 199.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls 196.
- Schwarz, Boris. (1983). *Great masters of the violin*. New York: Simon & Schuster, Inc. Bls. 92/177.
- Campbell, Margaret. (2004). *The great violinists*. London: Robson Books.
- Campbell, Margaret. (2004). *The great violinists*. London: Robson Books.  
Bls. 176.