

ИСКУССТВО ИГРЫ НА СКРИПКЕ

F. Geminiani

THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN

Предлагаемый перевод «Искусства игры на скрипке» Ф. Джеминиани впервые публикуется на русском языке с примечаниями переводчика; содержит сокращенные нотные примеры факсимильной копии оригинального издания 1751 года. Вступительная статья освещает историю распространения работы Джеминиани и ее значение в деле развития скрипичной методики.

Ключевые слова: Джеминиани, «Искусство игры на скрипке», приемы скрипичной выразительности.

Offered translation of «The art of playing on the violin» by F. Geminiani is published in Russian with the notes of the translator first time; it contains the reduced musical examples of the facsimile copy from the original edition of the 1751th year. The introductory article is observed the history of the distribution Geminiani's work and its importance in the progress of the violin method.

Key words: Geminiani, «The art of playing on the violin», the receptions of violin expressiveness.

Ф. Джеминиани и его трактат

Франческо Северино Джеминиани (1687–1762) – выдающийся итальянский скрипач, композитор, автор скрипичных, виолончельных, клавирных, вокальных произведений, музыки к балету, педагог, музыкальный теоретик XVIII столетия, ученик А. Скарлатти и А. Корелли. Являясь наследником итальянской скрипичной традиции, Джеминиани большую часть своей жизни провел в Англии и сыграл, как сообщают Л. Гинзбург и В. Григорьев, «значительную роль в формировании английской скрипичной школы» [2, 80].

Важнейшее место среди его теоретических работ занимает трактат «The art of playing on the violin», который впервые был опубликован в Лондоне на английском языке в виде анонимного издания в 1731 году. Позднее трактат также анонимно вышел в 1740 году, и только в 1751 с указанием авторства, а в 1752 – в Париже на французском языке [2, 82]. Несмотря на то, что сочинение Джеминиани впервые вышло в свет почти три века назад, его перевод на русский язык до сих пор не был издан. Отдельные фрагменты оригинального текста, касающиеся эстетических требований автора и некоторых из описываемых им «аффектов» (мордент, вибратция, *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *piano*), были переведены и процитированы в книге Л. Гинзбурга и В. Григорьева. Там же дано краткое изложение рекомендаций Джеминиани относительно постановки и перечисление некоторых технических приемов. В нотном отделе Рос-

сийской государственной библиотеки хранится более поздний экземпляр на французском языке «L'art du violon, ou Methode raisonnee Pour aprendre a bien jouer de cet instrument» 1803 года. В 1951 году было опубликовано факсимильное издание «The art of playing on the violin» 1751 года на английском языке [8], по которому осуществлен предлагаемый перевод¹.

В настоящее время в музыкальном мире всё более возрастает интерес к старинной музыке, а также к так называемому «аутентичному» исполнительству. Незаменимым подспорьем в этом становятся теоретические работы – трактаты и школы выдающихся музыкантов того времени. В истории струнно-смычкового искусства книге Джеминиани принадлежит особая роль: она является одной из первых методических работ, выдвигающих эстетические требования к скрипичному исполнительству. Знакомство с ней во многом облегчит понимание особенностей исполнения старинной скрипичной музыки, поможет исполнителям следовать «намерению композитора», передавать заложенный им смысл посредством правильного и уместного применения приемов скрипичной выразительности. Их подробное рассмотрение является важнейшим моментом «школы» Джеминиани и делает ее бесценным источником в изучении скрипичной музыки эпохи барокко.

¹ Приводим подзаголовок издания: «Содержит все правила, необходимые для достижения совершенства на этом инструменте с большим разнообразием сочиненные, которые также будут полезны тем, кто изучает виолончель, клавикорды».

Он предлагает изучить 14 выразительных средств, в числе которых вибрато, трель, форшлаги, *staccato*, *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *forte* и другие. Как видим, Джеминиани не разделяет динамические обозначения, мелизмы и собственно исполнительские приемы, называя их «выразительными украшениями, необходимыми для игры с хорошим вкусом». В этом вопросе Джеминиани является последователем Ф. Куперена, который расшифровывает 23 мелизма и рассматривает их выразительное значение в своей работе «Искусство игры на клавесине» (1716) [3]. Однако обозначения, которые применил Куперен, несколько разнятся с указаниями Джеминиани. Надо заметить, что изучению различных выразительных средств уделялось значительное внимание в трактатах музыкантов XVIII века. К примеру, Л. Моцарт в своей «школе» [4], изданной в 1756 году, рассматривает несколько видов форшлагов, трель, мордент, вибрацию и другие. Тем не менее, предложенные Джеминиани приемы выразительности являются наиболее соответствующими природе скрипки. Он не стремится объяснить то, каким образом необходимо исполнять тот или иной прием, но описывает эффект, который в результате должен возникнуть.

Однако не только изучение «выразительных украшений» раскрывает особенности скрипичного исполнительства в XVIII веке. Значительный раздел своей «школы» Джеминиани посвящает технике игры. Он рассматривает такие важные вопросы как способы держания инструмента, ведения смычка, наклон трости, постановка пальцев на грифе, изучение двойных нот, которые волновали скрипачей-методистов последующих веков.

Он устанавливает семь позиций и рассматривает несколько способов изучения переходов в восходящем и нисходящем движении: с использованием открытой струны, с вышележащего пальца на нижележащий и наоборот, а также переходы скольжением одним пальцем в диатонической гамме, которые расцениваются как ошибочные. Такая классификация переходов автора XVIII века оказалась довольно близкой предложенным отечественными музыкантами – К. Давыдовым в его «Школе для виолончели», позднее – Ю. Янкелевичем [7, 120]. Примечательно, что Джеминиани дает позициям наименования, позднее принятые во французской скрипичной школе и сохранившиеся до наших дней. Современник Джеминиани – Л. Моцарт в своей «школе» определяет позиции – он их называет «аппликатурами» – как «целые» и «половинные». Такое обозначение сохранялось вплоть до конца XVIII века, но позднее, как ука-

зывает Ю. Янкелевич, было признано довольно путанным [7, 40]. Поэтому есть основания утверждать, что Джеминиани оказался одним из первых (если не самым первым), кто решил эту важную задачу скрипичной методики.

Основной инструктивный материал «школы» представляет собой упражнения в гаммообразных и арпеджированных движениях, данные в разнообразных вариантах, включающих смену размера, ритма и темпа, модуляции, двойные ноты, различные комбинации штрихов *legato* и *detache*, а также *staccato*. Здесь очевидна определенная логика – постепенное наращивание технических сложностей: автор дает возможность ученику попрактиковаться и закрепить пройденный материал, предлагая развернутые примеры упражнений, иногда попросту транспонируя предыдущее (как десятое и одиннадцатое), иногда варьируя их структуру.

В большом разнообразии Джеминиани предлагает изучение техники смены струн, соединяя этот прием с исполнением арпеджированных аккордов. Изучение гаммы двойными нотами он рекомендует в интервалах от примы до октавы с разной аппликатурой. После этого Джеминиани дает их иной вариант – в полифоническом изложении, где предлагает способ исполнения секст по принципу последовательного «перекатывания» пальцев с верхней струны на нижнюю. Такой способ изучения секст считал предпочтительным и выдающийся советский педагог К. Мострас, писавший в книге «Интонация на скрипке», что такое поступательное движение пальцев позволяет лучше установить верную интонацию секст [5, 33]. Техника исполнения двойных нот поставлена Джеминиани на значительный профессиональный уровень. В приложенных к «школе» двенадцати этюдах (в седьмом и двенадцатом) они готовят появление полифонических элементов, которые были более актуальны для немецкого искусства. Их привнесение в итальянскую скрипичную музыку не случайно. Джеминиани, как сообщают Л. Гинзбург и В. Григорьев, работая в Лондоне, был дружен с Генделем, исполнял его сочинения и играл вместе с ним в придворных концертах [2, 79].

Прогрессивными для своего времени оказались указания Джеминиани в отношении ведения смычка. Из текста его работы следует, что для него не являются решающими вопросы способов держания смычка – итальянский или французский. Большее значение он придает характеру его движения, а также описывает положения правой руки при его различных направлениях. «О том, как держать правую руку», в начале XIX столетия писали соавторы «Школы

для скрипки», принятой к руководству Парижской консерваторией [6]. Взгляды Джеминиани полностью согласуются с их рекомендациями, такими как наклон трости смычка, движение кистевого сустава правой руки.

Таким образом, «Искусство игры на скрипке» Джеминиани представляет собой своеобразную панораму принципов скрипичного исполнительства середины XVIII столетия, соединяя в себе черты итальянской, немецкой и, в некоторой степени, французской скрипичных школ. Представляется, что отечественными исследователями скрипичного искусства XVIII века уделялось недостаточно внимания работе выдающегося итальянского музыканта, прогрессивные взгляды которого во многом пред-

восхитили методические находки последующих эпох и национальных школ.

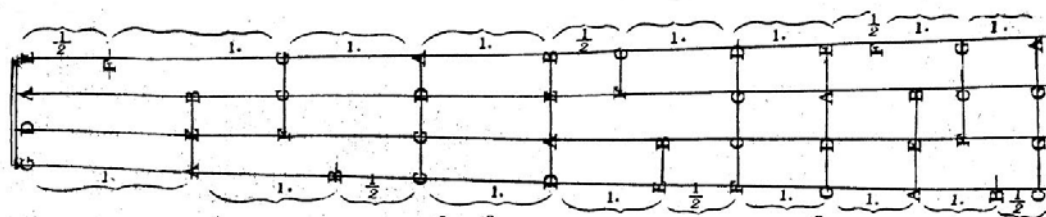
Труд Джеминиани состоит из двух взаимосвязанных разделов – теоретического и практического, которые даны в вышеупомянутом издании последовательно. Мы приводим практическую часть «Искусства игры на скрипке» в сокращении, за исключением 18-го и 19-го упражнений, а для удобства читателя нотные примеры следуют сразу же после текста, к которому они относятся. Буквенные и цифровые пометы в начале строки означают последовательность упражнений в оригинальном издании, а цифры внутри нотного текста предназначены для сопровождающего цифрового баса.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Истинная цель музыки — не только услаждать слух, но выражать чувства, поражать воображение, воздействовать на разум и управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в том, чтобы придать инструменту такой тон, который должен конкурировать с манерой самого прекрасного человеческого голоса, и в том, чтобы исполнить каждую пьесу с точностью, правильностью и деликатностью выражения согласно этой истинной цели. А подражание петуху, кукушке, сове и другим птицам или барабану, валторне, морской трубе² и т. п., а также внезапные скачки руки от одного края грифа к другому, сопровождаемые искривлениями головы и тела, и все другие схожие уловки скорее принадлежат преподавателям фокусов и авантюристам, чем искусству музыки. Любители искусства пусть не ожидают найти что-нибудь подобное в этой книге. Но я надеюсь, что они найдут необходимые для себя указания при постоянных занятиях на скрипке. Эта книга будет также полезна исполнителям на виолончели и немного тем, кто начал изучать искусство композиции.

После нескольких примеров я прибавил двенадцать пьес в различных стилях для скрипки и виолончели с генерал-басом для клавикорда. Я не считаю нужным давать какие-либо наставления для их исполнения, потому что, я думаю, ученик не будет в них нуждаться после того как он изучил предшествующие правила и упражнения, достаточные для его мастерства, чтобы исполнить любую музыку вообще. Я по-отечески ничего не могу добавить, но прошу всех любителей музыки принять эту книгу с той же искренностью, с которой она предлагается им их самым послушным слугой сеньором Ф. Д.

Пример 1А



Представьте гриф скрипки, на котором отмечены все тоны и полутоны, в диапазоне этого инструмента, согласно диатонической гамме; всего их 23, то есть три октавы плюс один тон. В каждой октаве диатонической гаммы есть пять тонов и два полутона. Я рекомендовал бы ученику иметь гриф скрипки, размеченный в той же самой манере, которая очень облегчит его изучение постановки пальцев³.

² Старинный смычковый однострунный музыкальный инструмент большого размера.

³ Этот способ изучения грифа был подвергнут резкой критике уже в 1756 году Л. Моцартом в его работе «Versuch einer gründlichen Violinschule» («Основательное скрипичное училище»): «Я не могу оставить без порицания тот глупый способ учения, которой многие учителя, при показании своим ученикам, употребляют, т. е. когда они на грифе скрипки своего ученика на маленьких бумажках написанные буквы наклеивают, или на стороне грифа место всякому тону вырезают, или щелью намечают. Если ученик имеет хороший музыкальный вкус, то не должно употреблять таковых пустошей; но когда ему сего не достаёт, то он не годится к музыке» [4, 38].

Пример 1В



Здесь показан метод приобретения истинных положений руки, который заключается в следующем: поместить первый палец на первой струне на *F*, второй палец на второй струне на *C*, третий палец на третьей струне на *G*, и палец на четвертой струне натягивают на *D*. Это должно быть сделано без поднятия любого из пальцев, пока все четыре не будут зафиксированы, но после этого они должны быть подняты на небольшое расстояние от струны, которой они коснулись; это прекрасно определяет положение позиций⁴.

Скрипка должна свободно находиться только ниже ключицы, повернутая своей правой стороной немного вниз, так, чтобы не могло быть никакой потребности поднимать смычок очень высоко, когда отдаляется четвертая струна⁵.

Следите также за тем, чтобы головка скрипки располагалась примерно горизонтально по отношению к той части, которая лежит на груди; тогда рука может менять позицию с легкостью и без любой опасности опустить инструмент.

Тон скрипки преимущественно зависит от правильного управления смычком. Смычок должен держаться на небольшом расстоянии от колодки, между большим и остальными пальцами, волосом должен быть повернут немного к себе то есть к внешней стороны большого пальца⁶. В таком положении смычок должен держаться свободно, легко и не жестко. При игре быстрых нот движение исходит из суставов запястья и локтя, и совсем незначительно от сустава плеча. Но при игре длинных нот, где смычок тянется от одного своего конца к другому, плечевой сустав также немного используется. Смычок должен всегда проводиться параллельно подставке (что не может быть сделано, если он держится жестко) и прижиматься к струнам только указательным пальцем, а не всем весом руки. Лучшие исполнители меньше всего экономят смычок и используют всю его длину от начала проведения даже до той его части, которая под пальцами. При движении смычка вверх рука идет вниз и, когда колодка приближается к струнам, оказывается ниже сустава запястья. Как только смычок начнет снова вестись вниз, запястье немедленно выпрямляется и рука снова движется вверх.

Одной из основных красот скрипичного звука является его раздувание и выдерживание, которые достигаются большим или меньшим давлением указательного пальца смычка на струны⁷. При исполнении всех длинных нот звук должен быть нежным, постепенно расширяться до середины смычка и отсюда постепенно тянуться до конца. И последнее: особенно заботьтесь о том, чтобы вести смычок гладко от одного конца к другому без каких-либо прерываний и остановок в середине. Поскольку от этого преимущественно зависит красота тона инструмента, ведите смычок параллельно подставке и давите на него только указательным пальцем, верно распределяя силу нажатия.

Пример 1С



⁴ Такое положение пальцев на грифе в первой позиции вошло в историю под названием: «аккорд Джеминиани» или «гриф Джеминиани».

⁵ Такое положение инструмента соответствует современному способу держания – слева от подгрифа, а не справа, как было принято в старинных школах.

⁶ Здесь, по всей видимости, Джеминиани предполагает два способа держания смычка, характерных для его эпохи: итальянский, при котором смычок держится на ладонь выше колодки, и французский, когда смычок берется у колодки, а большой палец помещается непосредственно на волосе и регулирует его натяжение.

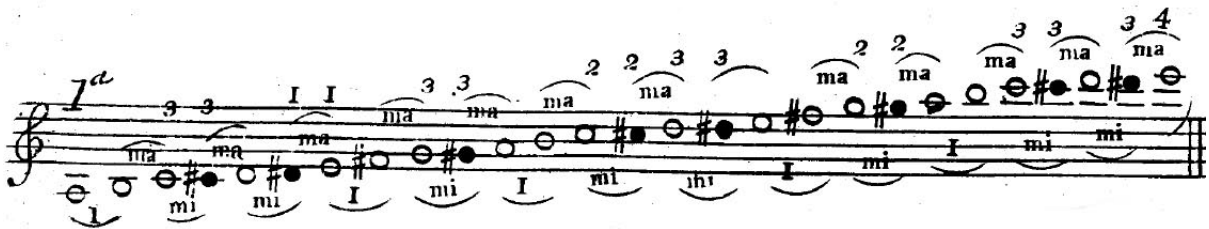
⁷ Джеминиани был одним из первых теоретиков XVIII века, применивших динамические нюансы *crescendo* и *diminuendo*, хотя и не использовал эти термины.

Переводы

Этот раздел содержит несколько разных гамм с перемещением руки, которые должны быть исполнены в восходящем и нисходящем движении. Здесь необходимо следить за тем, чтобы рука возвращалась назад из пятой, четвертой и третьей позиций в первую; большой палец, из-за отсутствия времени, не может ставиться сразу в естественное положение; но необходимо, чтобы он был поставлен на место уже на второй ноте.

Диез повышает ноту, к которой он приставлен, на полтона; например, когда диез приставлен к ноте *до*, палец должен занять место к середине между *до* и *ре*, и так остальные, исключая *си* и *ми*; когда диез приставлен к любой из них, палец должен занять место *до* и *фа*. Бемоль дает обратное: нота, к которой он приставлен, понижается на полтона. Например, когда бемоль приставлен к *си*, палец должен занять место посередине между *си* и *ля*, и так же остальные, исключая *фа* и *до*; когда бемоль приставлен к одной из них, палец должен занять место натуральных нот *ми* и *си*. Это правило, касающееся бемолей и диезов не абсолютно точно, но это легчайшее и лучшее правило, которое может быть дано ученику. Знак бекара отменяет силу действия диеза и бемоля и возвращает ноте, перед которой он находится, ее естественное качество.

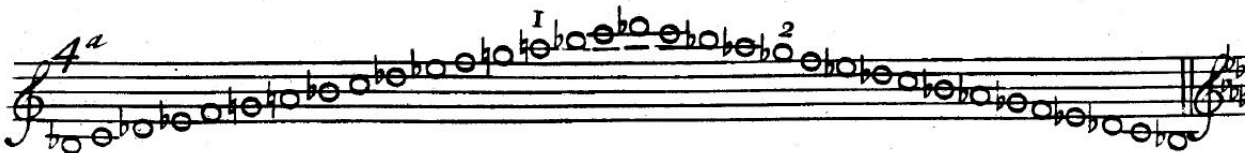
Пример 2



В этом примере 13 гамм, сочиненных в смешанном роде — диатоническом и хроматическом одновременно. Многие могут, конечно, представить, что эти гаммы хроматические, так как они могут не знать, что хроматические гаммы должны быть составлены из больших и малых полутонов и что октава должна делиться на 12 полутонов — это 7 больших и 5 малых. Представленные 13 гамм состоят из тонов и больших и малых полутонов. Октава включает 2 тона, 5 больших полутонов и 3 малых. Заметьте, знак *ма* означает мажор, или большой; знак *ми* означает минор, или малый¹².

Расположение пальцев, обозначенное в первой гамме (которое обычно практикуется), ошибочно; поскольку две ноты не могут быть поставлены последовательно одним пальцем без сложностей, особенно в быстром темпе.

Пример 3



Он содержит 4 гаммы [в других тональностях] в диатоническом роде; и здесь, чтобы не обременять память начинающего, все бемоли вместо того, чтобы быть отмеченными в начале нотного стана, выставлены непосредственно перед нотами, которым они принадлежат, но их истинное положение может быть заметно в конце нотного стана.

Пример 4



В этом примере содержится 9 транспонированных гамм, составленных в диатоническом и хроматическом родах; я использовал этот же метод для обозначения бемолей в первых восьми гаммах, и диез в девятой гамме, как в предшествующем примере.

¹² Здесь и далее Джеминиани пользуется терминологией, давно вышедшей из употребления.

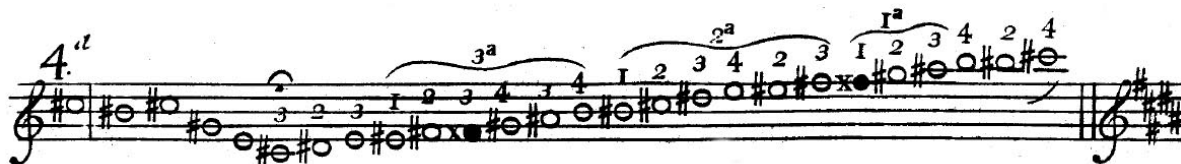
В этом примере необходимо очень точно соблюдать интервал между соседними нотами, так же, как следить за расположением пальцев и перемещением руки. Расположение пальцев в последней гамме крайне ошибочно и дано как способ предостережения ученику, чтобы избежать этого. Гаммы в этом примере начинаются с отметки (☺) и исполняются как вверх, так и вниз.

Пример 5



Здесь транспонируются 4 диатонические гаммы с различными перемещениями правой руки. Пронаблюдайте, что после того, как вы попрактиковались исполнять их при движении вверх, они должны быть исполнены также вниз.

Пример 6



Этот пример содержит 6 гамм, транспонированных и представленных в смешанном (диатоническом и хроматическом) виде. Пронаблюдайте, когда значок (x)¹³ появится перед нотой до, ваш палец должен поставить ноту ре, а когда такой же значок появится перед нотой фа, палец должен поставить ноту соль.

Пример 7



Здесь содержится 14 гамм, составленных из всех интервалов, принадлежащих диатонической гамме, в которых есть различные перемещения руки. Здесь я должен напомнить Вам, что нужно максимально крепко ставить пальцы на струны, в уже упомянутой манере. Эти гаммы должны быть исполнены смычком, поэтому необходимо попрактиковаться несколько дней. Все это содержится в 24 упражнениях, но не путайте упражнения для пальцев с упражнениями для смычка.

Пример 8



Здесь содержится 20 гамм в различных тональностях, в которых очень полезно изучать темп и паузы в мелодии. Выполнив их, Вы ведете смычком вниз и вверх или вверх и вниз поочередно, заботьтесь о том, чтобы не следовать неудачному правилу ведения смычка вниз на первой ноте каждого такта.

¹³ Имеется в виду дубль-диез.

Пример 9

В этом примере содержится 16 вариантов, которые наиболее полезны в отношении ритма, штрихов, пауз и искусного исполнения мелодии. Снова Вы должны заботиться о том, чтобы держать пальцы крепко, насколько это возможно, на струнах. В ведении смычка используйте запястье, немного руку и плечо, но не полностью.

Пример 10

Этот пример составлен из гамм, смешанных с виртуозными пассажами и модуляциями, которые часто повторяются с различными перемещениями руки; рассчитан на то, чтобы сделать труд, вложенный в эти занятия, более приятным.

Пример 11

Этот пример транспонирует предыдущий на тон выше, так что мелодия может быть исполнена так же, а аккомпанемент немного изменен.

Пример 12

Это — упражнение на смену позиций. В них необходимо очень тщательно освоить переходы, пока они полностью не отложатся в уме; после чего практиковаться в 24 упражнениях для приобретения свободы в использовании смычка, и потом продолжать двигаться дальше в исполнении этого примера, который потом покажется не таким сложным, как первоначально думалось.

Пример 13

Это движение должно быть сыграно в такой манере, чтобы напоминать беседу, и не может быть правильно исполнено без первоначально хорошо усвоенного и часто практикуемого материала, который изложен в примере 18.

Пример 16

В этом примере показано несколько разных способов ведения смычка, которыми Вы можете исполнить 2, 3, 4, 5 и 6 нот¹⁴. Например, 2 ноты Вы можете сыграть четырьмя разными способами, 3 ноты — восьмью, 4 — шестнадцатью, 5 — тридцатью двумя, 6 — шестидестью четырьмя. Буква *g* означает то, что смычок должен двигаться вниз, буква *s* соответствует движению вверх. Ученик должен быть неутомим в выполнении этого упражнения, пока не достигнет совершенства в искусстве смычка¹⁵, поскольку есть бесспорный принцип: тот, кто не владеет искусством смычка в превосходной степени, никогда не будет в состоянии воспроизвести приятную мелодию.

Пример 17

Этот пример отличается от предшествующего только тем, что касается темпа и композиции; в других отношениях он аналогичен.

¹⁴ Здесь Джеминиани имеет в виду различную группировку длительностей с последовательным движением от крупных к более мелким, а также и варианты их исполнения разными штрихами.

¹⁵ Напомним, что в 1710-е годы Д. Тартини создал считающийся энциклопедией штриховой техники XVIII века вариационный цикл, который так и называется: «Искусство смычка».



Это упражнение содержит в себе все выразительные украшения, необходимые для игры с хорошим вкусом. То, что было принято называть хорошим вкусом в пении и игре в течение нескольких прошлых лет, разрушает истинную мелодию и намерение ее создателя. Многими предполагалось, что по-настоящему хороший вкус невозможно приобрести простым следованием правилам в искусстве, что это исключительно дар природы, передающийся только тем, кто имеет по-настоящему хороший слух. Они очень льстят себе, имея это природное совершенство; чувствуют счастье от того, что поют или играют, ни о чем особенно не думая, постоянно повторяют некоторые любимые пассажи или украшения; уверенные в том, что это означает, что они должны считаться хорошими исполнителями, и не осознают, что игра с хорошим вкусом состоит не в частых пассажах, но в выражении силы, изящества и прочих намерениях композитора.

Это выразительность, которую каждый должен попытаться приобрести. Она может быть легко достигнута некоторыми людьми, кто не слишком держится за свое собственное мнение и упрямо не противостоит силе доказательств. Я, однако, не пытаюсь отрицать эффект хорошего слуха, так как мне известны несколько случаев, подтверждающих его силу: я только утверждаю, что бесспорные правила в искусстве необходимы умеренному таланту и могут улучшить хороший. В конечном итоге любители музыки могут с большей уверенностью и непринужденностью достигнуть совершенства. Я рекомендую изучить и практиковать следующие выразительные средства, которых всего 14, а именно:

- трель,
- трель с завершением,
- вышележащий форшлаг,
- нижележащий форшлаг,
- трель после выдержанной ноты,
- стаккато,
- расширение звука,
- ослабление звука,
- пиано,
- форте,
- предъем,
- разделение¹⁶,
- мордент,
- вибрация¹⁷.

¹⁶ Здесь имеются в виду проходящие неаккордовые звуки.

¹⁷ Джеминиани не случайно говорит о приеме вибрато сразу после мордента. Ф. Куперен, являвшийся предшественником Джеминиани в изучении мелизмов, писал: «Двойной мордент при игре на органе и на клавесине подобен тремоло у смычковых инструментов» [3, 18].

В следующем объяснении мы можем постичь природу каждого элемента в частности.

1. *Трель* употребляется при быстром движении; может производиться верхней нотой, с последующим после этого немедленным прохождением к следующей ноте.

2. *Трель с завершением* производится быстро и длится долго, выражает веселье; но если Вы делаете это коротко, а затем продолжаете выдерживать звук, тогда это может выразить некоторые из самых нежных страстей.

3. *Вышележащий форшлаг* подразумевает выражение любви, нежных чувств, удовольствия. Он должен исполняться не спеша, занимая более чем половину длительности или даже быть равной ей. Помните, что для усиления звука при игре в конце смычка нужно немного усиливать давление на него. Если форшлаг сделать коротко, можно во многом потерять вышеупомянутое качество; но он всегда будет иметь приятный эффект и может быть добавлен к любой ноте, к которой Вы пожелаете.

4. *Нижележащий форшлаг* имеет то же качество, что и предшествующий, за исключением того, что область его применения намного больше ограничена. Он может производиться только тогда, когда мелодия повышается на интервал секунды или терции. Следите за тем, чтобы делать акцент на следующей ноте.

5. *Трель после выдержанной ноты* необходимо использовать часто, когда мы делаем акценты или форшлаг, чтобы не допустить звучания чистой ноты. Тогда мелодия будет очень разнообразной.

6. *Стаккато* выражает покой. Применяется во время взятия дыхания или изменения слов; по этой же причине певцы должны заботиться о том, чтобы брать дыхание в том месте, где не прервется смысл.

7 и 8. *Усиление и ослабление звука*. Эти два элемента, чередуясь, могут придать мелодии величайшую красоту и разнообразие. Они подходят любому из [рассматриваемых] средств выразительности.

9 и 10. *Пиано и форте*. Оба необходимы, чтобы выразить смысл мелодии, и во всякой хорошей музыке должны напоминать беседу. Эти два украшения способны произвести такой же эффект, что и оратор, возвышающий и понижающий голос.

11. *Предъём* был изобретен с целью разнообразить мелодию без изменения ее замысла: если он исполняется с акцентом или форшлагом и усилением звука, то будет иметь очень большой эффект, особенно, если Вы применяете его, когда мелодия повышается или понижается на интервал секунды.

12. *Разделение* предназначено только для того, чтобы разнообразить мелодию. Применение этого средства наиболее целесообразно, когда нота повышается на секунду или терцию, а также когда она опускается на секунду. В этом случае будет неправильным применять акцент и усиливать звук, делая форшлаг к следующей ноте. Этим приемом выражается нежность.

13. *Мордент* употребляется для выражения нескольких страстей; например, если его исполнять с силой и после этого тянуть ноту, он выражает ярость, гнев, решительность. Если его играть короче и не так сильно, он выражает радость, удовлетворение. Но если Вы играете его довольно тихо, он может означать ужас, страх, горе, жалобы. Делая его короче и мягко раздувая ноту, Вы можете выразить любовь и удовольствие.

14. *Вибрация*. Ее невозможно записать нотами, как в предыдущих примерах. Исполняя ее, Вы должны сильно давить пальцем на струну инструмента и двигать кисть медленно и равномерно. Если постепенно усиливать звук, ведя смычок рядом с подставкой, и завершать движение смычка очень сильным звуком, то вибрация может выразить величие и достоинство. Но сделав ее короче, слабее и сдержаннее, можно выразить несчастье, страх. Когда вибрация производится на коротких нотах, она только способствует тому, чтобы сделать их звучание более приятным и по этой причине должна применяться настолько часто, насколько это возможно.

Люди недалекие могут, конечно, спросить, как это возможно — придать смысл и выражение дереву и проволоке или передавать через них силу возвышенных и правдивых страстей Разумного Начала? Но всякий раз, когда я слышу такой вопрос, с насмешкой ли, или ради получения сведений, я затрудняюсь утвердительно ответить. Не изучив эту причину сверхглубоко, я лишь могу сослаться на эффект. Даже в общественной речи различный тон придает одному и тому же слову разное значение. И в отношении музыкального исполнительства, как показал опыт, воображение слушателя оказывается в руках Маэстро, который при помощи варьирования, движения, пауз и модуляций может оставить в памяти впечатление, какое пожелает.

Эти необычные чувства, в самом деле, легче всего возбудить, когда они сопровождаются словами; кроме того, я дам совет, хороший как для композиторов, так и для исполнителей: кто имеет стремление вдохновить своих слушателей, должен сначала вдохновиться сам. Не может потерпеть неудачу тот, кто выбрал путь Гения, если он полностью познает все эти красоты. И, если воображение музыканта горячо и пылко, его исполнение становится воплощением высокого Духа¹⁸.

¹⁸ Исполнительский стиль самого Джеминиани, по свидетельству современников, отличался необычайной темпераментностью, известно, что Дж. Тартини называл его «неистовым».

Пример 19

1^o 2^o 3^o 4^o
5^o 6^o 7^o 8^o
9^o 10^o 11^o
12^o 13^o 14^o

Здесь показано как единственная нота (в медленном темпе) может быть исполнена с различными выразительными украшениями.

Пример 20

4^o 5^o 6^o
7^o 8^o 9^o 10^o
11^o 12^o
13^o 14^o

Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.
Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.
Meglio. Cattivo o partic.^{re}
Cattivo o partic.^{re} Particolare.

Этот пример показывает надлежащую манеру игры смычком связанных восьмых и шестнадцатых нот в медленном и быстром темпах; недостаточно только обозначить их истинные длительности, но также необходимо придать выражение, соответствующее каждой из этих нот. Если не принимать этого во внимание, часто случается, что многие хорошие сочинения портятся теми, кто пытается их исполнить.

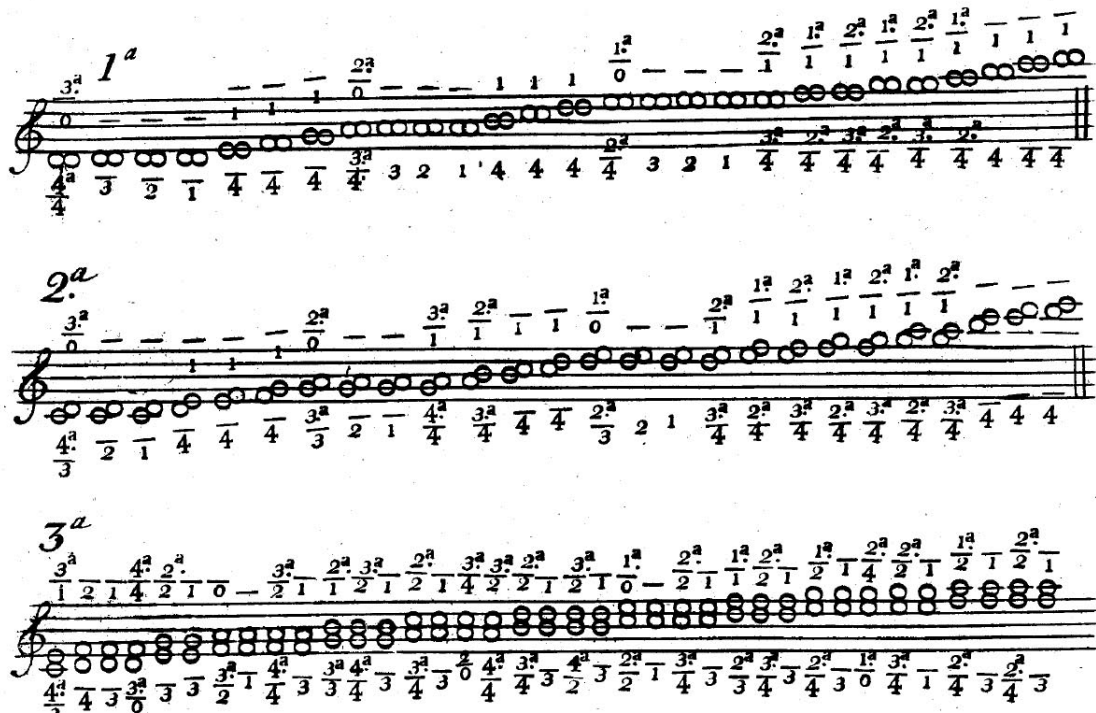
Вы должны замечать, что знак (/) означает усиление звука; знак (—) означает, что нота должна быть исполнена ровно и смычок не снимается со струны; знак (|) — стаккато, когда смычок снимается со струн на каждой ноте.

Пример 21



Здесь показаны различные способы исполнения арпеджио в аккордовом изложении, составленные по три и четыре звука. Здесь написано 18 вариаций разложенными аккордами, с помощью которых ученик увидит, в чем состоит искусство исполнения арпеджио.

Пример 22



В этом примере содержатся все двойные ноты между примой и октавой, которые повторяются много раз при разных положениях пальцев, поскольку независимо от того, в какой позиции находится любая из них, Вы должны знать, как ее сыграть. Те, кто с быстротой и точностью будут исполнять это упражнение, обнаружат себя далеко продвинутыми в искусстве исполнения двойных нот.

Пример 23



Включает две гаммы, составленные в двойных нотах, которые трижды повторяются с различными перемещениями руки по грифу и призваны снять напряжение и другие сложности при исполнении таких гамм. Наблюдайте за тем, чтобы после перемещения руки Вы выполняли то, что следует в этих инструкциях до следующего номера, указывающего на новое перемещение.

Пример 24



С помощью этого примера будет легко достигнуто искусство владения смычком, а также ритмичная игра. Буква *g* означает, что смычок должен быть направлен вниз; буква *s* — вверх. Значок ($\text{\textcircled{v}}$) означает повторение.

Вы должны прежде всего следить за поочередным направлением смычка вверх и вниз. Смычок всегда должен вестись по струнам прямо и никогда не подниматься над ними при игре шестнадцатых нот. Упражнение в ведении смычка должно продолжаться без отвлечения на что-либо другое, пока ученик не овладеет им, и будет находиться вне всякой опасности позабыть его.

Перед тем, как я завершу раздел об игре смычком, я должен предостеречь ученика снова подчеркивать ритм смычком; если он однажды приучит себя к этому, ему будет сложно когда-нибудь переучиться. Это имеет очень неприятный эффект и обычно разрушает замысел композитора. Например, когда последняя нота одного такта соединена с первой нотой следующего такта лигой, эти ноты должны быть сыграны в точно такой же манере, как если бы они были одной, а если Вы подчеркнете начало такта смычком, Вы разрушите красоту синкопирования. Итак, играя такие ноты раздельно, своей манерой ведения смычка оказывая особое давление на ноту в начале каждого такта и выделяя ее по сравнению с остальными, Вы измените или испортите подлинную мелодию. Кроме того, начало такта подчеркивается только в очень немногих случаях, в которых это не так неприятно, и там, где композитор это предполагал.

N. B. В примере 20 слово *Buono* означает — хорошо, *Mediocre* — средне, *Cattivo* — плохо, *Cattivo o Particolare* — плохо или особо [плохо], *Meglio* — лучше, *Ottimo* — очень хорошо, *Pessimo* — очень плохо.

Перевод с английского,
вступительная статья и примечания

Е. Бахтияровой

Translation, introductory article and notes by

E. Bakhtiyarova

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965.
2. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990.
3. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973.
4. *Моцарт Л.* Основательное скрипичное училище. – СПб.: Императорская Академия наук, 1804.
5. *Мострас К.* Интонация на скрипке. – М.: Музгиз, 1962.
6. *Роде П., Байо П., Крейцер Р.* Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. – М., 1870.
7. *Янкелевич Ю.* Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – М.: Музыка, 2009. – С. 37–242.
8. *Geminiani F.* The art of playing on the violin, 1751 // Francesco Geminiani. [music] / Edited, with an introduction, by David D. Boyden. – Facsim. ed. – London: Oxford University Press, 1951.