

Леопольд МОЦАРТ

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ШКОЛА СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ

Ноты

Перевод М. А. Куперман

Издание третье, стереотипное



Моцарт Л.

- М 86 **Фундаментальная школа скрипичной игры: Ноты / Перевод с нем.**
М. А. Куперман. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 216 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1723-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-156-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-052-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Трактат Леопольда Моцарта, отца Вольфганга Амадея Моцарта, «Фундаментальная школа скрипичной игры» является одним из важнейших трактатов XVIII века, посвященных вопросам исполнительского мастерства. Перевод сделан со второго издания 1769 года и снабжен многочисленными нотными примерами и комментариями.

Книга предназначена для широкого круга читателей: студентов музыкальных вузов, музыкантов, педагогов, исследователей старинной музыки и всех, интересующихся историей исполнительского искусства и западноевропейской музыки.

ББК 85.955.4

Mozart L.

- М 86 **Fundamental school of violin playing: Notes/ Translated from German**
by M. A. Kuperman. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2017. — 216 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The work of Leopold Mozart, the father of Wolfgang Amadeus Mozart, «Fundamental school of violin playing» is one of the most important treatises of the 18th century devoted to the problems of performing skill. The translation is made from the second edition of 1769 and it is supplied with a variety of music patterns and comments.

The book is intended for a wide range of readers: students of music academies, musicians, teachers, researchers of ancient music and all who are interested in the history of performing mastery and West European music.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Трактат Леопольда Моцарта, отца Вольфганга Амадея Моцарта, «Фундаментальная школа скрипичной игры» является одним из важнейших трактатов XVIII века, посвященных вопросам исполнительского мастерства. Значимость этого труда сегодня трудно переоценить.

Во-первых, книга содержит огромное количество дидактико-методического материала, актуального и по сей день. Элементы нотной грамоты, штриховые и аппликатурные варианты, а также полезные советы относительно интерпретационной составляющей работы музыканта, подкрепленные множеством иллюстраций и нотных примеров, — все это и сегодня составляет основу работы любого педагога-струнника.

Во-вторых, это не имеющий аналогов исторический документ, в котором музыкантом-практиком подробно описаны все известные на тот момент струнные инструменты, представлены воззрения того времени на историю происхождения музыки, описаны мелизмы и украшения, способы их исполнения и т. п.

И наконец, благодаря живому языку Леопольда Моцарта книга легка и занимательна в чтении, что дает нам возможность окунуться в атмосферу Европы XVIII века и хотя бы на шаг приблизиться к пониманию музыки того времени в целом и великого В. А. Моцарта в частности.

Перевод снабжен комментариями, в основном касающимися написания имен собственных (во множестве упоминаемых в трактате) или исчезнувших из обихода старинных инструментов, для которых не существует устоявшихся названий в русском языке.

* * *

Особую благодарность хочу выразить Даниилу Подольскому за высказанную идею и всемерную поддержку в ее осуществлении, а также доктору Виктору Куперману и доктору Екатерине Неклюдовой за переводы латинских и греческих цитат и помощь в работе над книгой.

Марина Куперман




ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ И ИЗ ПРОШЛОГО

Наверное, всякий скрипач захочет иметь в домашней библиотеке «Фундаментальную школу игры на скрипке» Л. Моцарта. Не потому только, что эта «Школа» — живая история нашего инструмента, но в немалой степени из-за желания приобщиться к секретам, переданным одним из лучших европейских учителей XVIII века своему сыну и ученику В. А. Моцарту.

Современному скрипачу, стремящемуся лучше понять тот способ исполнения, который подразумевал сам Вольфганг Амадей для своих произведений, данная книга даст много поводов для размышлений. Прочитав высказывания Леопольда Моцарта о вибрато, современному скрипачу просто невозможно не задуматься. «...Было бы ошибкой играть с вибрацией каждую ноту. Есть, конечно, такие исполнители, что непрерывно трясутся на каждой ноте, как в вечной лихорадке. Однако же, вибрато стоит употреблять лишь в тех местах, где самой природой ему предназначено быть...» (гл. 11, §3). Самым распространенным возражением автору будут слова, что за последние 250 лет скрипичное искусство шагнуло вперед так далеко, что будь Л. Моцарт жив сегодня, он, без сомнения, одобрил бы современную вибрацию в скрипичных сочинениях своего сына.

Главы, посвященные исполнению форшлагов, трелей и мелизмов способны вызвать настоящий экспериментаторский азарт и порадовать обретенными находками только что появившихся специалистов. Но и тут не все так ясно, как может показаться. Пусть неопит проверит себя, ответив на вопрос, чем отличается исполнение форшлага от исполнения последующей двойки нот в одном из приведенных автором при-

меров:  (правило исполнения подобных двоек

дано в главе 6, § 3, а форшлагов — в главе 9, § 3). Если ваш ответ будет отличаться от такого: исполняется одинаково, а записывается по-разному, и вы окажетесь способны воспроизвести две абсолютно разные интонации и объяснить их различия, у вас, скорее всего, есть ключ к тайнам этой книги. Не систематизация украшений, как это может показаться, является предметом вышеназванных глав, но стиль и хорошие манеры, то есть вкус. За многообразием названий трелей и мелизмов скрывается стремление к осмысленному разнообразию в интонировании, произношении даже небольших фрагментов музыкальной речи. Их раскрашивание помогает выявить скрытые в них аффекты, настроения, образы. Все это — высокое искусство риторики.

Упражнения, которые дает Л. Моцарт в пятой главе в §§ 4, 6, 7, 8, без сомнения, позволят современному скрипачу добиться более красивого и управляемого звука. Однако истинный их смысл можно понять, только играя на струнах из витых кишок без обмотки, как было в те времена. Они и сегодня используются аутентичными исполнителями. При этом надо играть на них барочным смычком. Звукоизвлечение на таких струнах



значительно труднее, чем на современных. Упражнения, предложенные Моцартом, позволяют почувствовать, как эти струны вибрируют под смычком. Результатом часов подобных занятий станет не просто красивый звук, но обретение в нем подлинного биения жизни. Необходимо пояснить, что современный смычок построен таким образом, чтобы указательный палец мог передать вес руки на верхнюю часть трости во время игры. Идеалом при такой конструкции будет ровный и бесконечный, как лыжный след, звук. Разновидностей барочных смычков много. Но все они короче современных, у них значительно меньше волоса и, главное, верхняя часть их тростей всегда напоминает клюв. Согласно такой форме, максимум звука достигается при игре у колодки, а к концу он сам собой истаивает. Получается выдох, а если смычок вести вверх — то вдох. Внутри вдоха и выдоха можно делать усиления и ослабления звука. У колодки рука хорошо контролирует звукоизвлечение, поэтому нетрудно получить очень тихий звук, если он нужен. Если скрипач развил хороший контроль и эффективно использует каждый миллиметр волоса смычка, он способен тянуть длинную ноту очень долго и может ее усилить к концу, где по своей природе звук должен быть слабым. Об этой необходимости постоянно чувствовать струну смычком, не пробегая ни сантиметра, играя «в струну» даже в самых тихих фразах, Моцарт говорит в § 12 пятой главы. Таким образом, по своей природе каждая нота, по крайней мере, каждая длинная нота, исполненная на барочной скрипке, имеет свой профиль.

Во времена Л. Моцарта не было такого фиксированного строя, как сейчас, когда для большинства оркестров мира $A = 440\text{--}445$ Гц. В то время разница в строе инструмента могла превышать тон, в зависимости от музыки, которая исполнялась. С этим связан комментарий Моцарта в § 11 пятой главы.

Совет избегать открытых струн и добиваться ровного звучания, который Моцарт дает в § 13 пятой главы, — признак нового, зарождающегося стиля. Во времена И. С. Баха любили использовать открытые струны. Ровно выстроенному звучанию всего звукоряда инструмента предпочитался диалог между голосами, когда каждая струна была отдельным голосом с полнотой своего тембра. Пустые струны создавали дополнительные колористические возможности, которыми умело пользовались.

Взгляд Моцарта на аппликатуру, без сомнения, будет интересен всем. Надо только иметь в виду, что в его время у скрипки не было ни моста, ни костыля, ни подушечки, ни даже подбородника. Поэтому вопрос аппликатур был особенно важен. Интересно, что в книге ничего не говорится о переходах вниз, которые требуют активного и техничного большого пальца левой руки, подготавливающего руку к смене позиции. Без этого навыка во многих пьесах зажим скрипки плечом и головой неизбежен, что для эстетики той эпохи неприемлемо. К тому же, один из способов держки инструмента в то время был не на ключице, а с упором на плечо и грудь. Такое положение полностью исключало зажим головой. Впрочем, скрипичный репертуар, не предполагавший сложных переходов вниз, был огромен, хотя в первой половине XVIII века было достаточно скрипачей, блестяще владевших техникой большого пальца, в том числе и у нас в России, что следует из их произведений. Знал ли ее Моцарт, не так уж и важно. Скорее всего, он не был выдающимся виртуозом своего времени. Очевидно, что техническое совершенство игры, как мы его понимаем сегодня, не было для него воплощением подлинного искусства скрипача. Он сам и его ученики, в том числе его великий сын, не играли и не сочиняли музыки «вообще», их творчество было связано с определенным стилем, и стиль провоцировал к совершенству вкуса и мастерства. Этот-то стиль



ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ И ИЗ ПРОШЛОГО

и описывает Леопольд Моцарт в своей «Школе». Именно отсутствие универсального совершенства позволяет раскрыть внимательному и чуткому исследователю душу стиля. Пусть об этом вспомнит тот читатель, который слишком уповает на прогресс в нашем искусстве за столетия, прошедшие со времени первого издания этого трактата.

*Андрей Решетин,
художественный руководитель фестиваля Earlymusic
и ансамбля «Солисты» Екатерины Великой*

БИОГРАФИЯ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА

Леопольд Моцарт, автор «Фундаментальной школы скрипичной игры», имеет репутацию весьма посредственного композитора, к тому же жестокого, авторитарного и недалекого человека, беспощадно использовавшего талант своих детей-вундеркиндов во славу собственных амбиций и ради достижения личных целей, разделяя тем самым печальную судьбу многих отцов, братьев и детей великих людей. Однако, вопреки распространенному мнению, он был образованным музыкантом, любящим отцом и, главное, великолепным педагогом. Доказательством его педагогических талантов служит не только его «Фундаментальная школа скрипичной игры», но и успехи его сына, Вольфганга Амадея Моцарта, первым, главным и, по большому счету, единственным педагогом которого он был.

Иоганн Георг Леопольд Моцарт (это имя он получил при крещении) родился 14 ноября 1719 года в Аугсбурге. Отец его был председателем гильдии мастеров-переплетчиков, а дед — мастером-строителем. Оба брата Леопольда пошли по стопам отца, сохранив верность профессии переплетчика, тогда как сам Леопольд стал первым в истории семьи, кому удалось выйти на стезю академического образования.

В пять лет его отдали в иезуитскую гимназию, которую он и закончил в семнадцать с прекрасными отзывами касательно как его академических успехов (диплом *magna cum laude*), так и его поведения. Во время учебы он много занимался музыкой, — пел в хоре, играл на органе, — не делая ее, однако, целью своих профессиональных устремлений.

Из-за смерти своего отца Леопольд Моцарт не смог тотчас же по окончании гимназии продолжить обучение. Однако уже год спустя он покинул родной дом и отправился в Зальцбург, который в то время был суверенным городом Священной Римской империи и резиденцией Примаса Германии, что в свою очередь определяло его как центр политической, культурной и духовной жизни.

В ноябре 1737 года он был зачислен в университет, а уже 22 июля 1738 года ему было присвоено звание *Studiosus philosophiae Baccalaureus*. Дело шло к благополучной научной карьере, однако внезапно в сентябре 1739 года Иоганн Георг Леопольд Моцарт был исключен из университета «из-за нерадивого посещения занятий по физике и недостаточного прилежания». Очевидно, что все это время юноша



Леопольд Моцарт





Зальцбург в 1740 году

продолжал усердно заниматься музыкой. Это позволило ему после исключения из университета не возвращаться домой, а поступить на службу к канонику Зальцбургского собора графу фон Турн-Вальсассина на должность камердинера, что в те времена означало человека, исполняющего обязанности личного секретаря и музыканта.

Трудным и долгим был путь к получению постоянного оплачиваемого места службы, однако в 1747 году Леопольд был уже придворным музыкантом Зальцбургского архиепископа и мог, наконец, создать семью. Брак с Анной Марией Вальбургой Пертль был заключен в феврале 1748 года, и молодожены переехали в знаменитый дом на Гетрайдегассе, в котором 27 января 1756 года увидел свет Йоханнес Хризостомус Вольфганг Теофилус, более известный как Вольфганг Амадей Моцарт.

Два события, сделавшие Леопольда Моцарта знаменитым, — издание его «Фундаментальной школы скрипичной игры» и рождение Вольфганга Амадея Моцарта произошли в один, 1756, год. К этому моменту Леопольд Моцарт был уже весьма известен как музыкант и композитор. Его творческое наследие насчитывало 12 церковных ораторий, 48 симфоний (среди которых знаменитые «Охота», «Путешествие на санях» и «Сельская свадьба»), шесть дивертисментов, пять флейтовых концертов, большая серенада для трубы и тромбона с оркестром, три фортепианных концерта, скрипичные дуэты, дивертисмент для флейты, скрипки и баса континуо, сборники фортепианных пьес и т. д. Стиль его композиций, будучи весьма самобытным, включает элементы народной музыки и являет собой яркий пример так называемого пограничного стиля на стыке эпох барокко и раннего классицизма. Будучи членом Лейпцигского «Общества



музыкальных наук», Леопольд Моцарт состоял в переписке с такими известнейшими музыковедами, как Христиан Фюрхтеготт Геллер и Фридрих Вильгельм Марпург.

Именно Марпург писал о «Школе»: «Потребность в такого рода труде возникла давно, но мы не могли и надеяться на его обретение: одаренный и основательный виртуоз, разумный и методичный учитель, образованный музыкант; качества, каждое из которых уже делает обладателя его достойным человеком, собраны здесь воедино».

Успех «Школы» был огромен. Она выдержала два прижизненных издания — в 1756 и 1769 годах, третье в 1787 году, а следующее уже в 1800-м. Книга была переведена на голландский и французский языки в 1766 и 1770 годах, а в 1804 году — на русский язык. В 1828 году Карл Фридрих Цельтер, немецкий композитор и музыкальный теоретик, писал своему другу Иоганну Вольфгангу фон Гёте: «...отец [В. А. Моцарта] был изрядным музыкантом; его “Скрипичная школа” будет востребована до тех пор, пока скрипка остается скрипкой; к тому же она прекрасно написана».

Музыкальная одаренность детей — Вольфганга Амадея и Марии Анны, более известной как Наннерль, — стала очевидной уже в 1759 году. С того времени Леопольд становится известен как отец вундеркиндов, занимаясь исключительно их музыкальным воспитанием и заботой об их (в основном, конечно, Вольфганга) карьере. Да, в Европе уже настала эпоха Просвещения, однако же, сестре Вольфганга была уготована роль хозяйки, матери и жены, а музыкальный талант ее был интересен лишь до тех пор, пока она считалась ребенком. О воспитании Вольфганга написано немало. Отношения отца и сына и роль отца в жизни Моцарта-младшего — тема для множества споров и исследований. Одно очевидно — метод музыкального воспитания Леопольда, безусловно, был весьма успешен, и ему удалось воспитать свободно мыслящего, смелого музыканта, пусть и не столь дальновидного в практических вопросах, как его отец.

По мере взросления сына Леопольд Моцарт все меньше внимания уделял собственным сочинениям и карьере придворного музыканта. С 1763 года и до самой своей смерти он оставался вице-капельмейстером, так и не став первым или главным капельмейстером двора. Для того чтобы сопровождать детей в поездках, где, к слову сказать, он проявил себя прекрасным и неутомимым наставником и организатором, ему приходилось, невзирая на недовольствие вышестоящих и лично архиепископа, отлучаться на все более длительные сроки. За самовольные отлучки в 1777 году он даже был уволен со службы, где, впрочем, его вскоре восстановили.

В то время как Вольфганг Амадей с 1777 года бывал в родном доме лишь наездами, а в 1781-м окончательно переселился в Вену, отец его продолжал жить в Зальцбурге, исполняя свои служебные обязанности и занимаясь преподаванием. Дочь его, Наннерль, вышла замуж на тридцать третьем году жизни за 48-летнего обеспеченного вдовца Иоганна Баптиста фон Зонненбурга и переселилась с мужем в Санкт-Гильген.

Последние годы жизни Леопольд Моцарт много путешествовал, по большей части в Баварию, стал членом масонской ложи и неустанно радовался успехам своего сына, с которым он в последний раз увиделся в 1785 году, посетив его в Вене.

28 мая 1787 года после трех месяцев болезни, он скончался на руках у своей дочери и был похоронен на кладбище Св. Себастьяна. Имущество его после смерти было пущено с молотка.

Трудно в двух словах описать личность Леопольда Моцарта. Он был ревностным католиком, но дружил с протестантами и евреями, предостерегая, однако, своего сына от слишком долгого пребывания в лютеранских или паче того в кальвинистских странах.



БИОГРАФИЯ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА

Он ненавидел ханжей, святош и всех тех священников, кои не были в его глазах достойны своего сана. Он был поборником гигиены, приучая своих детей к ежедневной мытью и ароматическим ваннам. Он любил общение, карты и шахматы. В последние годы, искренне горя по своей умершей жене, он состоял в трогательной переписке с баронессой Элизабет фон Вальдштеттен. Он был одаренным музыкантом и выдающимся педагогом. Его «Фундаментальная школа скрипичной игры» — это, несомненно, значимый труд, главное его творение, благодаря которому, даже без участия своего знаменитого сына, Леопольд Моцарт остался бы в истории музыки на века.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Много лет прошло с тех пор, как я начал записывать некоторые правила для тех, кто обучался у меня игре на скрипке. Я часто удивлялся тому, что для столь сложного и для большинства музыкантов практически незаменимого инструмента как скрипка до сих пор не существует надлежащего руководства, тогда как нужны были бы внятно изложенные основы, а в особенности правила того, как в соответствии с хорошим вкусом управляться со смычком. Я был весьма огорчен, видя, сколь дурно были обучены новички; ведь приходилось не просто объяснять все заново с самого начала, но еще и прилагать массу усилий, дабы исправить заученные или попросту пропущенные ошибки. Я сочувствовал взрослым, полагающим себя весьма искусными и осведомленными скрипачам, слыша, как они играют простейший, отличающийся от обычного лишь штрихом пассаж, совершенно против замысла композитора. Я воистину недоумевал, когда мне приходилось видеть, что они и при объяснении, и, собственно, при игре уже разъясненного отрывка едва ли, если вообще когда-нибудь могли достичь истины и чистоты исполнения.

Так я решился напечатать эту «Фундаментальную школу скрипичной игры». Я советовался с издателями. Однако же, сколь бы велико ни было мое рвение послужить в меру своих сил миру музыки — я, тем не менее, колебался целый год, робея в эти просвещенные времена обнаружить свои ничтожные усилия.

Наконец, я совершенно случайно наткнулся на «Историко-критические статьи о восприятии музыки»¹ господина Марпурга. Я прочел предисловие. В самом начале он говорит: нельзя пожаловаться на недостаток трудов о музыке. Подтверждая это, он, однако, сетует среди прочего на то, что недостает дельного руководства к игре на скрипке. Это вновь пробудило мое давешнее решение и подвигло меня немедленно отослать сию рукопись на родину моему издателю.

Удалась ли мне эта работа так, как желали бы господин Марпург и иные ученые знатоки музыки, — вопрос, на который отвечу не я, но будущее. Ну что бы я мог еще добавить, без того, чтобы заняться самобичеванием или самовосхвалением? Первое негоже, ибо супротив моего самолюбия. Да и кто поверит, что это всерьез? Второе не благопристойно, да к тому же неразумно и смешно, ибо каждый знает, сколь дурно пахнет похвальба. Я не должен извиняться за это издание, ибо оно, насколько мне известно, представляет собой первое опубликованное руководство по скрипичной игре. Если мне и следует извиниться перед ученым миром, так лишь за стиль и манеру изложения.

Есть еще многое, о чем следовало бы написать. Вот этот упрек, возможно, и справедлив. Но о чем именно? О том, чтобы пролить свет на скудоумие некоторых солистов и воспитать с помощью правил хорошего вкуса достойного исполнителя? Я заложил здесь основу хорошему стилю — этого отрицать никто не станет. Это-то и было истинным моим намерением. Если бы я намеревался изложить все прочее, сей трактат был

¹ Friedrich Wilhelm Marpurg — Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1754–1762, 1778.



ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

бы вдвое толще, чего я всячески хотел избежать. Книга за большую цену полезна весьма немногим: а кто всего более нуждается в приобретении подобного руководства, если не тот, кто не может себе позволить брать уроки? Не испытывают ли подчас жестокую нужду самые лучшие и одаренные люди, которые, попади им в руки толковый учебник, смогли бы многого достичь?

Мне следовало бы более обстоятельно рассмотреть вопросы, обсуждаемые в данном труде, и по примеру некоторых писателей тут и там привести сведения из разных наук, в особенности, более подробно рассказать об интервалах. Однако же, поскольку большинство этих сведений отчасти относится к искусству композиции, отчасти же более выдают ученость автора, нежели служат для пользы ученика, я отбросил все, что увеличило бы объем моей книги. И так пришлось поступиться доброй половиной материала, отчего примеры для двух скрипок из четвертой главы не нашли своего продолжения, да и остальные упражнения приведены в сокращенном виде.

И наконец, я хочу признаться, что написал это «Школу» не только для пользы учеников и на потребу учителей: я горячо желаю наставить на путь истинный всех тех, кто дурно учит своих горемычных воспитанников, будучи не в состоянии избежать ошибок, которые он непременно смог бы распознать, лишь ненадолго поступившись своим самолюбием.

Decipit Exemplar Vitiis imitabile¹

*Horat. Lib. I.
Epist. XIX*

Возможно, они узнают себя весьма живо изображенными в этой книге, а некоторых, даже если они в этом не признаются, пробужденная совесть подвигнет к совершенствованию. Однако же хочу публично возразить — не думайте, что я, презрительно отзываясь о тех или иных ошибках, имел в виду кого-то лично. Воспользовавшись словами, которыми господин Рабенер² отменяет подобные пересуды в конце вступления к своей сатире, объявляю: я не имею в виду никого, кроме тех, кто о том сам знает.

*Omni Musarum licuit Cultoribus aeve
Parcere Personis, dicere de Vitiis,
Quae si irascere agnita videntur.³*

Sen.

*Зальцбург, июля 26-го 1756.
Моцарт*

¹ «Нас доступным примером прельщает порок». — Гораций, Послания I, 19. Пер. А. А. Фета.

² Gottlieb Wilhelm Rabener (1714 –1771) — немецкий писатель, публицист и сатирик.

³ «Всегда дозволено поклонникам муз, щадя людей, громить их недостатки». — Сенека.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Новое издание книги принято предварять новым предисловием. Об этом, втором издании моей «Фундаментальной школы скрипичной игры» хочу сказать немного; в основе своей оно идентично первому изданию; лишь кое-где я опустил некоторые незначительные детали, добавив вместо этого несколько весьма полезных указаний и снабдив их примерами и пояснениями. Все это вы бы обнаружили и без уведомления. Однако поскольку первое издание уже пять лет назад стало редкостью, а три года как раскуплено полностью, думаю, от меня ожидаются извинения по поводу столь позднего выхода второго издания в свет. Желаете знать причину этой задержки? С 1762 года я очень редко бываю дома. Необычайный музыкальный талант, коим милостивый Господь щедро одарил обоих моих детей, — вот причина моих путешествий по Германии и моего длительного пребывания во Франции, Голландии, Англии и т. д. Я мог бы здесь, воспользовавшись случаем, развлечь публику рассказом о том чуде, что вершится в мире музыки, может, раз в сто лет, а может, и того реже; я мог бы описать чудесный гений моего сына; подробно рассказать о его непостижимо стремительном развитии с пяти и до тринадцати лет во всех областях музыкального искусства; и я мог бы привести неопровержимые свидетельства невероятных событий от крупнейших европейских дворов, величайших музыкантов и даже завистников. Но поскольку я должен здесь написать лишь небольшое вступительное слово, а не подробную историю, то надеюсь после моего возвращения из Италии, куда я с Божьей помощью намереваюсь отправиться, не только развлечь публику этим рассказом, но и воплотить то, о чем я писал еще в конце первого издания «Школы», в § 22.

К слову, я нимало не сомневаюсь в том, что сие второе издание встретит благосклонный прием, поскольку и публика, и в особенности многие ученые господа музыканты в своих трудах и в письмах, адресованных мне, удостоили первое мое издание весьма милостивого одобрения, чему я выражаю глубочайшую признательность и надеюсь на будущую благосклонность моих читателей.

*Зальцбург, сентября 24-го 1769.
Моцарт*



Leopold Mozarts
Hochfürstl. Salzburgerischen Vice-Capellmeisters
g r ü n d l i c h e
Violinschule,
mit
vier Kupfertafeln
und
einer Tabelle.
Zweyte vermehrte Auflage.
Auf Kosten des Verfassers.
Augsburg,
gedruckt bey Johann Jacob Lotter. 1769.

Леопольда Моцарта
Вице-капельмейстера князя Зальцбургского

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
**ШКОЛА
СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ**

с четырьмя гравюрами
и одной таблицей

Издание второе, расширенное

За счет издателя

Аугсбург,
Напечатал Иоганн Якоб Лоттер, 1769

Титульный лист книги издания 1769 года (с переводом на русский язык)

Dem Hochwürdigsten
des Heil. Röm. Reichs
F ü r s t e n
Siegmund Christoph
aus dem Hoch Reichsgräflichen Hause
von
Schrattenbach;
Erzbischoffen zu Salzburg;
des Heil. Röm. Stuhls
gebohrnen Legaten,
und
Primaten des Deutschlandes.
Meinem gnädigsten Landesfürsten und Herrn.

Высокоочтимому
Священной Римской Империи

Г о с у д а р ю
Зигмунду Кристофу

из графского рода
Шраттенбах,

Архиепископу Зальцбургскому,

Папскому легату
Священного Римского Престола
и Примасу Германии

Моему милостивому Государю и покровителю

Посвящение к изданию 1769 года (с переводом на русский язык)

ПОСВЯЩЕНИЕ

Милостивый государь и господин мой!

Покорнейше прошу принять второе издание моей «Школы», посвященное Вашей Высококняжеской милости, кое, будучи писано в назидание юношеству, о чьем воспитании с великой милостью и отеческим попечением Ваша Высококняжеская милость неустанно заботится, есть не более чем дельное сочинение.

Я бы оскорбил скромность Вашей милости, захоти я превратить это обращение в хвалебную речь, да и объем его не вмещает то великое счастье, коим одарен Зальцбург во время Вашего правления. Я оставляю церквям, алтарям, сиротским домам, больницам и иным богоугодным заведениям, заставам, статуям и монументам и т. п. честь донести до наших потомков славу великого государя.

Да хранит Господь Вашу Высококняжескую милость на многая лета и позволит, к великому утешению всех верноподданных, в добром здравии на многие и многие годы перешагнуть рубеж пятидесятилетнего епископства.

Вот мои самые страстные желания, кои возношу к престолу Всевышнего: принося себя и труды мои Вашей высочайшей милости и с низжайшим почтением остаюсь

Вашей Великокняжеской милости

моего милостивейшего князя и покровителя

*Верноподданный и покорнейший
Леопольд Моцарт*



Никто не будет оспаривать мое мнение о том, что мы должны воспитывать юношей через музыку, неустанно заботясь об этом на протяжении всей жизни.

Аристид Квинтилиан.
«О музыке». Книга II

ВСТУПЛЕНИЕ

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ О СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И О СКРИПКЕ В ТОМ ЧИСЛЕ

§ 1

Словом «скрипка» определяют различные по форме и размеру инструменты, с натянутыми на них жильными струнами, на которых играют при помощи деревянного, с конским волосом, смычка. Посему слово «скрипка» есть обобщение, включающее все типы смычковых инструментов, что приводит к злоупотреблению этим термином в тех случаях, когда скрипкой называют решительно любой инструмент отряда виол. Автор хотел бы установить некоторую общую классификацию.

§ 2

Одним из уже практически устаревших типов скрипок является малая 3- или 4-струнная виола — «карманная скрипка» или <пошетта>¹. Благодаря ее малым размерам, позволяющим носить ее в кармане камзола, она использовалась танцмейстером для наставления учеников.

Второй, также нечасто встречающийся тип скрипки — «плоская скрипка»², названная так из-за того, что четыре ее струны натягиваются на выгнутую доску так, что инструмент похож на верхнюю часть <гриф>³ скрипки или дискантовой виолы.

Третий тип — это четвертные или половинные скрипки. Они меньше обычных и используются для маленьких детей. Но, в любом случае, лучше, если размер пальцев ребенка это позволяет, приучать его к обычной скрипке, дабы он растягивал и равномерно развивал пальцы. Еще несколько лет назад на подобных инструментах, называемых итальянцами «малые скрипки» <Violino piccolo>, игрались концерты; особенно часто их можно было услышать в ночных серенадах <ноктюрнах> вместе с такими инструментами, как поперечная флейта и арфа. Ныне малая скрипка вышла из употребления. Все играет на обычной скрипке в высоких позициях.

Четвертый тип — это обычные скрипки, или дискантовые скрипки⁴, о которых, собственно, и пойдет речь в этой книге.

¹ В русском языке не существует общепринятых названий этих инструментов. В оригинале Sack — oder Spitzgeiglein. — *Здесь и далее прим. перев.*

² В оригинале — Brettgeige.

³ Здесь и далее < > — дополнения переводчика.

⁴ В оригинале — Diskantgeige.



Пятый тип — «альтовые скрипки», названные так от итальянского *Viola da braccio* виолами, но более часто от *braccio* их называют *Bratsche*¹ <альт>. На этом инструменте играют альтовый, теноровый, и даже иногда к высокому верхнему — басовый голос. Я часто имел возможность посмеяться над виолончелистами, которые пытались подстроить на скрипке басовый голос к своему соло, тогда как в наличии имелась виолончель. Для этого случая подходит шестой тип скрипок — «фаготная скрипка» <бас-виола>², которая по размеру и набору струн отличается от альтя. Некоторые называют ее также «ручной басон»³, но ручной басон несколько больше фаготной скрипки. Таким образом, как было сказано выше, на альте играть басовый голос следует только к скрипкам, поперечным флейтам или иным высоким голосам, в противном случае основа окажется выше верхнего голоса и из-за разрешений, противоречащих законам гармонии, принесет в музыку крайне неприятные созвучия. Подобное нарушение законов гармонизации, когда верхний голос оказывается ниже баса по тесситуре, является довольно распространенной ошибкой в сочинениях некоторых «недокомпозиторов».

Седьмым типом является, *Bassel* или *Basset*⁴, который от итальянского слова *Violoncello* называют виолончелью. Раньше она имела пять струн, нынче — только четыре. Это самый распространенный инструмент для исполнения басового голоса, и хотя некоторые виолончели крупнее, а некоторые меньше, но по натяжке струн и как следствие по силе звука они лишь слегка отличаются друг от друга.

«Большой бас» <*il contrabasso*>⁵, обычно именуемый виолоном⁶, есть восьмой тип струнных инструментов. Виолон также изготавливают различных размеров, настраивают, однако же, одинаковым образом; так что разница заметна лишь в натяжке струн. Поскольку виолон значительно больше виолончели по размеру, строй его на целую октаву ниже. Чаще всего у него четыре струны, иногда — три, особенно большие инструменты обладают пятью струнами. У подобного пятиструнного виолона на шейке привязаны более толстые струны, которые приподнимают игровые струны над грифом, тем самым улучшая качество звука. На таком инструменте трудные пассажи играют-ся гораздо легче, и я неоднократно был свидетелем прекрасно сыгранных концертов, трио, соло и т. п. Однако, как я заметил, при довольно громком аккомпанировании подчас звучат одновременно две соседние струны, поскольку сами струны заметно тоньше и расположены ближе, чем у четырех- или трехструнного баса.

Девятый тип — это гамба. Держат ее между ног, откуда она и получила свое название, поскольку итальянцы называют ее *Viola da Gamba*, что означает «ножная скрипка». В наши дни и виолончель стали держать между ног, поэтому можно и ее смело называть «ножная скрипка». В остальном гамба очень сильно отличается от виолончели. У нее 6, а иногда и 7 струн, тогда как виолончель имеет только четыре. Строй у гамбы совершенно иной, звук гораздо приятнее, и чаще всего ей поручают партию верхнего голоса.

Десятый тип — бурдон⁷, общепринятое название *Barydon*, от итальянского *Viola di Bordone*. — Некоторые говорят и пишут *Viola di Bardone*. Насколько я знаю, *Bardone*

¹ «Bratsche», также в современном немецком — название струнного смычкового инструмента «альт».

² Fagottgeige.

³ Handbassel.

⁴ Bassel, Basset.

⁵ Der große Bass.

⁶ Violon. Очевидно, речь идет о современном контрабасе.

⁷ Bordon.



вовсе не итальянское слово; *Bordone*, как называют теноровый голос, означает также толстую струну, шмеля и тихое гудение пчел. Кто знаком с этим инструментом, понимает, что его звук довольно точно описывается словом «бурдон». — У этого инструмента так же, как и у гамбы, 6 или 7 струн. Шейка очень широкая, и ее задняя часть полая и открытая, куда вставляются 9 или 10 стальных или латунных струн, которые держат и щипают большим пальцем; таким образом, одновременно с основным голосом, который играют на «верхних» жильных струнах смычком, басовый голос играется на «подгрифных» струнах большим пальцем. Непременно следует сочинять пьесы специально для этого, одного из самых изящных, инструмента.

Одиннадцатый тип — это виола д'амур, от итальянского *Viola d'Amore* или французского *Viole d'Amour*. Это особый тип скрипок, который особенно прелестно звучит в час вечерней тишины. На грифе у него натянуты 6 жильных струн, нижние из которых с оплеткой, а под грифом — 6 стальных струн, на которых не играют ни пальцами, ни смычком, но которые служат исключительно для удвоения и усиления звука верхних струн. Этот инструмент допускает различные типы настройки.

Двенадцатый тип — это английский Виолет¹, который отличается от виолы д'амур в основном тем, что сверху у него 7 струн, а под грифом 14, и, соответственно, он имеет другой строй, а также, благодаря множественным резонансным струнам, звук его отличается большей громкостью.

Старинный тип струнных инструментов — это произошедшая от Трумшайда² «морская труба»³. У нее лишь одна большая жильная струна, треугольный корпус, длинный гриф и т. д. Струна лежит на подставке, которая едва касается одной гранью звучащего корпуса, тем самым приводя к тому, что когда по ней водят смычком, издает жужжащий звук, похожий на звук трубы.

Таковы известные мне и, в большинстве своем, сохранившиеся типы скрипок, четвертый из которых, собственно скрипка <Violin>, и послужил материалом для данного обучающего труда.

§ 3

Скрипка — это инструмент, изготовленный из дерева и имеющий следующие составные части: верхняя и нижняя выгнутые деки; боковые части, соединяющие деки, мастера называют обечайками. Обечайка, но никак не саркофаг, ибо это слово происходит от греческого и означает вместилище мертвого тела⁴. Все вместе называется корпусом, или телом скрипки. К этому корпусу, стану или телу крепится шейка, сверху на которую приклеен гриф. Внизу прикреплен дощечка с привязанными к ней струнами, <подгрифник>, которые, прижимая деревянную подставку к верхней деке, будучи протянуты по грифу, накручиваются на колки, с помощью коих и настраивается скрипка. Для того чтобы скрипка не теряла звук из-за слишком сильного давления струн на подставку и далее на верхнюю деку, между верхней и нижней декой внутри корпуса скрипки в районе подставки вставляется маленькая деревянная распорка, называемая душкой.

¹ Violet.

² Trumscheid.

³ Trompete marine.

⁴ В оригинале игра слов: «Der Zarge oder die Zarge aber nicht Sarge, denn dieses kommt aus dem Griechischen und heißt die Einfassung eines toten Körpers».



Голову скрипки мастера стараются украсить либо причудливо выделанным завитком, либо скрупулезно вырезанной головой льва. Да, они подчас больше внимания уделяют украшению, нежели самому инструменту. Отсюда следует, что и скрипку — кто ж заметит? — совершенно ошибочно оценивают по ее внешнему виду. Тот, кто судит о птице по красоте ее перьев, а о лошади по красоте попоны, бесспорно, и скрипку будет оценивать по блеску и цвету ее лака, без того, чтобы подробно исследовать пропорции ее корпуса. Так поступают те, кто судьей выбирает глаза, а не голову. Причудливо вырезанная львиная голова столь же мало влияет на звук скрипки, сколь слабо громоздкий парик проясняет разум того, на ком он надет. И тем не менее некоторые скрипки ценятся лишь за их внешний вид; но ведь такие заслуги, как платье, деньги, происхождение, а в особенности пышный парик не делают их обладателей учеными, докторами или государственными мужами. Но на чем я остановился? Возмущенный обычаем выносить суждения на основании внешности, я был несколько сбит с толку.

§ 4

На скрипку натягивают четыре струны, каждая пропорционально толще предыдущей. Я повторяю — пропорционально. Ибо, если одна струна много толще, или, наоборот, тоньше другой, будет совершенно невозможно извлечь ровный и хороший звук. Господа скрипачи, так же как и скрипичные мастера, устанавливают эту пропорцию на глаз, и нельзя отрицать, что результат подчас плачевен. В действительности же, следует со всевозможным старанием подойти к работе, если мы хотим по-настоящему чисто настроить скрипку, а именно так, чтобы струны соотносились между собой согласно истинному строению интервалов и, соответственно, имели правильную высоту тона. Если приложить старание, можно провести проверку по математической науке и найти две отличные, хорошо вытянутые жильные струны; возьмем *Ля* и *Ми*, или *Ре* и *Ля*, или *Ре* и *Соль*, но каждая сама по себе должна быть, насколько возможно, хорошо выровнена. Диаметр, или сечение, струны должно быть одинакового размера <по всей длине>. На каждую из этих двух струн подвешивают грузы одного веса. Если струны подобраны верно, то при одновременном ударе по ним вы услышите чистую квинту. Если одна из струн звучит выше, чем нужно, и, таким образом, интервал получается шире, чем квинта, значит, эта струна слишком тонкая и следует взять ту, что толще. Или сменить ту, что звучит слишком низко, найдя струну более тонкую, поскольку она слишком толстая. И так следует действовать до тех пор, пока не будет найдена чистая квинта, лишь тогда струны будут считаться хорошо подобранными и иметь правильное соотношение. Однако не слишком ли трудно найти струны одинаковой толщины? Не бывают ли они в большинстве своем на одном конце толще, чем на другом? Как можно с неровной струной провести надежную проверку? Я хочу еще раз напомнить, что к выбору струн надобно подходить с должным усердием, а не делать все, надеясь на авось.

§ 5

Досадно, что нынешние скрипичные мастера чрезвычайно мало старания прилагают к изготовлению инструментов. По большей части в наши дни изготовители инструментов работают за гроши. И не стоит им это вменять в вину — все хотят получить хорошую работу, заплатив за нее поменьше. Более того, каждый работает своей головой и следует своим убеждениям, далеко не всегда понимая причину и суть явлений.



Например, скрипичный мастер на основании своего опыта взял за правило, что при более узкой обечайке верхняя дека должна быть более выпуклой, а если обечайка широкая, верхняя дека может быть более плоской, и все это из-за особенностей распространения звука, дабы звук из-за недостаточной толщины инструмента не был зажатым. Далее он знает, что нижняя дека должна быть толще верхней, что они обе должны иметь в середине больше дерева, чем по краям, что, к слову сказать, должна соблюдаться определенная равномерность в уменьшении и приращении слоев дерева и умеет измерять их кронциркулем, и т. д.

Почему же скрипки столь различны? Почему у этой скрипки такой острый, а у другой по-настоящему деревянный, у одной хриплый и кричащий, а у иной — печальный и чарующий звук? Не стоит задавать слишком много вопросов. Мастер определяет высоту, толщину и т. п. на глаз, не имея на то достаточных оснований, соответственно, одному это удастся хорошо, другому — плохо. Это настоящее зло, крадущее у музыки ее красоту и прелесть.

§ 6

На этой стезе господа математики могли б увековечить свою славу. Монсеньер Лоренц Мицлер¹, ученый, внес достойное всяческой похвалы предложение создать в Германии общество музыкальных наук². И такое общество действительно было создано в 1738 году. Остается лишь сожалеть о том, что столь благородное стремление к добросовестному совершенствованию музыкальной науки не получает постоянной и основательной поддержки. Весь музыкальный мир был бы безмерно благодарен подобному ученому сообществу, если б оно во славу музыки просветило мастеров, изготавливающих инструменты. Да не вменяют мне в вину, если я совершенно откровенно скажу: в доскональном изучении инструментов больше смысла, чем в основательнейших дискуссиях ученых мужей о том, почему две следующие друг за другом октавы или квинты нехорошо ложатся на слух. Достойные композиторы и без того с ними покончили; достаточно того, что они из-за своей абсолютной пропорциональности тяготят непростительным повторением внимательное ухо, предвкусшающее перемены.

Не является ли более достойным деянием установить причины того, что мы имеем столь ничтожно мало хороших инструментов, кои в свою очередь так различаются по виду и звуку, нежели измерять и записывать на бумаге целые ряды интервалов, большинство из которых мало или вообще не употребляются на практике? Эти же ученые мужи могли бы путем кропотливых исследований установить, какая древесина наиболее пригодна для струнных инструментов и как наилучшим способом ее высушивать. Я как-то раз держал в руках скрипку, части которой после обработки, прежде чем их соединили, были чрезвычайно успешно высушены в дымоходе. Должны ли верхняя и нижняя деки соответствовать друг другу по годовым кольцам? Годовыми кольцами называют линии в древесине. Как лучше всего закрыть поры дерева, и стоит ли в этой связи также и внутренние части покрыть тонким слоем лака, и какой лак наиболее пригоден для этого? Но главное, какова оптимальная высота, толщина и прочее верхней и нижней дек и обечайки? Одним словом, систематизацией того, в каких пропорциях находятся

¹ Lorenz Christoph Mizler (1711–1778).

² Correspondieren de Societät der musicalischen Wissenschaften.



составляющие скрипки, эти ученые мужи с помощью математики и в содружестве с хорошими мастерами могли бы необычайно усовершенствовать музыку.

§ 7

Между тем, прилежный скрипач старается по возможности улучшить свой инструмент, подбирая струны, меняя подставку и душку. Если корпус скрипки большого размера, то использовать стоит толстые струны, если скрипка, напротив того, мала, то и струны ей подойдут потоньше. И при высоком, и при низком строе следует соблюдать подобные соотношения. Толстые струны подходят совершенно естественно под низкий строй, тогда как тонкие лучше соответствуют высокому. Душка должна быть не слишком высокая, но и не слишком низкая и располагаться справа чуть за ножкой подставки. Нельзя недооценивать пользу от правильного расположения душки. Ее следует с большим терпением двигать в разных направлениях, каждый раз играя различные ноты на всех струнах, и тем самым исследуя звук инструмента, до тех пор, пока не будет найдено добротное звучание. От подставки также зависит немало. Если звучание скрипки пронзительное и кричащее, иначе говоря, острое, соответственно, неприятное, его можно приглушить с помощью низкой, толстой и широкой, а главное, с меньшими вырезами подставки. Если же звук у скрипки слабый, тихий и приглушенный, его должно исправить с помощью тонкой, не слишком широкой, по возможности высокой, и с большими вырезами внизу и в середине подставки. Изготавливать же ее следует из тонкого цельного и хорошо высушенного дерева. К слову сказать, место подставки на верхней деке в середине между двумя вырезами в виде латинской буквы «S»; но, дабы звук скрипки не был зажатым, дощечка, к которой прикреплены струны и которую называют подгрифником, должна быть так прикреплена к язычку, находящемуся ниже, чтобы она своим узким концом не выпирала за деку и не была ее короче, а находилась ей аккурат вровень. Следует содержать свой инструмент в чистоте, в особенности струны и верхнюю деку, которые, прежде чем начать играть, нужно очистить от пыли и канифоли. Канифоль изготавливают из очищенной смолы и смазывают ею натянутый на смычок конский волос, чтобы он лучше цеплялся за струны. Но не следует слишком сильно канифолить смычок, иначе звук станет хриплым и глухим.

Это должно послужить достойной пищей для усердных размышлений, по крайней мере до того момента, пока кто-нибудь не исполнит моего горячего желания расширить и упорядочить сей скромный опыт.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

§ 1

После того как мы разъяснили сущность скрипки, следует рассказать о возникновении оной, дабы ознакомить неопита с происхождением его инструмента, однако чем глубже мы вглядываемся в старину, тем более мы теряемся и тем более расплывчатыми становятся картины. Не имея возможности познать первопричины, мы встречаем больше чудесного, нежели достоверного.



§ 2

С музыкой положение ничем не лучше. И поныне у нас не имеется достоверной истории музыки. Чего стоит только борьба вокруг самого слова «музыка»! Некоторые полагают, что слово «музыка» произошло от Музы, почитаемой как богиня пения. Другие думают, что оно произошло от греческого слова, которое означает «прилежно разузнавать и исследовать». Многие считают, что оно произошло от «Moys», что на египетском языке означает «вода», и «Isos» — знание, так что получается «знание, порожденное водой», поскольку журчание вод Нила послужило поводом для изобретения музыки; им, правда, противостоят те, кто отдает предпочтение шуму и свисту ветра или пению птиц как первопричине. В конце концов, можно объяснить его происхождение от греческого термина, который в свою очередь заимствован из древнееврейского. Он означает ни много ни мало, как «превосходная и совершенная работа, задуманная и воплощенная во славу Божию». Пусть читатель сам выберет, что ему более по душе. Я не берусь решать.

§ 3

Можем ли мы сказать что-то определенное о возникновении и творцах искусства музицирования? И в этом вопросе мнения настолько разделились, что в большинстве случаев сводятся к догадкам. Юваль¹ засвидетельствован в Священном Писании как отец всех играющих на арфах и свирелях. Некоторые полагают, что не Пифагор, как принято считать, а сам Юваль изобрел звуки разной высоты, услышав их в ударах молота своего брата Тувалья², который был кузнецом. До потопа никого, кроме Юваля, разбирающегося в музыке, согласно Священному Писанию, не было. Пошла ли музыка на дно вместе с грехами мира или Ной — также произносится как Ноах, — а возможно, кто-то из его сыновей взял музыку с собой на борт ковчега, мы не знаем. Мы знаем лишь, что египтяне первые возвысили это искусство, от них его переняли греки, а затем и римляне.

§ 4

Неужели мы хотим узнать обо всех старинных и современных нам инструментах? В этом случае мы окажемся блуждающими впотьмах. Кто расскажет нам, какими были старинные арфы, кифары, свирели, лиры, трубы и т. п.? Обратимся к подробному рассказу, представленному в прекрасной новой книге — «Новейшее собрание удивительнейших путевых историй»³, 2 книга, с. 60, § 20 — об инструменте, создателем которого, по легенде, был Юваль. Инструмент под названием кинира (Cinira) был в обращении также у финикийцев и сирийцев. Иудеи называли его киннор, халдеи — киннора, а арабы — киннара. Этот инструмент был изобретен Ювалем, а следовательно, известен задолго до потопа — кн. Бытия 4:21. Это, судя по всему, тот самый инструмент, на котором Давид играл перед царем Саулом и который сейчас принято считать арфой. Он был сделан из дерева, имел десять струн, с одного конца по ним ударяли специальной палочкой, а с другого прижимали пальцами. С каким из современных инструментов можно сравнить киннор? Все они слишком отличаются от

¹ В синодальном пер. — Иувал, кн. Бытия, гл. 4:21.

² В синодальном пер. — Тувалкаин, там же.

³ Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten, insonderheit der bewährtesten Nachrichten von den Ländern und Völkern des ganzen Erdkreises, bey den Gebrüthern van Düren, 1753.



него. Наш рассказ основан на догадках, музыкальные энциклопедии выражают отчасти другое мнение. Ученые господа издатели этих почтенных трудов приложили все усилия, дабы в своих сообщениях доскональным образом исследовать вопрос. Однако же, что касается музыкальных инструментов, они проявляют поразительную неосведомленность — в 1 книге, с. 68, § 67: «Во время поклонения идолу, возведенному Навуходоносором, пророк Даниил упоминает трубы, свирели, арфы, гусли, лютни, всевозможные струнные и т. п.». Мы не можем утверждать, что упомянутые здесь инструменты выглядели так же, как и те, что сегодня носят те же названия. Обратимся к тому, что написал Кальмет¹ в своем труде *Commentaire sur les Psaumes* о старинной музыке. Современные сведения о строении старинных инструментов крайне скудны или вообще недостоверны.

§ 5

Никаких определенных сведений нет и о создателях музыкальных инструментов. До сих пор идут споры об отце знаменитой античной арфы. Диодор утверждает, что после потопа Меркурий открыл заново небесную механику, гармонию сфер и числовые соотношения. А также он, судя по всему, создал лиру с тремя и четырьмя струнами. С этим соглашаются Гомер и Луций, но Лактанций приписывает создание лиры Аполлону; Плиний, напротив того, считает Амфиона создателем музыки. Но даже если Меркурий большинством голосов сохранит за собой право на лиру, которая после него попала в руки Аполлона и Орфея, как можно ее сравнивать с нашими современными инструментами? Известно ли нам строение этой лиры? И можем ли мы считать Меркурия создателем струнных инструментов? Прежде чем последовать дальше, я хочу, новичку в назидание, предпринять попытку небольшого экскурса в музыкальную историю.

ОПЫТ КРАТКОЙ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Господь дал первочеловеку еще при сотворении одного все возможности для создания превосходной музыки. Адам умел различать человеческие голоса, он слышал пение множества птиц, внимал высоким и низким звукам свиста ветра в ветвях деревьев, а инструмент для пения был ему дан благим Создателем изначально. Что же не позволяет нам верить в то, что Адам, ведомый велением природы, предпринял попытку подражать прелестному пению птиц, найдя в нем разнообразие звуков? Следует признать заслуги Юваля, ведь в Священном Писании он назван отцом музыки, и весьма вероятно, что сам Ной или кто-то из его сыновей взял в ковчег музыку, дабы после потопа обучить египтян, а затем и греков, приложивших немало стараний к совершенствованию оной и передавших ее римлянам и другим народам. О том, что Хам и Месраим были теми самыми людьми, мы не найдем хоть сколько-нибудь достоверного подтверждения в Священном Писании. Но достоверно известно, что во времена Лавана и Иакова музыка игралась и даже являлась знаком особого уважения, сопровождая отъезд почетного гостя, поскольку Лаван сказал Иакову: «Зачем ты убежал тайно, и укрылся от меня, и не сказал мне? Я отпустил бы тебя с веселием и с песнями,

¹ Августин Кальмет (*фр.* Antoine Augustin Calmet; 1672–1757).



с тимпаном и с гусями...»¹. Известна песня Марии — Мария, которую еще называют Мириам, была сестрой Моисея и Аарона — и то, что она с другими женщинами шла через Красное море, играя на трубах.² Из Писания явствует также, что Моисей велел трубить в две трубы согласно закону.³ Мы помним и трубы левитов, с помощью которых были разрушены стены Иерихона. Известны нам также музыкальные представления, которые устраивал Давид. О том, что в его время уже имелось большое число инструментов, есть множество указаний в его псалмах. Асаф, сын Берехии, был его капельмейстером, а Йехиель ведал инструментами — мы бы назвали его концертмейстером. Пророки обращались к помощи музыки в своих предсказаниях, как свидетельствует Саул. В Священном Писании рассказывается, как музицируют Асаф, Еман, Идифун и их сыновья.⁴

Несомненно, что после иудеев греки — самые древние знатоки музыки. Среди них известны Меркурий, Аполлон, Орфей, Амфион и многие другие. И хотя некоторые полагают, что такого человека, как Орфей, не существовало вовсе, а слово «орфей» на финикийском наречии означает «мудрый, ученый человек», большинство античных свидетельств утверждает, что Орфей все же был. Конечно, в них много сказочного, но в этих сказках есть большая доля правды. В те времена люди обожествляли ученых. Именно это и является причиной того, что столь многое кажется чудесным. Как знать? Может статься, поэты будущих веков станут обожествлять нынешних виртуозов? Похоже, что старые времена возвращаются. Ныне во многих местах публика взяла, как говорится, за обыкновение артистов и ученых практически обожествлять криками «браво», без того, чтобы подкрепить свое восхищение надлежащим весомым гонораром. Однако, такого рода скудное восхваление должно внушить господам виртуозам божественную природу и просветлить их утробу, дабы они смогли просуществовать за счет небесных имагинаций и никогда более нужды преходящей не имели.

Вплоть до Пифагора в музыке не происходило никаких изменений. Он был первым, кто стал изучать соотношение высоты звуков. На это его натолкнула случайность. Услышав как-то раз в кузнице стук молотков разной величины по наковальне, он заметил, что звук их различается сообразно весу. Он провел эксперимент с двумя одинаковыми струнами, к одной из которых он привесил груз в 6 фунтов, а к другой в 12 фунтов, выяснив при этом, что при таком соотношении весов — два к одному — вместе они звучат в октаву. Таким же образом они определили кварту и квинту, но не терцию, как некоторые ошибочно полагают. Этого было достаточно, чтобы воплотить новую идею в музыке и создать инструмент с несколькими струнами, увеличив их количество на инструменте с одной струной.

Вскоре, правда, это привело к настоящей музыкальной войне, когда на смену Пифагору пришел Аристоксен Тарентский, ученик Аристотеля. Поскольку первый исследовал звуки при помощи логики и пропорций, а второй — на слух, случился затяжной спор, который был улажен предложением: разум и слух должны решать одновременно. Честь разрешения этого спора одним приписывается Птолемею, другими Дидиму, хотя находятся и те, кто считает, что Дидим сам был последователем Аристоксена.

¹ Кн. Бытия, гл. 31:27.

² Ошибка цитирования — в оригинале на иврите, равно как и во всех известных переводах на латынь и немецкий, инструмент, на котором играла Мириам, — барабан или тамбурин (бубен). Кн. Исход, гл. 15:20.

³ Кн. Числа, гл. 10.

⁴ 2 кн. Паралипоменон, гл. 5:12.



Между тем, пифагорейская теория просуществовала в Греции почти шесть веков. Те, кто разделял мнение Пифагора, были названы канониками, а последователи Аристоксена — гармониками. Пифагор жил в 3430¹ году, а Аристоксен — около 3620-го. С того времени до всеблагородного Рождества нашего Спасителя и несколько позже, вплоть до 500-го и даже до 1000 года после Рождества Христова, тут и там в музыке предпринимались попытки некоторых усовершенствований; были определены новые интервалы, например большая терция Птолемея или промежуточные тоны Олимпия. Но в сущности никаких изменений не произошло. И хотя Птолемей нашел пропорции большой терции, применялась она лишь в гармонических ладах, а позже итальянец Джозеффо Царлино² был первым, кто нашел соотношения большой и малой терциями.

Приблизительно году в 502-м или 515-м Боэций, благородный римлянин, познакомил римлян с греческой музыкой, перевел многие греческие тексты на латынь и, как полагают, положил начало традиции именования звуков, применявшихся в пении, буквами латинского алфавита. Не менее преуспел на поприще музыкального искусства св. папа Григорий Великий в 594 году от Рождества Христова. Дабы некоторым образом упорядочить музыку, он убрал несколько бесполезных букв, тем самым сильно облегчив запись. Ему мы обязаны появлением григорианского хорала и т. п. При всем при этом музыка все еще оставалась греческой. Пока, наконец, Гвидо д'Ареццо³ не создал так называемую новую музыку в 1024 году н. э., по другим сведениям — в 1224 году, которая приобрела еще большую новизну и свежесть в трудах некоего ученого француза Жана де Мурса, или Иоанна де Мауера⁴, которые представили музыку совершенно в ином свете. Гвидо был монахом-бенедиктинцем в монастыре Помпоза близ Феррары. Его прозвали Аретинским, поскольку он родился в Ареццо, что в Вельшланде⁵. О том, что именно сделали Гвидо д'Ареццо и Иоанн де Мурис в музыке, будет рассказано в первой главе. Заметные изменения произошли, согласно некоторым мнениям, к 1220 году после Рождества Христова, или, как полагают другие, к 1330-му или же к 1353 году. Постепенно в музыку привносилось все больше и, в конце концов, она (музыка) достигла того великолепия, коим мы восхищаемся и по сей день. Кроме старинных текстов, переведенных с греческого на латынь Боэцием, известны и те, которые недавно (Амстердам, 1652 год) перевел Майбом. Позже Валлис издал в Англии, (Оксфорд, 1699 год) других греческих писателей одновременно на греческом и латинском языках. Тому, кто желает подробнее ознакомиться с историей и основами старинной и современной музыки, следует обратиться к «Введению в историю и основы старинной и новейшей музыки» Марпурга⁶ или к «Музыкальной библиотеке» Мицлера⁷, где он непременно найдет много для себя полезного.

¹ По одной из «коротких» хронологических шкал от сотворения мира. Пифагор Самосский (570–490 гг. до н. э.).

² Gioseffo Zarlino (22.03.1517–14.02.1590).

³ Гвидо д'Ареццо, Гвидо Аретинский (*итал.* Guido d'Arezzo, *лат.* Guido Aretinus) (около 990 — ок. 1050).

⁴ Иоаннде Мýрис (*лат.* Johannes de Muris, *фр.* Jehan des Murs) (между 1290 и 1295 — около 1350).

⁵ Welschland — ранее использовалось для обозначения Италии.

⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795). Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, 1759.

⁷ Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778). Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urteil von musikalischen Schriften und Büchern, 1739–1754.



Глареан, Царлино, Бонте, Дзаккони, Галилей, Гассур, Берар, Дониус, Боннер, Тево, Кирхер, Фрошиус, Арруси, Кеплер, Фогт, Нэйдхард, Эйлер, Шайбе, Принц, Веркмайстер, Фукс, Маттезон, Мицлер, Шпис, Марпург, Кванц, Рипель и многие другие, коих я не знаю или о ком не вспомнил, все они — благородные мужи, заслужившие своими трудами в музыке исключительное признание ученого мира. Но это все труды теоретические. Если кто ищет практических писателей, может найти множество таковых в словарях Броссара и Вальтера. Первый написал свою книгу на французском, второй — на немецком языке, и оба стяжали себе этим славу.

§ 6

Теперь я хотел бы продолжить свое исследование и объявить Меркурия творцом струнных инструментов, по крайней мере до тех пор, пока кто-нибудь другой не заявит больше прав на это звание. Как старинные, так и современные тексты полностью сходятся в том, что после того, как вышедший из берегов Нил затопил весь Египет и вернулся обратно в свои берега, Меркурий нашел среди останков животных в размытых лугах и полях панцирь черепахи с высохшими нервами или сухожилиями, которые издавали при прикосновении к ним различные по высоте звуки сообразно их длине и толщине, что и натолкнуло Меркурия на создание такого рода инструмента.

Это и была знаменитая античная лира, первый струнный инструмент, из которого постепенно через изменения формы и увеличение числа струн, коих вначале было три или четыре, и произошли многие другие инструменты. Свидетельством тому служит слово «хелис», которым на латыни обозначают скрипку, а часто и скрипача — словом «хелиста». Поскольку это изначально греческое слово, имеющее значение «черепаха», что удерживает нас от признания того факта, что современные скрипки произошли от найденной Меркурием черепахи и от столь часто упоминаемой лиры?

§ 7

Существуют весомые доказательства того, что раньше, так же как и в наше время, на инструменты натягивались жилые струны¹, — Гомер из панегирика Меркурию; семь настроенных между собой в верных пропорциях струн, изготовленных из вытянутых овечьих кишок; Гораций тоже говорит о Меркурии. Латинское слово *Chorda*, итальянское *Corda* и французское *la Corde* — все заимствованы из греческого языка, в котором этим словом медики называют внутренности или кишки. На всех вышеупомянутых языках это слово обозначает струну, поскольку именно струны изготавливали из кишок животных.

§ 8

Осталось исследовать вопрос о том, играли ли на античных инструментах смычком. Если верить Глареану, то даже на любезной нашему сердцу лире играли смычком, а об инструменте, называемом пизанским тимпаном, он говорит следующее: «*Arctu, quo lyrae chordas hodie equenis fetis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur*²». О чем здесь идет речь, если не о скрипичном смычке, с натянутым конским волосом,

¹ Автор имеет в виду кишечные струны — *Darmsaiten*, — сделанные из кишок животных, но в русском языке прижилось ошибочное именование «жилые».

² Звуки извлекаются при помощи смычка с конским волосом, намазанным смолой, каковым смычком в наши дни трют, а вернее — бьют по ним, — струны лиры.



ВТОРАЯ ЧАСТЬ. О ПРОИСХОЖДЕНИИ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

намазанном смолой <канифолью>? И говорит ли нам это о чем-то ином, кроме как о том, что на лире играли, или, иначе говоря, цепляли струны смычком? В некоторых современных трудах также встречается эта идея. И если мы обратимся к Тево, у нас не останется больше никаких сомнений на этот счет. Нам известен создатель скрипки и смычка, ведь он пишет: скрипку изобрел Орфей, сын Аполлона, а поэтесса Сафо создала смычок с натянутым конским волосом, и была первой, кто играл им так же, как мы это делаем и по сей день. Согласно этому суждению, Аполлону мы обязаны скрипкой, Сафо — способом игры на ней, а Меркурию — всеми струнными инструментами.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ О СТАРИННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ АЛФАВИТАХ И НОТАХ, А ТАКЖЕ О ПРИНЯТЫХ НЫНЕ НОТНЫХ СТАНАХ И КЛЮЧАХ

§ 1

Необходимо, чтобы ученик хорошенько запечатлел в памяти обе последующие главы, прежде чем учитель даст ему в руки скрипку; в противном случае пытливый новичок, получив в руки инструмент, живо выучит пару пьес по слуху, бросив поверхностный взгляд на основы и недальновидно закрыв глаза на начальные принципы, а затем, не умея наверстать упущенное, станет сам себе помехой к овладению вершинами музыкальной науки.

§ 2

Мы постигаем мир при помощи органов чувств. Посему требуются особые знаки, которые бы посредством нашего зрения мгновенно подвигли б нас к тому, чтобы голосом или же на музыкальном инструменте воспроизводить разные звуки в соответствии с теми различиям, что мы наблюдаем в оных.

§ 3

Древние греки записывали мелодию буквами, которые они располагали вертикально, горизонтально, на боку или в перевернутом виде. Таковых у них имелось примерно 48¹, линиями они не пользовались, но каждому виду мелодии были присущи особые буквы, возле которых располагались точки, обозначающие длительность звука. Эти точки употреблялись в различных вариантах и в основном имели по три-четыре значения, а именно: *Punktum Perfectionis, Divisionis, Incrementi* и *Alterationis*.

§ 4

Св. папа Григорий сократил число этих букв. Он оставил лишь семь из них: А, В, С, D, E, F, G, разместив их на семи линейках, по расположению которых можно распознать высоту соответствующих звуков. Каждая из линий соответствовала своей букве, сообразно которым и пели.

§ 5

Примерно через 500 лет появился Гвидо² и произвел существенные преобразования. Он заметил, что произносить отдельные буквы довольно трудно, поэтому сменил их на шесть слогов, которые он позаимствовал из первой строки гимна во славу св. Иоан-

¹ Согласно современным сведениям, древние греки пользовались для записи мелодии греческим и финикийским алфавитом. Сложив количество букв древнегреческого и финикийского алфавита, мы и получим число, близкое к 48.

² Гвидо д'Ареццо, см. «Опыт краткой истории музыки» из второй части «Вступления».



на Крестителя, а именно: *ut, re, mi, fa, sol, la*: «*Utqueant Laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes*»¹.

§ 6

Но на этом он не остановился. Со временем он преобразовал слоги в большие точки, которые он разместил на линиях, а под ними подписал слоги или буквы². Он пошел еще дальше и решил поместить точки также и между линиями. Отсюда возник термин «контрапункт»³, означающий стиль композиции, который должен освоить всякий, желающий называться порядочным композитором. За счет этого ему (Гвидо) удалось уменьшить число линий с семи до пяти. Работа была проделана большая, но из-за единообразия точек музыка оставалась медленной и вялой.

§ 7

Эту трудность преодолел Иоанн де Мурис⁴. Он превратил точки в ноты, что привело, наконец, к ритмическому распределению, недостижимому ранее. Изначально он создал следующие пять фигур:



Впоследствии к этим фигурам присоединились еще две — семиминима и фуза; за красив минимуму черным, мы получили семиминиму ↓, а оставив ее белой, но присоединив к ней сверху флажок, — фузу ↯. Фузу изображали и черной, пририсовав ей сверху флажок, чтобы отличать ее от семиминимы ↯, либо ее оставляли незакрашенной, но пририсовывали ей два флажка ↯. Инструменталисты получили возможность раздробить фузу, получив семифузу. И, разумеется, она не замедлила появиться. К черной ноте прибавили два флажка ↯ или, если она оставалась белой, — три ↯. В конце концов, с течением лет музыка начала развиваться, дабы, пусть и малюсенькими шагами, с большим трудом, но достичь нынешней степени совершенства. Пусть вас не смущает слово «совершенство». Если хорошенько присмотреться, то, разумеется, мы еще далеки от идеала. Но я полагаю, что если музыка древних греков действительно исцеляла недуги, то современная музыка, без сомнения, поднимет мертвого из гроба.

§ 8

Пять линеек, на которых мы пишем ноты, позволяют нам проследить восходящее или нисходящее движение звуков. Под или над этими линейками рисуются дополнительные, если того требует мелодия или тесситура инструмента.

¹ Седьмая нота *si* не входила в диатонический гексахорд и была введена позже по последним словам гимна «*Sancte Ioannes*».

² Слов хорала.

³ Контрапункт (*лат.* *punctum contra punctum, punctus contra punctum* — нота против ноты, буквально — точка против точки).

⁴ См. «Опыт краткой истории музыки» из второй части «Вступления».



§ 9

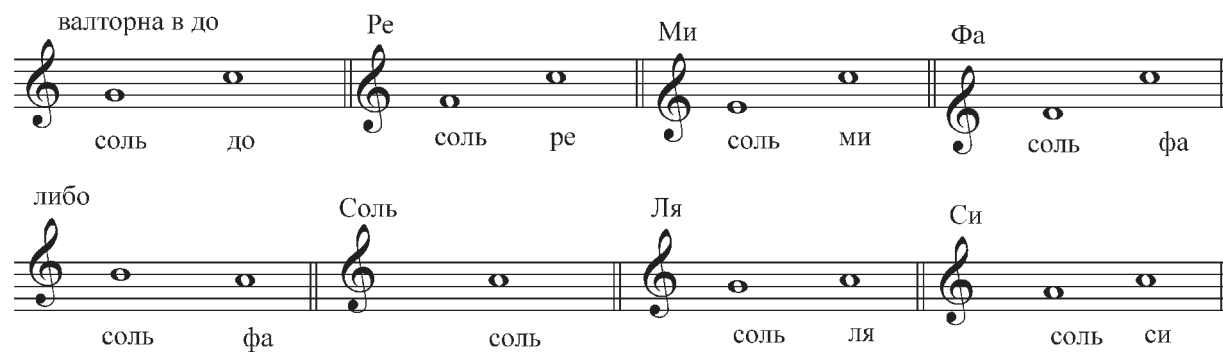
Каждый инструмент распознается по особому знаку, который называется ключом. Слово «ключ» использовано здесь как метафора. Ведь так же, как железный ключ открывает замок, к которому подходит, так и музыкальный ключ открывает нам путь к той музыке, которой предшествует. Этот ключ всегда находится на одной из линеек. Он указывает на определенную букву, через которую мы распознаем мелодию и последовательность музыкального лада. Вот некоторые ключи:



Дискантовый, альтовый и теноровый ключи — это ключи «до», следовательно, ноты, расположенные выше, называются *ре*, *ми*, *фа* и т. д. Басовый ключ — ключ «фа», от него спускаются ноты *ми*, *ре* и т. д., выше находятся *соль*, *ля* и т. д. Скрипичный ключ, как мы увидим позже при объяснении буквенных значений, это ключ «соль».

§ 10

Этот ключ прославил не только скрипка, им пользуются и многие другие инструменты, среди которых труба, валторна, флейта и прочие духовые инструменты. И поскольку скрипка отличается как тесситурой, так и техническими возможностями (некоторые пассажи пригодны лишь для этого инструмента), было бы весьма полезно сдвигать этот ключ хотя бы для трубы и валторны. Это довольно важный момент: из композиции видно, понимает ли автор природу инструмента. Поистине смешно увидеть написанные для скрипки пассажи, скачки и двойные ноты, для исполнения коих требуются четыре дополнительных пальца. По положению ключа на нотеносце мы без труда определим, нужна ли нам труба в *до* или в *ре*, или валторна¹ в *до*, *ре*, *фа*, *соль* или в *ля*. Можно было бы сделать так:



¹ До XIX века валторна была натуральным инструментом с ограниченным звукорядом. Поскольку для разных тональностей использовались разные инструменты, проблема выбора верного инструмента при первом же взгляде на партитуру стояла весьма остро.



Ключ остается все время в *соль*, и, если отсчитать от него до промежутка между третьей и четвертой линейками, в котором обычно располагается нота *до* скрипичного ключа, мы узнаем, на какую именно валторну он указывает. Прежде скрипичный ключ часто опускали подобным образом на три тона, чтобы записать произведения, имеющие высокую тесситуру. С тех пор его называют французским ключом. Например:



§ 11

Ноты — это музыкальные знаки, указывающие своим положением на нотном стане на высоту, а своим видом — на длительность тех звуков, которые мы воспроизводим голосом или с помощью музыкального инструмента. Вот современные ноты вместе с их обозначениями:

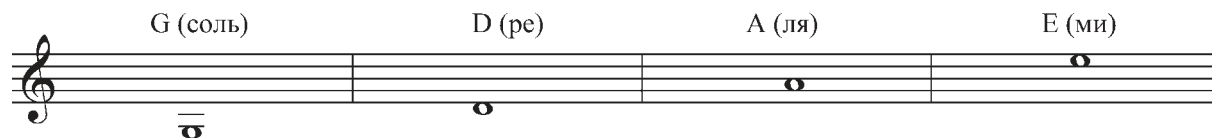


§ 12

Семь грегорианских букв, которыми мы называем ноты и согласно которым различаем звуки по высоте, сохранились и по сей день. Вот эти буквы: А, В, С, D, E, F, G¹, и далее по новой.

§ 13

У скрипки четыре струны, каждая из которых названа одной из этих семи букв. А именно:



Самая маленькая или самая тонкая струна называется *Ми*, следующая за ней и чуть более толстая — *Ля*, далее — *Ре*, и самая толстая — это струна *Соль*.

¹ Соответственно: *ля, си, до, ре, ми, фа, соль*.



§ 14

Для того чтобы воспроизвести различные звуки, следует зажимать струны пальцами. Происходит это в следующем порядке:

Самая нижняя и толстая струна.				Вторая струна.				
G (Соль)	a (ля)	b \flat (си)	c (до)	D (Ре)	e (ми)	f (фа)	g (соль)	
								
открытая	1. палец	2.	3.	открытая	1.	2.	3.	
Третья струна.			Четвертая и самая тонкая струна.					
A (Ля)	b \flat (си)	c (до)	d (ре)	E (Ми)	f (фа)	g (соль)	a (ля)	b \flat (си)
								
открытая	1. палец	2.	3.	открытая	1.	2.	3.	4.

Мы видим здесь четыре открытые струны, обозначенные заглавными буквами, и следующие ноты с соответствующими им пальцами, которые ученику следует основательно запомнить, дабы без долгого размышления уметь назвать ноту, где бы она ни располагалась. Следует также отметить, что, встречающаяся среди этих семи знаков буква В, отмеченная знаком (\natural) либо ($b\flat$), до сих пор в основном обозначается буквой Н. О причинах этого будет рассказано в свое время.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ О РИТМЕ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНОМ МЕТРЕ

§ 1

Ритм создает мелодию, он душа музыки. Он есть ее жизнь и основа ее устройства. Ритм определяет момент, в который должны прозвучать те или иные звуки; это большое место того, кто, сам о том не ведая, в остальном достиг определенных успехов в музыке, но изначально пренебрег метром. Итак, все зависит от музыкального метра, и учитель должен приложить немало труда и терпения, дабы ученик освоил ритм с должным старанием и внимательностью.

§ 2

Ритм показывают движениями руки вверх и вниз, с которыми соотносятся все, одновременно поющие и играющие. И так же как медики называют пульсацию артерий систола и диастола, в музыке мы называем движение руки вниз тезис, а вверх — арсис¹.

¹ Арсис и тезис (*греч.* — повышение и понижение) — две части античной стопы, соотношение которых по длительности называлось ее ритмом, равным или неравным. А. и т. различались главным образом как носители основных ритмических функций — напряжения и разрешения. Однако в теории музыки и стиха нового времени (и даже ранее) а. и т. обычно отождествлялись с сильным и слабым моментами, но одни исследователи (преимущественно филологи) считали сильным арсис (повышение голоса), другие — тезис (опускание ноги в ходьбе и танце, руки при дирижировании).



§ 3

Сведения о старинной музыке чрезвычайно разнятся, что нередко приводит к большой путанице. Размер обозначался и окружностью, и полуокружностью, иногда разделенной или перевернутой, а подчас с точкой внутри или снаружи. Но пусть любители старины сами обратятся к источникам (Глареан¹, Артузи² и т. д.), ибо вытаскивать на свет Божий замшелые древности — напрасный труд.

§ 4

Современные музыкальные размеры делятся на четные и нечетные и записываются в начале каждого произведения. Четный размер имеет две части, нечетный — три. То, что четный такт является по большей части двухчастным, достойный композитор должен усвоить накрепко, ибо завершение каданса на второй или четвертой доле принесет маэстро дурную славу. Лишь иногда, в некоторых крестьянских танцах или в иных простонародных наигрышах подобное простительно. Для того чтобы равномерность ритма стала ученику понятней, четный такт был поделен на четыре части и назван четырехчетвертным. Его обозначением является латинская буква C. Вот все общепринятые музыкальные метры:

Четные музыкальные метры



Нечетные музыкальные метры



Да не смутит господ искусствоведов, если я пропущу размеры 4/8, 2/8 и т. п. На мой взгляд, они совершенно бесполезны, в современной музыке их практически не встретишь, к тому же у нас есть предостаточно разнообразных ритмов, так что эти последние и не нужны вовсе. Кому они по душе, пусть забирает их со всеми потрохами. Я бы вдобавок отдал и размер в три целых, если б он не встречался еще в некоторых старинных церковных пьесах. Эти музыкальные размеры хороши для того, чтобы показать естественные различия между медленной и быстрой мелодией, и удобны тому, кто отбивает такт (дирижирует). Ибо мелодия в размере 12/8 будет подвижнее, нежели в 3/8, потому как невозможно продирижировать этот ритм в быстром темпе без того, чтобы насмешить зрителя, особенно если для пущего отличия две первые доли показывать, высоко задирая руку.

¹ Гёнрих Глареан (*Glareanus*; настоящая фамилия Лорис — *Loris, Loritus*; 1488–1563).

² Артузи (*Artusi*) Джованни (ок. 1540–1613).



§ 5

Среди этих размеров четный такт является основным, с которым соотносятся все остальные. Поскольку верхнее число — это числитель, а нижнее — знаменатель, говорят так: из тех длительностей, коих четыре в четном такте, две приходятся на двухчетвертной такт. Отсюда видно, что в $2/4$ такте только две доли, а именно вверх и вниз смычком. И поскольку четыре черных ноты, или, иначе говоря, четыре четверти, приходятся на четный такт, то $2/4$ -й такт должен содержать две из них. Подобным же образом следует изучить все размеры. Тогда мы увидим, что тех длительностей, одна из которых составляет четный такт, в такте «три целых» $3/1$ должно быть три, что, впрочем, будет разъяснено в следующих главах.

§ 6

Алла бреве — это сокращенное название четного такта. Он состоит из двух частей и есть не что иное, как поделенный пополам четырехчетвертной такт, в котором на одну часть приходится две четверти. Обозначение алла бреве — это перечеркнутая буква С. В этом размере принято использовать меньше украшений. Итальянцы называют четный размер «темпо миноре», а алла бреве — «темпо мажоре».

§ 7

Таково простое математическое деление такта, кое мы и называем размером, или метром. Обратимся далее к главному, а именно к характеру движения. Следует не только уметь отбивать ровно и правильно ритм, необходимо понять по характеру самого произведения, требует ли оно медленного или более подвижного темпа. Перед каждым произведением композитор подписывает специально для этого предназначенные слова: *Allegro*, весело; *Adagio*, медленно и т. д. Но и медленный, и быстрый, или живой, темпы имеют свою градацию. И даже если композитор постарался точнее объяснить характер движения с помощью добавления различных эпитетов, темп произведения при исполнении определяет не он. Темп следует понять из самого произведения. Тут-то и обнаруживается истинная сила музыкознания. В каждом музыкальном произведении имеется, по крайней мере, одна фраза, показательная с точки зрения темповых соотношений. Она, если присмотреться достаточно внимательно, просто-таки принуждает нас к естественному темпу. Заметим, однако, что для подобного понимания требуется большой опыт и недюжинная сила разума. Кто мне возразит, если я считаю это одним из первейших достоинств музыкального искусства?

§ 8

При обучении новичка не следует жалеть сил, чтобы досконально разъяснить ему музыкальный ритм. Чрезвычайно полезно при этом, если учитель будет водить рукой ученика в такт музыке, а также если он будет играть ученику пьесы разного характера и размера, позволив ученику дирижировать самостоятельно, дабы обучить его понятиям разделения, ровности и, наконец, изменения ритма. Если этого не произойдет, то некоторые пьесы ученик сыграет сразу по слуху, без того чтобы научиться достойно дирижировать¹. И неужто же вам не покажется смешным, если я признаюсь, что сам

¹ Мы употребляем это слово для того, чтобы не повторять бесконечно «отбивать ритм», хотя в XVIII веке дирижирование сводилось именно к этому.



видел подобного музыканта, который, умея уже довольно хорошо играть на скрипке, совершенно не умел отбивать такт, особенно в медленных пьесах? Вместо того чтобы отбивать четверти, он подражал рукой движению мелодии, замирал на длинных нотах и шел вперед на коротких и быстрых, одним словом, изображал по слуху движениями руки весь ход мелодии. Откуда проистекает это, если не из того, что ученику дали в руки скрипку, раньше, чем он был должным образом подготовлен? Прежде надобно научить его строго и равномерно со всем усердием отбивать, показывать и различать четверти; после чего он с большей пользой примется за инструмент.

§ 9

Не меньше портит новичка и то, когда его приучают к непрерывному счету по восьмым. Как сможет ученик, оробевший от этой ереси, справиться с чуть более быстрым темпом, если он вынужден отсчитывать каждую восьмушку? И это еще полбеда! А если он каждую четверть или даже половинку делит на восьмые паузами, дробит ощутимым акцентом в смычке или вообще все восьмые отбивает ногой? Подобный способ обучения простителен лишь при необходимости быстрее объяснить новичку деление такта. Однако же, если подобная привычка закрепится у ученика, то очень скоро он придет к тому, что не сможет сыграть ни такта без подобного счета. Безусловно, порой приходится прибегать к особым методам, дабы что-то втолковать людям, не одаренным от природы. Я тоже как-то раз был вынужден придумать один способ. А именно, я представил целую ноту как так называемый батцен¹, или четыре крейцера, половинную ноту как полубатцен, четверть — крейцер, простую фузеллу² как полукрейцер, или два пфеннига, и наконец, тройную фузеллу³ как геллер. Не правда ли, забавно? Но как бы забавно и наивно это ни звучало, способ помог; просто, как все гениальное. Итак, сначала следует разъяснить ученику четверти, а уж потом научить его преобразовать каждую четверть в восьмые, восьмые — в шестнадцатые и т. д. Это будет проиллюстрировано примерами в последующих главах.

§ 10

Иногда ученик, понимая ритм, не справляется играть ровно. В таком случае стоит обратить внимание на темперамент самого ученика, иначе он не научится этому никогда в жизни. Радостный, веселый, вспыльчивый человек будет скорее спешить; грустный, ленивый и хладнокровный, напротив того, — замедляться. Если позволить импульсивному ученику прежде, чем он научится точно отбивать такт, исполнять быстрые пьесы, поспешность станет его пожизненным приговором. Если же, напротив того, холодному и унылому брюзге не давать ничего, кроме медленных пьес, он останется на всю жизнь равнодушным исполнителем, скучным и печальным. Разумное обучение может воспрепятствовать подобным ошибкам, проистекающим из самого характера ученика. Импульсивного ученика можно сдерживать медленными пьесами, постепенно умерив его пыл; вялого и скучного — взбодрить веселыми пьесами, превратив со временем полумертвого в живого.

¹ Батцен (*Batzen*) — название немецкой разменной монеты.

² Фузелла — восьмая нота. См. § 11 первой части данной главы.

³ Тройная фузелла — тридцать вторая нота.



§ 11

Вообще не стоит новичку предлагать что-то сложное прежде, чем он освоит простое. Нельзя давать ему менуэты или иные легкие для запоминания мелодичные пьесы, а лучше сначала предложить ученику средние голоса из концертов, с паузами или же фугированные, одним словом, те произведения, для исполнения которых потребуется применить все то, что ему необходимо знать, дабы впоследствии выяснить, освоил ли он установленные правила. В противном случае он приобретет привычку играть неточно и по слуху.

§ 12

Ученик должен стараться заканчивать пьесу в том же темпе, в котором он ее начал. Это позволит ему избежать весьма распространенной ошибки, которую мы можем наблюдать у многих музыкантов, чей темп в конце значительно быстрее, чем в начале. Он должен с самого начала быть в состоянии разумного спокойствия, в особенности если он берется за сложные произведения, кои следует начинать не быстрее, чем он может должным образом сыграть последующие трудные пассажи. Трудные пассажи нужно разучивать отдельно, до тех пор, пока он не сможет сыграть всю пьесу целиком в верном и ровном темпе.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ
О ДЛИТЕЛЬНОСТИ, ИЛИ ЗНАЧЕНИИ,
НОТ, ПАУЗ И ТОЧЕК, ВМЕСТЕ С РАЗЪЯСНЕНИЕМ
ВСЕХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗНАКОВ И ТЕРМИНОВ

§ 1

Общепринятое написание современных нот было приведено в предыдущих главах. Осталось разъяснить длительность, или значение, нот, разницу между ними, виды пауз и прочее. Вначале я расскажу о паузах, чтобы затем связать ноты и паузы друг с другом, присовокупив каждой длительности соответствующую паузу.









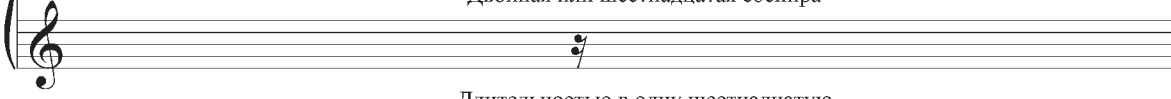
§ 2

Пауза — это знак молчания. Существует три причины, по которым паузы появились в музыке как совершенно необходимая вещь. Во-первых, для удобства певцов или исполнителей на духовых инструментах, чтобы дать им время отдохнуть и набрать воздуха. Во-вторых, по необходимости, поскольку в вокальных произведениях должны быть паузы между словами, а также потому, что в некоторых композициях тот или иной голос нередко вынужден умолкнуть, дабы не затмить мелодию в остальных голосах. В-третьих, ради изящества. Ибо, если постоянное звучание всех поющих и играющих голосов вызывает у слушателя лишь досаду, то прелестное чередование множества партий и их окончательное объединение и созвучие доставляют истинное наслаждение. Чрезвычайно ценно умение композитора расставлять паузы в верных местах. Даже малюсенькая пауза в правильный момент может произвести большой эффект.



§ 3

Один из видов пауз — так называемые соспиры. Их называют еще вздохами, <Sospieren¹> — от итальянского слова *sospirare*, вздыхать, — поскольку они очень короткие. Ниже я продемонстрирую паузы с теми нотами над ними, которым они соответствуют по длительности и значению.

<i>Лонга</i> Длинная нота	<i>Бревис</i> Короткая нота	<i>Семибревис</i> Целая нота	<i>Минима</i> Половинная нота
			
Длительностью в 4 такта	Длительностью в 2 такта	Нота длительностью в 1 такт, или 4 четверти. В размере 3/1 она принимается за одну долю	Приходится по 2 на каждый четный такт
			
Пауза длительностью в 4 такта, может употребляться как в четном, так и в нечетном размере	Пауза длительностью в 2 такта	Эта пауза всегда длится один такт, будь то в четном или в нечетном размере. В размере 3/1 эта пауза замещает одну долю	Пауза длительностью в полтакта
<i>Семиминима</i> Четвертная нота длительностью в одну четверть		<i>Хрома</i> Простая фузелла или восьмая нота. Приходится по две на каждую четверть	
			
Приходится по четыре в четном такте		Содержится по восемь в четном такте	
			
Четвертная соспира Длительностью в четвертную ноту		Получетвертная или восьмая соспира Длительностью в восьмую ноту	
<i>Семихрома</i> Двойная фузелла или шестнадцатая нота Приходится по четыре на одну четверть			
			
Содержатся по 16 в целой ноте			
			
Двойная или шестнадцатая соспира Длительностью в одну шестнадцатую			

¹ *Sospiro* (соспиро) — краткая, мелкая пауза; буквально вздох.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Бисхрома
Тройная фузелла или 32-я нота.
В четверти их содержится восемь

Содержатся по 32 в целой ноте

Тройная или 32-я соспира

Длительностью в одну 32-ю ноту

§ 4

Длительность нот совершенно очевидна. Целая нота равна двум половинным, или четырем четвертям, 8 простым фузеллам или восьмым, 16 двойным фузеллам и 32 тройным фузеллам, в свою очередь целая нота, так же как и две половинных, 4 четверти или 8 простых фузелл и т. д., составляют четный или, иначе говоря, четырехчетвертной такт.

§ 5

Поскольку в современной музыке различные по длительности ноты, паузы и соспиры постоянно перемешаны между собой, то для пущей ясности такты отделяют друг от друга вертикальной линией. Находящиеся между двух линий ноты и паузы, должны в совокупности составлять ровно столько, сколько требует размер, указанный в начале пьесы. Например:

До — это четвертная нота, иначе говоря, первая доля; ноты *ре* и *ми* — две перечеркнутые, или восьмые, составляют вторую четверть; двойная соспира и следующие за ней три ноты *фа*, *соль* и *ля* вместе образуют четыре шестнадцатых, то есть третью четверть, восьмая нота *соль* и две двойные фузеллы *ми* и *ре* образуют, таким образом, четвертую четверть. За ними проведена линия, поскольку здесь заканчивается первый такт. Четыре двойные фузеллы *до*, *соль*, *ми* и *соль* — это первая четверть второго такта, четверть *до* — вторая доля, а следующая за ними пауза содержит две четверти, поскольку это половинная пауза, а значит, третью и четвертую доли такта. Затем еще одна линия — здесь заканчивается второй такт.

§ 6

То же справедливо и для нечетного размера. Например:



Первая соспира составляет одну восьмую или половину четверти; прибавив следующую за ней восьмую ноту *до*, получаем первую долю. Вторую четверть составляют двойная соспира и последующие шестнадцатые ноты *соль*, *ми* и *ре*. Один раз перечеркнутая *до* и две дважды перечеркнутые ноты *ре* и *ми* составляют третью четверть этого такта, отделенного от следующего вертикальной линией. Восьмые *ре* и *соль* — это первая доля, а четвертные соспиры — вторая и третья доли второго такта. И так далее во всех тактах.

§ 7

Нередко ноты расположены так, что приходится одну или несколько дробить на части. Например:



Восьмая нота *до* — лишь половина от первой доли, поэтому рядом стоящая четверть *до* должна быть разделена сначала мысленно, а затем и движением смычка, так что первая ее половина относится к первой восьмушке *до*, а вторая половина — ко второй восьмой *ми*. Если кто этого не понимает, пусть представит себе приведенные выше ноты таким образом:



И играть их следует так же, как они здесь изображены. После чего, правда, следует сыграть вторую и третью ноты *до* на один смычок, таким образом, однако, чтобы ноты отделялись пронацией смычка. Например:



То же самое можно проделать, если нужно сыграть несколько таких отдельных нот. Например:



Поскольку ноты *ре* и *ми* должны быть разделены, то, дабы достичь ровности темпа, можно их вначале сыграть просто:



А затем уже таким образом:



В этом случае две ноты *ре* играютя вверх смычком, а две *ми* — вниз смычком, с должной тождественностью, отделяемые нажимом смычка друг от друга. В свое время при изучении различных музыкальных украшений, мы узнаем иные способы исполнения подобных нот. Прежде всего, следует стремиться к тому, чтобы вторая часть поделенной ноты не была короче первой, ибо эта неровность при разделении ноты есть весьма распространенная ошибка, приводящая к неритмичности и ускорению темпа.

§ 8

Точка, стоящая после ноты, увеличивает длительность ноты на половину; а нота, стоящая перед точкой, должна быть выдержана на эту длительность дольше. Например, если точка стоит после целой ноты, то ее длительность — половинка:



есть не что иное, как это


После половинной ноты
длительность точки — четверть



После четверти — восьмая





Я категорически не согласен с теми, кто утверждает, что точка равна по длительности ноте, следующей за ней. Если, согласно этому правилу, здесь, например  точка будет равна шестнадцатой, а здесь  и вовсе даже 32-й, то счет в такте у такого учителя вряд ли сойдется.

§ 9

В медленных пьесах вначале, дабы надежно определить ритм, точка показывается нажимом смычка. Если же исполнитель уже прочно обосновался в темпе, на точке ноту следует слегка отпустить, чтобы она затихала, а ни в коем случае не подчеркивать ее нажимом смычка. Например:




§ 10

В быстрых пьесах смычок на точках приподнимается так, чтобы каждая нота исполнялась отдельно и внятно. Например:



§ 11

В медленных пьесах встречаются пассажи, в которых точку следует выдерживать несколько дольше, чем это предписано ранее изложенными правилами, дабы исполнение

не было слишком вялым. Например, если здесь  *Adagio* выдержать точку в ее обычной длительности, фраза прозвучит лениво и скучно. В подобном случае ноту с точкой следует выдержать несколько дольше обычного, украв, так сказать, для этого время у ноты, следующей за нотой с точкой.



Таким образом, в вышеуказанном примере, ноту *ми* с точкой следует задержать, ноту же *фа* сыграть коротким штрихом как можно позже, но чтобы первая из четырех нот *соль* все же попала в долю. Вообще же, точку следует всегда выдерживать несколько дольше. Это не только придаст живость исполнению, но и позволит избежать торопливости, широко распространенной ошибки исполнителей, напротив того, если не выдержать достаточно длительность ноты с точкой, это немедленно приведет к спешке и суетливости в музыке. Было бы прекрасно, если бы это увеличение длительности ноты с точкой было установлено повсеместно. Я, по крайней мере, делал это весьма часто, сочтя возможным записать это двойной точкой с сокращением последующей ноты:



Конечно, поначалу это бросается в глаза. Однако подобное обозначение небезосновательно и подчеркивает музыкальный смысл. Давайте проанализируем: нота *ми* — это восьмая нота, первая точка имеет длительностью половину от нее, а последняя нота трижды перечеркнута. Таким образом, в двух точках содержатся одна перечеркнутая нота, одна дважды перечеркнутая и две трижды перечеркнутые, что в совокупности составляет одну четверть.



§ 12

Следует регулярно проверять, способен ли ученик разделить по четвертям различные длительности вперемешку с точками и соспирами. Необходимо показывать ему разнообразные музыкальные размеры и не объяснять ничего нового, пока он досконально не изучит все, о чем говорилось выше. Учитель поступит разумно, нарисовав новичку все виды нот в различных музыкальных размерах и для большей ясности, составив доли такта одну под другой. Вот пример подобной записи в четном такте, который ученик должен сначала проштудировать устно и, лишь изучив главу об основных видах штрихов, приступать к исполнению.

NB: Здесь речь идет о прилагаемой таблице (стр. 204).

§ 13

Мы подошли к остальным музыкальным знакам. Это так называемые диез (#), бемоль (b) и беккар¹ (H), который итальянцы называют *V quadro*, или четырехугольное *V*. Первый знак, диез (#), показывает, что нота, перед которой он стоит, должна быть повышена на полтона. То есть, палец следует подвинуть на полтона вперед. Например:



¹ В оригинале бемоль обозначен буквой *B*, а беккар — *H*.



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О ДЛИТЕЛЬНОСТИ, ИЛИ ЗНАЧЕНИИ, НОТ, ПАУЗ И ТОЧЕК

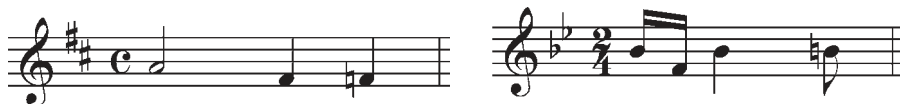
Ноты со знаком # называются: *ля диез, си диез, до диез, ре диез, фа диез и соль диез*¹.

Второй знак, бемоль (b), — знак понижения. Палец, играющий ноту, перед которой стоит бемоль, следует оттянуть назад, и сама нота понижается на полтона. Например:



Ноты со знаком b называются: *ля бемоль, си бемоль, до бемоль, ре бемоль, ми бемоль, фа бемоль и соль бемоль*².

Третий знак, бекар (natural sign), отменяет как диез, так и бемоль и возвращает ноту обратно на ее изначальную высоту. Он применяется в случаях, когда один из этих двух знаков был поставлен у той же ноты либо стоит при ключе. Тот, кто не желает использовать этот знак в своих композициях, жестоко ошибается. А если он так не думает, пусть спросит меня об этом. Например:



Здесь первая нота играется ниже, поскольку перед ней стоит b. А поскольку вторая нота — это тот же тон и перед ней поставлен natural sign, палец следует передвинуть вперед и сыграть ноту изначальной высоты. Во втором такте того же примера вторая нота (do) сначала повышается за счет #, а затем знаком natural sign понижается обратно.

§ 14

При исполнении подобных повышенных и пониженных тонов подчас случается так, что ноты эти приходится на открытые струны, тогда как предыдущую или последующую ноту, особенно когда дело касается бемолей, следует играть четвертым пальцем на нижней струне. Например:



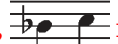
Если же перед нотой стоит # () , можно сыграть эту ноту на той же струне первым пальцем, однако лучше все же взять ее вытянутым четвертым на предыдущей нижней струне.

¹ В немецкой буквенной нотации эти ноты называются соответственно: Ais, His, Cis, Dis, Eis, Fis, Gis.

² Соответственно: As, B, Ces, Des, Es, Fes, Ges.



§ 15

Здесь мы должны поговорить о том, что уже упоминалось в §14 первой части первой главы. Интервал, или расстояние, от *си* до ноты *до* составляет большой натуральный полутон (Hermitonium majus naturale)¹. До сих пор было принято, если перед нотой был пририсован \flat ,  называть ноты *b* и *c*, а натуральная *си*, напротив того, именов

вать *H*. Например:  *a*, *h*, *c*, и это делается, чтобы «отличать *ми* от *фа*»². Следо

вательно, если перед нотами находился \sharp ,  они называются *His* и *Cis*. Я, правда, не вижу препятствий к тому, чтобы именовать натуральная *си* «*B*», а *си диез*, и *си бемоль*, соответственно, *Bis* и *Bes*³.

§ 16

Среди музыкальных знаков значимое место занимает знак лиги, хотя некоторые и уделяют ему весьма мало внимания. Этот знак имеет форму полукруга, расположенного над или под нотными знаками. Все ноты, соединенные этим полукружьем, будь то 2, 3, 4 и более, играют на одно движение смычка, без каких бы то ни было акцентов или остановок. Например:

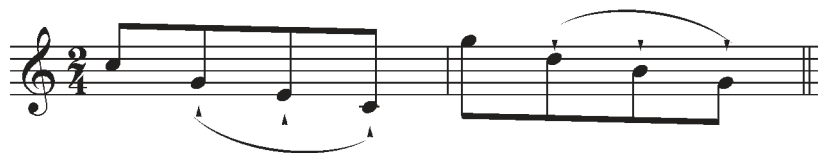


§ 17

Часто, однако, под лигой, или, если лига стоит под нотами, то над оной, над или под нотами ставятся точки. Это означает, что ноты, находящиеся под знаком легато, не просто играют на одно движение смычка, но отделяются одна от другой небольшим смычковым акцентом.



Если же вместо точек стоят небольшие черточки, то при исполнении каждой ноты смычок следует приподнять так, чтобы ноты, объединенные одной лигой, игрались на один смычок, но были четко отделены друг от друга. Например:



¹ В натуральном строе интервал $16/15$ (112 центов) получается при сравнении величин кварты ($4/3$, 498 центов) и большой терции ($5/4$, 386 центов).

² В сольмизации Гвидо д'Ареццо слоги *mi* и *fa* всегда указывали место полутона.

³ Что и делают в англоязычных странах, при этом *си бемоль* обозначается *b flat*, а *си диез* — *b sharp*.



Первая нота данного примера играетсЯ вниз смычком, три последующие — вверх смычком, сильно отделяя друг от друга поднятием смычка и последующим акцентом. Нередко господа композиторы ставят подобные знаки только в первых тактах произведения. Следует, однако, продолжать играть подобным образом, пока не появится указание к изменению штриха.

§ 18

Бывает, что знак лиги соединяет последнюю ноту одного такта с первой нотой следующего. Если ноты отличаются по высоте, то они соединяются по правилу, изложенному в §16, если же это один и тот же тон, обе длительности тянутся без перерыва, как

если б это была одна нота. Например: , как если б это было так: .

Первая четверть второго такта слегка отделяется от последней доли первого такта легкой пронацией смычка, без поднятия оного над струной, лишь для того, чтобы подчеркнуть ритм. Когда же ученик уверенно выдерживает темп, вторую заливованную ноту не следует отделять от первой, играя так, как если бы это была одна половинная длительность.

Очень плохо, что некоторые, будучи высокого мнения о своем искусстве, не способны при этом сыграть не то, что половинку, четверть без того, чтобы не раздробить ее на две части. Если бы автор хотел услышать здесь две ноты, он бы две и написал. Такие длительности следует играть вначале громко, постепенно, без акцента отпуская звук и затихая. Как, например, если вы ударите в колокол, звук его постепенно затухает.

Можно исполнять это так или иначе, однако же следует неустанно следить за тем, чтобы не укорачивать вторую ноту, — весьма распространенная ошибка, которая неизбежно приводит к неровности ритма.

§ 19

Если над нотой стоит полукруг с точкой посередине, это знак остановки <фермата>. Например:



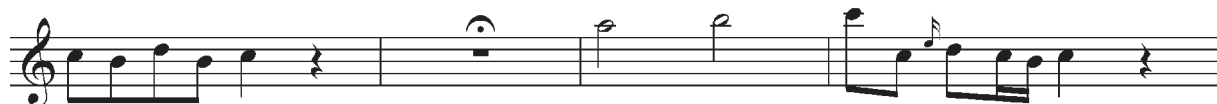
Подобное задержание играетсЯ по усмотрению исполнителя, однако же оно должно быть не слишком длинным и не слишком коротким, но гармонично выдержанным. Все участники ансамбля должны смотреть друг на друга, чтобы совместно закончить задержанную ноту, а затем одновременно начать играть дальше. Особенно следует сказать о том, что необходимо дать затихнуть звучанию инструмента, прежде чем начинать играть заново, а кроме того нужно следить за тем, чтобы все голоса вступали одновременно или в той последовательности, которую диктуют паузы и движения концертмейстера. Но если этот знак, который итальянцы называют *La Corona*, стоит над соспирой или паузой, соспиру следует выдержать несколько дольше, чем это продиктовано размером такта; пауза же с таким значком, напротив того, сокращается так, будто бы ее и не было вовсе. Например:



ГЛАВА ПЕРВАЯ



Эти паузы выдерживают дольше



Эту паузу не следует выдерживать

Следует внимательно смотреть на капельмейстера, отбивающего такт, или на солиста, ибо подобные навыки приходят с опытом при наличии хорошего вкуса и умения.

§ 20

Иногда композитор желает, чтобы ноты отделялись одна от другой движением смычка и четким акцентом. В таких случаях он дает указания к подобному исполнению маленькими черточками над или под нотами. Например:





§ 21

Часто в музыкальных произведениях можно встретить маленькие буквы *t* или *tr* над нотами. Это обозначает трель. Например:



Что такое сама трель, в свое время будет объяснено подробно.

§ 22

Для того чтобы некоторым образом упорядочить и разграничить каждый такт и произведение в целом, употребляются разнообразные линии. Каждый такт отделяется от следующего, как уже было сказано в § 4, линией, называемой тактовой чертой. Сами пьесы часто делятся на несколько частей, и там, где проходит раздел, ставится двойная черта с точками или черточками по обеим сторонам. Например:  или . Таким образом мы показываем, что каждую из частей следует повторить. Если же повторить нужно только тот или иной такт, это обозначается так:



§ 23

Маленькие ноты, которые, в особенности в современной музыке, стоят перед обычной нотой, — это так называемые форшлагги — итальянцы называют их *Appogiature*, — их длительность не включена в общую длительность такта. Расположенные в должных местах, они являются, несомненно, первейшим средством для украшения музыки и, следовательно, требуют к себе особого внимания. Позже мы изучим их подробнейшим образом. Выглядят они так:



§ 24

В начале предыдущего примера стоят только две шестнадцатые ноты, то есть только половина четверти, а затем следует тактовая черта. Это называется затакт, который предваряет следующую за ним мелодию. Затакт часто содержит 3, 5 или более нот. Например:



§ 25

После того как все старинные лады были изменены, осталось только два их вида: натуральный¹, или диатонический, не терпящий присутствия \flat или \sharp , и хроматический², в котором есть \flat и \sharp . Когда мелодия развивается хроматически, часто случается, что в зависимости от тональности, ноте, уже имеющей \sharp , присваивается еще один диэз, который обозначается (+) или (*). Он повышает уже повышенную обычным \sharp ноту еще на полтона. Например:



¹ В оригинале Genus Diatonicum.

² Genus Cromaticum.



После упразднения для пущего удобства исполнителей промежуточных клавиш и «дробленых» мануалов и перехода к равномерной темперации двойной # на *фа диезе* в этом примере есть не что иное, как натуральная *соль*. Играть ее следует не третьим пальцем, а аккуратно передвинув второй. Если сейчас, притом что «дробленые» мануалы в органах упразднены, настроить все квинты чисто, между остальными нотами появятся ужасные диссонансы. Соответственно, необходимо темперировать инструмент, что означает: у одного интервала следует отнять немного, другому — прибавить, распределив их таким образом, чтобы звуки, сочетаясь друг с другом, были приятны уху. Это и называется темперацией. Было бы слишком пространно приводить здесь все математические расчеты множества ученых мужей. Пусть читатель обратится к трудам таких авторов, как Савёр¹, Бюмлер², Генфлинг³, Веркмайстер⁴ и Нейдхард⁵.

То же самое происходит при двойном понижении ноты, которое показано не каким-либо особым знаком, а просто двумя *b* (*bb*). Эту ноту следует играть тем же пальцем, что попал бы на эту ноту без двойного бемоля.

§ 26

В конце каждой нотной строки стоит знак \frown , называемый *Custos Musikus*, применяемый для того, чтобы отделить первую ноту следующей строки, что, особенно в подвижном темпе, помогает восприятию.

§ 27

Помимо всех вышеприведенных музыкальных знаков существуют еще музыкальные термины, которые должно записывать над обозначением размера и кои совершенно необходимы для выражения чувств и эмоций композитора. Вот некоторые из них.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ

Termini Technici. Разумеется, следовало бы пользоваться своим родным языком; не все ли равно, написать ли в пьесе «Медленно» или *Adagio*; неужели я должен стать первым, кто на это пойдет?

Prestissimo указывает на самый быстрый темп, а *Presto assai* — это почти то же самое. Для столь живого темпа используется легкий и короткий смычковый штрих.

Presto означает быстро, а *Allegro assai* не намного от него отличается.

Molto Allegro чуть более сдержанно, чем *Allegro assai*, но живее, чем

Allegro, означающий веселый, но не слишком торопливый темп, в особенности когда он с помощью дополнительных определений становится более умеренным.

Allegro, ma non tanto, или *non troppo*, или *moderato*, говорят о том, что не стоит слишком усердствовать. Здесь требуется штрих легкий и живой, однако же куда более солидный и не столь короткий, как в быстром темпе.

Allegretto несколько медленнее *Allegro*, имеет приятный, шутливый и славный характер, очень схожий с *Andante*. Исполнять его следует мило, кокетливо и шутливо,

¹ Joseph Sauveur (1653–1716).

² Georg Heinrich Bümler (1669–1745).

³ Johann Ernst Henfling (1691–1720).

⁴ Andreas Werckmeister (1645–1706).

⁵ Johann Georg Neidhardt (1680–1739).



кои шутливость и приятность в этом, равно как и в других темпах, более явственно определяется словом *Gustoso*.

Vivace означает живо, а *Spiritoso* говорит о том, что играть следует с воодушевлением и осмысленностью, *Animoso* есть почти то же самое. Все три понятия есть среднее между быстрым и медленным темпом, чему подтверждением должна послужить сама пьеса, к которой они относятся.

Moderato — умеренный, скромный, не слишком быстрый и не слишком медленный. Это определение тоже отсылает нас к произведению, развитие коего даст нам понятие о темпе.

Tempo Commodo и *Tempo giusto* вновь приводят нас к самому произведению. Они говорят о том, что мы должны исполнять пьесу не слишком медленно и не слишком быстро, а в естественном и удобном темпе. Таким образом, мы должны сами постичь истинный характер пьесы, как об этом уже говорилось выше во второй части данной главы.

Sostenuto означает выдержанно, или скорее сдержанно, не ускоряя мелодию. Чтобы мелодию играть связно, здесь потребуется играть значительным, длинным и основательным штрихом.

Maestoso — с величием, достойно, не спеша.

Staccato или *Staccato* — отрывисто; показывает, что ноты следует отделять друг от друга и играть коротким штрихом.

Andante — идущий. Этот термин говорит нам о том, что следует дать музыке идти своим чередом, в особенности если рядом обозначено *ma un poco Allegretto*.

Lente или *lentamente* — очень спокойно.

Adagio — медленно.

Adagio pesante — меланхоличное *Adagio*, должно играть несколько сдержаннее и более неторопливо.

Largo — еще более медленный темп, исполняется длинными штрихами, очень спокойно.

Grave — меланхолично и серьезно, следовательно, очень медленно. В самом деле, характер пьесы, обозначенный *Grave*, следует передавать длинным и несколько утяжеленным штрихом, выдерживая и даже несколько задерживая следующие друг за другом ноты.

Дабы полнее выразить намерения композитора в медленных пьесах, используются еще некоторые термины вдобавок к вышеназванным, как то:

Cantabile — певуче. Что означает: следует приложить все усилия к мелодичности исполнения, не слишком изоцряясь при этом, но по возможности приближаясь в инструментальной игре к вокальному искусству. В этом и есть истинная красота музыки. Некоторые полагают, что несут в мир прекрасное, если они в *Adagio cantabile* так разукрашивают ноты, что из одной выходит пара дюжин. Подобные любители украшения являют свои слабые мыслительные способности и трясутся, если им предстоит сыграть пару простых нот певуче без того, чтобы приделать к ним обычную свою нелепую орнаментацию.

Arioso — иначе говоря, ария. Означает то же, что *Cantabile*.

Amabile, Dolce, Soave требуют приятного, сладостного, нежного и легкого исполнения, дабы умерив звучность и не дергая смычком, мягкой сменой динамики от тихой до не слишком громкой придать пьесе должную красоту.



Mesto — печально. Это слово напоминает нам, что при исполнении пьесы мы должны погрузиться в состояние печали, дабы пробудить у слушателя ту грусть, которую композитор пытается в этой пьесе выразить.

Affettuoso — аффектированно. Предполагает, что мы распознаем то чувство, что содержит пьеса, и соответственно ему будем играть подвижно, настойчиво и убедительно.

Piano означает тихо, а *Forte* — громко или сильно.

Mezzo означает половину и используется для смягчения *Forte* и *Piano*. Например, *Mezzo forte* — вполовину сильно или громко, *Mezzo piano* — вполовину слабо или тихо.

Piu означает более. Так, *Piu forte* обозначает большую громкость, а *Piu piano* — более тихо.

Crescendo — возрастая, говорит нам о том, что сила звука возрастает от ноты к ноте, последовательность которых обозначена этим термином.

Decrescendo, напротив того, показывает, что сила звука уменьшается от ноты к ноте.

Если в начале пьесы или же перед некоторым отрывком стоит *Pizzicato*, то эта пьеса играется без использования смычка. Струны дергают, или, как некоторые говорят, щипают, указательным или большим пальцем правой руки. При этом ни в коем случае не следует прикасаться к струне снизу, поскольку, когда вы ее отпустите, она затрепещет или загложнет при ударе о гриф. Необходимо упереться большим пальцем в конец грифа напротив подставки и цеплять струны кончиком указательного пальца, применяя для этого большой палец лишь в том случае, если нужно сыграть аккорд. Многие играют большим пальцем все время, тогда как указательный для этих целей подойдет лучше, поскольку большой палец, будучи более массивным, приглушает звучание струны. Попробуйте сами.

Col Arco означает «смычком». напоминает о том, что вновь нужно воспользоваться смычком.

Da Capo — с начала, указывает на то, что пьесе следует повторить с самого начала. Но если при этом указано *Dal Segno*, значит «от знака»; вы найдете знак, обозначающий то место, от которого нужно начать повторение.

Две буквы *V. S. Vertatur Subito* или только слово *Volti* обычно стоят в конце листа, что означает: быстро перевернуть страницу.

Con Sordini — с сурдиной. Если эти слова написаны в музыкальной пьесе, следует надеть маленькую насадку на подставку инструмента, сделанную из дерева, свинца, жести, стали или латуни, дабы лучше выразить спокойствие и грусть. Эта насадка приглушает звук, поэтому ее называют сурдиной¹, но чаще *Sordini*, от латинского *Surdus* или итальянского *Sordo*, глухой. Верно поступает тот, кто при игре с сурдиной избегает открытых струн, ибо они слишком кричат, в сравнении с прижатыми, что ведет к заметной неровности звука.

Итак, мы совершенно ясно видим, что все музыкальные термины, приведенные выше, существуют для того, чтобы привести исполнителя к тому аффекту, который является основным в произведении, дабы он в свою очередь смог проникнуть в умы слушателей и пробудить в них страсть. Посему должно, прежде чем начинать играть, подробно ознакомиться со всем, что потребно для толкового и верного исполнения хорошей музыкальной пьесы.

¹ В оригинале *Dämpfer* — глушитель.

ГЛАВА ВТОРАЯ

О ТОМ, КАК ДЕРЖАТЬ СКРИПКУ И ВОДИТЬ СМЫЧКОМ

§ 1

Вложить в левую руку ученика скрипку со струнами, натянутыми несколько сильнее обычного, следует лишь в том случае, если, проведя подробную проверку, педагог найдет, что ученик постиг и закрепил в памяти все описанное выше. Существует два основных способа держать скрипку, которые, поскольку их едва ли можно описать словами, будут объяснены здесь в картинках.

§ 2

Первый способ держать скрипку приятный и свободный (рис. 1). Скрипку держат совершенно непринужденно сбоку на уровне груди таким образом, что движения смычка идут скорее вверх, нежели в стороны. Со стороны этот способ выглядит привлекательным и легким, тогда как для играющего он порой труден и неудобен, поскольку при быстром движении руки вверх смычком скрипка не фиксируется и, соответственно, может упасть, если не позаботиться заранее о том, чтобы держать ее между большим и указательным пальцами.



Рис. 1

§ 3

Второй способ более удобен (рис. 2). Скрипку прикладывают к шее так, чтобы передняя ее часть лежала на плече, а струна *Ми*, или же самая тонкая из струн, находилась под подбородком; таким образом, скрипка устойчиво остается на своем месте даже при быстрых движениях руки вверх и вниз. В этом случае, однако, следует постоянно наблюдать за правой рукой ученика, чтобы при движении смычком локоть не слишком поднимался, оставаясь ближе к телу. Эта ошибка видна на иллюстрации. Сия привычка легко приобретается, избавиться же от нее непросто (рис. 3).

§ 4

Гриф, или, точнее, шейка, скрипки не лежит всей поверхностью в руке, а располагается между большим и указательным пальцами так, чтобы одним своим краем





Рис. 2



Рис. 3

прикасаются к подушечке ладони под указательным пальцем, а другим — касаться верхнего сустава большого пальца, ни в коем случае при этом не трогая участка кожи, соединяющего большой и указательный пальцы. Большой палец не должен слишком выступать над грифом, иначе он будет мешать при игре, и приглушать звук струны *Соль*. Лучше расположить его ближе ко второму и третьему пальцам, нежели оттянув назад к первому, поскольку тогда рука не будет напрягаться и получит больше свободы. В основном же большой палец располагается напротив второго пальца, стоящего на ноте *фа* или *фа#* на струне *Ре*. Часть руки между кистью и предплечьем должна оставаться свободной, и скрипка ни в коем случае не должна на ней лежать, иначе сухожилия, соединяющие пальцы с рукой, окажутся прижатыми друг к другу, что неизбежно приведет к их зажиму и, следовательно, уменьшит растяжку третьего и четвертого пальцев. Каждодневно мы наблюдаем таких горе-скрипачей, производящих весьма унылое впечатление лишь оттого, что они, неудачным образом держа скрипку и смычок, мешают себе сами. Дабы избежать этих трудностей, стоит выполнить следующее упражнение: первый палец поставить на ноту *фа* на струне *Ми*, второй — на ноту *до* на струне *Ля*, третий — на ноту *соль* на струне *Ре*, а четвертый на ноту *ре* на струне *Соль* таким образом, чтобы ни один из них не поднялся до тех пор, пока все пальцы не окажутся на своих местах. После чего нужно постараться приподнять и поставить обратно поочередно первый, второй, третий и четвертый пальцы, но так, чтобы три других при этом оставались на своих местах. Поднимать пальцы следует лишь настолько, чтобы они не касались струны, и вы увидите, что это упражнение есть кратчайший путь к правильной постановке, а кроме того придает руке необычайную сноровку для чистого исполнения двойных нот.



§ 5

Смычок держат правой рукой в нижней его части у расположенной там колодки между большим пальцем и средней фалангой указательного пальца, не зажимая его жестко, а держа легко и свободно, как проиллюстрировано на рис. 4. Мизинец должен постоянно лежать на смычке, не отрываясь от трости, ибо он играет важную роль в балансе смычка и, соответственно, в усилении и ослаблении звука путем большего или меньшего нажатия на трость. Я полагаю, что те, кто держат смычок первой фалангой указательного пальца, так же как и те, кто поднимает мизинец, согласятся, что вышеописанный способ гораздо более удобен для того, чтобы извлечь из скрипки сильный и зрелый звук, — если только не будут упорствовать в нежелании его испытать. Также указательный палец следует не слишком вытягивать на смычке, при этом отделив от остальных. Как бы вы ни держали смычок, первой или второй фалангой указательного пальца, но выпрямление одного есть в любом случае непростительная ошибка. Ибо, таким образом рука будет зажата, поскольку нервы сильнее напрягаются. А движение смычка станет неуклюжим, неловким, воистину грубым; ведь смычок при этом водят всей рукой. Эта ошибка показана на рис. 5.

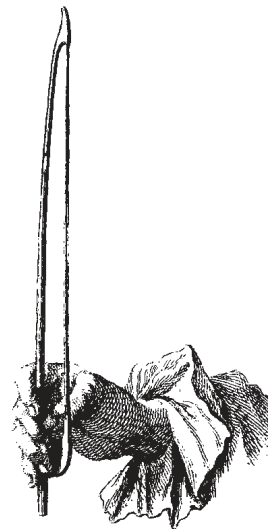


Рис. 4

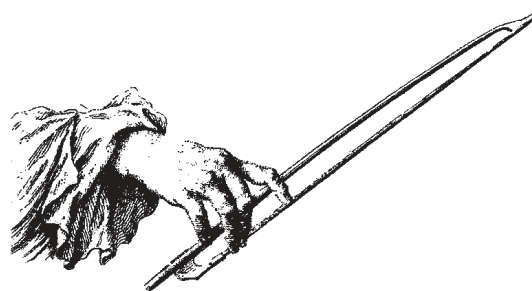


Рис. 5

§ 6

Только когда ученик хорошенько усвоит все это, он может, соблюдая следующие правила, начинать играть гаммы, описанные в § 14 первой части первой главы.

Во-первых, скрипку следует держать не слишком высоко, но и не слишком низко. Самое лучшее — посередине. Головка скрипки должна находиться на уровне рта или, самое большее, — на уровне глаз. Но нельзя опускать ее настолько, чтобы она была на уровне груди ученика. Чрезвычайно полезно для этого поставить ноты, по которым играет ученик, перед ним не слишком низко, дабы ему не приходилось наклоняться и он мог держать спину прямо.

Во-вторых, смычок следует ставить прямо, не наклоня к струне, что, с одной стороны, усиливает нажим на струну, а с другой — позволяет избежать ошибки, неизбежной при сильном наклоне смычка, когда при малейшем нажиме скрипач играет уже не волосом, а тростью.

В-третьих, водить смычком нужно не всей рукой. Плечо двигается лишь чуть-чуть, локоть — сильнее, кисть — свободно и естественно. Если ученик не желает сгибать локоть и играет зажатой рукой, сильно двигая плечом, следует поставить его так, чтобы его правая рука оказалась рядом со стеной; при движении вниз смычком он упрется локтем в стену и, таким образом, непременно научится его сгибать. Я говорю: кисть руки должна двигаться совершенно естественно. При этом подразумеваю: не делать кистью смешные и нелепые выверты, не выгибать ее излишне вверх, но и не играть



неподвижной кистью, напротив того, следует позволять руке опускаться при игре вниз смычком, при игре же вверх смычком сгибать руку совершенно естественно и непри-
нужденно ровно настолько, насколько это требуется для движения смычка. Замечу,
между прочим, что при ослаблении звука рука работает более всего.

В-четвертых, следует с самого начала привыкать к длинному, неакцентированному,
мягкому и плавному движению смычка. Начинать следует не с игры у конца смычка
или с некоторых быстрых штрихов, при которых смычок едва касается струны, а с ров-
ного и спокойного движения.

В-пятых, ученик не должен водить смычком вверх на грифе, или вниз на подстав-
ке, или, хуже того, наискось между ними, но вести смычок ровно в определенном месте
недалеко от подставки, найдя с помощью соответствующего нажима чистый хороший
звук и блюсти его усердно и терпеливо.

В-шестых, пальцы следует не плоско положить на струну, а согнуть в фалангах, при
этом подушечки пальцев должны быть крепко прижаты к струне. Если струны недо-
статочно прижаты, они звучат нехорошо. Вспомните об описанных в конце § 4 вспо-
могательных приемах, и не будьте слишком чувствительны, дабы вас не отпугнули те
небольшие неудобства, которые это упражнение причиняет поначалу.

В-седьмых, отметим, что палец, поставленный на струну, должен оставаться прижа-
тым столь долго, сколько того требует непрерывное чередование нот, а затем поднять
его следует строго над сыгранной нотой. Остерегайтесь высоко задирать пальцы или же,
наоборот, прижимать их к ладони и засовывать мизинец или другие пальцы под шейку
скрипки. Рука должна сохранять постоянное положение каждого пальца над своей но-
той, что обеспечит уверенность интонирования, а также чистоту и беглость в игре.

В-восьмых, скрипку следует держать неподвижно. Под этим я подразумеваю не
вертеть скрипкой при каждом движении вверх и вниз смычком, становясь при этом
посмешищем у публики. Толковый учитель с самого начала увидит подобные ошиб-
ки, внимательно наблюдая за постановкой новичка, дабы не пропустить малейшую из
них, грозящую постепенно перерасти в закоренелую привычку, от которой невозмож-
но избавиться. Существует множество подобных ужимок. Самые распространенные
из них — трясти скрипкой, вертеть головой, кривить рот или гримасничать, особенно
в трудных местах; шипеть, свистеть или громко сопеть ртом, горлом или носом при
исполнении той или иной трудной ноты; нарочитые и неестественные выкручивания
правой руки, особенно локтя; и наконец, мощные движения всем телом, от которых
подчас сотрясаются хоры (часть церкви) или зал, в котором играет скрипач, а публика
при взгляде на этого старательного дровосека, не знает, смеяться ей или плакать.

§ 7

Когда ученик приступил, досконально соблюдая все вышеозначенные правила,
к исполнению гамм, он должен продолжать упражняться в этом до тех пор, пока не
будет в состоянии сыграть их чисто и без огрехов. Здесь кроется большая ошибка, кото-
рую делают как мастера, так и ученики. Первым не хватает терпения выждать, или же
они позволяют увлечь себя ученику, который, усвоив, как проскрипеть пару менуэтов,
полагает, что он все умеет. А то еще родители или иные наставники ученика желают
незамедлительно прослушать подобные пьески, дабы убедиться в том, хорошо ли по-
трачены деньги на обучение. Но как же они ошибаются! Тот, кто с самого начала не
выучил хорошенько расположение нот с помощью повторения гамм и не приучил свои



пальцы постоянными упражнениями к естественному положению на грифе, рискует всегда играть фальшиво и неуверенно.

§ 8

Если вы не решаетесь поначалу доверить новичку держать скрипку вышеуказанным способом, ведь не все одинаково способны, позвольте ему упереться головкой скрипки в стену, в особенности если он, боясь уронить скрипку, держит ее не иначе как всей рукой с прижатыми пальцами. Помогите ему держать скрипку между большим пальцем и подушечкой ладони под указательным, не класть пальцы на гриф, но согнув их в фалангах, правильным образом опускать на струны и т. д. В таком положении следует играть гаммы, соблюдая все вышеуказанные правила, повторяя это упражнение то обычным образом, то стоя у стены, напоминая ученику, что упражняться так следует до тех пор, пока он не заучит хорошенько положение руки и не начнет играть свободно.

§ 9

Опыт показывает, что поскольку первый палец все время соскальзывает вперед, у новичка появляется желание сыграть вместо чистой *фа* на струне *Ми фа диез*. Если же ученик привык оттягивать первый палец и делает это как на струне *Ля*, так и для того, чтобы сыграть ноту *ми* на струне *Ре*, следует указать, что эти ноты должны быть сыграны выше как большие секунды. Педагогу следует обращать особое внимание на подобные вещи в процессе обучения. Ученик должен до тех пор играть гамму *до мажор*, пока он не научится чисто интонировать в ней большие секунды и натуральную *фа*. Иначе будет трудно или даже невозможно искоренить дурную привычку играть бездумно и фальшиво.

§ 10

Я не могу обойти вниманием здесь один глупый метод, коим пользуются некоторые педагоги, а именно наклеивают на гриф скрипки ученика маленькие бумажки с обозначениями нот или паче того делают надрезы или царапины на грифе, отмечая каждую ноту. Если ваш ученик обладает хорошим музыкальным слухом, подобные ухищрения ему ни к чему, если же нет, то он к занятиям музыкой и вовсе не пригоден, так пусть лучше возьмется за топор, чем за скрипку.

§ 11

И наконец, я должен напомнить, что ученик всегда должен играть изо всех сил, серьезно, мощно и громко, ни в коем случае не вполсилы или тихо, но еще менее следует позволять ему забавляться с инструментом под мышкой. Да, действительно, поначалу громкий и нечистый звук новичка в высшей степени неприятен для слуха. Однако наберитесь терпения, и со временем звук потеряет свою скрипучесть, а чистота тона будет соблюдена даже при громкой игре.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НА ЧТО СЛЕДУЕТ ОБРАТИТЬ ВНИМАНИЕ УЧЕНИКА ПЕРЕД НАЧАЛОМ ИГРЫ, И ЧТО ЕМУ СЛЕДУЕТ ИГРАТЬ В НАЧАЛЕ ОБУЧЕНИЯ

§ 1

Перед тем как начать исполнять музыкальное произведение, следует обратить внимание на три вещи. А именно на тональность пьесы, ее размер и характер движения, необходимый для данной пьесы, то есть на музыкальные термины, предваряющие нотный текст. Что такое размер и как из слов, стоящих перед пьесой, распознать ее характер, было рассказано в первой главе. Теперь поговорим о тональности.

§ 2

В современной музыке известны только два вида ладов — жесткий и мягкий. Скрипачу будет куда полезнее моя теория тональностей, нежели пространные рассуждения о старинных ладах — дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, эолийском, ионийском и еще шести подобных с приставкой «гипо». В церкви они еще используются, но ко двору их больше не допускают. Если предположить, что все ныне существующие тональности были образованы из *до мажора* и *ля минора* просто путем добавления бемолей и диэзов, то отчего же тогда пьеса, транспонированная из *фа* в *соль*, теряет свою приятность и совершенно иначе воздействует на души слушателей? И почему опытный музыкант мгновенно скажет вам, в какой тональности та пьеса, которую он слышит, ежели они все одинаковы? Тональности различаются по терции. Терция — это третья нота от тоники, той ноты, по которой названа тональность пьесы. Последняя нота пьесы обычно и является тоникой, а указанные в начале пьесы \flat или \sharp — терцовый тон. Если терция большая, то это жесткий лад, если же малая — мягкий. Например:



Здесь мы видим, что этот пример оканчивается нотой *ре*. *Фа* — третий тон от *ре*, то есть терция. Поскольку знака повышения тона не стоит перед нотой, очевидно, что эта *фа* чистая или натуральная, и лад этого примера мягкий, или, иначе говоря, минор, ибо терция малая.

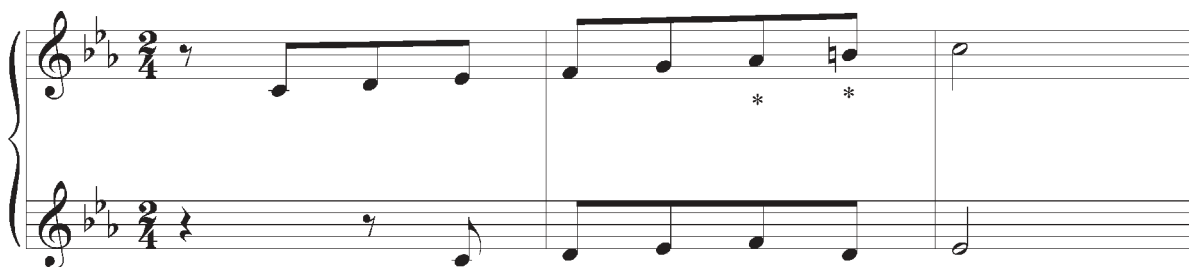
Мажор, или жесткий лад, содержит большую терцию. Например:



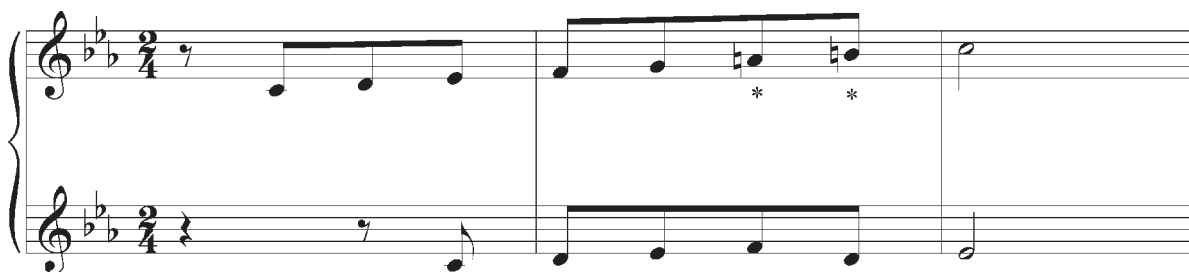
Это пример заканчивается также на *ре*, однако же перед обозначением размера стоит *фа диез* и *до диез*. Следовательно, этот пример в жестком ладе, поскольку нота *фа*, терция от *ре*, повышена диезом на полтона.

§ 3

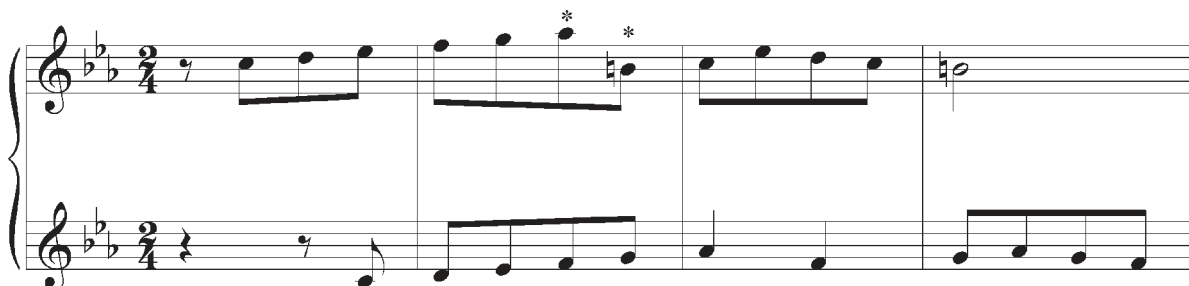
Следует, однако, знать, что у каждого из двух ладов есть по 6 разновидностей, отличающихся друг от друга по высоте. Каждый мажор содержит в себе, считая от тоники, следующие интервалы: большую секунду, большую терцию, чистую кварту и ординарную квинту и, наконец, большие сексту и септиму. Каждый минор или каждый мягкий лад содержит большую секунду, малую терцию, истинную кварту и чистую квинту, малую сексту и малую септиму, хотя ныне чаще принято использовать большую сексту и большую септиму при восходящем движении и малые сексту и септиму — при нисходящем. Еще более приятную гармонию создает малая секста перед большой септимой при движении вверх. Например:



Не правда ли, это звучит гораздо лучше, нежели последующий пример? И, к слову сказать, первый пример более очевидно приводит в минор, нежели второй.



В вокальной партии такой ход неестественен. Однако же и тогда возможно организовать мелодию подобным образом. Например:

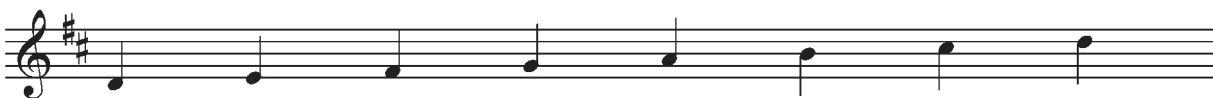


§ 4

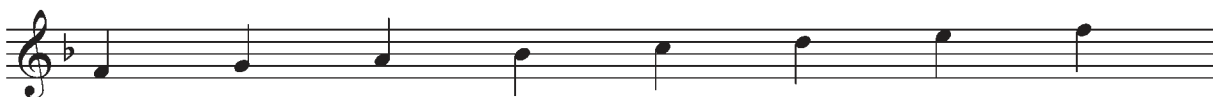
Вышеупомянутые интервалы мажорного лада — это интервалы *до мажора*, нисходящие интервалы мягкого лада вы найдете в диатонической гамме *ля минора*, остальные же разновидности мажора и минора должны быть образованы с помощью \flat и \sharp . Например:



Интервалы мажорного лада расположены здесь по диатонической гамме.



Здесь они образуются с помощью добавочных диезов.



А здесь — бемолей.

Поскольку из всего вышесказанного следует, что мы распознаем тональность пьесы не только по ее последней ноте, но и при помощи знаков при ключе, я приведу далее описания всех тональностей, расположив тональности с одинаковыми знаками¹ друг под другом. Легко понять также, что, например, диез, стоящий у ноты *до*, относится ко всем *до* во всех октавах, равно как и бемоль, стоящий у ноты *си*, относится ко всем *си* как в верхней, так и в средней и нижней октавах.

<p>до мажор</p>	<p>соль мажор</p>
<p>ля минор</p>	<p>ми минор</p>
<hr/>	
<p>ре мажор</p>	<p>ля мажор</p>
<p>си минор</p>	<p>фа # минор</p>

¹ Параллельные.



ми мажор си мажор

до # минор соль # минор

фа # мажор соль б мажор

ре # минор ми б минор

ре б мажор ля б мажор

си б минор фа минор

ми б мажор си б мажор

до минор соль минор

фа мажор

ре минор



Тональность, стоящая на терцию ниже мажора и имеющая такие же знаки при ключе, это, как мы видим, минор. Например: Последняя тональность в примере — *фа мажор*, на терцию ниже расположен *ре минор*, обе эти тональности имеют при ключе *си б*, чтобы построить сообразные интервалы для соответствующего лада.

§ 5

Некоторые полагают, что скрипачу достаточно быть наслышанным о большой и малой терции или кварте, квинте, сексте и септима в придачу, без того, чтобы понимать разницу между ними. Из сказанного выше, однако, очевидно, что знание это весьма полезно: как только дело дойдет до форшлагов или иных изысканных украшений, появится и потребность. Далее я приведу все простые, большие и малые, хорошо и дурно звучащие интервалы. Нота, стоящая на нижнем стане, есть основание интервала, от которого отсчитывают верхний тон.¹

<p>Прима не имеет размера</p> <p>unisonus non est Intervalum</p>		<p>Секунда малая</p> <p>2 Minor</p>		<p>большая</p> <p>2 Major</p>		<p>увеличенная</p> <p>2 Superaddita</p>					
<p>Терция малая</p> <p>3 Minor</p>		<p>большая</p> <p>3 Major</p>		<p>Кварта уменьшенная</p> <p>4 Minuta</p>		<p>истинная, или чистая</p> <p>4 Vera</p>		<p>большая, или трехтоновая</p> <p>4 Major vel Tritonus</p>			
<p>Квинта ложная</p> <p>5 Falsa</p>		<p>истинная, или чистая</p> <p>5 Vera</p>		<p>увеличенная</p> <p>5 Superaddita</p>		<p>Секста малая</p> <p>6 Minor</p>		<p>большая</p> <p>6 Major</p>		<p>увеличенная</p> <p>6 Superaddita</p>	

¹ В нотных примерах латинские названия оставлены без перевода, так как полностью дублируют переведенные немецкие.



Септима ————— Октава

сокращенная, или уменьшенная	малая	большая	
7 Diminuta	7 Minor	7 Major	Octava

Эти интервалы называют простыми. Увеличивая их за пределы октавы, мы получим составные интервалы. Вот некоторые составные интервалы:

Октава ————— Нона ————— Децима —————

	малая	большая	увеличенная	малая	большая
--	-------	---------	-------------	-------	---------

Ундецима ————— Дуодецима —————

уменьшенная	чистая	большая	ложная	чистая	увеличенная
-------------	--------	---------	--------	--------	-------------

И так далее. И все же, если говорят о дециме или ундециме, подразумевают большую или малую терцию, уменьшенную, чистую или увеличенную кварту и т. д. Если основание интервала расположено достаточно низко по тесситуре, можно от него построить дважды, трижды — и даже четырежды увеличенные составные интервалы в верхнем голосе, которые, однако, сохраняют в себе соответствующие им простые наименования.

§ 6

Дабы начинающий скрипач мог хорошенько изучить строение интервалов и научиться их чисто интонировать, я приведу здесь несколько гамм, одни из которых содержат диезы, а другие — бемоли. На клавире *соль#* и *ляб*, *до#* и *реб*, *фа#* и *сольб* суть одно. Это и есть темперация. На самом же деле, все ноты, пониженные с помощью *b*, чуть выше, нежели повышенные *#*. Например: *реб* выше, чем *до#*, *ляб* выше, чем *соль#*,



соль выше, чем *фа#* и т. д. Следует опираться на хороший слух. И, безусловно, было бы полезно приобщить ученика к монохорду¹.

The image displays six musical staves, each representing a different string on a guitar. The staves are arranged in three pairs. The first pair shows the Sol (G) and Re (D) strings, the second pair shows the La (A) and Mi (E) strings, and the third pair shows the Sol (G) and Re (D) strings again. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1-4) indicated below them. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first two pairs of staves show a scale starting on the open string and moving up, while the third pair shows a scale starting on the second fret and moving up. The notes are: Sol (open), La (1), Si (2), До (3), Ре (4), Ми (1), Фа (2), Соль (3), Ла (4).

Сверху указаны струны, пальцы обозначены цифрами, там же, где не стоит цифра, следует играть открытую струну, а более объяснять ничего не нужно, кроме того, что в гаммах второго типа ноты *ре#*, *ля#* и *ми#* следует играть четвертым пальцем. Действительно, некоторые играют эти три ноты первым пальцем, что в медленных пьесах звучит весьма уместно. Но в быстрых произведениях, в особенности если последующие ноты — *ми*, *си* и *фа*, сие исполнение не представляется возможным, ибо первый палец немедля запутывается. Попробуйте, например:

¹ Монохорд (др.-греч. μονόχορδον, лат. monochordum — однострунный) — инструмент, служащий для точного построения музыкальных интервалов путем фиксации различных длин звучащей части возбуждаемой щипком струны.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ. НА ЧТО СЛЕДУЕТ ОБРАТИТЬ ВНИМАНИЕ УЧЕНИКА ПЕРЕД НАЧАЛОМ ИГРЫ



Очевидно, что здесь весьма затруднительно использовать первый палец для всех трех нот. Лучше сыграть *ре#*, *ля#* и *ми#* четвертым пальцем на предыдущей струне.



§ 7

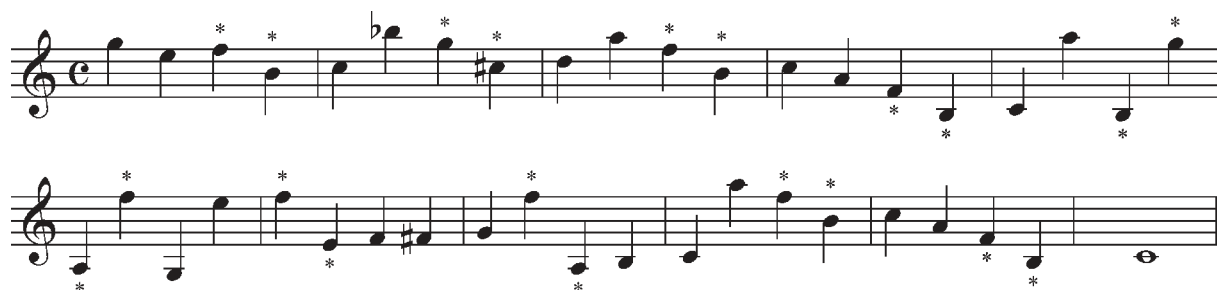
Весьма разумно поступает ученик, если он чаще старается играть вместо открытых струн *Ре*, *Ля* и *Ми* ноты, взятые четвертым пальцем на предыдущей струне. Звук от этого будет ровнее, ибо открытые струны звучат громче прижатых. К тому же это укрепит мизинец, который, дабы уравнивать его в ловкости с остальными пальцами, приходится неустанно упражнять. Поначалу можно играть вместе с открытой струной, чтобы проверить интонацию.

§ 8

Когда будет усвоено все, о чем говорилось в этой главе, можно начинать играть первые пять линеек таблицы из третьей части первой главы, дабы в равномерном темпе усвоить правильное деление половинных нот на четверти, четвертей на восьмые, восьмых на шестнадцатые и т. д. Лишь после этого следует повторить наставление о пунктирном ритме, изложенное в той же третьей части первой главы, и перейти к разучиванию восьмой и девятой строк таблицы. И наконец, можно приступить к гаммам, изложенным в § 4 данной главы, дабы научиться их исполнять чисто и верно. Чтобы было проще усваивать и понимать их, надобно начать с *до мажора* и *ля минора*, следуя далее по мере увеличения диезов при ключе до *б#*, и напротив того, начав со стоящих в самом конце двух тональностей *фа мажор* и *ре минор*, играть, увеличивая бемоли, вплоть до тональностей с *бб*.

§ 9

И в завершение этой главы хочу привести один пример, чрезвычайно полезный в упражнении, ибо многие ноты в нем играют одна за другой одним и тем же пальцем, но на разных струнах. Эти ноты обозначены звездочкой (*). Вспомните также о том, что было сказано в § 9 предыдущей главы.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

§ 1

Поскольку мелодия — это не только постоянная смена различных по высоте нот, но и чередование разнообразных длительностей, обозначенных нотами и ограниченными определенным размером такта, непременно должны существовать правила, сообщающие скрипачу, как ему вести смычок таким образом, чтобы с помощью распределения штриха воспроизводить длинные и короткие ноты равномерно легко.

§ 2

В четном размере, в частности двух- или четырехчетвертном, исполнение равных длительностей не представляет сложности. Например¹:



Первая нота играется вниз смычком, вторая — вверх и т. д. — Я настоятельно рекомендую вернуться ко второй главе и играть все медленно, плотным длинным штрихом. Вспомните также, о чем я писал в § 6. Палец остается на струне до тех пор, пока он не понадобится для другой ноты. Здесь, например, второй палец остается на половинной ноте до вплоть до первой ноты второго такта — *соль*. Третий палец на третьей четверти второго такта — *ре* — до второй ноты до третьего такта, и т. д. Кто пренебрегает этим, не добьется в игре ни чистоты, ни сноровки.

§ 3

Итак, первое и главное правило: если первая доля такта не пауза, будь то в четном или в нечетном размере, надо стараться первую ноту такта всегда играть вниз смычком. Даже если при этом придется играть вниз смычком два раза подряд. Например:

¹ В современной нотации штрихи вниз и вверх смычком обозначаются значками соответственно ³ и ². В нотных примерах мы оставили авторское обозначение — словами (в ориг. her/hin).





В этом упражнении отрабатывается навык быстрой смены смычка.

§ 4

Исключением из этого правила служит лишь чрезвычайно быстрый темп. Как распределять смычок таким образом, чтобы на первую четверть каждого такта приходился штрих «вниз», вы узнаете из ряда правил. Подобная организация штрихов тем более необходима, поскольку в четном или четырехчетвертном такте третью долю следует также играть вниз, как это было показано в первом примере. Вот еще один пример:



§ 5

После каждой из следующих соспир (ʹ) (ʹ) (ʹ), если они стоят в начале доли, следует играть вверх смычком. Например:



§ 6

Если же восьмая соспира (7) представляет собой целую долю, то последующая нота играется вниз смычком. Это происходит в таких музыкальных размерах, как 3/8, 6/8 и 12/8. Например:



§ 7

В размере алла бреве четвертная пауза представляет собой лишь половину доли. Посему, если она стоит в начале доли, то последующую четверть следует играть вверх смычком. Например:

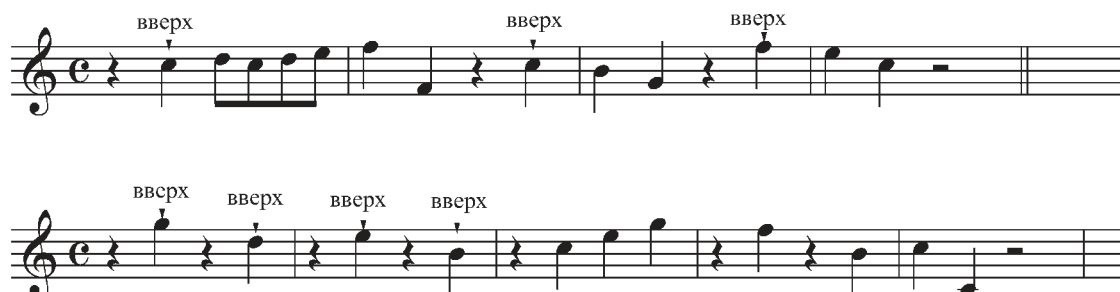


Это справедливо и для размеров 3/2 и 3/1. Напр.:



§ 8

Вторая и четвертая доли играют в основном вверх смычком, особенно если на первую или третью доли приходится четвертные паузы. Например:



§ 9

Каждая доля, состоящая из двух или четырех одинаковых длительностей, будь то в четном или нечетном размере, начинается вниз смычком.





§ 10

В быстром темпе вновь следует сделать исключение из этого правила. Так, в первом примере предыдущего параграфа в быстром темпе лучше сыграть две ноты на один смычок, приподнимая его, однако же таким образом, чтобы эти ноты были явно отделены друг от друга. Также и фигуры из четырех шестнадцатых во втором и третьем тактах лучше сыграть на один смычок вверх. Например:



§ 11

Две ноты, одна из которых с точкой, приходящиеся на вторую и четвертую доли, играютя вверх смычком, причем после ноты с точкой смычок следует приподнять и отделить вторую ноту от первой таким образом, чтобы она была сыграна как можно позже. Например:



§ 12

Если же, напротив того, вторая нота с точкой, а первая укорочена, их следует играть на один смычок штрихом вверх. Например:



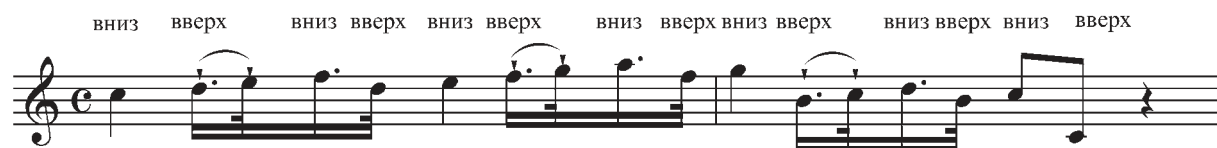
§ 13

Когда на одну четверть приходится по четыре ноты, будь то первая, вторая, третья или четвертая доли такта, и если при этом первая и третья ноты — ноты с точкой, то каждая из них играется отдельным смычком так, чтобы перечеркнутая нота была сыграна весьма поздно, а следующая за ней незамедлительно, быстро сменив смычок. Например:



§ 14

Если же на первую из этих четырех нот приходится штрих вверх смычком, следует сыграть две первые ноты на один смычок, отделив одну от другой поднятием смычка, дабы вернуться к надлежащему порядку штриха. Например:



§ 15

Если четыре ноты составляют одну четверть, вторая и четвертая из которых ноты с точкой, играть их следует по две на один смычок. Ноту же с точкой не следует ни отпустить слишком быстро, ни задерживать чрезмерно, но сыграть ее мягко и естественно. Следует обратить внимание также на сказанное в § 12. Например:



§ 16

Последняя нота каждого такта или же каждой доли, как правило, играется вверх смычком. Например:



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ



Так называемый затакт тоже играют обычно вверх смычком. Например:



О том, что такое затакт, было изложено в § 24 третьей части первой главы.

§ 17

Если на одну долю приходится три ноты разной длительности, одна из которых длиннее, а две другие короче, то две короткие играютя легато на один смычок, если же одна из коротких нот — нота с точкой, играть их следует на один смычок, но отделяя друг от друга. Вот пример:



Случается, однако, что подобные фигуры для выражения определенного музыкального смысла подчас исполняют совершенно иным образом, о чем будет говориться во второй части седьмой главы. Действительно, бывают случаи, когда просто необходимо сыграть их иначе, дабы изящно распределить штрихи или, скорее, дабы их вновь упорядочить.



§ 18

Когда в фигуре из трех нот две быстрые или короткие стоят в начале, а сразу за ними следует нота с точкой, быстрые ноты следует исполнять каждую отдельным смычком. Например:



§ 19

Запомните следующее правило: если в фигуре из одной длинной ноты и двух коротких первая из двух коротких играется вниз смычком, то обе они должны быть сыграны отдельными смычками. Например:



Если же на первую из двух быстрых нот приходится штрих вверх смычком, играть их следует, как было описано в §17.



Здесь мы видим пример для обоих случаев. Я рассматриваю лишь фигуры, состоящие из длинной ноты с последующими двумя короткими. В основном это характерно для трехдольных размеров.

§ 20

В четном размере нота, следующая за половинкой, играется вниз смычком.



§ 21

Если надобно сыграть три ноты подряд, среднюю из которых необходимо отделить, как было описано в третьей части первой главы, следует обратить внимание на



то, повторяется ли эта фигура. В случае, когда нужно сыграть несколько подобных фигур подряд, смычки распределяют последовательно вниз и вверх, не соблюдая вышеизложенные правила. Например:



Или же быстрыми нотами:



Здесь, однако же, следует отметить, что средняя нота должна быть отделена лишь мысленно, на практике же среднюю, более длинную ноту надобно сыграть громче, но без акцента, мягко выдержав ее длительность согласно ритму.

§ 22

Другое дело, если композитор сам обозначает штрихи, расставив лиги. Например:



Поскольку здесь он связал вторую ноту с третьей, исполнять их следует вверх смычком на один смычок легато. В подобных случаях не только не следует делить вторую ноту на две части акцентом, но нужно мягко и без отдельной атаки связать вторую и третью ноты.

§ 23

Именно так следует играть, если подобная фигура всего одна. Это приводит, как правило, к штриху вниз смычком в начале такта и упорядочивает впоследствии остальные штрихи. Например:



Не забудьте, среднюю ноту следует начать чуть громче, дабы она, затихая, мягко перешла в третью.



§ 24

Когда вторая и третья ноты не могут быть сыграны на одной струне, их, хотя и играют на один смычок вверх, отделяют друг от друга, слегка приподнимая оный. Например:



То же происходит и с нотами, стоящими на одной линии, или, иначе говоря, на одной высоте.



§ 25

Нередко вместо первой ноты стоит пауза. Тогда можно либо связать вторую и третью ноту, либо сыграть их отдельно. Если играть их легато, то вверх смычком, дабы прийти к первой доле следующего такта вниз смычком. Например:



Если же вы хотите играть эти ноты отдельно, каждую на свой смычок, начинать следует вниз смычком. Вот пример:



§ 26

Если перед или после разделенной ноты <синкопы> находятся две короткие длительности, то либо первые две, либо последние две следует играть легато на один смычок. Например:



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

вниз вверх вниз вверх вниз вверх



§ 27

Порой приходится играть три, четыре, пять и более разделенных нот <синкоп> подряд. Эти ноты следует играть вверх и вниз смычком, не принимая во внимание правила, изложенные ранее. Вот некоторые примеры:

внизвверх вниз вверх внизвверх внизвверх



вниз вверх вниз вверх вниз вверх



* вниз вверх и так далее



* Это единственный случай, когда продление ноты <синкопу> следует подчеркнуть легким нажимом смычка, поскольку подобные длительности следуют в быстром темпе одна за другой.

§ 28

Новичок обычно сталкивается с наибольшими трудностями в музыкальных размерах, кратных трем. В нечетном ритме невозможно воспользоваться правилом из §3, поэтому необходимы новые правила, дабы упорядочить движение смычка. Одним из подобных правил может стать следующее: если в нечетном размере в такте наличествуют только длительности, равные долям¹, то каждый раз следует играть две из трех легато на один смычок. В особенности если в последующем такте появляются более мелкие или смешанные длительности. Например:

¹ В размере 3/4, четверти, а в размере 3/8 — восьмые.





§ 29

Вопрос в том, следует ли загибывать две первые или две последние из трех нот? И второй вопрос: играть ли их слитно или с остановкой? Ответы следуют из самой мелодики пьесы и зависят от вкуса и здравомыслия исполнителя, если композитор забыл или вовсе не сумел оставить должные указания. За правило, однако же, можно принять следующее: близко расположенные по высоте ноты следует играть слитно, а удаленные друг от друга звуки разделять с помощью штриха, соблюдая желаемое разнообразие. Например:



§ 30

Если каждая из трех долей такта играется отдельным смычком, то следует помнить о том, чтобы в следующем такте упорядочить штрихи. Если в следующем такте также много нот, как в этом примере:

вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх

то первые две из них следует сыграть вверх смычком легато, остальные же — отдельно.

§ 31

Если после трех четвертей¹, каждая из которых сыграна отдельным смычком, первую долю последующего такта составляют две ноты, а последующие две доли — две четвертные ноты, то две ноты первой доли следует играть вверх смычком легато на один смычок. Например:

вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх

§ 32

Если несколько тактов подряд четвертные ноты чередуются друг с другом, играть их следует вниз и вверх смычком попеременно. Например:

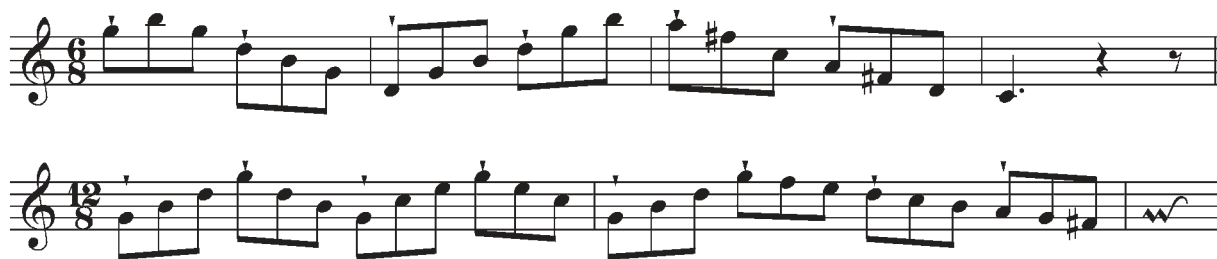
вниз вверх вниз вверх внизвверх вниз вверх вниз вверх

вниз вверх вниз вверхвниз вверх вниз вверх

Первую четверть второго такта приходится играть вверх смычком, но к началу третьего такта штрих опять упорядочен. Первую долю каждого такта следует подчеркнуть сильным акцентом смычка, а в размере 6/8 акцентируйте и четвертую долю, в такте же 12/8 — первую, четвертую, седьмую и десятую доли. Например:

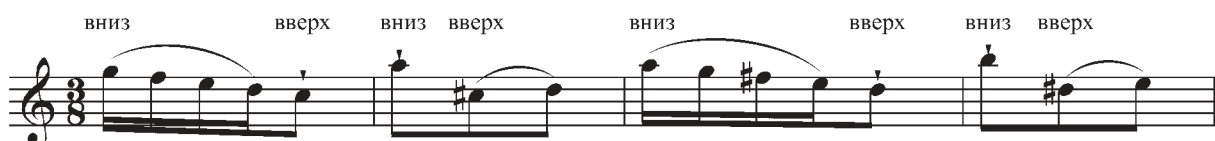
¹ Автор называет четвертью любую длительность, равную основной доле размера. Так, в 3/8 или 6/8 — это восьмая, а в 2/4 или 3/4 — четверть.





§ 33

Если в размере 3/8, 6/8 или 12/8 на две первые доли приходятся четыре шестнадцатые, за которыми следует восьмая, то эти две первые доли или четыре шестнадцатые ноты, особенно в подвижном темпе, следует играть вниз смычком легато на один смычок. Например:



§ 34

В быстром темпе, особенно в размере 12/8, можно всю эту фигуру сыграть на один смычок. Например:



§ 35

Эта фигура часто бывает перевернута: восьмая нота стоит перед шестнадцатыми. В этом случае первые две шестнадцатые играют вверх легато на один смычок, а последние две, напротив, отдельными смычками. Например:



§ 36

В быстром темпе четыре шестнадцатые следует играть вверх смычком легато. Например:





§ 37

Теперь ученик может полностью разучить таблицу¹, напечатанную в третьей части первой главы, дабы хорошенько освоиться с музыкальным метром. Если у него возникнут хоть малейшие сомнения в штрихах, пусть обратится к этим правилам, если же он не сможет поначалу преодолеть чередование различных длительностей в такте, можно объединить две ноты в одну. Допустим, в пьесе имеются эти ноты:



Здесь в первой и второй четвертях вместо двух шестнадцатых следует сыграть только первую из них, а именно ноту *ми* в первой четверти и *ре* во второй, и, сделав из них восьмые, играть так:



Он должен точно запомнить равномерность и продолжительность каждой ноты и играть вторую ноту таким образом, чтобы она длилась не более чем одна восьмая. Так следует поступать с первой и третьей долями одиннадцатой строки и второй и четвертой — двенадцатой строки таблицы. К слову сказать, рекомендую ученикам играть упражнения в таблице не только последовательно по строчкам, но взять первые такты каждой строки, затем вторые, третьи и т. д., дабы через постоянные изменения фигур твердо усвоить ритм и размер.

§ 38

Дабы предоставить ученику возможность упражняться в освоении вышеизложенных правил ведения смычка, я хотел бы предложить несколько примеров в различных ритмических вариациях, начав с примера из одинаковых длительностей, повторяющихся на протяжении многих тактов. Именно эти непрерывные шестнадцатые и есть тот камень преткновения, о который споткнется всякий, кто, будучи ослеплен самолюбованием, вообразит себе, что он знает, как верно, ровно и уверенно продвигаться вперед. Некоторые скрипачи, в остальном в общем-то недурно играющие, исполняя подобные пассажи из равных мелких длительностей, так спешат, что через несколько тактов оказываются на четверть впереди. Чтобы избежать этой беды, подобные пьесы следует

¹ Имеется в виду таблица штриховых примеров в конце книги (см. стр. 204).



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

учить поначалу медленно, длинным лежащим штрихом, не ускоряя, а играя, напротив того, сдержанно, и в особенности не укорачивая две последние ноты из четырех. Если таким образом пьеса начнет получаться хорошо, можно слегка ускорить темп. Шестнадцатые можно играть более коротким штрихом, постепенно ускоряя темп, однако так, чтобы конец и начало упражнения были в одном темпе. Вот пример:

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the piano. The first system is marked '§23' and the second and fourth systems are marked '(5)'. The violin part features sixteenth-note patterns, while the piano part features longer note values, including half notes and quarter notes. The score is written in common time (C).





§ 39

В этом и последующих примерах добавлен нижний голос второй скрипки, дабы учитель с учеником могли, чередуясь, исполнять их совместно. Для пущей ясности цифрами указаны штриховые правила, подобно тому, как они указаны в нижнем голосе предыдущего примера или в таблице. Цифры указывают на номер параграфа, в котором изложено соответствующее правило. Если правило обозначено однажды, больше в том же примере оно не указывается. Считаю своим долгом также напомнить, что учитель не должен играть эти примеры ученику, ибо тогда ученик заучит их со слуха, не вникнув в основные правила. Пусть учитель лучше разделит каждый такт пьесы по долям и продирижирует, наказав ученику в это время представлять себе деление по четвертям, глядя в ноты. После этого ученик может начать играть, учителю же при этом следует отбивать такт и лишь в случае острой нужды ему подыгрывать; нижний голос можно присовокупить лишь тогда, когда ученик хорошенько выучит верхний.

А вот и упражнения. Чем более неприятными они вам кажутся, тем паче это меня веселит: ведь именно такими я их и задумал.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

First system of musical notation, measures 1-2. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure rest '(2)' is indicated above the left hand staff in the second measure.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand has a measure rest '(23)' above the first measure. The left hand accompaniment continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand melodic line includes a slur over the final two notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand melodic line continues with eighth notes and rests. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

First system of musical notation, measures 1-9. The upper staff contains a melodic line with a fingering of 5 at measure 3. The lower staff contains a bass line with a fingering of 9 at measure 9.

Second system of musical notation, measures 10-17. The upper staff contains a melodic line with a repeat sign at measure 11. The lower staff contains a bass line with a fingering of 5 at measure 10 and 17 at measure 17.

Third system of musical notation, measures 18-23. The upper staff contains a melodic line with a fingering of 23 at measure 19. The lower staff contains a bass line with a fingering of 23 at measure 19.

Fourth system of musical notation, measures 24-30. The upper staff contains a melodic line with fingerings of 5 at measure 24, 22 at measure 28, 17 at measure 29, and 16 at measure 30. The lower staff contains a bass line with a fingering of 5 at measure 24 and 17 at measure 29.

Fifth system of musical notation, measures 31-37. The upper staff contains a melodic line with a fingering of 27 at measure 31. The lower staff contains a bass line with a fingering of 24 at measure 31.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

The musical score consists of six systems, each with a violin part (top staff) and a piano accompaniment part (bottom staff). The first system shows a simple melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano. The second system features a 24-measure exercise in the violin, with the piano accompaniment providing a steady bass line. The third system includes a 5-measure exercise in the violin and a 9-measure exercise in the piano. The fourth system continues with a 5-measure exercise in the piano. The fifth system features a 27-measure exercise in the violin and a 28-measure exercise in the piano. The sixth system concludes with a final melodic phrase in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a sequence of eighth notes, with a measure number (17) indicated above it.

Musical notation for the second system, marked **Allegro**. The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs, with measure numbers (15), (14), and (13) indicated above it. The bass staff contains a sequence of eighth notes, with measure numbers (5), (17), and (9) indicated above it.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs, with measure numbers (11), (12), and (14) indicated above it. The bass staff contains a sequence of eighth notes, with measure numbers (4) and (8) indicated above it.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs. The bass staff contains a sequence of eighth notes, with measure numbers (17) and (9) или (10) indicated above it.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs. The bass staff contains a sequence of eighth notes, with measure numbers (11) and (4) indicated above it.



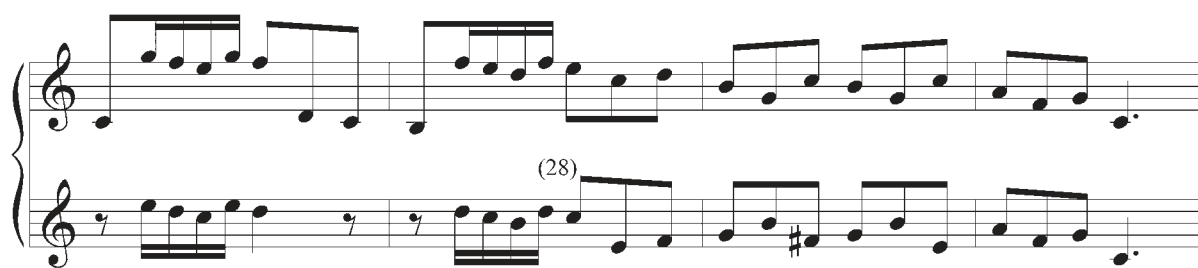
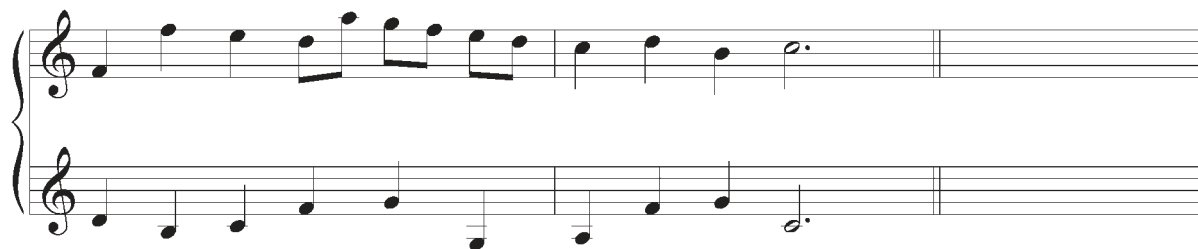
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

Allabreve

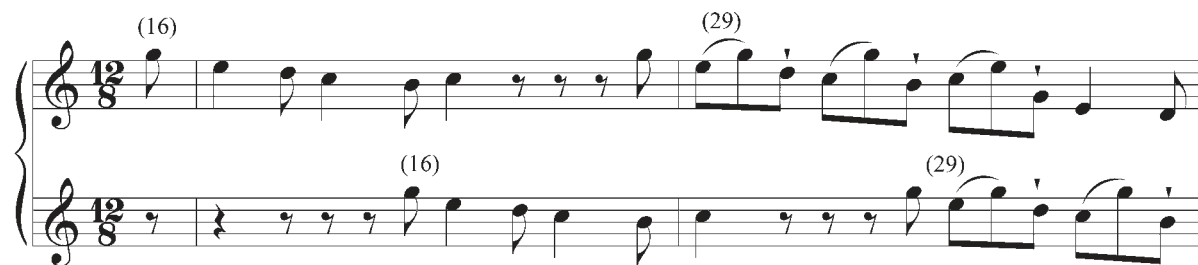
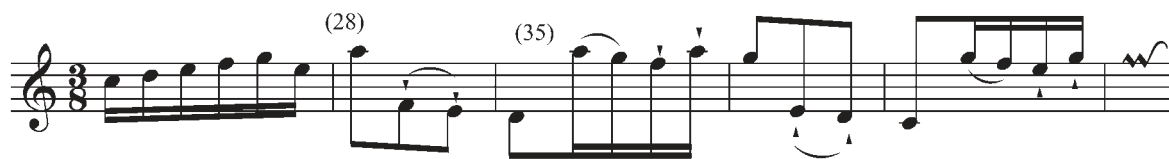
Фигуры такого рода играютс я неизменно вверх и вниз смычком



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ



4, 5 и 6 такты можно играть и согласно правилу § 33. Например:



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ОБ ИГРЕ ВВЕРХ И ВНИЗ СМЫЧКОМ

(36) (28) (6) (28)

(28)
Этот и последующий музыкальные размеры используются обычно в медленных пьесах

(7)

Вполне уместно исполнение в подобных фигурах всех нот длинным штрихом вверх и вниз смычком попеременно, не нарушая штриховых правил.

(28) (28)

(28)

ГЛАВА ПЯТАЯ

КАК С ПОМОЩЬЮ ВЕРНОГО РАСПРЕДЕЛЕНИЯ СМЫЧКА ДОБИТЬСЯ ХОРОШЕГО ЗВУЧАНИЯ ИНСТРУМЕНТА

§ 1

Возможно, некоторым покажется, что настоящие рассуждения следовало бы привести в самом начале, дабы при первом же соприкосновении с инструментом разъяснить ученику, как добиться хорошего звука. Однако же, если принять в расчет, что при игре на скрипке новичок непременно должен знать все виды штрихов и умело применять все вышеизложенные правила, уделяя при этом большое внимание штриху, нотам, музыкальному размеру и прочим обозначениям, никто не упрекнет меня в том, что я оставил эти рассуждения до сего момента.

§ 2

О том, что поначалу струны на скрипку следует натягивать посильнее, было уже упомянуто в § 1 второй главы; делается это для того, чтобы через сильное нажатие пальцев с крепкой опорой на смычок укреплять члены, добиваясь устойчивого и мужественного ведения смычка. Воистину, нет ничего противнее, нежели когда музыкант, не осмеливаясь даже взять скрипку как следует, еле водит по ней смычком, держа его зачастую только двумя пальцами, издавая шипение у подставки, так что слушатель, уловив время от времени просвистевшую тут и там ноту, не понимает, что она должна означать, ибо все происходящее химере подобно. Эти вертопрахи¹ столь отважны, что сходу играют сложнейшие пьесы, нисколько не смущаясь. Ведь даже если они не попадут на все ноты, в их шелесте этого никто не услышит — у них это зовется играть приятно. Тишайшее безмолвие им кажется прекрасным. Но стоит лишь заставить их играть громко, пропало искусство. Так что натягивайте струны посильнее, старайтесь играть серьезно и мужественно, и наконец, упражняйтесь, играя громко и добиваясь чистого звучания, в чем основную роль играет разделение смычка на легкий и тяжелый отрезки.

§ 3

Каждый, даже взятый с самым большим усилием, звук содержит в себе небольшую, порой едва заметную тишину, иначе это был бы не звук, а неприятный и невнятный шум. Подобное ослабление звука приходится обычно на конец звучания. Таким образом, следует разделить смычок на громкие и тихие отрезки, а затем с помощью пронации и ослабления нажима научиться извлекать красивый и нежный звук.

§ 4

Первый тип деления смычка может быть следующим: начните играть вниз или вверх смычком с приятной легкостью, усиливая звук неприметным и плавным нажимом на

¹ В оригинале — Luftviolinisten.



смычок, дабы к середине смычка достичь наибольшей громкости, уменьшая ее путем постепенного ослабления нажима до тех пор, пока к концу смычка звук совсем не затихнет.



Рис. 1

Упражняться в этом следует как только возможно медленно и сдержанно, дабы тем самым достичь того уровня мастерства, при котором нетрудно будет сыграть длинную ноту в темпе *Adagio* чисто и нежно к великому удовольствию слушателей. Столь же сильно трогает нас умение вокалиста, не беря дыхания, красиво спеть длинную ноту, попеременно искусно раздувая звук и затихая. Следует, однако же, здесь особо отметить, что, играя тихо, пальцы левой руки, которые стоят на грифе, следует немного ослабить, а смычок чуть отодвинуть от подставки, при громкой игре, напротив того, прижать струны пальцами левой руки посильнее, а смычок придвинуть к подставке.

§ 5

При таком делении смычка, равно, как и при всех последующих, пальцы левой руки должны производить небольшие медленные движения, но не по струне, а вперед и назад. Палец должен качнуться к подставке и вернуться обратно к головке скрипки, при тихом звуке очень медленно, а при громком — чуть быстрее.

§ 6

Второй тип деления смычка может быть реализован следующим образом. Начинать вести смычок следует громко, постепенно незаметно ослабляя звук, с тем чтобы закончить совсем тихо.

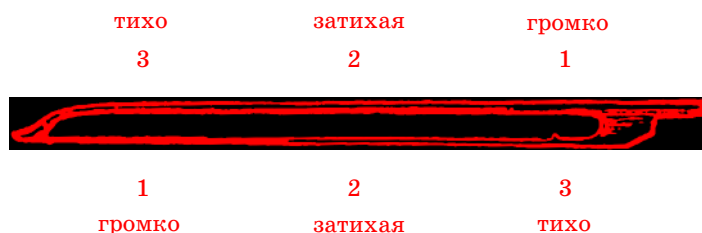


Рис. 2

Это делается как при штрихе вниз, так и при штрихе вверх смычком. Следует прилежно разучить оба варианта. Этот вид более употребителен для коротких нот в быстром темпе, нежели в медленных пьесах.



§ 7

Третий тип деления следующий: начать играть тихо, постепенно плавно усиливая звук, и закончить играть громко.

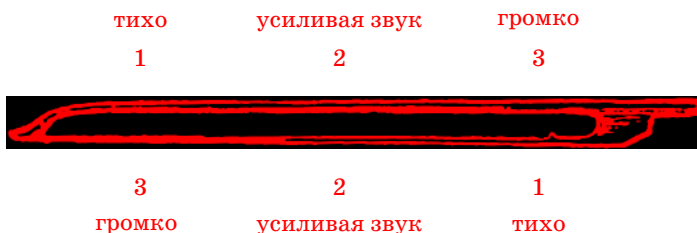


Рис. 3

Это деление смычка, так же как и остальные, следует разучивать вверх и вниз смычком. Нужно, однако, обратить внимание на то, что, играя тихо, следует вести смычок очень медленно, ускоряя по мере усиления звучности, дабы в последнем громком отрезке прийти к быстрому штриху.

§ 8

Четвертый тип деления смычка состоит из чередующихся тихих и громких отрезков.

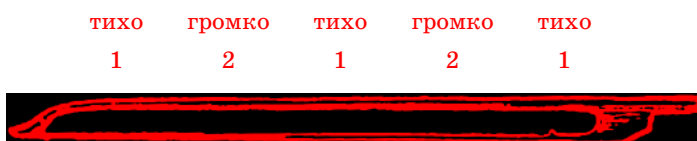


Рис. 4

Играть это следует вниз и вверх смычком. Цифра 1 указывает на тихий отрезок, а цифра 2 — на громкий, следовательно, звучные отрезки смычка чередуются с мягкими и тихими. Те громкие части ноты, что приведены здесь дважды, можно сыграть, чередуя их с тихими отрезками, четыре, пять, шесть, а то и более раз на один смычок. Работая над этим и приведенными ранее типами деления смычка, можно научиться играть громко и тихо в любой его части — крайне полезный навык.

§ 9

Уместно проделать еще один весьма полезный опыт. А именно, надобно постараться провести смычок совершенно ровным звуком. Следует вести смычок от начала до конца с абсолютно одинаковой силой звука. Сдерживайте ваш смычок, ибо чем медленнее и ровнее вы способны его вести, тем более совершенно ваше искусство владения оным, острую нужду в коем мы испытываем при исполнении медленных пьес.

§ 10

Усердно упражняясь в этих способах деления смычка, вы научитесь его укрощать; умеряя же смычок, вы добьетесь чистоты звука. Струны, натянутые на скрипку,



приводятся в движение смычком, движение струн, в свою очередь, колеблет воздух, который и разносит звук, исходящий от струн. Если мы играем на одной струне несколько нот подряд, каждый раз начиная новое движение из предыдущего колебания струны быстрее или медленнее согласно последующим штрихам, то непременно следует начинать каждый штрих размеренно и мягко, дабы один штрих переходил в другой совершенно естественно и незаметно даже при самой сильной громкости и вибрации струны. Я поясню это с помощью того ослабления звука, речь о котором шла в § 3.

§ 11

Если вы хотите играть чисто, обратите внимание на строй скрипки. Когда она настроена низко, смычок нужно несколько отодвинуть от подставки, а чем выше настроен инструмент, тем ближе к подставке следует играть. В целом, при игре на струнах *Ре* и *Соль* смычок дальше от подставки, нежели на струнах *Ля* и *Ми*. Причина этого совершенно естественна. Толстые струны на тех местах, где они прилегают к подставке, труднее привести в движение, если же приложить излишнее усилие, они станут звучать грубо и резко. Я не подразумеваю, однако, большое удаление. Разница весьма мала, а поскольку не все скрипки одинаковы, следует внимательнейшим образом изучить, в каком месте, не теряя чистоты звука, струны отзываются мягко или резко, как того требует мелодика исполняемой пьесы. К слову сказать, по толстым нижним струнам можно всегда играть сильнее, не оскорбив слух, ибо они колеблются и раскачивают воздух медленно и слабо, соответственно, не так резко воспринимаются слушателем; тонкие и сильно натянутые струны, напротив того, колеблются быстрее, рассекая воздух сильно и легко; их следует несколько сдерживать, ибо они звучат громче.

§ 12

Пользуясь этими и иными подобными наблюдениями, следует приложить все усилия, дабы добиться ровности звука. Сохранять эту ровность надобно также и при чередовании громких (*forte*) и тихих (*piano*) отрывков. Ибо чтобы играть *piano*, недостаточно быстро поднять смычок и скользнуть над струнами, издавая совершенно особый свистящий звук, но должно играть тем же звуком, что и *forte*, лишь несколько тише. Следует так вести смычок от *forte* к *piano*, чтобы звук оставался качественным, ровным, певучим и, как говорится, круглым и плотным, ослабляя правую руку, в особенности же используя определенного вида постановку и чередующиеся изгибы кисти, кои, правда, легче показать, нежели описать словами.

§ 13

Каждый, кто хоть что-то смыслит в певческом искусстве, знает, сколь внимательно нужно относиться к ровности звука. Кому понравится певец, поющий то горлом, то через нос, то сквозь зубы, а то и вообще фальцетом? Ровность тона на скрипке должна быть соблюдена не только при игре *forte* и *piano* на одной струне, но и на всех струнах, причем так, чтобы одна струна не заглушала остальные. При игре соло весьма разумно вообще не использовать открытые струны или использовать их очень редко.

Четвертый палец на предыдущей струне прозвучит гораздо естественней и мягче, поскольку открытые струны звучат много громче прижатых, тем самым резко выделяясь



звучанием. Не менее важно, чтобы солист старался по возможности дольше оставаться на одной струне, дабы сохранять одинаковое звучание. Недостойн похвалы тот, кто пиано играет столь тихо, что сам себя слышит с трудом, а на *forte* так скрипит смычком, что, в особенности на нижних струнах, невозможно разобрать ни звука и слышен лишь невнятный шум. Если же вдобавок он постоянно вставляет еще и так называемые флажолеты, то из-за неровности звука возникает невыносимая и совершенно противояственная музыка, при этом столь тихая, что приходится наострить уши, которые, впрочем, хочется немедленно заткнуть, дабы не слышать этого резкого и отвратительного треньканья.

Тот, кто желает исполнять флажолеты на скрипке, поступит разумно, ежели напишет для этого отдельный концерт или соло, не смешивая их с естественным звуком скрипки.

§ 14

Умение сыграть много нот на один смычок немало улучшает ровность и чистоту звука. И правда, постоянные акценты и изменения весьма неестественны. Смешно будет выглядеть певец, берущий дыхание после каждой небольшой фигуры или отделяющий произвольные ноты одну от другой. Человеческий голос перетекает от одной ноты к другой совершенно непринужденно, и хороший певец никогда не сделает остановку, если только этого не требует аффект, цезура или абзац.

Цезуры в тексте — это *Incisiones, Distictiones, Interpunctiones* и т. д. Что это за звери, должен знать всякий грамматик, а более того ритор или поэт. Однако же это должен знать и хороший скрипач. Всякий порядочный композитор без этой науки просто пятое колесо в телеге, ибо *Diastolica* — одна из необходимейших вещей в искусстве композиции.¹ Особая одаренность порой может заменить приобретенную ученость, однако подчас исключительно одаренный ученик не имеет возможности поднатореть в науках. Но не менее досадно, когда некто, имеющий репутацию ученого, расписывается в своей неграмотности. Что можно подумать о том, кто, не умея связать и пяти слов на родном языке, желает называться ученым композитором? Подобный персонаж, окончивший, однако, школу, дабы оказаться там, где он оказался, написал мне как-то бесконечно скверное как по смыслу, так и по стилю письмо, убеждающее каждого, отважившегося его прочесть, в глубочайшем невежестве автора. В этом письме он хотел разрешить один музыкальный спор и отомстить за честь своего друга. Случилось, однако же, так, что он сам попался на свою удочку, став всеобщим посмешищем. Его наивность меня тронула; я отпустил беднягу, написав, однако ж, к вящей радости моих друзей, ответ. Кто поспорит с тем, что вокальное искусство должно служить примером всем инструменталистам, ибо мы хотим насколько возможно приблизиться к природе пения? Так что старайтесь там, где мелодия не требует цезуры, не только оставлять смычок на струне при смене штриха, но и сыграть несколько нот на один смычок таким образом, чтобы они плавно перетекали друг в друга и лишь слегка различались по громкости.

¹ Здесь Л. Моцарт цитирует §1 из 9 главы «Совершенного капельмейстера» Й. Маттезона: «Эта наука о разделениях, кои еще называют *distictiones, interpunctiones, posituras* и т. д., есть наиглавнейшее в искусстве музыкальной композиции и по-гречески зовется *Diastolica*». *J. Mattheson. Der vollkommene Capellmeister, Hamburg, 1739.*



§ 15

Эти несколько советов, безусловно, послужат пищей для размышления тому, кто захочет путем упорных упражнений добиться владения смычком и постепенно сможет прийти к благозвучной смене *forte* и *piano* на один смычок. Я хотел было привести здесь еще одно весьма полезное наблюдение, помогающее добиться чистого скрипичного звука, но из-за двойных нот и необходимой к тому аппликатуры перенес его в третью часть восьмой главы. Вы найдете его в двадцатом параграфе.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ТРИОЛЯХ

§ 1

Триоль, или так называемая Dryerl, — это фигура, состоящая из трех одинаковых нот, которые, согласно тому музыкальному размеру, в котором они записаны, занимают место двух нот и должны быть так равномерно распределены во времени, чтобы заполнить не более того времени, нежели отведено на две ноты в том же размере. Следовательно, в каждой триоли есть одна лишняя нота, с которой должно сравнять две оставшиеся так, чтобы длительность такта не изменилась ни малейшим образом.

§ 2

Сколь грациозны верно сыгранные триоли и сколь же отвратительно они звучат, будучи сыграны неровно и неправильно. Этим грешат слишком многие, и даже те, кто в остальном немало заботится о своем музыкальном образовании, в особенности же те, которые будучи не в состоянии ровно сыграть 6–8 триолей подряд, играют две

первые или последние ноты быстрее,  и вместо того, чтобы эти ноты равномерно распределить между собой, приходят к совершенно иному ритму:

, который имеет совершенно иной смысл и прямо противоположен замыслу композитора. Эти ноты обозначают цифрой 3, дабы отличить их от остальных, в то же время сообщив им свой особый смысл.

§ 3

Каждая фигура, даже состоящая из нескольких нот, может многократно изменяться при помощи различных видов штриха. Разумный композитор обозначает эти изменения должным образом, дабы исполнитель смог скрупулезно выполнить его указания. Если в пьесе один голос исполняют несколько музыкантов, эти обозначения служат для того, чтобы соблюсти единообразие штриха между ними; если же это пьеса для соло инструмента, значит, композитор так выражает соответствующий аффект или, по крайней мере, соблюдает некоторое разнообразие. К триолям также применимы подобные изменения штриха, достаточные для того, чтобы выразить тот или иной аффект, не меняя природы ритмической фигуры.

§ 4

Поначалу можно каждую ноту играть отдельным смычком, следуя штриховым правилам, изложенным ранее. Вот пример:



ГЛАВА ШЕСТАЯ. О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ТРИОЛЯХ

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in 2/4 time and features several exercises involving triplets, indicated by the number '3' above the notes. The first system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system continues with more triplet exercises in both hands. The third system includes a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fifth system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The sixth system concludes with a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The score is written in black ink on a white background.

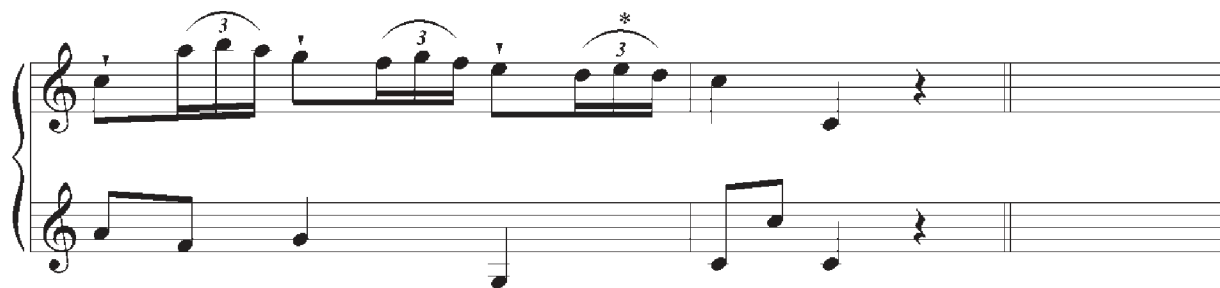


§ 5

Если требуется разнообразие, достаточно сыграть первую из двух триолей легато вниз смычком, а вторую — вверх смычком. Взгляните на следующий пример, который следует разучивать медленно, постепенно ускоряя темп.

The image displays a musical score for a string instrument, consisting of six systems of two staves each. The music is written in 3/4 time and features eighth-note patterns with triplets. The first triplet in each system is marked with a '3' and a slur, indicating it should be played legato downwards. The second triplet is marked with a '3' and an asterisk, indicating it should be played upwards. The piece concludes with a fermata over the final notes.





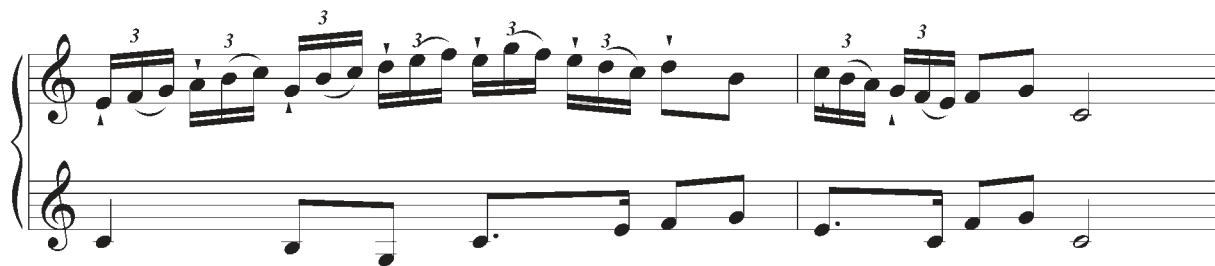
Не только в этом примере, но и в дальнейшем в подобных случаях в местах отмеченных знаком (*), следует играть не открытую струну, а четвертый палец на предыдущей струне. Это позволит избежать неловких движений смычка, а тон, как мы знаем из § 13 предыдущей главы, останется тем же.

§ 6

Совершенно иначе звучат триоли, если первую ноту играть отдельно быстрым движением вниз смычком, а две другие — вверх смычком легато. Важнейшей задачей, однако, для этого, предыдущего и всех последующих вариантов является равенство нот в триоли. Вот еще один пример:



ГЛАВА ШЕСТАЯ. О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ТРИОЛЯХ



Вместо первой ноты может стоять пауза. Например:



§7

Поменяйте направление штриха и играйте две первые ноты вниз смычком легато, а третью — вверх смычком отдельно, как показано в следующем примере.



Здесь я должен напомнить, что первую ноту каждой триоли из предыдущего примера §6, равно как и последнюю ноту триоли из данного примера, хотя и следует играть достаточно быстро, однако не стоит набрасываться на нее преувеличенно громко, дабы не выглядеть глупо перед публикой. Те, кто повторяют эту ошибку, имеют обыкновение и в следующих фигурах, а также во всех местах, где одна нота стоит отдельно, как например:



так забавно продергивать первую ноту, что никто не может удержаться от смеха.

§8

В подвижных пьесах часто приходится две триоли, то есть шесть нот, играть на один смычок. Если нужно сыграть последовательность из нескольких триолей, то первые шесть нот играют вниз смычком, а следующие шесть нот — вверх. Первую из шести нот следует играть чуть громче, а остальные пять нот мягко к ней присоединить, внятно отделив таким образом первую ноту от остальных силой звука. Например:



В медленных пьесах это также часто встречается. Например:



§ 9

Если вы хотите сыграть подобный пассаж воодушевленно и выразительно, то первую ноту из двух триолей, или из шести нот, играйте вниз смычком, а остальные пять — вверх смычком легато. Например:



Дабы ученик привык к различным видам изображения триолей в различных музыкальных размерах, здесь в размере алла бреве триоли сгруппированы по две и обозначены цифрой 6.

§ 10

Если вместо первой ноты триоли стоит пауза, весьма удачно бывает сыграть остальные ноты легато вверх смычком. В медленных пьесах этот способ исключительно хорош, в особенности если первые две ноты сыграть чуть громче, остальные же, не прижимая смычок, но и не приподнимая оный, играть совершенно плавно и спокойно. Вот пример:



Можно также попытаться первую долю сыграть вверх, а вторую — вниз смычком.

§ 11

Предыдущий пассаж можно сыграть ранее описанным способом, однако совершенно иначе, если сыграть пять нот вверх смычком нон-легато, отделив одну от другой



легким акцентом. Сколь трогательно звучит первый способ, столь же дерзко и задорно звучит второй, в особенности если украсить его динамикой. Например:



§ 12

Если же эту фигуру надобно сыграть бесцеремонно и дерзко, то каждую ноту следует играть отдельным коротким и сильным штрихом; эта манера исполнения совершенно отлична от предыдущей. Например:



§ 13

Если мы желаем певуче сыграть две триоли, начинающиеся с паузы, то изощренный штрих, при котором первая, вторая и третья ноты играются легато вверх смычком, а четвертая и пятая — вниз, звучит весьма мило и утонченно. Первую ноту вверх смычком следует сыграть чуть громче, остальные же, в том числе и после смены смычка, — затихая. Например:



§ 14

В среднем, не слишком быстром и не чересчур медленном темпе можно первую ноту триоли сыграть отдельно вниз смычком, тогда как две последующие — на один смычок вверх, отделив их друг от друга. Сделать это следует, приподняв смычок. Посмотрите на этот пример:



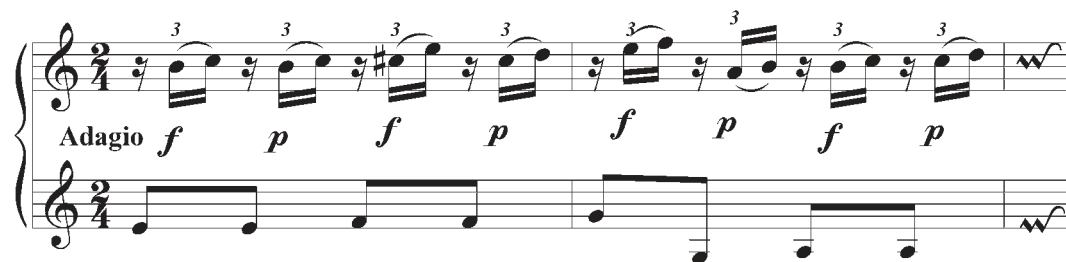
§ 15

Еще один, совершенно отличный от других способ играть триоли, соединяя не привычные три ноты на один смычок, а вторую и третью ноты триоли с первой нотой последующей триоли или иной фигуры. Особое внимание следует обратить на равномерность триолей и поместить акцент не в начало, а в конец смычка, в противном случае он окажется в неверном месте, а именно на второй ноте, тогда как должен попасть на первую. Вот пример для пояснения.



§ 16

Для того чтобы подражать, выражать или вызывать то или иное чувство, были изобретены музыкальные фигуры, играя которые согласно их характеру, мы можем приблизиться к сути вещей. Если, например, триоль начинается с паузы, ничто не изобразит скорбный вздох лучше, нежели игра оставшихся двух нот легато вверх смычком, чередуя *forte* и *piano*. Начинать штрих нужно очень громко и совершенно тихо заканчивать. Взгляните на следующий пример:



§ 17

Можно сыграть несколько триолей на один смычок, в особенности в быстром темпе. Например:



ГЛАВА ШЕСТАЯ. О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ТРИОЛЯХ

Первые шесть триолей играютя вниз смычком, другие шесть — вверх, но так, чтобы первая нота каждого такта была снабжена акцентом. Вспомните также, что говорилось в § 5 о нотах, отмеченных (*). В этом примере есть такие же фигуры, и в них ни в коем случае не следует покидать струну из-за открытой струны, но всегда использовать четвертый палец.

§ 18

Если вы хотите сыграть иначе, можно первую ноту из двух триолей сыграть отдельно, четыре последующих — легато, а последнюю вновь отдельно; это еще один вариант. Например:



§ 19

Вот те варианты исполнения триолей, что пришли мне на ум. Их можно играть в любых музыкальных размерах, и в зависимости от обстоятельств использовать по отдельности или вперемешку. Возможно, вы упрекнете меня в том, что все представленные выше примеры написаны в основном в тональности *до мажор*. Это и правда, так. Но не лучше ли новичку подробно ознакомиться с диатонической гаммой, нежели пытаться играть во всех тональностях, не изучив основательно ни одну из них? Не будет ли полезнее ученику упражняться в одной тональности, где рука уже помнит интервалы, а значит, все ноты на слуху, нежели скакать из одной гаммы в другую, не попадая в ноты, отчего он придет в такое замешательство и огорчение, что перестанет вообще отличать чистые ноты от фальшивых. Такие люди, в конце концов, доходят до того, что не могут даже скрипку настроить чисто. И тому есть живые примеры.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О ВЕЛИКОМ РАЗНООБРАЗИИ ШТРИХОВ

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ О ШТРИХАХ В ОДИНАКОВЫХ ДЛИТЕЛЬНОСТЯХ

§ 1

Мы уже говорили в предыдущих главах о том, что смычковые штрихи¹ имеют решающее значение. Настоящее окончательно убеждает нас в том, что смычок вдыхает жизнь в ноты, воспроизводя то умеренную, то дерзкую, то серьезную, то забавную, то ласковую, то благородную и возвышенную, то грустную, а то веселую мелодию — а значит, это то средство, разумно используя которое мы можем побудить слушателя к должному аффекту. Мне весьма по нраву, когда толковый композитор каждому чувству подбирает подходящую мелодию и умеет указать подходящую манеру исполнения. Или если опытный скрипач сам обладает достаточным умом, дабы, так называемые голые ноты облечь смыслом и, приложив старания, определить аффект, верно употребив затем описанные ниже штрихи.

§ 2

Одинаковые длительности, следующие одна за другой, подвержены весьма сильной вариабельности. Возьмем за основу один пассаж, который сыграем поначалу отдельными смычками просто и безыскусно. Постарайтесь добиться ровности и подчеркивайте первую ноту каждой доли акцентом, это весьма оживит исполнение. Например:



§ 3

Первый вариант штриха — легато по две ноты вниз и вверх смычком. Например:



¹ Под штрихами здесь подразумеваются скорее способы группировки нот на смычок, нежели виды техники звукоизвлечения, такие как дэташе, мартле, спиккато, стаккато и т. п., как это принято в наше время.



Первая из двух заливованных нот играется чуть громче и несколько длиннее; вторая же чуть тише и позже. Подобное исполнение радует слух и воспитывает хороший вкус, а также сдерживает невольную торопливость.

§ 4

Если сыграть первую ноту вниз смычком, а последующие три — вверх смычком легато, мы получим второй вариант. Например:

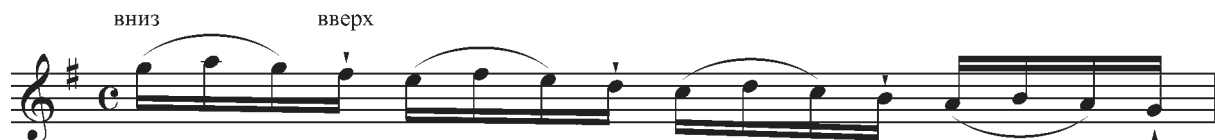


Не забывайте, однако ж, о ровности всех четырех нот, иначе три последние ноты будут звучать как триоли:



§ 5

Третий вариант получится, если три первые ноты сыграть легато вниз смычком, а четвертую — вверх смычком отдельно. Всегда помните о ровности длительностей.



§ 6

Четвертый вариант возникает, когда первые две ноты соединяют вниз смычком на легато, а две последующие, напротив того, играют отдельными штрихами с акцентом. Этот вид штриха используется в основном в подвижных темпах и представляет собой исключение из правила, описанного в §9 четвертой главы, поскольку, хотя первая доля и начинается вниз смычком, вторая уже играется вверх. Например:



§ 7

Пятый вариант получается, если третью и четвертую ноты сыграть на один смычок, но так, чтобы первые две ноты игрались легато, как описано в предыдущих параграфах, а последние две — вверх смычком, отдельно, приподнимая оный. Например:





§ 8

Шестой вариант выйдет, если первую ноту сыграть с быстрым акцентом, вниз смычком, вторую и третью — вверх смычком легато, четвертую же вновь отдельно и легко вниз смычком. Здесь вторая и четвертая доли также начинаются, вопреки правилу из § 9 четвертой главы, вверх смычком. Первую и четвертую ноты каждой доли играйте быстрым штрихом, иначе возникнет ритмическая неровность.



§ 9

Подобный пассаж звучит весьма изысканно, если первую ноту сыграть вниз смычком, вторую с третьей легато — вверх, а последнюю связать с первой нотой следующей доли вновь вниз смычком и так продолжать далее, вплоть до последней ноты легато с предпоследней. Это седьмой вариант.



§ 10

В дальнейшем можно сыграть четыре шестнадцатых первой доли на один смычок вниз, четыре ноты второй доли легато вверх смычком и т. д. Так получится восьмой вариант. Первую же ноту каждой доли следует выделить силой звука.



§ 11

Следующий, девятый вариант штриха получается, если первую и вторую доли так-та, а именно, восемь нот играть вниз смычком, а третью и четвертую доли — вверх смычком легато, выделяя, однако ж, первую ноту каждой доли сильным смычковым



акцентом. Тем самым усилится ритмическая ровность, исполнение станет яснее и ярче, а скрипач привыкнет играть длинными смычками. Вот пример:



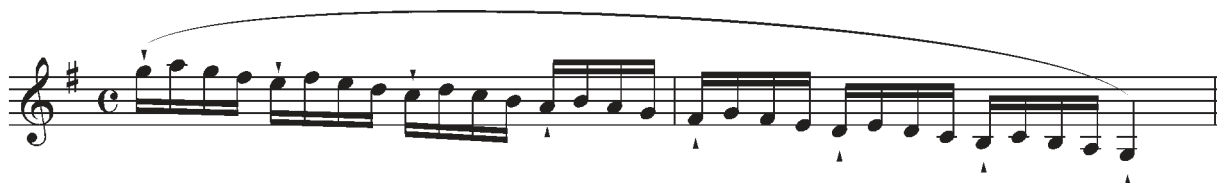
§ 12

В весьма быстром темпе и для того, чтобы получилось новое упражнение и десятый вариант штриха, можно сыграть целый такт на один смычок. Однако же следует, также как и в предыдущем упражнении, снабдить акцентом каждую долю. Например:



§ 13

Если вы хотите привыкнуть к длинному штриху, научившись играть много нот на один смычок ясно и ровно, а значит, стать настоящим виртуозом смычка, играйте весь этот пассаж целиком легато то вниз, то вверх смычком. Но не забывайте об акценте на первую ноту каждой доли, которым следует отделять одну четверть от другой. Это будет одиннадцатый вариант штриха.



§ 14

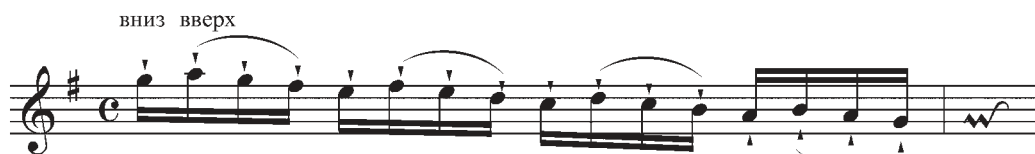
После того как вы научитесь играть достаточно много нот на один смычок, нужно получить навык игры нескольких нот на один смычок, приподнимая его, чтобы отделить их друг от друга, что и будет двенадцатым вариантом. Например:



Хотя первые две ноты играютъ вниз смычком, а последние две — вверх, их не следует исполнять легато, а надбно отделять друг от друга и акцентировать, поднимая смычок.

§ 15

Подобным образом можно сыграть первую ноту вниз смычком отдельно, а остальные три — вверх смычком, пусть на один смычок, но отделяя. Что и образует тринадцатый вариант.



§ 16

Если вы хотите получить четырнадцатый вариант штриха, сыграйте четыре ноты первой доли вниз смычком легато, а четыре ноты второй доли — вверх смычком, отделяя. Не забывайте, однако, о равномерности ритма, поскольку на второй и четвертой долях можно начать поспешать. Вот пример:



§ 17

Когда вы научитесь играть один или даже два такта из параграфов 11, 12 и 13 легато на один смычок, следует научиться исполнять много нот на один смычок раздельно. Посему ноты первой доли сыграйте легато вниз смычком, а двенадцать нот остальных трех четвертей, вверх смычком, хоть и на один смычок, но отделяя их друг от друга, быстро приподнимая смычок. Это пятнадцатый вариант.



Этот вид исполнения будет несколько труден для новичка. К тому требуются определенная свобода правой руки и владение смычком, кои проще показать или путем упорных упражнений достичь самому, нежели описать здесь словами. Вес смычка имеет не меньшую значимость, чем его длина. Длинный тяжелый смычок следует вести легче и менее сдержанно, а легкий и короткий стоит прижимать сильнее и держать крепче. Вообще, правая рука при этом должна быть довольно жесткой, но степень ее напряжения и ослабления зависит от того, каков смычок: тяжелый и длинный или же легкий и короткий. Ноты нужно играть в одном темпе с одной и той же силой, не торопясь или



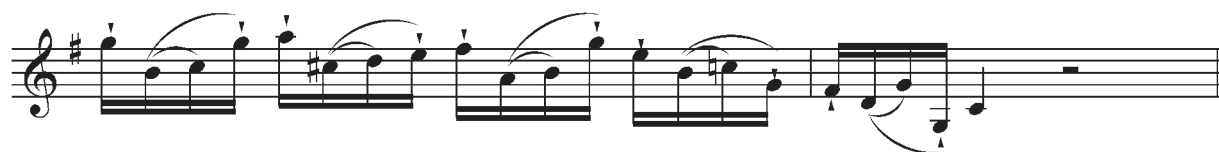
же, так сказать, не проглатывая их. Смычок следует держать и вести так, чтобы к концу второго такта оставалось еще достаточно сил, дабы выделить ноту *соль*, стоящую в конце пассажа, заметной силой звучания.

§ 18

И наконец, можно представить шестнадцатый вариант штриха. А именно первую ноту сыграть отдельно вниз смычком, а три оставшиеся хоть и на один смычок вверх, но лишь вторую и третью легато, четвертую же отделить легким акцентом. Например:



Этот вид штриха лучше применять, если ноты более отдалены друг от друга и приходится, как говорится, прыгать через струны. Например:



§ 19

Не следует полагать, что эти штриховые варианты возможны лишь в четных размерах такта. В нечетных размерах можно осуществить не только все описанные ранее варианты, но и еще многие другие. Я хотел бы описать те, которые пришли мне на ум; однако же, смею надеяться, что из множества предыдущих описаний и нотных примеров можно почерпнуть достаточно для того, чтобы, не испытывая каких-либо трудностей, сыграть нижеследующие примеры согласно представленным в них обозначениям. В довершение всего добавлю, что каждую не обозначенную особо ноту следует играть отдельным смычком, ноты, отмеченные маленькой черточкой, играют коротко, ноты под лигой играют на один смычок легато, а те, которые помимо лиги отмечены еще и черточками, играют на один смычок, но отдельно друг от друга с маленькими акцентами.



ПЕРВАЯ ЧАСТЬ. О ШТРИХАХ В ОДИНАКОВЫХ ДЛИТЕЛЬНОСТЯХ

3

4

5

6

7

8

9

10

11

вниз вверх вниз вверх



ГЛАВА СЕДЬМАЯ. О ВЕЛИКОМ РАЗНООБРАЗИИ ШТРИХОВ

12 вниз вверх вниз вверх

На один смычок вниз или вверх

13

14 вверх вниз

15

16 вверх вниз

17

18

19

20



ПЕРВАЯ ЧАСТЬ. О ШТРИХАХ В ОДИНАКОВЫХ ДЛИТЕЛЬНОСТЯХ

21

22

23

24

25 вверх вниз

26 вниз вверх вверх

27

28

29

Detailed description: This page contains nine staves of musical notation, numbered 21 through 29. Each staff is in 3/4 time and features a sequence of eighth notes. Slurs are used to group notes across measures, and small triangles (accents) are placed under specific notes to indicate articulation. In measure 25, the word 'вверх' (up) is written above the staff and 'вниз' (down) below it. In measure 26, 'вниз' (down) is written above the staff, and 'вверх' (up) is written below it twice. The notation includes various rhythmic patterns and phrasing marks.



§ 20

Однако просто сыграть эти фигуры мало, надобно исполнить их таким образом, чтобы подчеркнуть разнообразие штрихов. Разумеется, это тема для отдельного труда: «О музыкальном вкусе». Но отчего бы при случае не воспользоваться хорошим вкусом и приучить ученика к певучему исполнению? Новичок станет лучше распознавать современные правила музыкального вкуса, учитель же при этом делает лишь половину работы, разъясняя ему оные. Если, скажем, в пьесе две, три, четыре и более ноты связаны одной лигой таким образом, что становится понятно желание композитора исполнить их связно и певуче, не разделяя, то следует первую из этих нот сыграть несколько громче, а остальные плавно присоединить к ней, мягко затихая. Попробуйте так сыграть предыдущие примеры. Вы увидите, что акцент приходится то на первую, то на вторую или третью доли, а подчас даже на вторую половину первой, второй или третьей четвертей. Это кардинально меняет все исполнение, и весьма разумно поступает тот, кто эти и подобные пассажи, в особенности же тридцать четвертый, поначалу разучивает в медленном темпе, дабы как следует освоить штриховые изменения, и лишь затем приступает к упражнениям в беглом темпе.



ВТОРАЯ ЧАСТЬ О ШТРИХАХ В ФИГУРАХ, СОСТОЯЩИХ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ И НЕРАВНЫХ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ

§ 1

Музыкальная пьеса не состоит из одних только равных длительностей, это известно каждому. А посему следует научиться, согласуясь с замыслом композитора, исполнять фигуры, соединяющие в себе разные ритмы. К сожалению, встречаются еще «недокомпозиторы», совершенно не способные обозначить характер исполнения или же делающие это кое-как. Речь здесь не об этих профанах, ибо в подобных случаях спасти положение может только лишь сметливость скрипача. Фигур этих великое множество, так что всех и не упомнишь. Я, однако же, попробую перечислить здесь некоторые из них. Если ученик внимательно сыграет все эти примеры, то позже он легко справится с подобными фигурами. Вот они:

1. Example 1: Treble clef, 2/4 time. Variation (a) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Variation (b) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх).

2. Example 2: Treble clef, 2/4 time. Variation (a) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Variation (b) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх).

3. Example 3: Treble clef, 2/4 time. Variation (a) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Variation (b) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Dynamics: *p f p f p f*. Annotation: пунктирный ритм.

4. Example 4: Treble clef, 2/4 time. Variation (a) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Variation (b) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Dynamics: *f p f p f p f p*. Annotation: лучше.

5. Example 5: Treble clef, 3/8 time. Variation (a) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Variation (b) shows a quarter note downstroke (вниз) followed by a quarter note upstroke (вверх). Dynamics: *f p f p f p f p*.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ. О ВЕЛИКОМ РАЗНООБРАЗИИ ШТРИХОВ

6 (a) вниз вверх (б) вниз вверх (в) вниз вверх
 более певуче

7 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

(в) вниз вверх вниз вверх

8 (a) вниз вверх (б) вниз вверх (в) вниз вверх (б)
 После ноты с точкой приподнять смычок
 Играть легато, не поднимая смычок
 Ноту, следующую за нотой с точкой, играть позже

(г) вниз вверх
 На ноте с точкой поднять смычок

9 (a) вниз вверх (б) вниз вверх вниз
p f p f

10 (a) (б)

11 (a) вниз вверх (б) вниз вверх вниз

12 (a) вверх вниз вниз (б) вниз вверх
 Не отделять ноту с точкой



ВТОРАЯ ЧАСТЬ. О ШТРИХАХ В ФИГУРАХ

13 (a) вниз вверх вниз вверх (б) вверх вниз вверх

(в) вниз вверх (г) вниз вверх

14 (a) вверх вниз вверх (б) вверх вниз вверх вниз вверх

15 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

(в) вниз

16 (a) вверх вниз вверх (б) вверх вниз вверх

17 (a) вниз вверх 3 3 3 (б) вниз вверх вниз вверх вниз 3

18 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

Detailed description: This page contains eight sets of musical exercises, numbered 13 through 18. Each exercise is presented in two parts, (a) and (b), with some having a third part (v). The exercises are written on a single treble clef staff in 2/4 time. Exercise 13 is in B-flat major and features eighth-note patterns with slurs and arrows indicating 'down' (вниз) and 'up' (вверх) strokes. Exercise 14 is in D major and uses quarter notes with slurs and stroke directions. Exercise 15 is in B-flat major and uses quarter notes with slurs and stroke directions. Exercise 16 is in B-flat major and uses quarter notes with slurs and stroke directions. Exercise 17 is in D major and includes eighth-note triplets (marked with a '3') and slurs with stroke directions. Exercise 18 is in B-flat major and uses quarter notes with slurs and stroke directions. The exercises are designed to teach the student how to apply slurs and stroke directions to various rhythmic and melodic figures.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ. О ВЕЛИКОМ РАЗНООБРАЗИИ ШТРИХОВ

19 (a) вниз вверх (б) вниз вверх вниз

20 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

(в) вниз вверх

21 (a) вниз вверх вниз вверх (б) вниз вверх

22 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

(в) вниз вверх вниз вверх вниз вверх

23 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

24 (a) вниз вверх (б) вниз вверх

3 3 3 3

25 (a) вниз вверх вниз (б) вниз вверх вниз вверх



ВТОРАЯ ЧАСТЬ. О ШТРИХАХ В ФИГУРАХ

26 (a) вниз вверх

(б) вниз вверх вниз вверх

27 (a) вниз вверх (б) вниз вверх (в) вниз вверх

28 (a) вниз вверх вниз вверх вниз вверх

(б) вниз вверх вниз вверх

29 (a) вниз вверх (б) вниз вверх вниз (в) вниз вверх

30 (a) вверх вниз вверх (б) вверх вниз вверх (в) вверх вниз вверх

либо вниз вверх вниз

31 (a) вверх вниз вверх вверх

(б) вниз вверх



32 (a) вниз вверх вверх
вниз вниз

(б) внизвверх

33 (a) вниз вверх вниз вверх

(б) внизвверх вниз вверх

(в) внизвверх вниз вверх вниз вверх

34 (a)

(б)

Здесь играть несколько нот на один смычок

§ 2

Во всех вариантах этих пассажей я бы хотел, впрочем, как и везде, настоятельно напомнить о необходимости ритмической ровности. Можно легко ошибиться в выборе темпа — и нет ничего проще, нежели начать спешить в пунктирном ритме, если не выдержать ноту с точкой должным образом. Весьма полезно играть ноту, следующую за нотой с точкой, несколько позднее. Во всех случаях, когда смычок поднимается при игре, нужен более подвижный темп, как в № 2 (в), № 4 (а и б), № 8 (а, б и в), № 12 (а), № 24 (а и б), № 26 (на второй ноте с точкой в а и б). При исполнении легато звук, напротив того, должен быть сочным, певучим и приятным. Ноту с точкой следует не просто тянуть дольше, но играть ее чуть громче, вторую же присовокупить к ней спокойно и затихая, как в № 8 (б), № 12 (б), № 22 (б), № 29 (в) и № 30 (в).



§ 3

То же самое следует соблюдать и при исполнении нот с точкой с залигованными двумя короткими нотами, как, например, в № 15 (а, б и в), № 16 (а и б), № 27 (а, б и в). Лучше сыграть ноту с точкой чуть длиннее, нежели укоротить ее. Это поможет нам избежать ускорения и воспитать хороший музыкальный вкус. Поскольку то, что к ноте с точкой прибавится, незаметно отнимется у последующих нот. А это значит, они будут сыграны быстрее.

§ 4

Если нота с точкой вторая, то первую надобно сыграть быстро, удлиненную же ноту при этом исполнить без акцента, мягко затихая, как это происходит, например, в № 34 и № 10 (а и б). В № 30 (б) это также происходит, однако же случайным образом. Сама по себе эта фигура играется так, как указано в (а) и (в), однако из-за варьирования штриха она попадает под правило данного параграфа.

§ 5

Первую из двух, трех, четырех или более залигованных нот следует брать громче и тянуть дольше, присоединив к ней, затихая, остальные чуть позже. Следите, однако ж, чтобы ритм не претерпел ни малейшего отклонения от ровности. Первую ноту следует удлинить за счет некоторого ускорения последующих таким образом, дабы это не только нимало не смущало слушателя, но всячески услаждало его слух. Так надобно играть примеры № 1 (а), № 6 (б и в), № 7 (а и в), № 9 (а и б), № 11 (а и б), № 20 (вторую долю обоих тактов), № 22 (б), № 28 (а и б) и № 33 (а, б и в).

§ 6

Если неравные длительности стоят под одной лигой, те, что длиннее, не следует укорачивать, напротив того, играть их надо чуть длиннее, исполняя подобные пассажи в согласии с вышеизложенными правилами певуче и со здравомыслием. Таковыми являются, например, № 2 (б и в), № 4 (а и б), № 5 (б), № 7 (б), № 8 (в и г), № 13 (в и г), № 14 (б), № 20 (б и в), № 21 (а и б), № 32 (а и б).

§ 7

Часто приходится короткую ноту, стоящую перед длинной, связывать с ней на legato. Сыграв короткую длительность тихо, не спеша, плавно связав ее с последующей длинной, мы всю звучность передаем на вторую ноту. Например, в № 1 (б) от *ми* к *фа* и во втором такте от *до* к *ре*, в № 3 (б) от *ре* к *до*, от *си^b* к *ля* и от *соль* к *фа*, № 30 (б) от *ля* к *фа*.

§ 8


Вот, собственно, и все, что пришло мне на ум о подобных пассажах. Усердная работа над этими примерами принесет новичку немалую пользу. Тем самым он приобретет навык к исполнению подобных фигур и их вариаций согласно замыслу композитора, чисто и верно по темпу, духу и манере, изменяя штрихи по своему усмотрению, таким образом, что даже с самыми каверзными случаями он сможет справиться без труда, пользуясь учением, изложенным в четвертой главе.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ОБ АППЛИКАТУРЕ¹

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ О ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ПОЛНОЙ АППЛИКАТУРЕ

§ 1

В природе скрипки заложена возможность благозвучно сыграть ноты выше, чем нота *си*  на струне *Ми*, что справедливо и для трех других струн. Раз уж в современной музыке встречаются дополнительные 2, 3, 4 и т. д. линии над общепринятыми пятью линейками нотного станa, необходимо правило, согласно которому играют ноты, расположенные на этих линейках. Это и называется аппликатурой.

§ 2

Три причины оправдывают использование аппликатуры. Необходимость, удобство и изящество. Необходимость проявляется, когда мы встречаем дополнительные линейки над нотным станом. Удобство дает нам использование аппликатуры в тех пассажах, где ноты расположены так далеко друг от друга, что без помощи оной их вообще невозможно сыграть. И наконец, изящество аппликатура привносит при певучем исполнении близко расположенных звуков на одной струне. Мы получаем, таким образом, не только ровные ноты, но и куда более связанное и певучее исполнение. Тому примеры будут приведены далее в этой главе.

§ 3

Аппликатура бывает трех видов. Цельная, половинная и составная, или смешанная, аппликатура. Возможно, найдутся те, кто расценит третий вид этой классификации как избыточный, поскольку он составлен из цельной и половинной аппликатур. Я, однако же, совершенно уверен, что при ближайшем рассмотрении вы найдете ее не только полезной, но и абсолютно необходимой.

§ 4

В данной главе речь пойдет об обычной, или так называемой, цельной аппликатуре. Ноту *ля* на струне *Ми*, которую обычно мы берем третьим пальцем, теперь, дабы иметь возможность сыграть вторым, третьим и четвертым пальцем ноты, стоящие выше *си*, мы сыграем первым. Вы должны выучить новую систему:



¹ Под аппликатурой автор подразумевает то, что ныне называют позиционной игрой.



в коей нота *ля* (*) играется первым пальцем, который раньше приходился на ноту *фа*. Общепринятое выражение звучит так: переход. Часто говорят: здесь следует сделать переход первым пальцем, или даже так: перейти первым пальцем.

§ 5

Этот способ ставить пальцы на гриф называют обычной, или цельной, аппликатурой, поскольку он всего ближе к общим законам инструмента. Первый и третий пальцы используют для нот, стоящих на линиях нотного стана, второй и четвертый, напротив того, для тех нот, которые стоят между линиями. Очень быстро вы научитесь определять, когда именно использовать эту аппликатуру. Если самая верхняя или самая высокая нота стоит между линейками, это практически всегда безошибочно указывает на то, что следует использовать цельную аппликатуру.

§ 6

Бывает, что в нотах встречаются прыжки, что означает: ноты, расположенные так далеко друг от друга, что приходится одну ноту играть на струне *Ми*, другую на *Ре*, следующую на *Соль* и обратно на *Ля*. Не менее часто встречаются быстрые ноты, столь живо сменяющие друг друга сверху вниз и снизу вверх, что без использования аппликатуры сыграть их вовсе невозможно. Таким образом, следует знать аппликатуру для всех четырех струн, а значит, научиться играть чисто и бегло нижеприведенную систему.¹



Нота *до* (*) на струне *Соль* играется вместо третьего пальца первым, вся рука при этом остается в той же позиции; соответственно, пустые струны не используются, вместо них играют ту же ноту вторым пальцем на нижней струне. Например:



§ 7

Нет лучшего способа привыкнуть к этой аппликатуре, нежели исполняя в ней ради упражнения те пьесы, которые играют обычным способом. Возьмите, скажем, примеры из § 39 четвертой главы и играйте их в этой аппликатуре. Это позволит вам хорошо заучить положение пальцев на грифе и достичь подлинного мастерства. Что

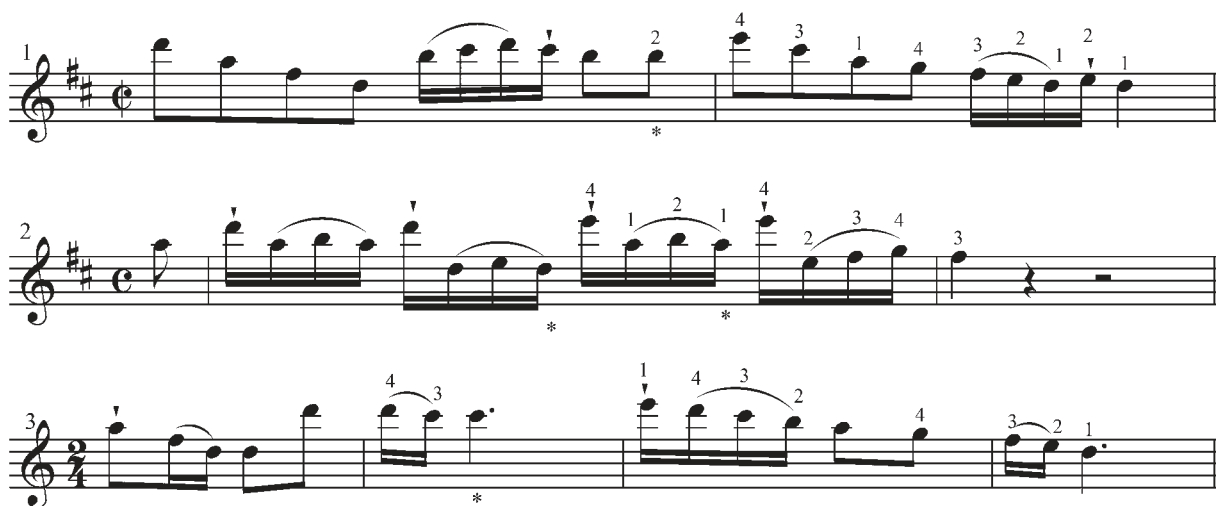
¹ В современной нотации открытую струну принято обозначать цифрой 0. Здесь и далее мы сохранили авторское обозначение словом «открытая».



совершенно не трудно, если только дать себе некоторый труд найти положение пальцев, пользуясь вышеозначенной системой.

§ 8

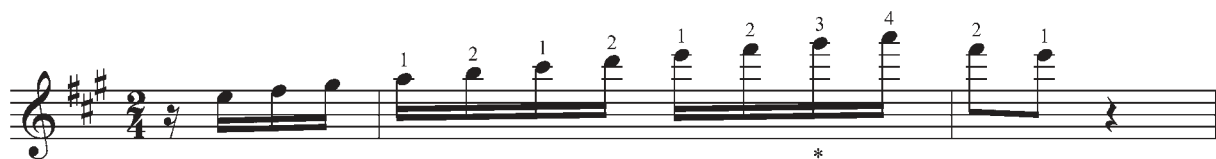
Если в пассаже самая верхняя нота только на один тон выше верхней ре, то есть не поднимается выше ноты *ми*, следует остаться в данной цельной аппликатуре и сыграть *ми* четвертым пальцем. В подобных случаях подчас приходится использовать четвертый палец дважды. Вот, например:



Вытягивая вперед мизинец, не следует, однако ж, всю руку, то есть остальные пальцы, тянуть вслед за ним, а оставив кисть на месте, вытянуть только четвертый палец. Наилучшим образом это можно осуществить, если палец, приходящийся на ноту непосредственно перед нотой *ми*, крепко прижать к грифу и не отпускать, вытянув мизинец. В первом примере это второй палец (*), во втором — первый (*), а в третьем — третий (*).

§ 9

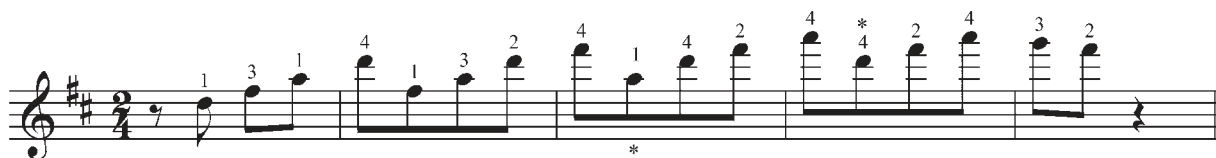
Если выше ноты *ре* расположены несколько нот, следует изменить положение руки. Если ноты идут друг за другом поступенно вверх, начинаясь с *ля* первым пальцем, надобно чередовать первый и второй пальцы. Например:



Если же восходящему движению предшествует скачок на сексту вниз, подобный пассаж следует начинать каждый раз с первого пальца. Например:



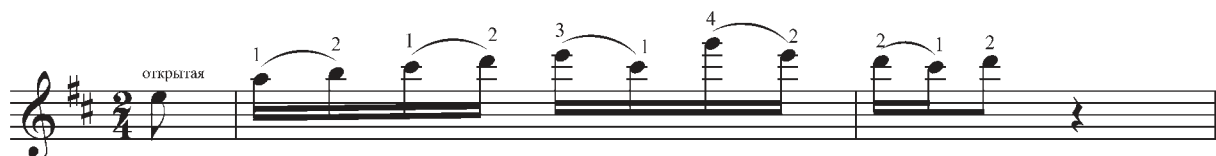
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ. О ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ПОЛНОЙ АППЛИКАТУРЕ



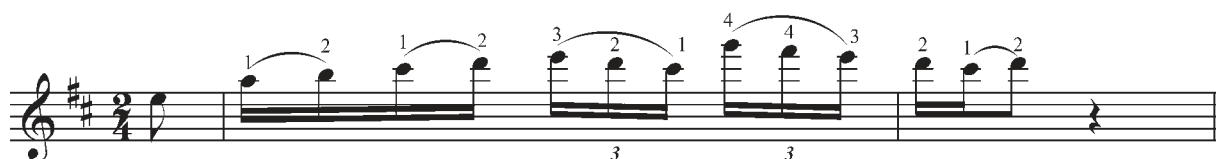
Однако же, необходимо проследить, поднимается ли пассаж дальше вверх или идет вниз. Следует ли снова использовать первый палец или же можно вновь воспользоваться четвертым? Было бы ошибкой сыграть в первом из примеров *соль#* (*) первым пальцем, ибо очевидно, что две наивысшие ноты легко играются третьим и четвертым пальцами, тогда как на последующих восьмых *фа#* и *соль* пассаж спускается вниз. И столь же ошибочным было бы сыграть ноту *ре* (*) из второго примера первым пальцем, подвинув тем самым руку на позицию вверх, поскольку в пятом такте мелодия более не поднимается, а идет вниз.

§ 10

Когда же мелодия поднимается на один тон вверх, что с первого взгляда требует смены аппликатуры или использования пятого пальца, но вслед за этим идет скачок вниз, оставьте руку в том же положении и сыграйте самую высокую ноту вытянутым четвертым пальцем.

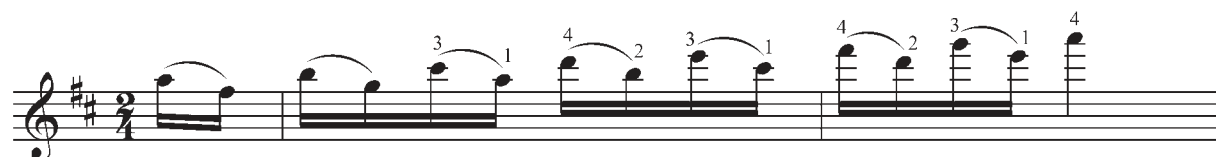


Часто четвертый палец используется в следующих друг за другом нотах. Однако здесь нужно обращать внимание на то, о чем было упомянуто в конце § 8.



§ 11

Не все пассажи начинаются с первого пальца. В некоторых стоит начать с третьего пальца, используя далее третий и четвертый попеременно. Например:



§ 12

Некоторые начинаются со второго пальца, что означает: следует сначала поставить второй палец, играя затем вторым и третьим попеременно, как, например:

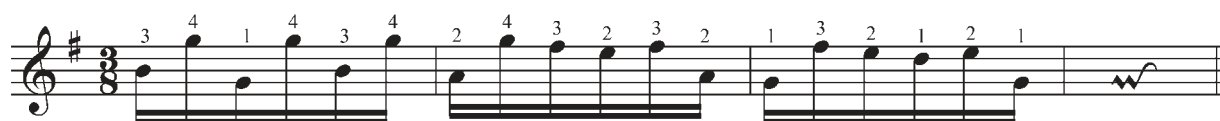


Разумеется, можно было бы перейти на ноте *ля* на первый палец, однако же, поскольку смена второго и третьего пальцев гораздо более естественна и разумна, лучше начать движение вверх на нотах *си* и *до* вторым и третьим пальцами, продолжив линию от нот *соль* и *ля* в натуральной¹ позиции. И если в том же порядке движение продолжается выше ноты *ре*, следует играть вторым и третьим пальцами попеременно. Например:



§ 13

Существуют пассажи, играть которые без аппликатуры чрезвычайно неудобно, используя же оную, их исполнение не представляет совершенно никакой сложности. В таких пассажах аппликатуру используют частично по необходимости, частично же для удобства. Например:



§ 14

Большинство интервалов невозможно сыграть, не используя аппликатуру. Например:



В предыдущем примере, конечно, можно было бы сыграть третью и четвертую доли первого такта без аппликатуры, однако, поскольку далее мы остаемся в позиции, следует по возможности избегать излишних движений рукой вверх и вниз по грифу.

¹ Натуральной позицией автор называет первую (у порожка) позицию в современной терминологии.



§ 15

Часто приходится переходить в позицию то на первый, то на второй, то на третий, а то и на четвертый палец. Так что необходимо упорно упражняться, дабы перейти на ноту чисто, не слишком высоко и не слишком низко. Разучите последующие и подобные им примеры:



§ 16

Оставаться в позиции следует столь долго, сколь это необходимо. Надобно неизменно предвидеть появление той или иной высокой ноты или же пассажа, требующих использования аппликатуры. Если же использование аппликатуры не является более необходимым, не следует бросаться сломя голову вниз по грифу, а надо дожждаться возможности сделать легкий и незаметный для слушателя переход. Удобнее всего дожждаться ноты, которую можно сыграть на открытой струне, и без труда спуститься во время исполнения оной (*).



§ 17

Весьма легко спуститься, играя одинаковые пассажи одинаковыми пальцами. Данный пример пояснит мою мысль:



Здесь мы спускаемся на ноте соль. Это совершенно естественный ход, удобный для руки, поскольку смена второго и первого пальцев встречается весьма часто, что облегчает возвращение руки вниз. Полезно будет поучить этот пассаж, все более ускоряя темп.



§ 18

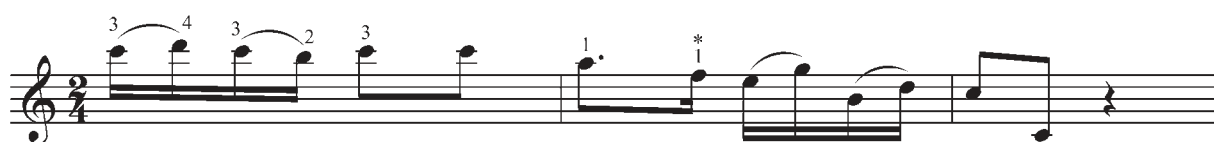
Если две ноты одинаковой высоты стоят рядом, это хорошая возможность для смены позиции. Первую ноту следует сыграть в аппликатуре, а вторую — в натуральной позиции. Например:



При переходе такого рода не следует опасаться того, что нота, сыгранная в аппликатуре, прозвучит фальшиво при смене позиции, поскольку, обозначив ноту *си* вторым пальцем в аппликатуре, мы поможем четвертому пальцу уверенно на нее попасть.

§ 19

С полным правом можно перейти вниз после ноты с точкой.



На точке смычок следует приподнять, в то же время скользя рукой вниз, и сыграть после этого ноту *фа* в натуральной позиции (*).

§ 20

Для того чтобы крепко заучить смену позиций вверх и вниз, я хотел бы привести пример, упражняться в котором следует согласно нижеприведенным указаниям.

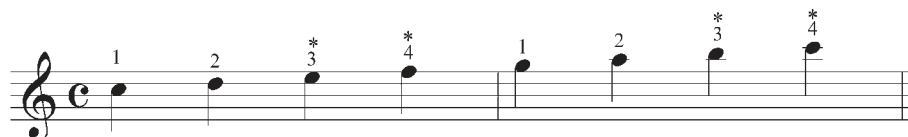


Первый способ исполнения этого пассажа приведен здесь лишь для того, чтобы новичок, упражняясь в этом и других подобных примерах, приобрел легкость в движениях вверх и вниз по грифу. Возврат в натуральную позицию на ноте *ми* в начале второго такта совершенно излишен, ибо далее в этом же такте на ноте *си* следует подъем. Это только лишь пример для упражнения. Вариант № 2 несколько лучше. Оставайтесь в аппликатуре с начала первого такта, и лишь в четвертом такте на ноте *до* возвращайтесь в первую позицию. Вариант № 3 можно полностью сыграть в аппликатуре. № 4, напротив того, — самый лучший и наиболее общепринятый пример. Первые два такта играют в позиции, первая нота второго такта — тоже, тогда как на открытой струне *Ми* рука спускается в натуральную позицию, где и исполняются оставшиеся ноты примера.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ О ПОЛОВИННОЙ АППЛИКАТУРЕ

§ 1

Половинной аппликатурой называется позиция, в которой нота *до* на струне *Ля* или нота *соль* на струне *Ми*, которые обычно играют вторым пальцем, мы берем первым пальцем, дабы иметь возможность сыграть ноту *до* четвертым пальцем на струне *Ми*¹. Мы называем это половинной аппликатурой, поскольку она не строится по обычным правилам. В цельной аппликатуре ноты, расположенные на линейках нотного стана, играют первым и третьим пальцами, в половинной аппликатуре, наоборот, — вторым и четвертым. При обычном способе игры ноты, расположенные между линейками, играют вторым и четвертым пальцами, здесь же — первым и третьим. Вот схема. Упражняйтесь в ней старательно и не забывайте, что *си* (*) надо сыграть чисто и не слишком низко; а четвертый палец на *до* (*) приставить к *си* очень близко. То же самое следует соблюдать для нот *ми* и *фа* третьим и четвертым пальцем на струне *Ля* (*).



§ 2

Так же, как и цельная, половинная аппликатура используется на всех струнах. Следует, однако же, особо следить за третьим пальцем, поскольку именно он опаснее остальных с точки зрения интонации. Ниже приведена система для всех струн.



¹ То есть, вторая позиция в современной терминологии.






Дабы избежать неточной интонации третьего пальца, можно сравнить ноту, взятую этим пальцем с открытой струной той же высоты. Например:



§ 3

Половинная аппликатура используется по большей части в произведениях, написанных в *до мажоре* или *миноре* и в *ми мажоре* или *миноре*, а также в тональностях с тоникой *фа*, *си* или *ля*, в последних в особенности из-за отклонений в дополнительные

ступени. В основном следует проследить, не идет ли пассаж выше верхней *до* ? Присутствует ли в нем средняя *до* ? И появляется ли квинта, то есть *соль*  далее? В этих трех случаях половинная аппликатура совершенно необходима. Вот пример:



§ 4

В половинной аппликатуре можно подниматься на втором пальце, так же как и в цельной, о чем уже говорилось в §12 предыдущей части. Особенно в тех случаях, когда пассаж поднимается по тесситуре, смена второго и третьего пальцев весьма уместна. Например:



§ 5

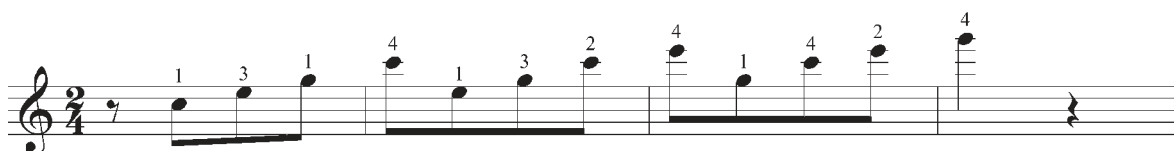
Применение первого пальца особенно полезно в тональностях с тоникой *ми*. Например:



ВТОРАЯ ЧАСТЬ. О ПОЛОВИННОЙ АППЛИКАТУРЕ



Здесь первый палец постепенно поднимается вверх по тесситуре. В следующем же примере, где после верхней ноты всякий раз происходит скачок на сексту вниз, нижняя нота первым пальцем начинается на терцию выше.



§ 6

Все подобные пассажи не вызывают затруднений, стоит лишь отметить, что интервал между нижней и верхней нотами — октава. Для цельной аппликатуры характерно, что если нижняя нота находится на нотной линейке, то верхняя — непременно между ними. Это подтверждают ноты *ре*, *фа*, *ля* и *ре* из второго примера §9 предыдущей части восьмой главы. В половинной аппликатуе все происходит наоборот. Нижняя нота обычно находится между линейками, верхняя же, напротив того, на линии. Взгляните на ноты *до*, *ми*, *соль*, *до* и т.д. из предыдущего примера.

§ 7

В половинной аппликатуе так же, как и в цельной, необходимо следить за тем, идет ли мелодия далее вверх и нужен еще переход, или же мы и без того можем добраться до верхней ноты. Прочтите, о чем было упомянуто в §9 предыдущей части, и используйте это для половинной аппликатуе, дабы совершенно не запутаться с пальцами.

§ 8

Нередко и в этой аппликатуе приходится быстро менять пальцы — с первого на второй, третий или четвертый. Вот тому примеры:



§ 9

Бывает, ради удобства в этой аппликатуре играют общепринятые пассажи. Например:

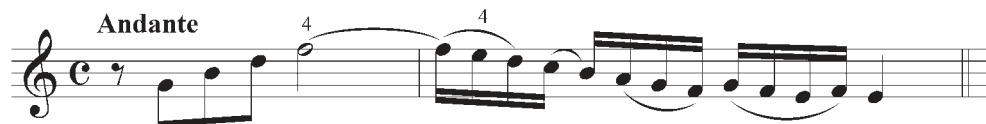


Но лучше всего уже первый такт начать в позиции. Например:



§ 10

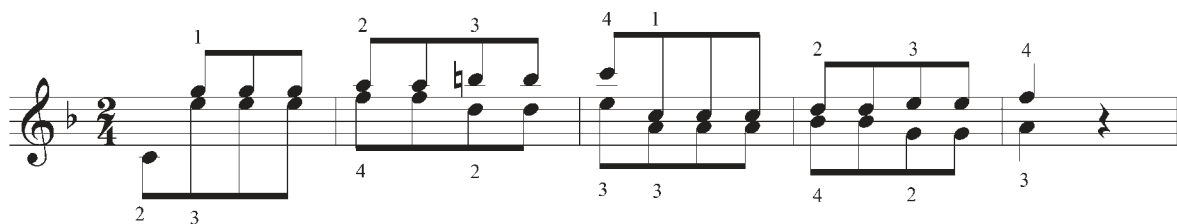
В медленных пьесах четвертый палец используют подчас не для удобства, а ради ровности звука и, следовательно, большего изящества исполнения. Например:



Безусловно, половинная нота *фа* может быть сыграна на струне *Ми* первым пальцем. Однако же, по сравнению со струной *Ля*, струна *Ми* звучит значительно более резко, а значит, звук будет более ровным, если сыграть ноту *фа* четвертым пальцем, не меняя при этом положение руки, а просто вытянув палец, взяв далее ноту *ми* также четвертым пальцем. Таким образом, весь пассаж становится более связным и певучим.

§ 11

Половинная аппликатура используется в двойных нотах частично из необходимости, частью же ради удобства. Взгляните на этот пример:



§ 12

Некоторые пассажи, кажущиеся на первый взгляд характерными для половинной аппликатуры, могут и должны играть в цельной аппликатуре. Например:



ВТОРАЯ ЧАСТЬ. О ПОЛОВИННОЙ АППЛИКАТУРЕ

№1

№2

Первый из примеров можно сыграть и в половинной аппликатуе. Второй же, напротив, годится только и исключительно для цельной аппликатуе.

§ 13

Если в пассаже после скачка на терцию, кварту, квинту или сексту встречается отдельно стоящая нота *до* на струне *Ми*, не следует переходить в аппликатуе, лучше, оставив руку в натуральной позиции, просто вытянуть четвертый палец. Например:

Иногда, и даже в подвижных пьесах, приходится играть четвертым пальцем дважды. Например:

Многие пьесы могут быть сыграны как в аппликатуе, так и без оной. Вот подобный пример. Играйте его в половинной аппликатуе, разучивайте его и без аппликатуе, обращая внимание на то, о чем говорилось в § 8 предыдущей части.

§ 14

При возвращении из аппликатуе в натуральную позицию следует соблюдать правила, которые я описал в § 16, 17, 18 и 19 предыдущей части. Из этой аппликатуе значительно легче спуститься, поскольку она расположена ближе к естественному положению руки, чем цельная аппликатуе, которая выше натуральной позиции на



целую терцию, тогда как половинная аппликатура — всего на тон. По той же причине можно, играя быструю последовательность нот, делать переход на любой ноте. Я возьму за основу один пассаж, практиковаться в коем должно согласно вышеизложенному правилу; что позволит научиться делать переход с любой ноты по своему усмотрению.

играть все в половинной
аппликатуре

№1

№2

№3

№4

№5

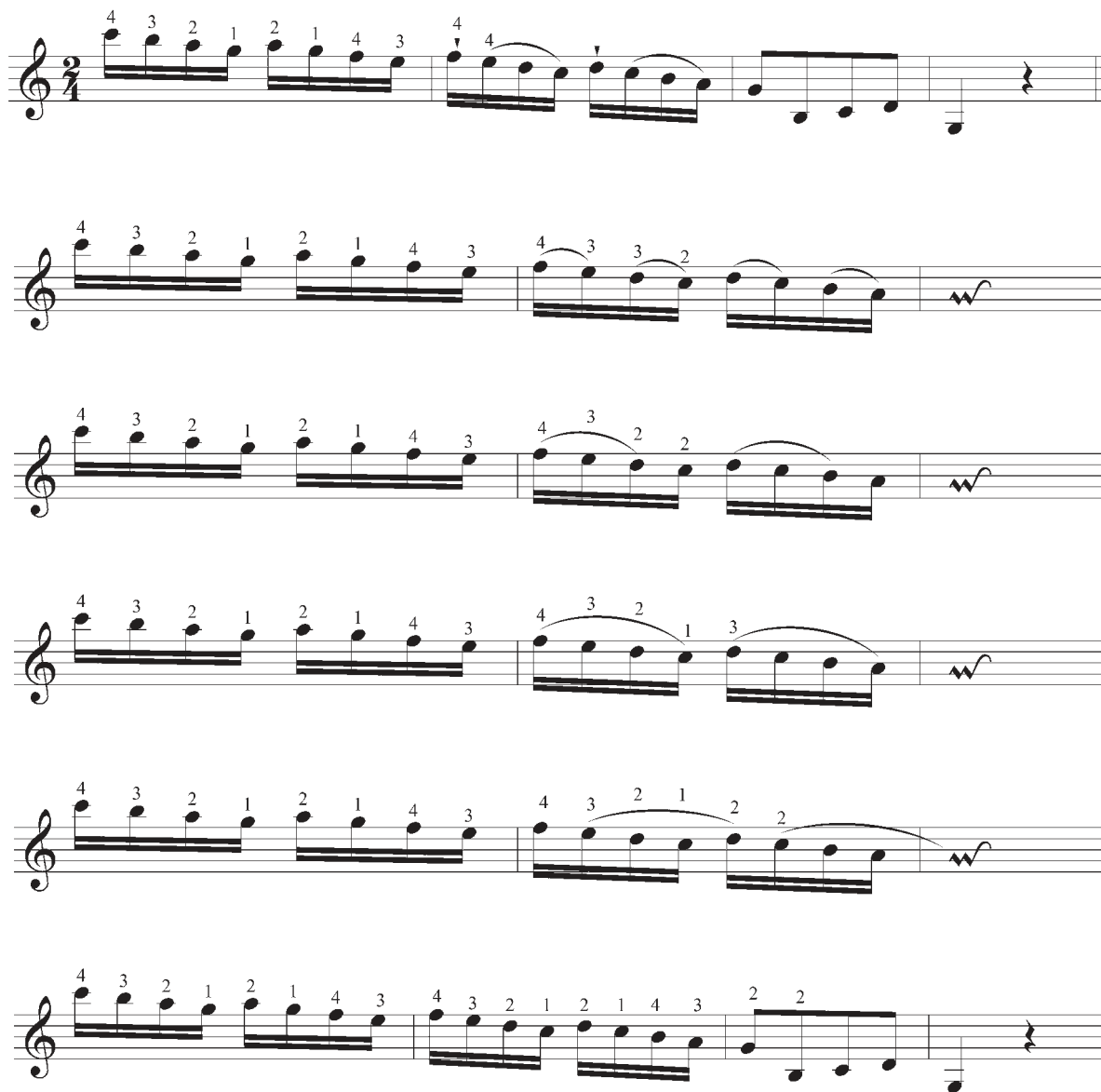
№6

№7

Очевидно, что в №1 переход совершается уже на второй ноте, следовательно, два раза подряд задействован четвертый палец. В №2 два раза играет третий палец, и переход совершается на ноте *ля*. В №3 это касается ноты *соль* вторым пальцем. В №4 спускаемся на втором пальце. В №5 переход на *соль* второй доли, а в №6 — на *фа*. И наконец, в №7 первая нота (*фа*) второго такта играется в натуральной позиции. Но прежде всего, следует обращать внимание на штрихи. Всякий раз начало лиги должно приходиться на первую ноту после перехода в натуральную позицию, обманув тем самым ухо слушателя, дабы он не заметил смену позиций и быстрое движение руки вниз. Также можно сыграть первый такт целиком в половинной аппликатуре, а во втором такте перейти вниз, используя все те способы, которые мы рассмотрели для первого такта. Я хочу лишь привести несколько примеров для практики, прежде чем перейти к смешанной аппликатуре.



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ



**ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ
О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ**

§1

Составной, или смешанной, аппликатурой я называю тот вид расстановки пальцев, при котором в зависимости от условий используется как цельная, так и половинная аппликатура, по необходимости, для удобства или же для лучшего изящества. Можно было бы привести здесь несметное число примеров, которые, однако ж, и без того



непрерывно попадутся на глаза прилежному скрипачу при разучивании различного рода пьес. Кто же станет упоминать здесь порой с огромным трудом разученные пассажи? Мало ли скрипачей, вставляющих всевозможные трюки в кое-как сляпанные соло и концерты. Есть и такие, кто, перебрав все имеющиеся тональности маловразумительным образом, предпринимают совершенно немыслимые, диковинные и необычайные скачки по грифу, так перемешивая при этом отвратительнейшие сочетания звуков, что они не имеют меж собой ни связи, ни порядка. Правила, кои я могу здесь предложить, имеют в основе своей исправные и солидные композиции. Примеры эти написаны просто и внятно, а некоторые заимствованы из отменных пьес.

§ 2

Пассаж, будучи повторен на тон выше или ниже исходного, играется обычно теми же пальцами, что и начальный отрывок, в особенности в тех случаях, когда он занимает собой целую октаву или, по крайней мере, в нем используется как первый, так и четвертый палец. Например:

The image displays four staves of musical notation in treble clef, 2/4 time, illustrating different fingering techniques. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

- Staff 1:** Labeled "половинная аппликатура" (half fingering), "цельная аппликатура" (whole fingering), and "половинная" (half). It shows a sequence of notes with specific fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 1, 1, 1, #, #, #, #.
- Staff 2:** Labeled "цельная" (whole) and "половинная" (half). It shows a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, #, #, #, #.
- Staff 3:** Labeled "цельная" (whole) and "половинная" (half). It shows a sequence of notes with fingerings: 2, 4, 2, 1, 4, 3, 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.
- Staff 4:** Labeled "цельная" (whole) and "половинная" (half). It shows a sequence of notes with fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

В этом примере и далее пальцы указываются цифрами во всем отрывке целиком лишь в первый раз, впоследствии же будет отмечена лишь та нота, на которой меняется позиция руки. Вот еще один подобный пример, в котором рука двигается вверх и вниз на втором пальце (*).



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ

Музыкальная запись упражнения, состоящая из четырех стaves в 2/4 такте с одним диэзисом (F#). Включены различные аппликатуры (пальцы 1-4) и артикуляционные знаки. Звезда (*) находится под третьим staffом.

§3

Иногда пассаж начинается с той же ноты, на которой заканчивается предыдущий, но взятой другим пальцем. Например: (*)

Музыкальная запись упражнения, состоящая из четырех стaves в 2/4 такте с двумя диэзисами (F#, C#). Включены различные аппликатуры (пальцы 1-4), штрихи и артикуляционные знаки. Звезда (*) находится под первым staffом.



Можно и так пойти вниз. Например:



§ 4

Весьма часто основной пассаж идет вверх не поступенно, а скачками. Например:



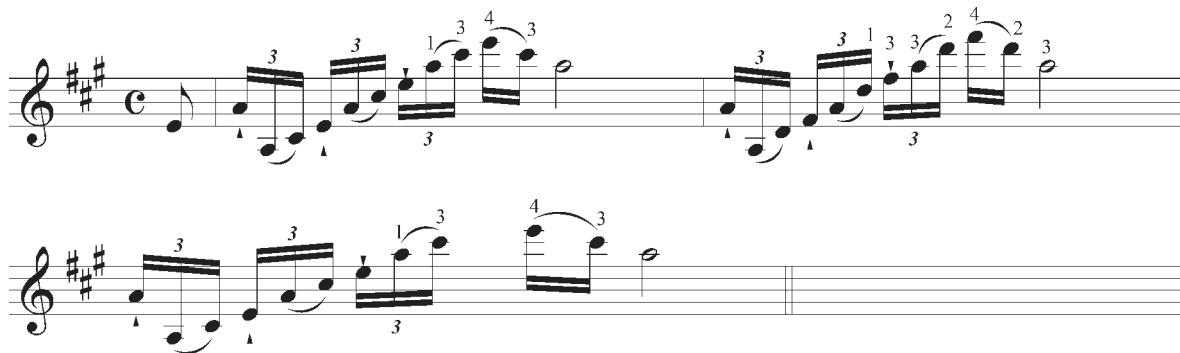
§ 5

Существуют пассажи, которые невозможно сыграть обычной последовательностью пальцев. Это наиболее сложные пассажи. Сыграть все ноты в таком пассаже возможно, либо стремительно переноса руку, либо вытягивая пальцы, в основном же просто как придется. Тот, кто желает добиться со временем особого мастерства в игре на скрипке,



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ

пусть непременно раздобудет творения великих мастеров, кои досконально изучит, усердно упражняясь. Я хочу привести здесь пару примеров.



Здесь можно спуститься в цельную аппликатуру и на половинной ноте второго такта (*). Например:



Тот, у кого достаточно крупная кисть, справится, оставаясь в цельной аппликатуре, растягивая руку, взяв третьим пальцем ноту *ре*, а четвертым — *фа*. Например: (*)



Имея большую руку, можно дотянуться до ноты *ре* вторым пальцем, не отпуская первого. Я написал эти варианты для упражнения. Тем самым вы научитесь тянуть пальцы, а играя один и тот же пассаж различными способами, вы приобретете большую уверенность в правильном исполнении одного.



Вот еще несколько подобных примеров:

Музыкальные упражнения в нотном оформлении. Ключ: A-бемоль (два диэза). Метр: 2/4. Упражнения включают различные комбинации аппликатуры (тройки, четверки, последовательности пальцев) для тренировки точности и скорости.

По правилам, следует сыграть первую четверть первого и второго тактов без аппликатуры в натуральной позиции, однако же тут следует быть аккуратным, дабы не запутаться. Например:

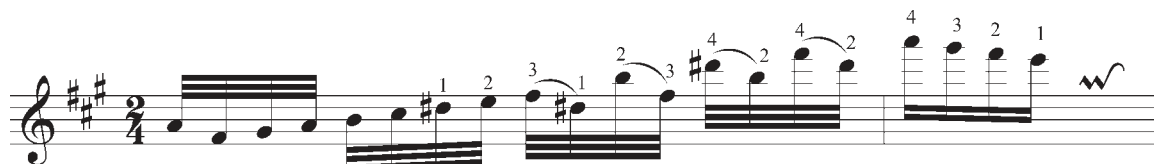
Музыкальный пример выполнения упражнения. Показаны конкретные варианты аппликатуры и пальцевания на протяжении нескольких тактов.



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ



А почему бы не попытаться сыграть это таким образом? Будет весьма полезно продолжить так:



Или даже так:



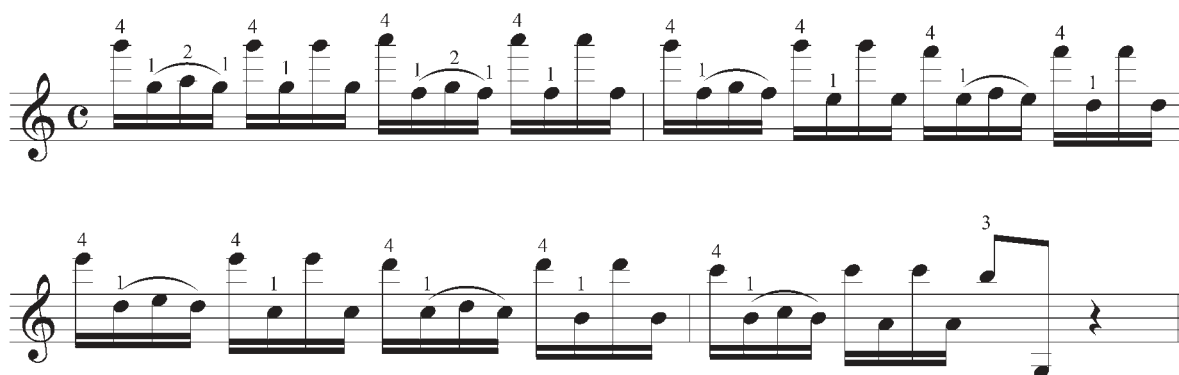
Лучше всего, несомненно, оставаться в аппликатуре. Так что первый способ сыграть данный пассаж, несомненно, самый естественный, однако же и остальные способы могут вам пригодиться. Порой подобные стремительные прыжки неизбежны — каково же будет тому, кто их не изучил заведомо? Так же дело обстоит и с растяжкой пальцев. Вот некоторые примеры для практики:





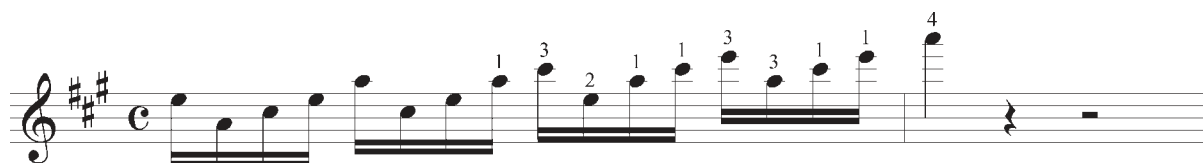
§ 6

Так же как в каждой из аппликатур, порой приходится сильно вытягивать четвертый палец, в смешанной аппликатуре случается сильно оттягивать первый палец, с тем чтобы положение остальных пальцев оставалось неизменным. В подобных случаях нужно следить за четвертым пальцем, который следует сильно прижать и не поднимать от струны, в то время когда первый палец двигается назад. Взгляните на пример:



§ 7

Обратите внимание на тональность пассажа. В зависимости от того, остается ли пассаж в одной тональности или же захватывает побочные звуки, рука должна либо оставаться на месте, либо менять свое положение. Из приведенных примеров совершенно ясно, что самые высокие ноты мы берем четвертым пальцем, а самые низкие — первым. Остальные пальцы следует располагать согласно этим двум. В пределах октавы это совершенно не сложно. Например:



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ

или

Я хотел бы привести еще несколько примеров, с некоторыми объяснениями в конце.

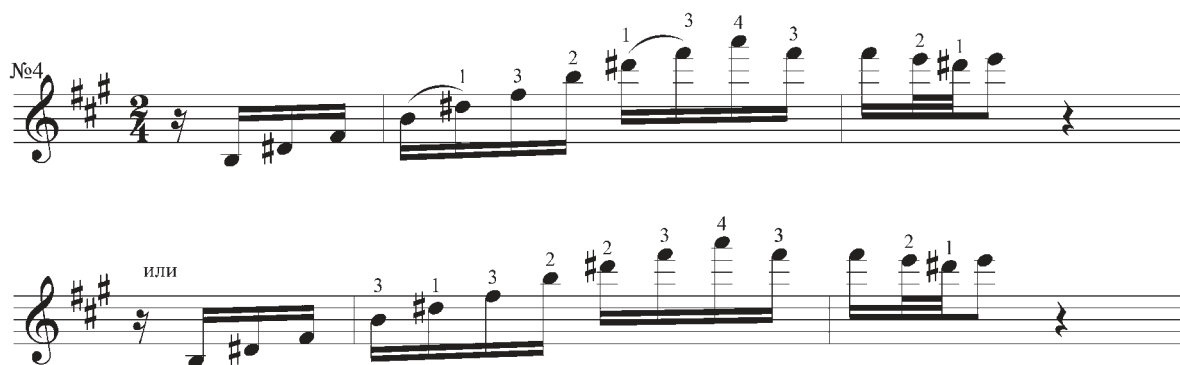
№1

№2

№3

на струне Ля

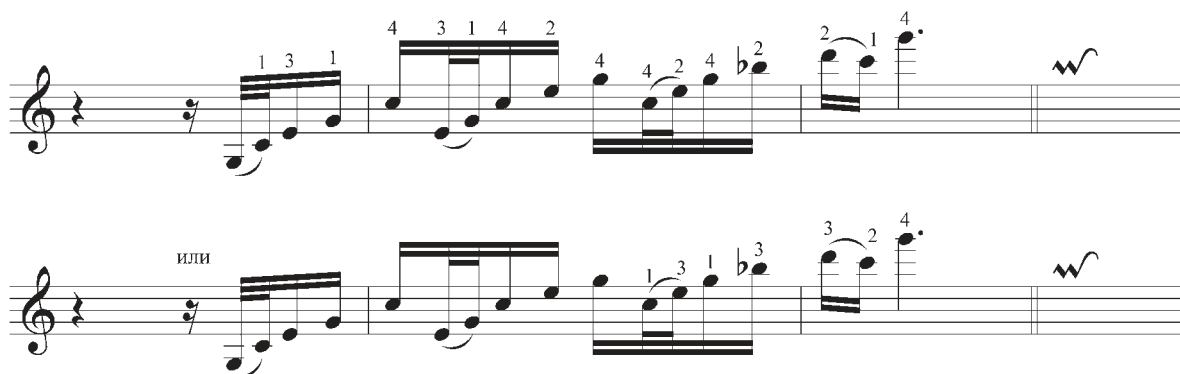




В третьем такте первого примера самая высокая нота пассажа (*фа*) по правилам играется четвертым пальцем, однако уже на третьей доле того же такта следует изменить положение руки, сдвинув ее назад, поскольку пассаж заканчивается на *ля*, для которой неизбежен первый палец, дабы остальные ноты были сыграны без труда.

Во втором примере на последней доле второго такта переход вверх совершается через второй и третий палец, чтобы достичь верхней *ля*, а возвращаясь назад, напротив того, прыгаем первым пальцем на нижнюю ноту (*ми, до и ля*).

Наивысшая нота в третьем примере играется вновь четвертым пальцем, который мы вытягиваем без смены положения руки от ноты *до* через малую септиму к *фа*. Поскольку первый и второй такты могут быть сыграны также и иными способами, я помещаю здесь следующий пример для упражнения.



В четвертом примере на *ре диэзе* (среднем и высоком) используется первый палец, что облегчает подъем и путем вытягивания четвертого пальца позволяет достичь верхней ноты. Но поскольку предпоследнюю ноту нужно сыграть первым пальцем — это самая нижняя нота в конце пассажа, — то ни в коем случае не следует перемещать всю руку при движении навверх к четвертому пальцу, а, напротив того, вытянув четвертый палец, сыграть им ноту *ля*, а затем третьим пальцем — ноту *фа*.

§ 8

Бывают случаи, когда использование смешанной аппликатуры неизбежно. В двойных нотах она порой незаменима. Вот тому пример:



§9

В двойных нотах также часто приходится вытягивать четвертый палец, в то время как рука остается на своем месте. Например: (*)

Ноты нижнего голоса играют без аппликатуры



§ 10

Первый палец, бывает, двигается назад при том, что третий или четвертый пальцы остаются на своих местах или даже еще сильнее прижимаются к грифу. Например:

Четвертый палец остается на струне

Здесь надо постараться чисто ставить четвертый палец

Сильнее прижать третий палец

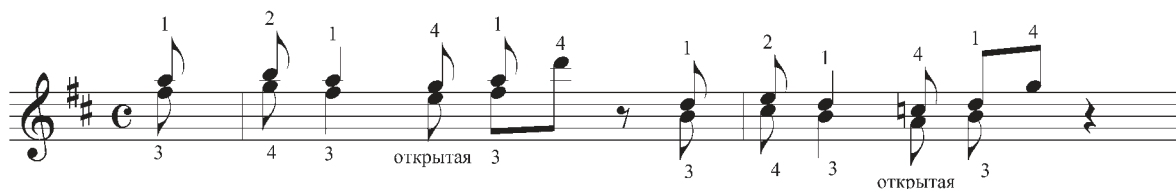
§ 11

Иногда приходится вытягивать два пальца, оставляя положение руки неизменным. Так, например, в следующих примерах второй и четвертый пальцы переходят из одной аппликатуры в другую, первый же палец при этом остается на месте.



§ 12

Подчас в двойных нотах используется открытая струна, однако же, сказать по правде, мне это не по душе. Открытая струна слишком сильно отличается по звуку от прижатой, и возникающее при этом несоответствие оскорбляет слух. Попробуйте сами. Вот пример:



§ 13

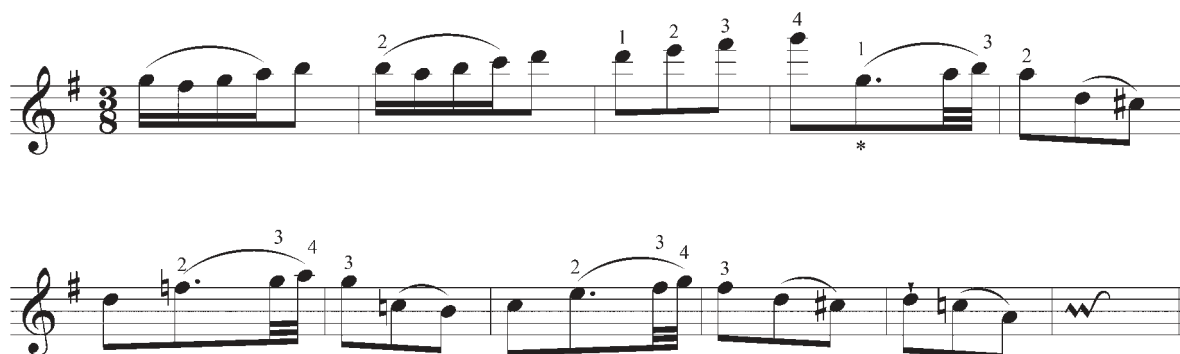
Смешанной аппликатурой пользуются и ради удобства, дабы охватить рукой все ноты и избежать излишних движений вверх и вниз. Например:



§ 14

Многие пассажи можно было бы сыграть вовсе без использования аппликатуры. Однако для ровности звука она используется, то есть ради изящества. Например:





Здесь можно было бы уже на ноте *соль* (*) спуститься вниз, однако же мы не только остаемся в позиции, но, спустившись вниз в пятом такте, вновь поднимаемся в шестом. Поскольку начиная с четвертого такта все играется на одной струне, можно добиться ровности звука и приятности исполнения.

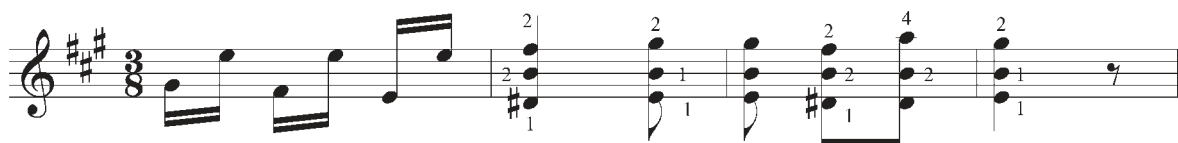
§ 15

К этой части главы относится и тот тип расстановки пальцев, который обычно именуется подменой. Он используется довольно часто в двойных нотах и иногда в быстрых последовательностях нот, в тех случаях, когда нужно сыграть вместе или последовательно звуки, обычно играемые одним пальцем, но расположенные из-за знаков повышения или понижения тона так, что приходится каждый из них играть своим пальцем. В подобных случаях вместо третьего пальца используют четвертый, вместо второго — третий, а вместо первого — второй, ставя при этом один рядом с другим. Отсюда и слово «подмена». Не забывайте о чистоте интонации. Вот некоторые примеры:



§ 16

Существуют и такие фигуры, где три ноты стоят одна над другой и которые играют-ся на один смычок одновременно. В таких случаях следует порой всей рукой отступить назад из натуральной позиции. Взгляните на пример:



§ 17

Правила смешанной аппликатуры в большинстве своем справедливы для любых сочетаний нот. Например:

N. I

открытая

N. II

N. III

N. IV



В первом примере используются только первый, второй и четвертый пальцы. Остальные два отрывка под № I содержат смешанную аппликатуру. В № II иллюстрируется подмена, о которой говорилось в § 15. Два примера из № III демонстрируют вытягивание четвертого пальца из § 9. И наконец, в примере № IV первый палец оттягивается назад, как описано в § 10.

§ 18

А теперь мы подошли к типу исполнения, при котором в основном используется смешанная аппликатура. Это ломаные аккорды, иначе говоря, арпеджио, стиль исполнения коих называют арпеджиато. Слово «Арpeggio» происходит от слова «Harpfe» (арфа). «Арпеджиато» означает «играть как на арфе», то есть ноты аккорда исполнять не вместе, а поочередно. Иногда композитор указывает на необходимость именно так исполнять аккорды, порой же скрипач сам решает, как играть, согласуясь с собственными представлениями. Пользуясь возможностью, я бы хотел представить несколько пришедших мне на ум вариантов. Вот они:

The image contains five musical staves illustrating different arpeggiated chord techniques:

- Staff 1:** A melodic line in 3/4 time, G major, showing a sequence of eighth-note chords. Fingerings 1, 2, and 4 are indicated for the notes.
- Staff 2:** A sequence of six chords in 2/4 time, G major. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2 are shown for the notes.
- Staff 3:** A sequence of chords in 2/4 time, G major. Fingerings 4, 2, 1, 3, 1, 3, 3, 3, 3, 2, 1, 2 are shown.
- Staff 4:** A sequence of chords in 2/4 time, G major. Fingerings 4, 2, 2, 3 are shown.
- Staff 5:** A melodic line in 2/4 time, G major, showing a sequence of eighth-note chords. Fingerings 1, 4, 2, 4, 4, 3, 2, 2, 4, 1, 1 are shown.

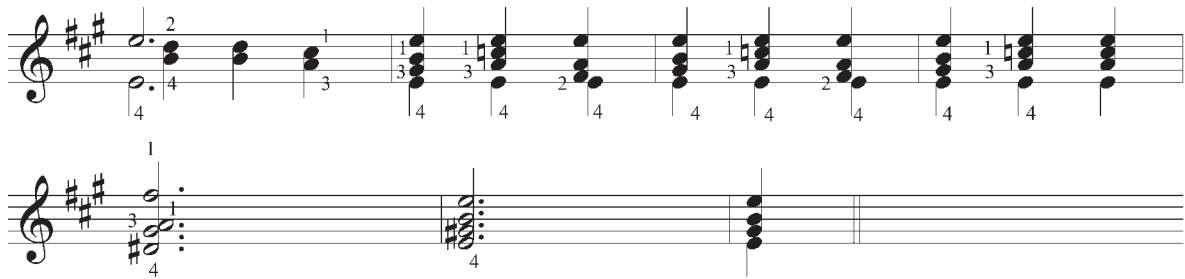


ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ

далее так же

Ми всегда открытая





§ 19

В этих примерах вы найдете подмену, равно как и вытягивание и оттягивание назад как одного, так и двух пальцев одновременно. Далее, здесь присутствуют обычные переходы вверх и вниз по аппликатуры, и наконец, некоторые варианты арпеджирования. Ноты, записанные одна под другой, следует арпеджировать в точности так же, как показано в первом такте каждого примера. Безусловно, эти несколько примеров лишь малая толика существующих вариантов, как аппликатуры, так и разложенных аккордов. Однако ж, если ученик сможет чисто их сыграть, он заложит достойную основу, которая позволит ему в будущем без малейших трудностей любой пассаж сыграть верно и хорошо.

§ 20

В заключение этой главы я хочу привести еще одно наблюдение, полезное всякому скрипачу, желающему чисто и звучно играть двойные ноты. Неоспорим тот факт, что всякая струна, по которой ведут или ударяют смычком, приводит в движение другую струну, настроенную на тот же тон.

О том, что это было известно еще в древности, говорит нам Аристид Квинтилиан¹ во второй книге трактата «О музыке». Он поставил эксперимент. Струнный инструмент с не очень туго натянутыми струнами подвесили рядом с органом, заметив при этом, что когда на органе играли определенные звуки, то одноименные открытые струны на струнном инструменте либо явственно звенели, либо, по крайней мере, заметно колебались сами по себе. Или же, если сыграть на настроенной чуть ниже скрипке *соль* третьим пальцем на *Ре*-струне, открытая *Соль*-струна будет колебаться в ответ.

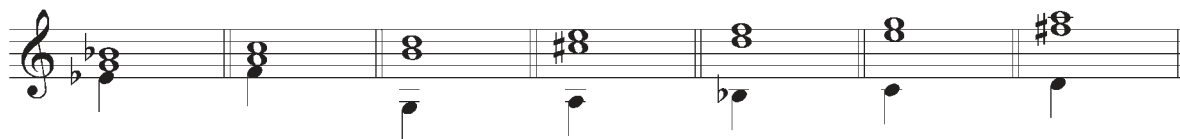
Но этого мало. Я заметил, что играя две ноты одновременно на одном инструменте — терцию, квинту или октаву, мы услышим дополнительные звуки. Это безошибочный способ проверить себя на чистоту интонации. Если две ноты, как я продемонстрировал ниже, взяты верно и, так сказать, извлечены из скрипки чисто, вы услышите в тот же момент достаточно четко, но чуть тише и своеобразным вибрирующим тембром нижний голос, если же ноты, напротив того, стоят не совсем чисто и одна или другая чуть выше или чуть ниже, чем нужно, нижний голос будет фальшивым. Попробуйте терпеливо поупражняться в этом и, если совсем не будет получаться, играйте поначалу черную нижнюю ноту и поднесите скрипку поближе к уху, так вы научитесь, играя две верхние ноты, слышать вибрирующую нижнюю. Чем ближе скрипка к уху, тем слабее нажим смычка. Но прежде всего струны должны быть как следует натянуты,

¹ Аристид Квинтилиан (греч. Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός, лат. Aristides Quintilianus, III–IV вв. н. э.), греческий философ, теоретик музыки, автор трактата «О музыке» (Περὶ μουσικῆς).



ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. О СОСТАВНОЙ, ИЛИ СМЕШАННОЙ, АППЛИКАТУРЕ

а скрипка — хорошо настроена. Вот несколько упражнений. Из них, к слову сказать, видно, сколь могущественно гармоническое трезвучие (*trias harmonica*). Например, если две ноты образуют малую терцию, внизу слышна большая терция или децима; это составляет стройное трезвучие.



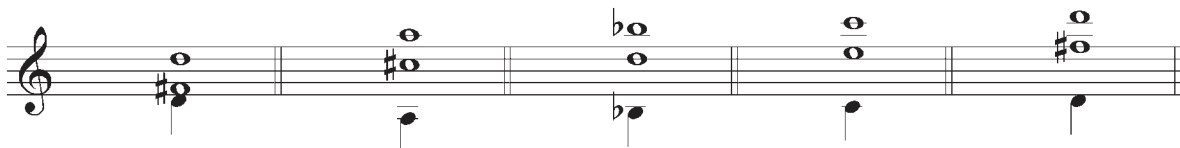
Если же верхние ноты составляют большую терцию, то внизу звучит октава.



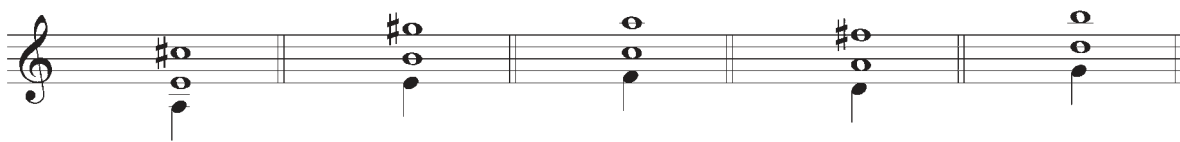
Если верхние ноты отстают друг от друга на кварту, внизу мы слышим квинту.



Если вверху малая секста, то внизу звучит большая терция или децима.



При большой сексте внизу звучит квинта.



Это слышно яснее, если играть несколько интервалов подряд, ведь тогда вибрирующие звуки лучше слышны. Например:



ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

О ФОРШЛАГАХ И ПРОЧИХ ПОДОБНЫХ УКРАШЕНИЯХ

§ 1

Форшлаг — это дополнительные ноты, стоящие между основными длительно-стями, но не причисленные к такту. По своей сути они служат для связи звуков между собой, делая тем самым исполнение более певучим. Я говорю: по своей сути. Ведь неоспорим тот факт, что даже крестьянин свою песню поет с форшлагами:



если на самом деле она звучит так:



Сама природа заставляет его это сделать. Так же как порой простейший крестьянин говорит риторическими фигурами и оборотами, сам того не зная. Будь форшлаг диссонансом или же повторением предыдущей ноты, служи он для украшения простой мелодии или же для оживления скучной фразы, он все равно остается тем, что добавляет связности всему исполнению.

Тому, кто не знает, что такое диссонанс, я назову все консонансы. Консонанс — это прима, большая и малая терции, квинта, секста и октава. Все остальные интервалы, описание коих вы найдете в § 5 третьей главы, суть диссонансы. Разделение на консонансы, диссонансы и остальные созвучия относится к искусству композиции.

Правило без исключений: форшлаг никогда не отделяется от основного тона и всегда играется с ним на один смычок. То, что с форшлагом связана именно последующая, а не предыдущая нота, следует из самого слова «форшлаг».¹

§ 2

Существуют нисходящие и восходящие форшлаг, которые в свою очередь делятся на акцентированные и проходящие. Самыми естественными являются нисходящие, поскольку они отражают саму суть форшлага согласно основным правилам композиции.



¹ Форшлаг (*нем.* *Vorschlag*) дословно предудар, или предзвук. Приставка «vor» в немецком языке имеет значение «перед», «до».



§ 3

Нисходящие форшлагы бывают двух видов, длинные и короткие. Длинные форшлагы, в свою очередь, также делятся на два типа, один из которых дольше другого. Если форшлаг стоит перед четвертью, восьмой или шестнадцатой нотой, то такой форшлаг называется длинным, длительность его равна половине длительности последующей ноты. То есть следует выдержать форшлаг столько времени, сколько длится половина последующей ноты, а затем плавно перейти к основной ноте. Что теряет нота, получает форшлаг. Вот тому примеры:



Следует играть так



Безусловно, можно было бы все нисходящие форшлагы записать обычными нотами, включив их в размер такта. Представьте, однако, как будет выглядеть мелодия, ежели такую запись увидит музыкант, не способный понять, что перед ним выписанные форшлагы, а паче того тот, кто привык каждую ноту украшать финтифлюшками? Готов поспорить, что он не поскупится на еще один длинный форшлаг и будет играть так:



что звучит уже вовсе не естественно, а путанно и преувеличенно.



§ 4

Второй тип длинных форшлагов, которые можно назвать долгими, можно увидеть, во-первых, у ноты с точкой, а во-вторых, у половинной ноты, если она стоит в самом начале трехчетвертного такта или же, если в двух- или четырехчетвертном такте со- держится одна или максимум две подобные ноты, причем у одной из них есть форш- лаг. В таких случаях форшлаг выдерживают дольше. При ноте с точкой длительность форшлага равна длительности основной ноты; вместо точки, напротив того, играют основную ноту, но так, как если бы при ней стояла точка, а затем, приподняв смычок, играют последнюю ноту фигуры, ровно настолько позже, чтобы успеть, быстро сменив направление движения смычка, сыграть следующую за ней ноту. Например:

Так это записано:



Так это играется:



Если же вы хотите сыграть ноту с форшлагом, как описано в предыдущих двух слу- чаях, то форшлаг длится три части от половинной ноты, а на четвертую часть прихо- дится основной ее тон. Например:

Так это записывают:

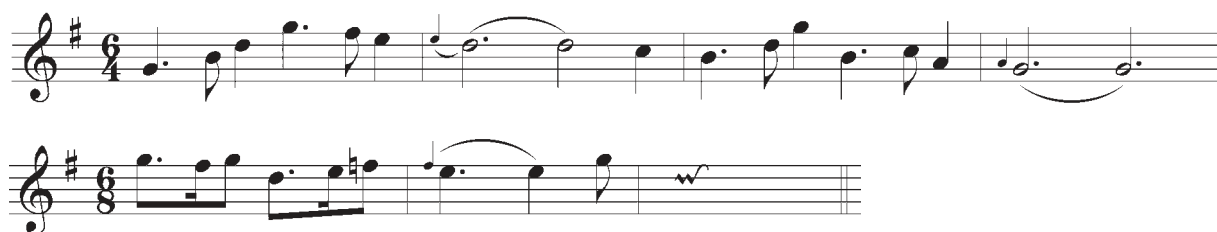


Так это играют:



Существуют и другие случаи, когда используются долгие форшлагы, все они, прав- да, приходится на варианты исполнения пунктирного ритма. Например, в размере 6/4 или 6/8 подчас залигованы две ноты одинаковой высоты, первая из которых с точкой. В подобном случае длительность форшлага равна длительности ноты с точкой.

Так это записано:



А исполняется это так:



Таким же точно образом в последующем примере форшлаг длится первую четверть, а со второй четверти мы переходим к основному тону и далее к остальному тексту. Это, однако, не всегда справедливо для половинных нот, в чем мы убедимся далее на примере коротких форшлагов.

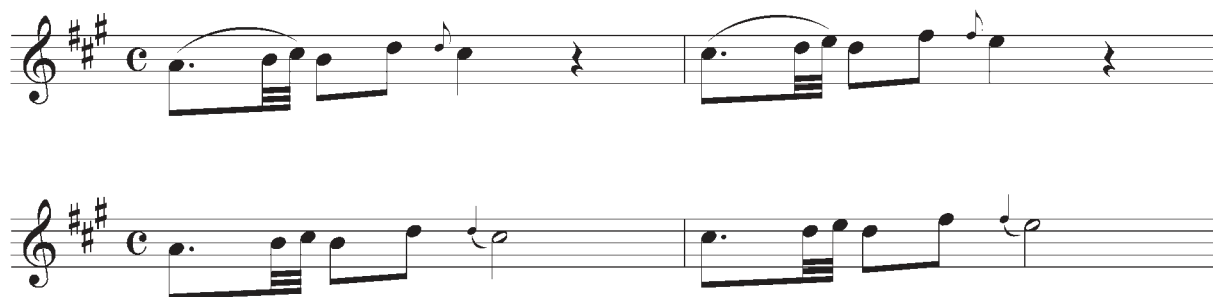
Так это записывается:



И так исполняется:



А иногда на месте ноты стоит соспира или даже пауза. Скрипач должен сообразить, что это ошибка композитора, и тянуть форшлаг столько, сколь долго тянется основная нота, первый же звук основного тона попадает в этом случае на паузу. Например:



Так это записывают и так исполняют.

Следует обладать проницательностью и разумением, ибо то, о чем я говорю, относится в основном к исполнению соло, тогда как в многоголосных произведениях, в зависимости от мелодии в соседних голосах, это может отвечать замыслу композитора. Например:





§ 6

Длинные форшлагы не всегда начинаются с предыдущей ноты. Их играют и отдельно. Например:

Это записано так:



Так следует это играть:



§ 7

Они могут начинаться не только с близлежащей ноты, но и с любой ступени. В таком случае они составляют фигуру задержания с предыдущей нотой.



Это фигура ретардации, в первом же примере содержится также и повторение, которое относится к риторическим фигурам и называется анафорой.

§ 8

Прежде всего, следует следить за тем, чтобы, во-первых, в нисходящих форшлагах не использовать открытую струну на самом форшлаге, исполняя его четвертым пальцем на предыдущей струне. Во-вторых, долгий или длинный форшлаг всегда громче основной ноты. Что, впрочем, следует исполнять, хорошо распределив смычок. Громкому отрезку должен предшествовать тихий. Можно начать долгий форшлаг, о котором здесь идет речь, очень легко и мягко, быстро прибавив громкости звуку, с тем чтобы в середине форшлага достичь наибольшей силы, смягчив затем звук до такой степени,



чтобы основную ноту связать с ним на piano. В особенности же остерегайтесь нажимать смычком на основной ноте. Следует всего лишь поднять палец, которым игрался форшлаг, продолжая плавно вести смычок.

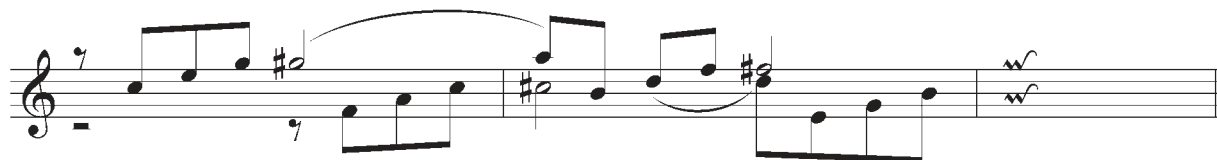
§ 9

Существуют короткие форшлагы, которые играют всегда тише главной ноты. Короткий форшлаг играет по возможности быстро и не громко, а совершенно мягко. Короткие форшлагы используют, если в пьесе встречается несколько половинных нот одна за другой, каждая из которых имеет форшлаг, или же, если есть лишь одна половинная нота, но в пассаже, который тут же повторяется во втором голосе кварты выше или квинты ниже, или же, если очевидно, что длинный форшлаг нарушит гармонию, оскорбив тем самым слух публики; или же, наконец, если в аллегро или ином подвижном темпе некоторые ноты спускаются поступенно или через терцию, каждая из которых имеет форшлаг, в коем варианте надобно быстро сыграть оный, дабы через излишнюю продолжительность форшлага не нарушить живость пьесы. Вот некоторые примеры, в которых долгие форшлагы прозвучали бы слишком вяло.

The image contains three musical examples. The first is a single staff in G major with a series of eighth notes, each with a short trill. The second is a single staff in 3/4 time, showing a sequence of notes with trills. The third is a piano score with three staves (treble, middle, and bass clefs) in common time. It features a complex passage with trills and ornaments, marked with asterisks (*) to indicate specific points of interest.

В вышеприведенном примере перед скачком на септиму, как было описано в § 5, форшлаг должен сменяться на основную ноту только на восьмой (*), однако при наличии второго голоса мне это совсем не нравится. Ибо, во-первых, септима вступает сразу на основной тон без должной подготовки, хотя некоторые могут возразить, что выдержанный полутон на форшлаг усладит слух достаточно. Во-вторых, в первой половине такта звуки столь отвратительно сочетаются между собой, что, ежели не играть их чрезвычайно быстро, диссонанс будет просто невыносим. Например:





§ 10

Восходящие форшлагы куда как менее естественны, в особенности те, что происходят из предыдущего целого тона, ибо по большей части это диссонансы. Кто ж не знает, что диссонансы следует разрешать не вверх, а вниз! Если бас или нижний голос остается на одной ноте, можно действовать не столь осторожно, свободно применяя восходящие форшлагы. Весьма разумно сыграть несколько промежуточных нот, кои, должным образом разрешив диссонанс, усовершенствуют мелодию с гармонией, улажив тем самым слух публики. Например:

Так это записано:

Так это играется:

Обычное разрешение диссонансов:

Нижний голос:

Таким образом, акцент падает на первую ноту форшлага, тогда как две последующие мелкие ноты вкупе с основной нотой плавно залигованы, как это было описано в § 8.

§ 11

Существуют и восходящие форшлагы из двух залигованных с основным звуком нот, первая из которых отстает на терцию от основного тона, в случае, если по самому виду форшлага он должен начинаться с дополнительной ноты. Такой форшлаг из двух нот называется шлейфер¹. Например:



¹ Нем. Schleifer.



В большинстве случаев шлейфер располагается между двумя удаленными нотами.



Первая из нот, с точкой, играет громче и длиннее, вторая, укороченная, залигована с основным звуком в последний момент. Как видно из примера 3, шлейфер может состоять и из равных по длительности нот. Но и в этом случае первая из двух нот громче.

§ 12

Можно сыграть форшлаг, состоящий из двух нот, и взяв ноту, стоящую выше основной. Из этого типа восходящих форшлагов получается так называемый двойной форшлаг¹, повторяющий даже весьма отдаленную ноту, связав ее затем с нотой, стоящей выше основного звука, и далее с главной нотой. Вот некоторые примеры:



Следует, однако же, заметить, что двойной форшлаг с равными длительностями из примеров 1 и 3 играет тихо, а следующая за ним основная нота — громко, тогда как в пунктирном ритме из примеров 2 и 4 нота с точкой играет громче и дольше, а короткая нота форшлага вкупе с залигованной с ней главной нотой — тише и мягче.

§ 13

Если вы хотите сыграть восходящий форшлаг из одной ноты, близлежащей к основному звуку, то он будет звучать хорошо, если между форшлагом и главной нотой будет полтона. Например:



Именно поэтому принято его вставлять перед заключительной нотой.



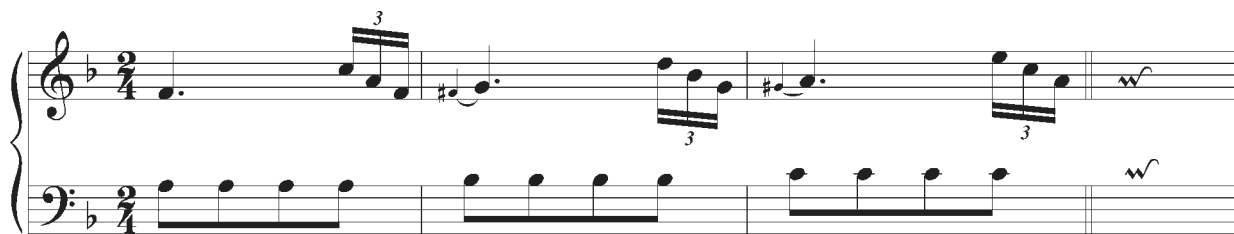
¹ Нем. Anschlag.



Большая септима в сопровождении секунды и кварты требует применения восходящего полутонового форшлага и производит хорошее впечатление на слушателей, в особенности если в остальных голосах также играют форшлаг. Например:



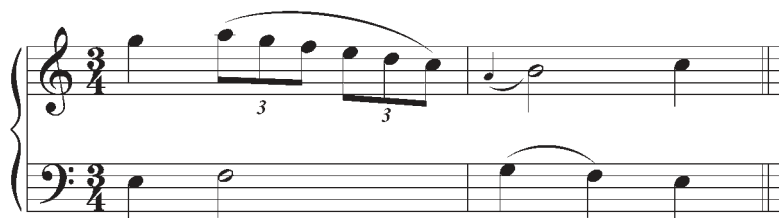
Вдобавок ко всему увеличенная квинта оправдывает своей сущностью употребление полутонового форшлага. Например:



Не забывайте, однако, что форшлаг играется громко, а основная нота — тихо. О способах их исполнения шла речь в § 8.

§ 14

Разум и слух подсказывают нам, что полутоновый восходящий форшлаг, начинающийся с побочной ноты, звучит лучше, нежели целотоновый, ибо, образуя большую терцию, тритон, увеличенную сексту или же увеличенную квинту, равно как и увеличенную секунду или большую септиму, разрешается обычным образом. Тот же, кто вставляет в свою пьесу восходящий целотоновый форшлаг после нисходящего пассажа, где каждый, не будь это особо обозначено, сыграл бы нисходящий форшлаг, выказывает полное пренебрежение правилами композиторского искусства. Например:



Здесь восходящий форшлаг совершенно неуместен, так сказать, за уши притянут, ибо согласно природе мелодии он должен звучать так:



Воистину, форшлаг выдуман не для того, чтобы усложнять и запутывать мелодию. Напротив того, они должны сделать исполнение более упорядоченным, плавным, певучим и приятным слуху.

§ 15

Восходящие форшлаг довольно часто, так же как и нисходящие форшлаг, играютя от весьма отдаленных нот, как это было описано в § 7. Вот тому пример¹:



Здесь также акцент падает на форшлаг, который следует играть согласно правилам, описанным в § 8.

§ 16

Это все были очевидные форшлаг, которые композитор должен (или, по крайней мере, мог бы) указывать, если только он лелеет надежду на осмысленное исполнение своего сочинения. И даже при этом некоторые прекрасные композиторы нещадно терзаемы дурными исполнителями. Теперь мы подходим к проходящим и промежуточным форшлагам, равно как и к иным подобным им мелизмам, при исполнении которых акцент всегда падает на основную ноту и которые крайне редко обозначены самим композитором. Расставить по местам эти украшения должен сам скрипач в силу своего разума.

§ 17

Первые — это проходящие форшлаг. Эти форшлаг играютя не за счет той ноты, которая следует сразу за ними, а во время предыдущей основной ноты. Бесспорно, можно было бы и их выписать мелкими нотами, однако это было бы весьма необычно и ново. Тот, кто желает их обозначить, делает это, выписав обычные ноты в соответствующем ритме. Проходящие форшлаг принято использовать в последовательности нот, отстоящих друг от друга на терцию. Например:

¹ Ретардация и анафора суть риторические фигуры. Ретардация — задержание, анафора — повторение.





Вот, пожалуй, самый разумный способ записи и исполнения.



Шестнадцатая нота играется мягко и тихо, тогда как акцент каждый раз падает на восьмую.

§ 18

Проходящие форшлагги можно употреблять и в последовательности нот, поднимающихся или опускающихся поступенно. Например:



§ 19

К промежуточным форшлаггам относятся и столь изысканные украшения, как те, которые я решил именовать восходящими и нисходящими промежуточными форшлаггами.¹ Они стоят между форшлаггом и основной нотой, плавно связывая их между собой. Взгляните на их вид и форму. Вот нисходящие:

¹ Ориг. Zwischenschläge.



Это основа

С выписанными форшлагами

С промежуточными форшлагами

Таким образом это следует исполнять

Если же вы желаете сыграть это еще более живо и приятно, следует первую ноту каждой доли сыграть громко, мягко присоединив к ней остальные, предпоследнюю ноту удлинить, сыграв как ноту с точкой, а последнюю взять как можно позже, играя при этом каждую долю на один смычок. Например:

вниз вверх вниз вверх

§ 20

Восходящие промежуточные форшлагги играютя подобным образом, при этом следует обращать внимание на сходные проблемы. Например:

1. Это основная мелодия

2. Здесь выписаны форшлагги

3. Так выглядят мелизмы с промежуточными форшлагами

4. Так это следует играть



Так это звучит более оживленно:



Из § 10 вы знаете, что эти восходящие промежуточные форшлагги служат для поддержки восходящих целотоновых форшлаггов.

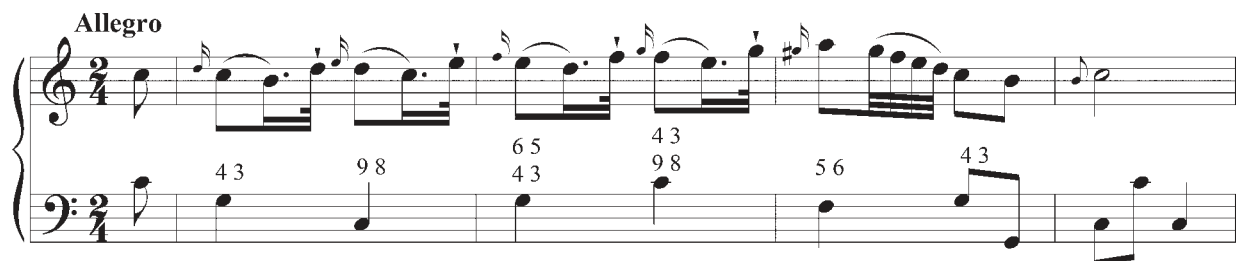
§ 21

Очевидно, что современный скрипач должен уметь распознать, где и какой мелизм написал композитор, а более того где и какую орнаментику можно использовать. Это ясно видно в примерах из параграфов 19 и 20. Ведь как было бы скверно, если бы скрипач оснастил уже имеющиеся мелизмы дополнительными нисходящими долгими форшлаггами. Это означает, например:



Дополнительные украшения здесь совершенно излишни. Не поймите меня превратно, я говорю о долгом форшлагге, на который падает акцент.

Allegro



Здесь даже самый неумелый исполнитель, с трудом выцарапывающий каждую ноту, поймет причину недовольства любого умелого композитора небрежным исполнением написанного. В предыдущем примере нисходящие форшлагги уже выписаны и включены в ритм. Это диссонансы, разрешенные правильным образом, как видно из нижнего голоса и стоящих там чисел, которые зовутся генерал-басом¹. Неужто же не очевидно, сколь жалки потуги все испортить, добавив еще один долгий форшлагг? А если подготовленный должным образом диссонанс бросить без разрешения, сыграв вместо него совершенно нелепые ноты? А ежели еще поставить акцент на дополнительный лишний форшлагг, а диссонанс с последующим разрешением сыграть мягко легато, в то время как диссонанс должен прозвучать громче, постепенно затихая лишь на разрешении?

Но что может поделаться несчастный школяр, когда его учитель сам не лучше его знает, что делает, играя наобум без смысла и понимания? А то еще этот горе-исполнитель хочет зваться композитором. Довольно! Не играйте украшений или же играйте лишь те, что ни гармонию, ни мелодию не испортят. В пьесах же, где несколько исполнителей играют один голос, играйте лишь те ноты, что написаны автором. Научитесь, в конце концов, как следует читать, прежде чем изощряться в орнаментике; а то некоторые,

¹ Генерал-бас — способ обозначения аккордов при помощи цифр, написанных над или под нотами басового голоса.



разучив всего с полдюжины концертов, играют с потолка, не справившись запомнить и трех тактов из написанного, тогда как в нотах сказано все куда яснее. Я ратую за чистоту исполнения, не обижайтесь, но я говорю чистую правду.

§ 22

Есть и еще некоторые достойные этой главы мелизмы, первый из которых я назвал убервурф¹, второй — рюкфаль, или абфаль², третий — группетто³, четвертый — хальбтриллер⁴ и пятый — нахшлаг⁵. Убервурф — это нота, мягко соединяющая форшлаг с предыдущим звуком. Убервурф играется всегда сверху от соседнего звука или от терции, кварты и т. д. Он используется для замены восходящего форшлага, стоящего перед нисходящим, а также для того, чтобы сделать ноту более певучей или же более подвижной. Например:

В примере (а) представлен нисходящий форшлаг. В примере (б) мы видим, что исполнение становится живее, а в примере (в) — более певучим; помимо того, из-за меняющегося нижнего голоса в примере (б) образуется обычное приготовление септимы, а в (в) — сексты.

§ 23

Можно сыграть убервурф как от ближайшей ноты, так и от иных нот. Вот некоторые примеры. (*)

¹ Ориг. Überwurf (досл. перебрасывание, накидка).

² Ориг. Rückfall oder Abfall (досл. возврат или спад).

³ Нем. Doppelschlag (досл. двойной удар).

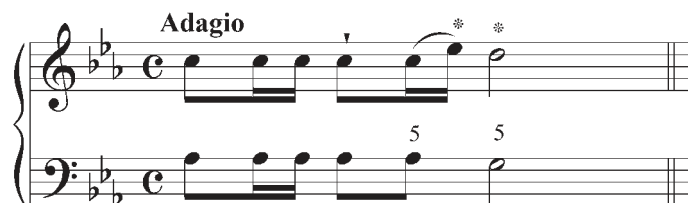
⁴ Ориг. Halbtriller (досл. полутрель).

⁵ Нем. Nachschlag (досл. послеудар).



§ 24

Если интервал между верхним и нижним голосом переходит из большой терции в чистую квинту, не стоит использовать убервурф. Ибо, получившиеся в результате две квинты¹ неприятны в хорошей музыке. Например: (*)



Настоящий длинный форшлаг от *ми*♭ к *ре* поможет это скрыть. Так мне нравится больше:



§ 25

Подобно тому как убервурф поднимается к последующей ноте, рюкфаль или абфаль падает вниз на основную ноту или форшлаг, предшествующий ей. Это происходит в тех случаях, если нота, стоящая непосредственно перед форшлагом, столь отдалена от него или же так резко и скучно звучит, что подобная орнаментика становится необходима для придания исполнению связности или живости. Например:

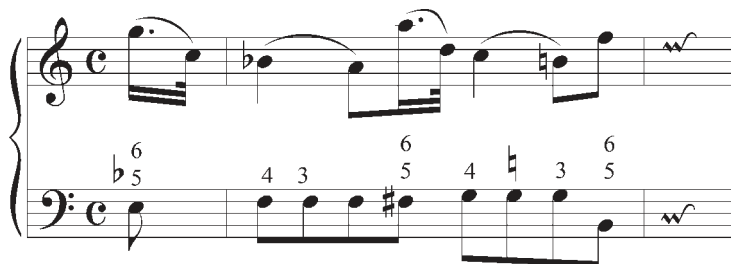


Дабы приготовить диссонанс должным образом, можно сыграть рюкфаль на ноту, на ступень выше форшлага или же на ноту самого форшлага. Например:

Без орнаментики:



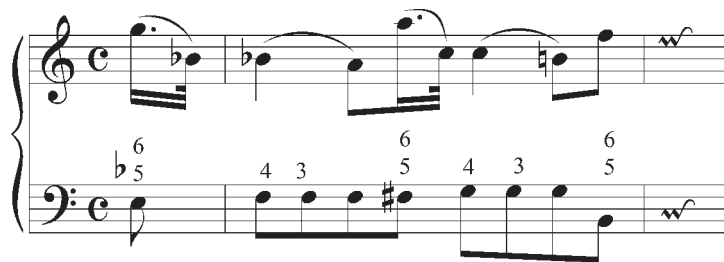
Рюкфаль на ступень выше форшлага:



¹ Параллельные квинты.

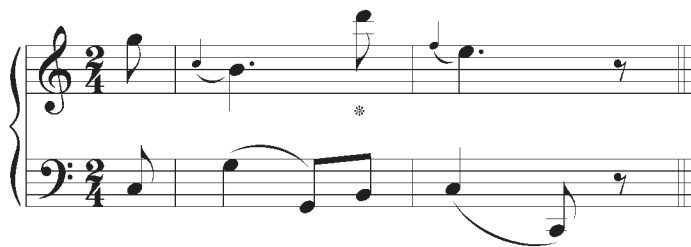


Скачок на ноту форшлага.



§ 26

Скачок вниз к нисходящему форшлагу возможен всегда. Однако же далеко не всегда он возможен на ноту, стоящую на тон выше ноты форшлага. Это зависит от основного звука. Например:



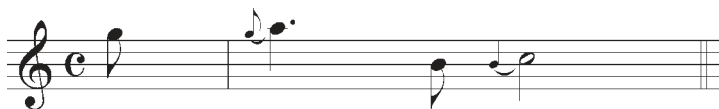
Если совершить скачок вниз от первой ноты на ноту *ре*, например, , он пришел-

ся бы как раз на ноту на тон выше форшлага, однако же, это звучало бы жалко, испортив как гармонию, так и мелодию. Для второй ноты, *ре* (*), это, напротив того, весьма неплохо, поскольку рюкфаль на *соль* составляет сексту с нотой в басу. Ну а поскольку, дабы не портить гармонию, следует от первой ноты спуститься не к *ре*, а к *до*, то есть, к ноте форшлага, можно было бы и со второй ноты пойти на уменьшенную квинту, а именно на *фа*, чтобы подготовить тем самым чистую квинту. Судите сами, насколько необходимы для порядочного исполнения познания в искусстве композиции или отличный врожденный здравый смысл.

§ 27

Группетто — это украшение, состоящее из четырех нот, которые, будучи связаны с форшлагом, расположены между ним и последующей основной нотой. Форшлаг следует исполнять громко, постепенно затихая на группетто, играя основную ноту тихо. Из примеров видно, как применяется группетто.

Без украшений:



С группетто:

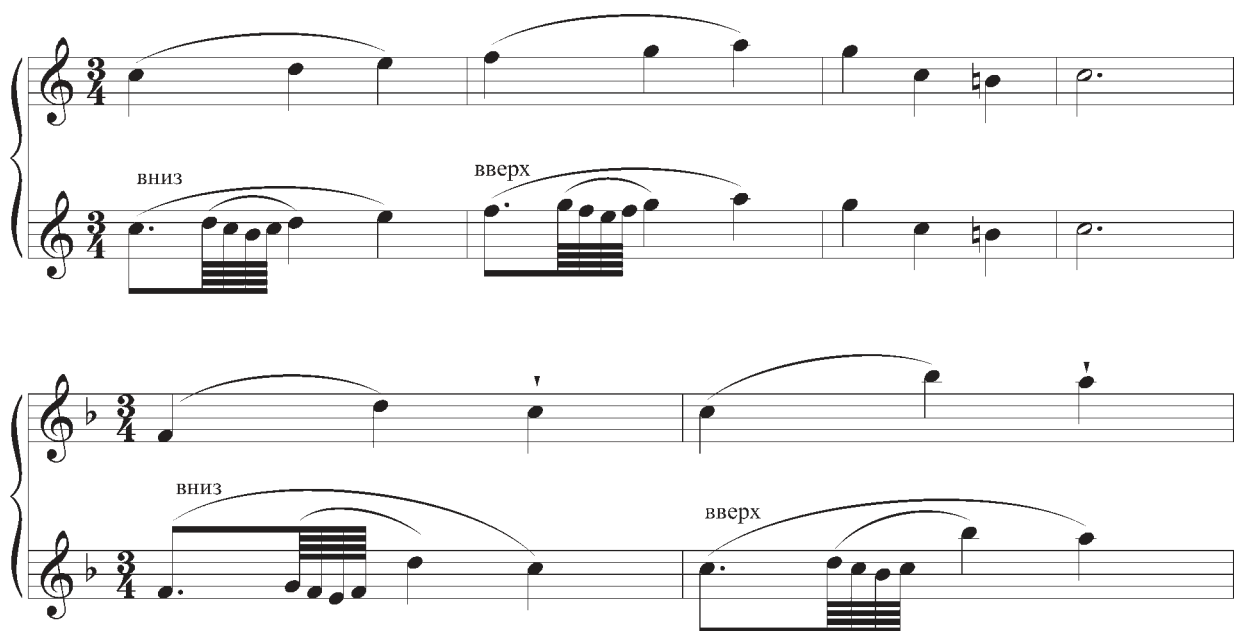


И так следует его исполнять:



§ 28

Группетто может располагаться и между двумя рядом стоящими или же удаленными друг от друга нотами, связывая их между собой.



§ 29

Хальбтриллер выглядит, как перевернутое группетто. Он играется между форшлагом и основной нотой в столь быстром темпе, что воспринимается как начало трели, откуда, собственно, и получил свое имя. Акцент здесь тоже падает на форшлаг, остальное играется затихая. Вот пример:

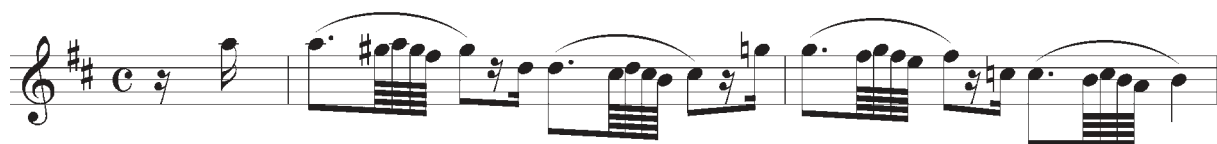
Только с форшлагом.



Вместе с хальбтриллером.

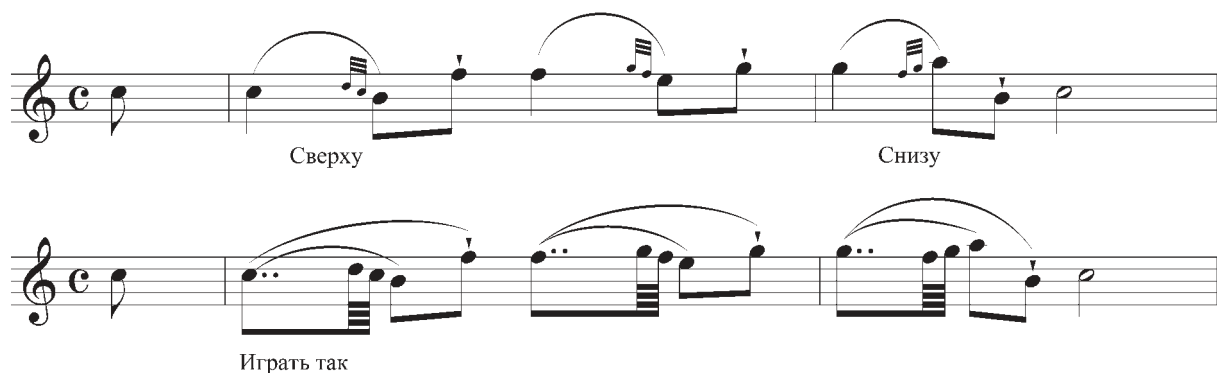


Следует исполнять так:



§ 30

Я хотел бы представить еще один вид украшений, относящийся к теме этой главы, называемый нахшлагом. Это пара быстрых нот, прилигованных к главной ноте, дабы несколько оживить исполнение. Первая из этих двух нот взята на тон выше или ниже основной, а вторая повторяет главную. Обе дополнительные ноты должны играть в конце главной ноты очень быстро перед вступлением следующего звука. Например:



Нахшлагы, группетто и все прочие приведенные выше проходящие форшлагы и мелизмы ни в коем случае не следует акцентировать, но надобно мягко связать их с главной нотой, чем они совершенно отличаются от акцентированных форшлагов, кои следует играть громко, будучи схожи с ними лишь в том, что все они играют с основной нотой легато на один смычок.


ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

О ТРЕЛИ

§ 1

Трель — это равномерное и приятное уху чередование двух расположенных рядом, нот, отстоящих друг от друга на тон или на полтона. Таким образом, трель бывает двух видов, а именно с большой и с малой секундой. Ошибаются те, кто называет чередование малой секунды словом «триллеро», а большой — словом «трилло» (трель), ибо триллеро есть не что иное, как короткая трель, трилло же — это любая трель, неважно, состоит она из большой или малой секунды.

§ 2

Из третьей части первой главы нам известно, что ноту, украшенную трелью, обозначают маленькими буквами (*tr*). На ноте, обозначенной таким образом (*tr*), палец следует прижать крепко к грифу, следующим же пальцем прижимать и отпускать ноту, стоящую на тон или полтона выше, так, чтобы слышны были эти два звука попеременно. Например: . Здесь первый палец стоит крепко и неподвижно на *си*, второй же, или, иначе говоря, треллирующий палец совершенно легко опускается и поднимается над нотой *до*, в чем и следует упражняться в медленном темпе:



§ 3

Поскольку трель играется либо с большой, либо с малой секундой, следует обращать особое внимание, как на тональность пьесы, так и на встречающиеся отклонения в иные тональности. Весьма прискорбен тот факт, что некоторые не только не смотрят на то, играть ли большую или малую секунду в трели, но и порой играют терцию или иные интервалы наугад. Не следует играть трель ни выше, ни ниже того, что требует тональность пьесы. Например:



С большой секундой или целотоновая трель



С малой секундой или полутоновая трель



§ 4

Существует лишь один случай, когда трель из малой терции или увеличенной секунды кажется уместной; о том учат великие итальянские мастера. Но даже в этом случае лучше обойтись вообще без трели, заменив ее иной орнаментикой. Например:

Adagio

Здесь трель звучит весьма жалко

Лучше без трели, с другой орнаментикой

Вообще-то я не понимаю, почему бы в этом случае не сыграть трель с натуральной *re*. Попробуйте сами.

§ 5

Начало и конец трели можно сделать по-разному. Можно начать играть прямо с верхней ноты. Например:

Можно подготовить ее с помощью чуть дольше выдержанного нисходящего форшлага, или же через восходящий форшлаг с убервурфом, или с помощью повторяющегося хода, называемого рибаттута¹, который обычно играет в конце каденции, когда исполнитель не столь жестко связан ритмом и музыкальным размером.

Приготовление с помощью нисходящего форшлага

Восходящий форшлаг с убервурфом

Рибаттута

¹ Ribattuta — вид трели XVII–XVIII веков, состоящей из фигур пунктирного ритма, ускоряющейся к концу и заканчивающейся обычной трелью или тремоло.



§ 6

Закончить трель также можно либо обычным, либо орнаментированным образом. Например:



Это окончание самое распространенное и наиболее естественное



...или же с нахшлагом



Орнаментированное окончание

Короткие трели играют с быстрым форшлагом и нахшлагом. Например:

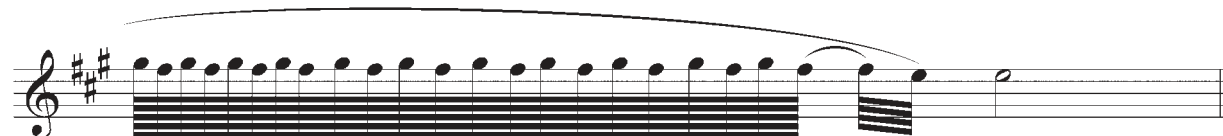


§ 7

По скорости трель делится на четыре типа, а именно медленная, средняя, быстрая и нарастающая. Медленный тип используется в печальных и медленных пьесах, средний — в пьесах, имеющих хоть и веселый, но сдержанный и спокойный темп; быстрый — в поистине живых, подвижных и воодушевленных пьесах; и наконец, нарастающая трель используется в каденциях. Последнюю обычно украшают вдобавок forte и piano, лучше всего так, как представлено ниже.



Наибольшая громкость



§ 8

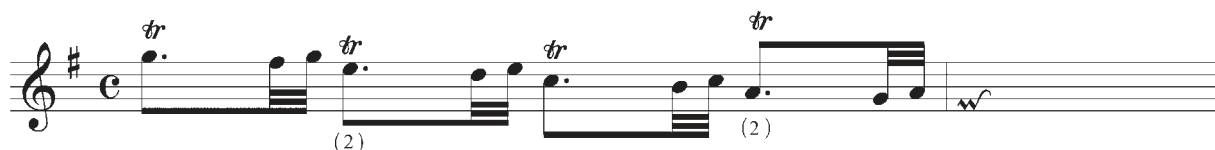
Трель не следует играть слишком быстро, дабы она не стала невнятной, блеющей, или так называемой козлиной. Кроме того, разумнее играть быструю трель на тонких высоких струнах, нежели на толстых низких, ибо последние вибрируют медленно, тогда как первые — быстро. И наконец, при игре соло следует обращать внимание на тот зал, где исполняется произведение. В небольшом помещении, обитом к тому же обоями, или же в том, где слушатели сидят очень близко, лучше прозвучит быстрая трель. Если же вы играете в большом зале, где все звучит громко, или же в том, где слушатели находятся на некотором удалении, лучше использовать медленную трель.

§ 9

Следует упражняться в длинной трели, сдерживая смычок. Ведь порой приходится играть длинную ноту с трелью на один смычок, ибо менять при этом смычок было бы столь же нелепо, сколь негоже певцу брать дыхание посреди длинной ноты. Всякое может, конечно, стать модным: я и сам видал некоторых, сменивших по нескольку раз смычок на трели в каденции для того лишь, чтобы сыграть ужасающе длинную трель, снискав аплодисменты публики. Не менее безвкусна и привычка в каденции, не будучи связанным жестким ритмом, обрывать трель столь быстро и неожиданно, что слух публики бывает скорее оскорблен, нежели услажден. В подобных случаях слух бывает лишен чего-то, а слушатель не удовлетворен, ибо ожидает дальнейшего звучания, равно как бывает трудно слушать певца с коротким дыханием. Но и нет ничего смешнее чрезвычайно длинной трели. Придерживайтесь золотой середины и играйте ту трель, что соответствует хорошему вкусу.

§ 10

Путем правильных упражнений следует укрепить все пальцы и изоциреть их для трели. Быстрее всего вы достигнете цели, играя трель на каждой ноте и не забывая при этом о четвертом пальце. Поскольку этот палец слабее и короче остальных, следует путем упорных тренировок сделать его чуть длиннее, ловчее и полезнее. Трель никогда не играется первым пальцем на пустой струне, за исключением случаев двойной трели, о которой будет сказано далее, в которых нет иного выхода. В обычной трели вместо открытой струны играется нота вторым пальцем на нижней прилежащей струне в цельной аппликатуре. Например:



§ 11

Форшлагги соответствующей длины располагаются до или после трели на должных местах. Если, например, трель стоит в середине пассажа:





то форшлаг не просто играется перед трелью, но длина его равна половине длительности ноты, на второй же ее половине играется трель с нахшлагом, как это показано здесь:

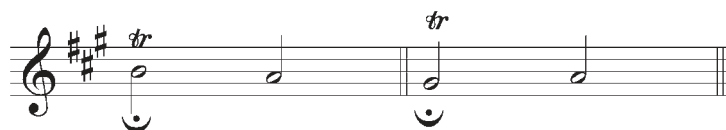


Если же пассаж начинается с трели, то форшлаг будет еле слышен, и есть в этом случае не что иное, как просто сильный акцент начала трели. Например:



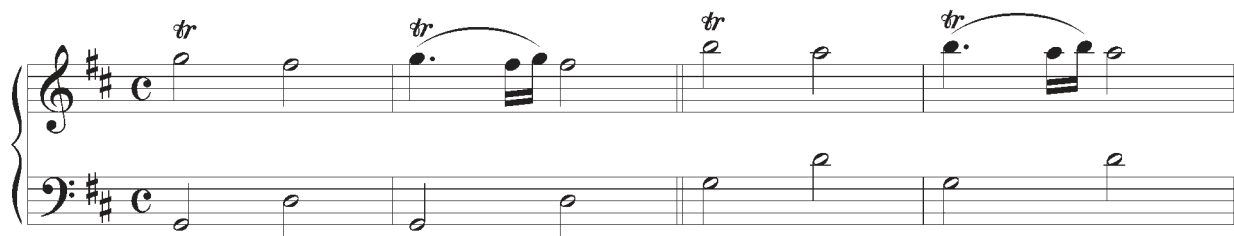
§ 12

Форшлаг не может стоять перед нотой, непосредственно следующей за трелью. В формальной каденции, произвольно исполняемой без жесткой привязки к ритму, в особенности в конце пьесы, при последовательном соединении нот никогда не следует играть форшлаг перед заключительной нотой после трели, если только после ноты не следует скачок на квинту вниз или на большую терцию вверх. Например:



§ 13

В нисходящих и достаточно протяженных промежуточных каденциях лучше перейти к заключительной ноте с помощью пары нот, сыгранных как нахшлаг после трели чуть медленнее, нежели сыграв форшлаг перед последней нотой, испортить все исполнение. Я, правда, имею в виду длинные, а не короткие ноты, перед которыми форшлаг всегда уместен. Взгляните на длинную промежуточную каденцию.



Еще более певуче и красиво прозвучит, если присоединить к последней из двух коротких нот нахшлага проходящий форшлаг, мягко залиговав его с ними. Например:



§ 14

Напротив того, в восходящей длинной промежуточной каденции следует сразу же по окончании трели играть последнюю ноту, или же можно сыграть нахшлаг из двух коротких нот, а затем форшлаг также из двух нот через терцию от основной ноты.



Здесь можно сыграть форшлаг от терции



Здесь следует в конце трели сыграть предъём¹ к последней ноте. (*)

§ 15

Ну а теперь, разумеется, следует изложить некоторые правила, касающиеся того, где и когда мы используем трель. Кто же, однако, упомнит все возможные случаи, когда мы используем трель в вокальных или инструментальных пьесах! Я, тем не менее, отважусь это сделать, описав некоторые закономерности.

Запомните главное правило — никогда не начинайте мелодию с трели, если только на то нет четких указаний или же не требуется особый эффект.

¹ Предъём (*лат.* *anticipatio*, *нем.* *Vorausnahme*) — преждевременное вступление на одном (предыдущем) аккорде одного или нескольких тонов, принадлежащих к другому (последующему) аккорду.



Здесь с трели начинать плохо:



А здесь, напротив того, хорошо:



§ 16

Не следует перегружать ноты трелями. В нескольких следующих поступенно восьмых или шестнадцатых, будь они связаны друг с другом или играйся отдельно, лишь первую из двух следует украсить трелью без нахшлага. В подобных случаях трель приходится на первую, третью, пятую, седьмую ноты и т. д. Например:



Если же трель начинать с ноты, стоящей в затакте, то дальше она приходится на вторую, четвертую, шестую ноты и т. д. Еще более странно звучит подобное исполнение, если изменить штрихи. Такое практикуется лишь в подвижных пьесах с трелями без нахшлага.



§ 17

Если нужно сыграть четыре ноты, первая из которых играетя отдельно, а остальные три — легато, то трель без нахшлага приходится на среднюю из трех. Например:



§ 18

Можно отделить первую из четырех нот трелью без форшлага, если сыграть ее легато на один смычок со второй, а оставшиеся две — отдельными штрихами. Например:



ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. О ТРЕЛИ

вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх

§ 19

Если вы хотите сыграть пунктирный ритм без форшлага, то в медленном темпе можно каждую точку украсить короткой трелью с быстрым нахшлагом.

Adagio

§ 20

В пунктирном ритме можно сыграть трель без нахшлага как на первой, так и на второй ноте. Например:

Вокальное исполнение:

1.

вниз вверх вниз вверх

Это возможно лишь в инструментальном исполнении:

2.

вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх

или

3.

вниз вверх вниз вверх

В первом примере ноты играют не отдельно, а каждая доля на свой смычок, таким образом, однако, чтобы на ноте с точкой приподнять смычок, а короткую ноту сыграть в конце смычка перед самой его сменой. Во втором примере смычок полностью поднимается над струной на ноте с точкой, как более ясно показано в следующем примере. Например:

вниз вверх вниз вверх вниз вверх вниз вверх



Трели эти очень быстрые и короткие без нахшлага (триллети), или так называемый пральтриллер¹, сыграть который не составит труда тому, кто достаточно хорошо освоил обычную трель. Эта короткая трель выглядит так:



§ 21

Среди общепринятых ныне музыкальных украшений встречаются восходящие и нисходящие трели, большинство из которых было уже описано выше. Это та же последовательность поступенно поднимающихся или спускающихся нот, украшенных трелью. При этом следует помнить: во-первых, что все ноты играют на один смычок; или, если это слишком затруднительно, смена смычка приходится на начало такта или в четном размере — на третью долю. Во-вторых, смычок никогда полностью не отрывается от струны, напротив того, ноты с трелью отделяются едва заметным нажимом смычка. В-третьих, движения смычка и нажатие пальца должны быть столь слаженны, чтобы не только совпадать полностью, но и трель при этом не прерывалась ни на миг, ибо в противном случае будет слышна открытая струна.

Палец, стоящий на нижней ноте, следует постоянно держать на струне, повернув к нему всю руку и хорошенько залиговав звуки; тот же палец, что играет трель, движется постоянно и легко.

§ 22

Эти восходящие и нисходящие трели играют первым или вторым пальцем, но непременно без нахшлага. Например:

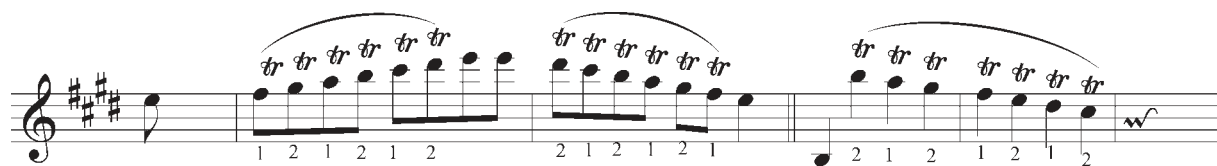


¹ Pralltriller — непечеркнутый мордент с верхним вспомогательным звуком.



§ 23

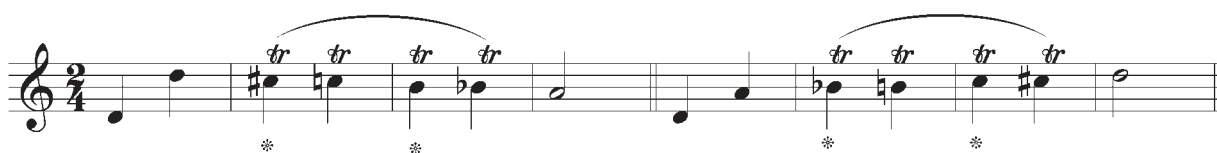
Следует научиться играть их также и со сменой пальцев. Например:



Это воистину полезное упражнение на восходящие и нисходящие трели можно повторять во всех тональностях со сменой пальцев на всех четырех струнах вверх и вниз. Я настоятельно рекомендую каждому ученику сей отменный экзерсис.

§ 24

Столь же необходимо научиться спускаться и подниматься по полутонам. Например:



Первый и второй пальцы должны здесь (*) незаметно поменяться, как при движении вниз, так и при движении вверх, палец на трели при этом должен играть непрерывно.

§ 25

Можно играть трель в последовательностях нот, далеко расположенных друг от друга, однако это встречается нечасто, в основном в каденциях в подвижном темпе. Вот некоторые примеры для упражнения:



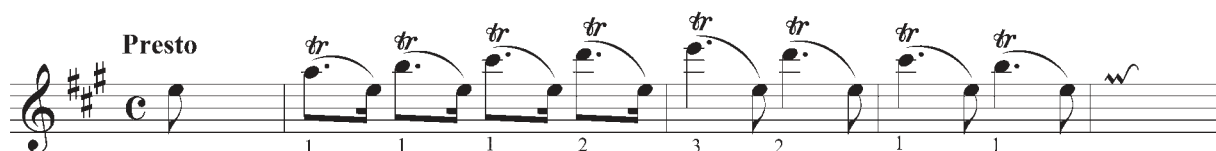
Эти переходящие одна в другую трели лучше всего играть с нахшлагом. Если темп очень медленный, то восходящие и нисходящие трели из § 22, 23 и 24 также можно играть с нахшлагом. В этом случае следует продолжать играть вторым или третьим пальцем, для того чтобы использовать первый и второй в нахшlage. Нахшлаг должен при этом звучать быстро и блестяще. Например:



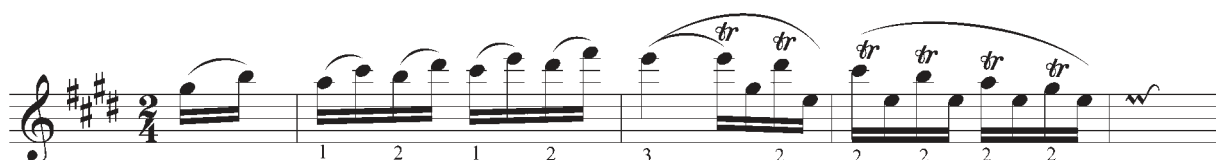


§ 26

Существует такой тип восходящей и нисходящей трели, в которой после каждой ноты вместо нашлага коротко играется открытая струна. Например:



В подобных пассажах трель следует держать как можно дольше, как если бы это была одна нота вместо двух, а скачок вниз делать в последний момент едва слышно. Кроме того, каждую трель можно играть отдельным смычком или же в быстром темпе объединять несколько фигур на один штрих. Например:

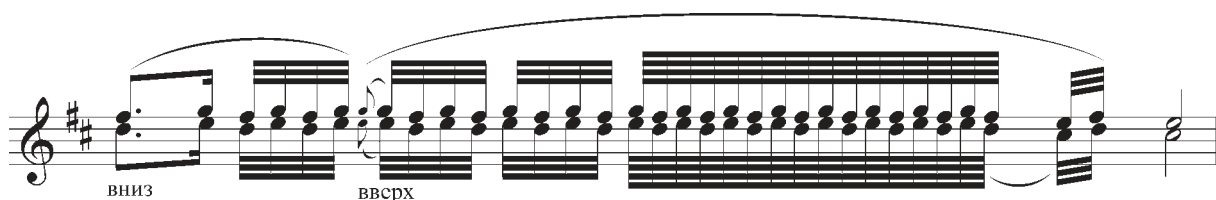


§ 27

Иногда приходится играть трель на каждой из двух стоящих друг над другом нот. В таких случаях трель играется на двух струнах двумя пальцами одновременно. Например:



Прижмите крепко первый палец на струне *Ми* на ноте *фа#*, а третий — на струне *Ля* на ноте *ре*. Трель играйте одновременно на струне *Ми* вторым пальцем, а на струне *Ля* — четвертым. Это называется двойной трелью. Лучше всего разучить ее способом, описанным ниже.

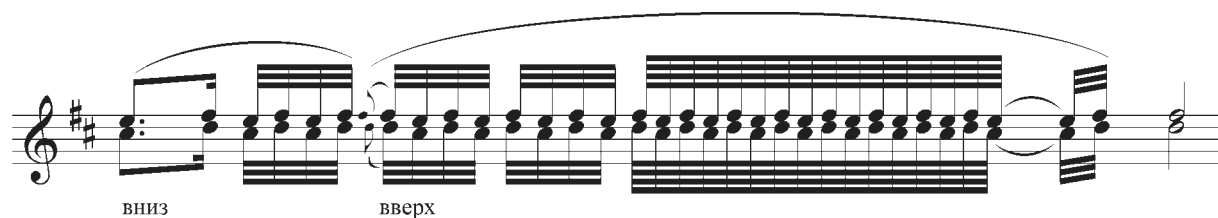


§ 28

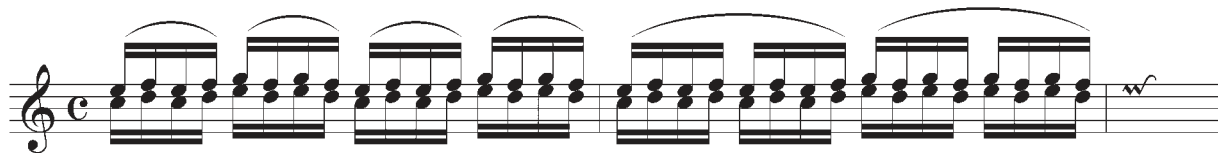
В двойных трелях подчас приходится играть трель первым пальцем на открытой струне. Например:



Подобную трель следует разучивать таким образом:



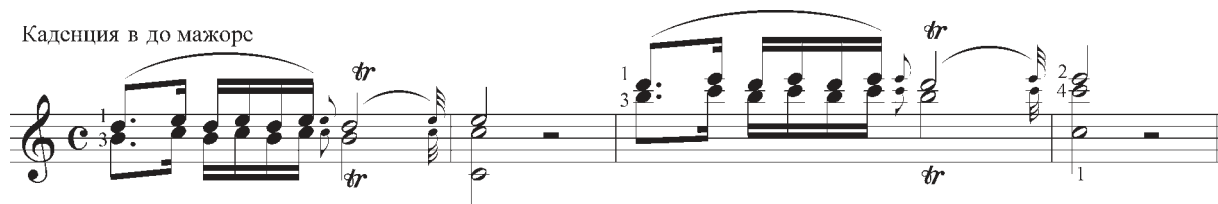
В двойных трелях следует особо следить за тем, чтобы играть чисто, и стараться, чтобы оба пальца играли одновременно. Вот несколько нот, весьма полезных в упражнении. Старайтесь играть их, постепенно увеличивая темп, так вы достигнете легкости всех пальцев.



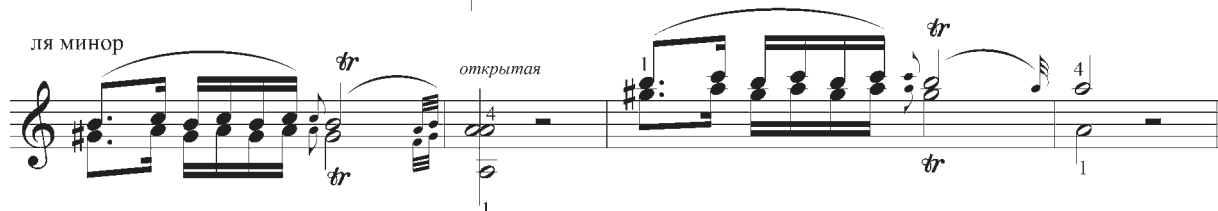
§ 29

Двойные трели играют на всех струнах и во всех тональностях. Необходимо уметь их исполнять чисто и в аппликатуре, когда первый и третий пальцы стоят на основных нотах, а вторым и четвертым играется трель. Я представлю здесь каденции с двойной трелью в основных тональностях. Иногда играют и нахшлаг, состоящий из двух нот.

Каденция в до мажоре



ля минор



ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. О ТРЕЛИ

соль мажор

ми минор

ре мажор

открытая

си минор

ля мажор

фа# минор

ми мажор

до# минор

Си мажор

соль# минор

фа# мажор

фа мажор

ре минор

The musical score consists of 16 staves of music, each representing a different chord. The chords are: соль мажор (G major), ми минор (E minor), ре мажор (D major), си минор (B minor), ля мажор (A major), фа# минор (F# minor), ми мажор (E major), до# минор (D# minor), Си мажор (C# major), соль# минор (G# minor), фа# мажор (F# major), фа мажор (F major), and ре минор (D minor). Each staff features a complex rhythmic pattern of chords with trills (tr) and fingerings (1, 3, 4) indicated. The notation includes treble clefs, key signatures, and various musical symbols such as beams, slurs, and trill ornaments.



Музыкальные примеры двойных трелей в различных тональностях: си б мажор, соль минор, ми б мажор, до минор, ля б мажор. Каждая трель показана с указанием пальцев (1, 3) и знака трели (tr).

§ 30

Двойные трели без нахшлага могут встречаться и в поступенном движении. В таких случаях их исполняют так же, как восходящие и нисходящие трели. Вот пример. Поднимайтесь вверх первым и третьим пальцами, кроме случая, когда верхняя нота приходится на открытую струну и трель тогда играется первым пальцем.

Музыкальные примеры двойных трелей в поступенном движении в тональности соль мажор. Показаны восходящие и нисходящие трели с указанием пальцев (1, 3) и знака трели (tr).

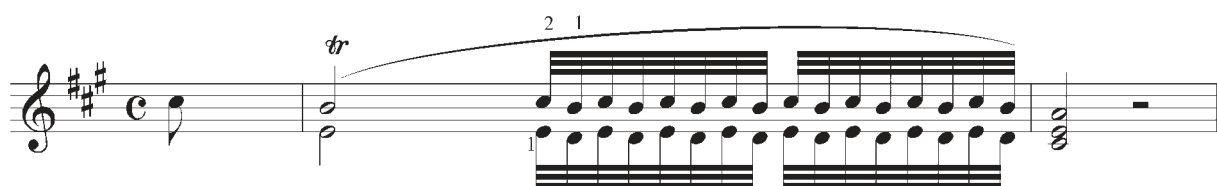
§ 31

Есть один вид двойной трели, состоящий не из терции, а из сексты. Он называется секстовой трелью. Эта трель употребляется весьма редко, лишь в каденциях, как нечто особенное для пушного разнообразия. Выглядит она так (*):

Музыкальный пример секстовой трели в тональности соль мажор. Показаны две трели: одна обычная (тр) и одна секстовая (тр*).



В настоящем примере в первой половине такта трель играет на ноте *си*, нота *ми* играет без трели. Во второй половине такта трель над нотой *си* играет вторым пальцем на *до#*, а над *ре* — первым пальцем на *ми*. Поскольку в таком случае выходит, что первый палец должен одновременно, да еще и в быстром темпе трели, лежать на *си* и играть трель на *ре*, будет весьма уместно усердно упражняться в чистом исполнении секстовой трели. Хочу к тому же напомнить, что первый палец не следует полностью поднимать от струны, а, двигая всей рукой, слегка перемещать его переднюю часть на струну *Ре*. Вот как это наиболее достоверно можно выразить в нотках.



§ 32

А сейчас мы подходим к описанию трели, которую я бы назвал трелью с сопровождением (*trillo accompagnato*), поскольку скрипач сопровождает ее одновременной игрой других нот без украшений. Нет никакого сомнения, что для чистого исполнения подобной трели придется приложить немало стараний. Я хочу привести еще пару примеров из произведений знаменитейших скрипачей нашего времени. Нижние ноты следует играть так, чтобы трель на верхней ноте не прерывалась. Например:



ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. О ТРЕЛИ



Везде, где это необходимо, пальцы указаны цифрами. В первом примере пальцы следует сменить в четвертом такте, дабы последовательность нот в нижнем голосе не нарушила звучание трели на верхней половинке. Во втором примере последнюю восьмушку (*ми*) следует играть, вытянув четвертый палец на *Соль*-струне, в то время как на ноте *ми* на *Ре*-струне продолжать играть трель вторым пальцем. То же самое происходит в седьмом, девятом и пятнадцатом такте. В третьем такте, так же как и в одиннадцатом, следует сменить палец, поставив первый на место второго на половинке *фа* уже в середине первой доли, как только третий палец встанет на первую ноту (*ре*) в нижнем голосе, дабы не нарушить звучание трели. В четвертом и в двенадцатом тактах также следует поменять пальцы, поскольку невозможно будет сыграть нижние четверти без того, чтобы поменять на верхней ноте первый палец на второй.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

О ВИБРАЦИИ, МОРДЕНТАХ И НЕКОТОРЫХ ИНЫХ ПРОИЗВОЛЬНЫХ УКРАШЕНИЯХ

§ 1

Тремоло — под этим словом я понимаю не тремулянт¹, что находится в органах, но вибрацию (Tremoleto, Vibrato) — продиктованное самой природой украшение, которое изящно применяют на длинных нотах не только хорошие инструменталисты, но и умелые певцы. Сама природа учит нас этому. Если сильно ударить в колокол или обвисшую струну, то после удара мы услышим волновые биения (ondeggiamento) основного тона. Это вибрирующее послезвучие и называют Tremolo² или Tremoletto.

§ 2

Мы стараемся воспроизвести эти естественные биения на струнном инструменте, плотно прижимая палец к струне и делая всей рукой небольшие движения, но не в струну, а вперед и назад от подставки к головке скрипки, о чем уже упоминалось в пятой главе. Пульсация звуков разной высоты, происходящая от движения руки вперед и назад, имитирует затихающий звук от удара колокола или струны, который никогда не гудит ровным звуком, а колеблется между чуть более высоким и чуть более низким звучанием.

§ 3

Поскольку звук с вибрато звучит не чисто, а с волнообразными колебаниями, было бы ошибкой играть с вибрацией каждую ноту. Есть, конечно, такие исполнители, что непрерывно трясутся на каждой ноте, как в вечной лихорадке. Однако же вибрато стоит употреблять лишь в тех местах, где самой природой ему предназначено быть: а именно там, где прижатая пальцем нота предваряет открытую струну. Или, к примеру, в заключение пьесы, или к концу пассажа, завершающегося длинной нотой, где последняя нота, будь она сыграна, скажем, на клавире, несомненно, звучала бы несколько дольше. Таким образом, весьма уместно украсить вибрацией завершающую ноту или же любую иную ноту, выдержанную достаточно долго.


§ 4


Существует медленное, ускоренное и быстрое вибрато. Можно его описать таким образом.


¹ Тремулянт — специальное устройство в конструкции органа, создающее колебания потока воздуха.

² Впоследствии вместо этого термина мы будем употреблять привычное «вибрация», поскольку словом «тремоло» в современном музыкальном языке обозначают смычковый штрих несколько иной природы.



Медленное: 

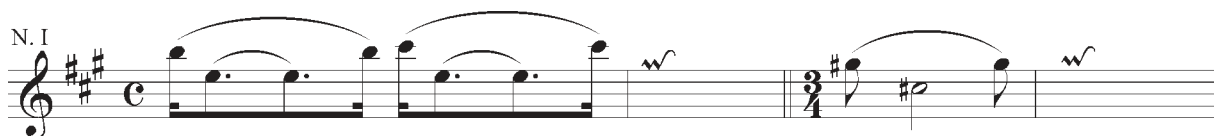
Ускоренное: 

Быстрое: 

Крупные линии представляют восьмые, а мелкие — шестнадцатые, при этом сколько линий нарисовано, столько движений рукой и следует сделать.

§ 5

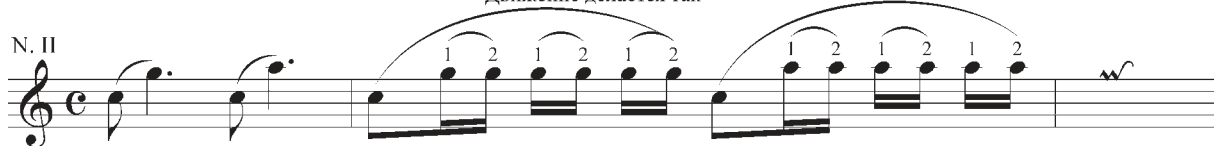
Движения руки следует сочетать с сильным нажатием пальца, производя его на каждую долю или же в быстром темпе на половину каждой доли. Для примера я приведу здесь несколько нот, которые весьма уместно и даже необходимо играть с вибрацией. Играть их следует в цельной аппликатуре.

N. I 

Так следует исполнять вибрато



Движение делается так

N. II 

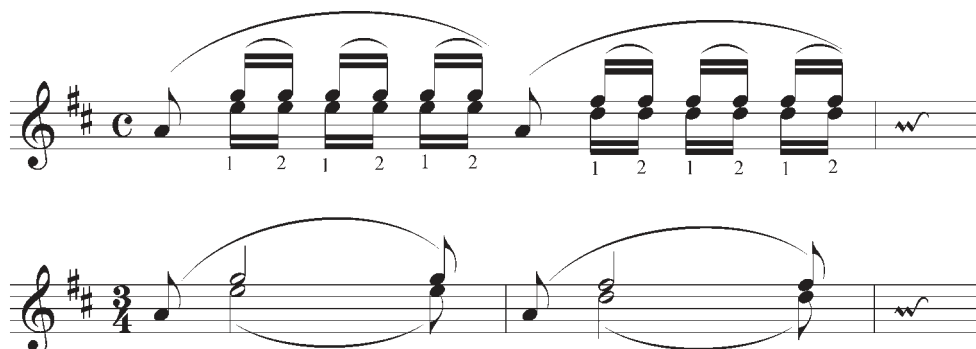
В двух примерах № 1 акцент падает на ноты, обозначенные цифрой 2, поскольку это первая нота доли или ее половины. В примере № 2, напротив того, акцент по тем же причинам падает на ноты с цифрой 1.

§ 6

Вибрировать можно и сразу двумя пальцами на двух струнах соответственно.




Акцент в вибрато падает на первую ноту.

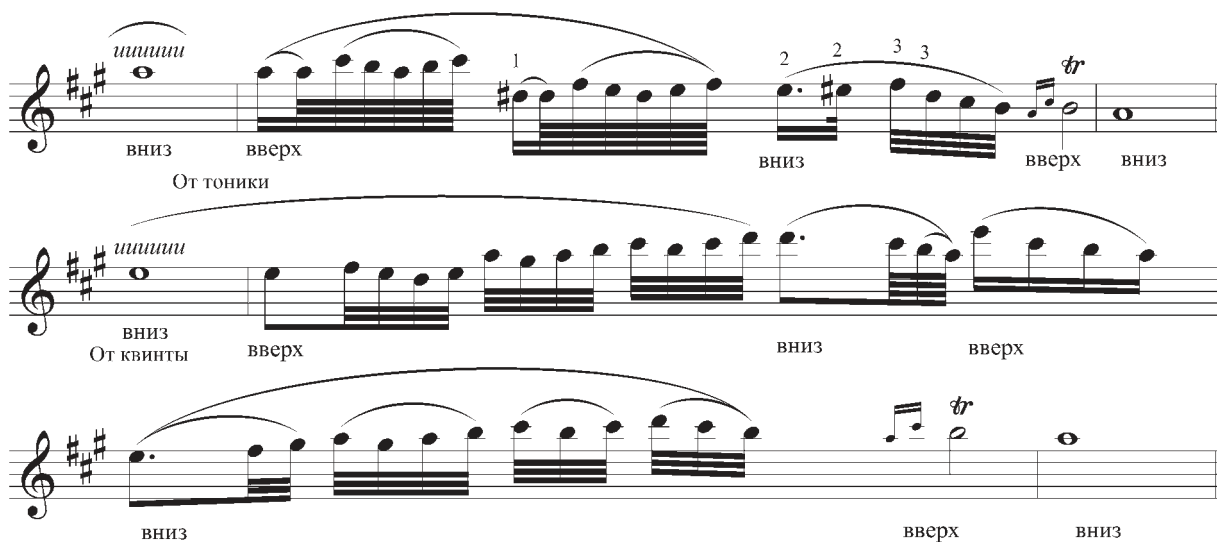


Акцент падает на вторую ноту.



§ 7

Перед тем как начать каденцию собственного сочинения, исполняемую в конце произведения, обычно играют длинную ноту — тонику или квинту. На этой ноте можно сыграть нарастающее вибрато. Например, в конце Адажио можно сыграть:



Движение смычка надо начинать тихо, постепенно играя все громче к середине смычка так, чтобы на начало самого быстрого движения вибрато приходилась наибольшая сила звука. И наконец, закончить на piano движение смычка.



§ 8

Итак, мы подошли к морденту. Мордентом называют две, три и более мелких нот, которые быстро и мягко предваряют основную ноту, в тот же момент, затихая так, чтобы слышен был лишь основной тон. Тогда как некоторые, смеясь, называют его кусакой, считая, что слово «мордент» произошло от итальянского *mordere*¹, я считаю, что слово «мордент» или, по-французски *Pincé*, что означает щипать, зажимать, цеплять, говорит о том, что он тихо и быстро кусает, щипает или цепляет основную ноту. Но сразу же отпускает. Обычно принято называть его мордантом, итальянцы зовут его мордентом, а французы — *Pincé*.

§ 9

Мордент бывает трех видов. Во-первых, он может начинаться с основного тона, во-вторых, состоять из двух нот — одна выше, другая ниже основного тона. В-третьих, состоять из трех нот, в которых основной звук располагается в середине между соседними нотами. Вот они, все три:



Я прекрасно понимаю, что по-настоящему мордентом может называться лишь первый тип, так называемый французский *Pincé*. Однако же почему бы не причислить к мордентам также и второй, и третий типы украшений, ведь они, будучи таковыми, обладают всеми особенностями мордента? Почему бы не существовать учтивому и неучтивому морденту? Второй тип, правда, более похож на двойной форшлаг, а третий — на шлейфер. Но их исполнение кардинально отличается. Существуют двойные форшлагы с равными длительностями и с пунктирным ритмом, но, как и двойные форшлагы, так и шлейферы применимы в певучих пьесах и, будучи весьма разнообразны, используются для того, чтобы в медленных и сдержанных темпах заполнить мелодию, придав ей большую связность. Эти же второй и третий тип мордентов, напротив того, неизменны и употребляются лишь в очень быстрых темпах, а акцент всегда падает на основную ноту.

§ 10

Третий тип мордента может быть исполнен двумя способами, а именно восходящим и нисходящим движением. Если последняя перед мордентом нота ниже той, на которой мордент играет, он будет восходящим; если же эта нота выше основной, то мордент — нисходящий. Например:



¹ *Mordere* — *ум.* кусать.



§ 11

Однако же не стоит перегружать мелодию мордентами. И существует лишь несколько особых случаев, когда с мордента можно начать затакт. Например:



§ 12

В последовательности постепенно нисходящих мордентов затакт играется всегда без мордента. Поскольку акцент должен перейти с затакта на последующую ноту. Например:



§ 13

В принципе, морденты следует применять лишь тогда, когда вы хотите придать ноте особую выразительность. Поскольку акцент падает на саму ноту, то мордент, напротив, играется совершенно тихо и быстро, иначе он бы не назывался мордентом. Он оживляет ноту, отделяя ее от остальных, и придает всему исполнению совершенно иной вид. В нотах различной длительности его обычно играют в начале доли, ибо именно там стоит акцент. Например:



§ 14

И в заключение хочу напомнить, что так же, как и форшлагги, нисходящие морденты в любом случае лучше восходящих по причинам, изложенным в главе о форшлаггах. К слову, достоинство мордента состоит в скорости его исполнения; чем живее он сыгран, тем лучше. Не стоит, однако, доводить скорость до невнятности исполнения. Даже при самом быстром исполнении ноты следует играть ясно и отчетливо.

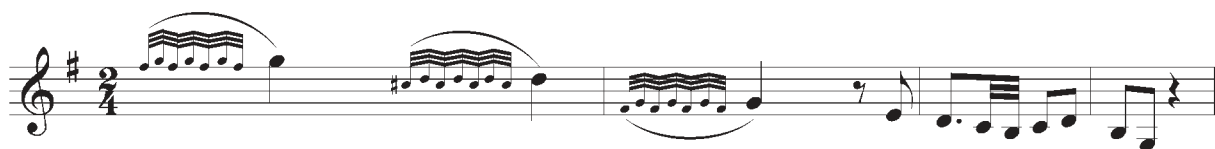


§ 15

Существуют и другие украшения, большинство из которых имеют итальянское наименование. Лишь батман¹ имеет французское происхождение; рибаттута², гротто³, тирата⁴, меццо циркуло и другие — итальянцы по рождению. И хотя эти названия можно услышать нечасто, я опишу их здесь, ибо они бывают весьма полезны. Как знать, не поможет ли это кому-нибудь в будущем разобраться с этой путаницей, пролив пусть и небольшой свет на порядок игры. Ибо весьма неутешительна привычка некоторых играть наобум, не понимая, что они делают.

§ 16

Батман — это биение двух соседних нот, отстающих друг от друга на полтона, причем это биение повторяется несколько раз в быстром темпе, начиная с нижней ноты. Не путайте батман с вибрато, трелью или предваряющим основную ноту мордентом. Вибрато выглядит сходно, однако же батман играется двумя пальцами, гораздо быстрее и не превосходит основной тон, тогда как качки вибрации бывают и выше основной ноты. Трель приходит к основной ноте сверху, тогда как батман — снизу и всегда с расстояния в полтона. Мордент начинается с основного тона, тогда как батман — на полтона ниже. Батман выглядит так:



Батман используется в веселых пьесах вместо форшлагов и мордентов, чтобы обычно пустые ноты сыграть воодушевленно и живо. Тому свидетельством приведенный пример. Не следует, однако, использовать батман слишком часто, но лишь изредка и исключительно для разнообразия.

§ 17

Рибаттута играется на длинной ноте обычно перед трелью. Обратитесь к § 5 предыдущей главы. Я разместил там короткую рибаттуту перед двойной трелью. Можно весьма мило применять рибаттуту, например, в адажио.



¹ Battement — *фр.* трель.

² Ribattuta — вид трели XVII–XVIII веков, состоящей из фигур пунктирного ритма, ускоряющейся к концу и заканчивающейся обычной трелью или тремоло.

³ Grotto — *ит.* узел.

⁴ Tirata — *ит.* протягивание.



Рибаттуту играют вначале громко, постепенно затихая. Вот еще один пример:



Так можно украсить с помощью рибаттуты

§ 18

Украшение, которое называется группо, — это сочетание нескольких близкорасположенных быстрых нот. Когда же эти быстрые ноты ходят вверх и вниз вокруг одного звука, делая это лишь для того, чтобы не прийти слишком рано к основной ноте, то образуют некую фигуру, которую можно описать словом «группо», от французского и английского слова Grappe, что означает гроздь винограда, или же старонемецкого Kluster¹, некоторые, правда, считают, что группо происходит от итальянского Groppo — узел или шишка, Groppare — связывать. Это украшение выглядит так:

Без орнаментики:



С восходящим группо:



Без украшений:



С нисходящим группо:



Это украшение следует использовать только в игре соло, да и тогда лишь для разнообразия, если один и тот же пассаж повторяется несколько раз подряд.

¹ Гнездо, пучок.



§ 19

Циркель¹ или полуциркель лишь немногим отличаются от групп. Если он состоит из четырех нот, то его называют полуциркель, а если из восьми, то это полный циркель. Эту фигуру называют так из-за того, что ноты образуют окружность. Например:

Без орнаментики: 

Циркель: 

Без орнаментики: 

Полуциркель: 

§ 20

Алчущим познаний в словесности с удовольствием предложу заняться словом «тирата»; одни считают, что оно образовано от итальянского *tirare*, что означает «тянуть», и встречается во множестве различных выражений, другие же считают, что оно произошло от *tirara* — выстрел, или же *tirare* — в переносном смысле «стрелять», что, по сути, есть итальянская фигура речи. Правы и те и другие. А поскольку тирата есть не что иное, как последовательность произвольно размещенных поступенно идущих вверх или вниз нот, то существует как быстрая, так и медленная тирата, в зависимости от того, подвижный или же спокойный темп пьесы, или же от того, как далеко расположены друг от друга две основные ноты. Медленная тирата называется цугом² и происходит от слова *tirare*, то есть тянуть, потому что мелодия тянется от звука к звуку, соединяя две удаленные ноты расположенными между ними интервалами. Быстрая тирата тоже связывает два звука, однако связь эта происходит столь стремительно, что сравнить ее можно с полетом стрелы или выстрелом. Что? Изгнать «выстрел»³ из царства музыки? Я бы никогда не отважился на такое, ведь он проник повсюду, далеко за пределы изящных искусств. Да, воистину, главная опасность таится там, где ее не ждешь. *Quisque fuos patimur Manes (Vergil)*⁴. Вот некоторые примеры:

¹ Нем. устар. — круг.

² Zug — нем. тяга, ход.

³ В музыке эпохи барокко тирата часто понималась как музыкально-риторическая фигура, с которой связывались определенные образные представления, основанные на таких значениях слова «тирата», как «стрела», «выстрел».

⁴ Каждый несет свою кару. — Вергилий, кн. VI, 743.



Без украшений:



С медленной нисходящей тиратой:



Без украшений:



С медленной восходящей тиратой:



Без орнаментки:



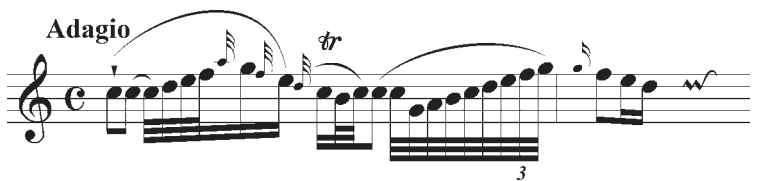
С нисходящей быстрой тиратой:



Без орнаментки:



С восходящей медленной тиратой:



§ 21

Существует и много других способов исполнять тирату. Я хочу здесь представить некоторые из них. Например:

Без орнаментики: 

Медленная тирата с триолями: 

Без украшений: 

С быстрой тиратой по полутонам: 

Без орнаментики: 

По терциям: 

§ 22

Все эти мелизмы следует играть лишь в сольных пьесах, весьма умеренно располагая их в правильных местах партитуры и чередуя с повторяющимися пассажами исключительно для разнообразия. Обратите внимание на указания композитора, ибо именно при исполнении подобных украшений чаще всего проявляется невежество исполнителя. В особенности же избегайте изощренной орнаментики там, где один голос играют несколько скрипачей. Представьте, что за путаница произойдет, если каждый начнет украшать мелодию по своему вкусу. Да и услышит ли кто мелодию за разнообразными безвкусно намешанными отвратительными изощрениями? Я знаю, сколь неприятно бывает слушать прекраснейшие мелодии, жестоко искаленные излишней орнаментикой. В следующей главе я расскажу об этом больше.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

О ПРАВИЛЬНОМ ЧТЕНИИ НОТНОГО ТЕКСТА И О ХОРОШЕМ ИСПОЛНЕНИИ ВООБЩЕ

§ 1

В хорошем исполнении все соразмерно. Мысль эта подтверждается ежедневным опытом. Некоторые недокомпозиторы купаются в наслаждении и чрезвычайно гордятся собой, слыша собственную музыкальную галиматью, исполняемую достойными музыкантами, изображающими в нужном месте аффект, о коем автор и не задумывался, и наилучшим образом отражающими эмоции, что ему и на ум-то не приходили, тем самым делая убогую мазню его вполне сносной для ушей публики. А кому, напротив того, незнакома ситуация, когда хорошую музыку исполняют так скверно, что сам композитор с большим трудом может узнать собственное творение.

§ 2

Достойное исполнение музыкального произведения в соответствии с нынешними вкусами не так уж легко, как кажется тем, кто полагает, что стоит только по своему усмотрению глупейшим образом расставить разнообразные украшения и мелизмы, не имея ни малейшего представления об аффекте пьесы, как исполнение тотчас же станет хорошим. И кто же эти люди? Это те, кто, едва освоив нотную грамоту, бросаются играть сольные концерты, дабы осуществить свою нелепую идею протиснуться в ряды виртуозов. Некоторые настолько в этом преуспели, что даже в отдельных концертах или соло, которые они успели хорошенько выучить, исполняют сложнейшие пассажи весьма искусно. Но стоит им только попытаться певуче сыграть парочку менуэтов, следуя указаниям композитора, как они оказываются совершенно беспомощны; да-да, это слышно даже в отрепетированных выступлениях. И доколе они исполняют Allegro, все в порядке, но как только дело доходит до Adagio, буквально в каждом такте бросаются в глаза их некомпетентность и неопытность. Они играют беспорядочно и невыразительно, не различая динамику, расставив украшения в неверных местах, которые к тому же по большей части избыточны и запутанны; иногда же, напротив того, игра столь бессодержательна, что мы замечаем, насколько играющий вообще не знает, что ему делать. Такие люди не оставляют надежд на исправление, ибо они более, чем кто-либо другой, погрязли в самолюбовании — в глубочайшую немилость впадет тот, кто решится от чистого сердца убедить их в ошибочности их суждений.

§ 3

Верно прочесть музыкальную пьесу настоящего мастера и сыграть ее согласно основному аффекту — гораздо большее искусство, нежели заучить сложнейшие пассажи и концерты. Для последнего много ума не требуется: если хватит сноровки подобрать удачную аппликатуру, то можно самостоятельно выучить сложнейшие пассажи, стоит только прилежно позаниматься. Первое же, напротив, не так-то просто. Ведь мало



соблюсти всё указанное и предписанное, сыграв в точности то, что записано; играть следует с известной чувствительностью, проникая в суть аффекта, который необходимо выразить, дабы при этом все движения, лиги, акценты, форте и пиано, одним словом, все, что относится к хорошему исполнению, известным образом разместить и исполнить, чему научиться можно лишь имея здравый ум и большой опыт.

§ 4

И пусть читатель сам решит, не ценен ли куда выше хороший оркестрант чистой воды солиста? Последний может играть, как ему вздумается, обустроивая исполнение по своему разумению и к собственному удобству, первый же должен обладать умением распознать язык, вкусы и идеи различных композиторов, чтобы верно их исполнить. Один может спокойно упражняться дома, чтобы достичь чистоты исполнения, и остальные должны подстраиваться под него, другой же вынужден играть с листа, причем порой пассажи, совершенно противоречащие естественному ритму, завися при этом от остальных. *Contra Metrum Musicum*.¹ По этому поводу я уже высказался ранее во второй части первой главы, в примечании к §4. И я не знаю, что и думать, когда вижу арию одного очень известного итальянского композитора, которая написана настолько против музыкального метра, что кажется, будто это создание неумелого школяра.

Солист может без особого понимания музыки вполне сносно, да что там — даже прекрасно сыграть концерт, просто чисто исполнив произведения; хороший же оркестрант должен иметь обширные познания в музыке вообще, в особенностях ее склада и искусстве композиции и иметь подвижный ум, если он хочет достойно исполнять свои обязанности, в особенности если он желает в свое время продвинуться до руководства оркестром. Может быть, некоторые полагают, что хороших оркестрантов больше, чем солистов, — они ошибаются. Плохих аккомпаниаторов предостаточно, хороших же, напротив, очень мало, ведь ныне все рвется в солисты. Как выглядит оркестр, состоящий из одних солистов, пусть расскажут те господа композиторы, которые пытались исполнить с таковыми свои произведения. Мало кто из солистов умеет читать с листа, ибо они привыкли добавлять что-нибудь из собственного воображения и редко видят, кого бы то ни было кроме себя. Я здесь ни в коем случае не говорю о тех великих виртуозах, которые помимо своего выдающегося искусства концертных исполнений являются к тому же хорошими оркестрантами. Эти люди действительно заслуживают величайшего уважения.

§ 5

Итак, не следует приниматься за игру соло, прежде чем должным образом не освоено аккомпанемент. Сначала следует научиться точной смене смычка и пониманию того, в каких местах и в какой мере следует применять динамические оттенки; должно научиться различать характер пьесы и тому, как исполнять пассажи согласно потребному в каждом из них вкусу, одним словом, прежде, чем начать играть соло и концерты, нужно уметь верно и изящно прочесть пьесы многих талантливых композиторов. Мы сразу распознаем по картине, написал ли ее мастер, равно как и исполнитель лучше справится со своим соло, ежели он прежде сумел в хорошем вкусе исполнить симфонию или трио, или хотя бы выучил аккомпанемент к арии в верном характере согласно

¹ Против музыкального метра.



аффекту. Я постараюсь привести некоторые короткие правила, коими следует воспользоваться при исполнении музыки.

§ 6

То, что инструмент следует тщательно и чисто состроить с остальными инструментами, знает каждый, и мое напоминание об этом излишне. Однако поскольку довольно часто люди, даже играющие первую скрипку, не удосуживаются чисто настроить свой инструмент, я считаю необходимым напомнить об этом; тем более что остальные должны настраиваться по первой скрипке. Если музицируют с органом или клавиром, то настраиваться нужно по ним, если же нет ни одного из двух вышеупомянутых инструментов, то настраиваться должно по духовым. Некоторые вначале настраивают струну *Ля*, другие — *Ре*. И то и другое верно, доколе они настраиваются чисто и старательно. Хочу еще напомнить о том, что струнные инструменты понижают строй в теплом помещении и повышают — в холодном.

§ 7

Прежде чем начинать игру, следует подробно изучить и проанализировать пьесу. Необходимо установить ее аффект, темп и характер движения, дабы тщательно проверить, не является ли малозначимый на первый взгляд пассаж весьма важным для данного исполнения и экспрессии. И наконец, при разучивании пьесы следует приложить все старания, чтобы найти аффект, который придал ей композитор, и верно его выразить, — а поскольку грусть часто чередуется с весельем, и то и другое следует постараться изобразить особо. Весьма скверно, что некоторые совершенно не думают о том, что они делают в действительности, а издают бессмысленные звуки как во сне или так, будто они играют только для себя.

§ 8

Из этого следует, что необходимо точнейшим образом соблюдать предписанные *piano* и *forte*, а не пилить монотонно одним звуком. Исполнитель должен уметь и без подсказок различать *forte* и *piano*, свет и тень, как это называют художники, и уметь верно расставить их в тексте. Ноты, обозначенные (#) и (b), всякий раз нужно сыграть чуть громче, впоследствии снова затихая. Например:



Понижение тона с помощью (b) и (b) также необходимо оттенить динамикой. Например:



Половинную ноту, стоящую среди мелких длительностей, следует начинать громко и играть далее затихая. Например:



Подобным же образом играют и некоторые четверти. Например:

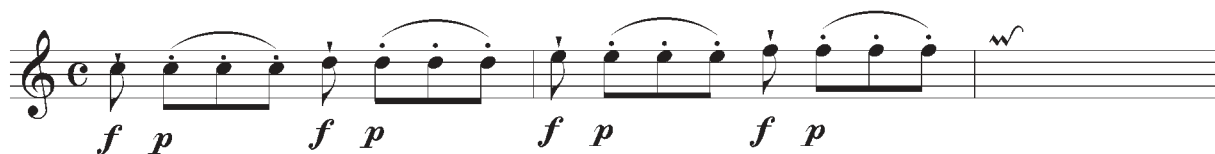


Это именно та экспрессия, которую требует композитор, приписывая ноте *f* и *p*, иначе говоря, форте и пиано. Однако же после того, как нота была сильно акцентирована в начале, не следует полностью отпускать смычок, как крайне неловко делают некоторые, но смычок должен двигаться по струне далее и звук должен быть слышен, постепенно затухая. Прочитайте, о чем я написал в § 18 третьей части первой главы.

§ 9

Под словом «акцент» я понимаю не французское «le Port de Voix», о котором Руссо¹ пишет в своем «Методе обучения пению»², §56, но выражение, ударение или эмфазу.

В основном акцент, ударение или сила звука приходится на главенствующую, или ударную, ноту, которую итальянцы называют *Nota buona*³. Эти ударные, или, иначе говоря, хорошие ноты, заметно отличаются друг от друга. Особо главенствующими нотами являются: первая нота первой доли каждого такта; первая доля половины такта или же третьей четверти в размере 4/4; первая нота первой и четвертой долей в размере 6/4 и 6/8; и первая нота первой, четвертой, седьмой и десятой долей в размере 12/8. Эти ноты в основном и называются ударными, поскольку на них падает наибольшая сила звука, если только композитор не оставил иных указаний. В аккомпанементе к арии или какой-нибудь концертной пьесе, выписанном в основном восьмыми или шестнадцатыми, эти ноты пишутся отдельно, или, по крайней мере, в первых нескольких тактах отмечены небольшой черточкой. Например:



Так следует продолжать играть, сильно акцентируя первую ноту, до последующих изменений в тексте.

¹ Jean Rousseau (1644–1699) — французский музыкальный теоретик, не путать со знаменитым мыслителем Жан-Жаком Руссо (1712–1778).

² *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, Chr. Ballard, 1678.

³ Дословно — хорошая нота.



§ 10

Иные акцентированные ноты — это те, которые всегда отличаются от остальных небольшим ударением, однако же исполнять этот акцент следует весьма сдержанно. В частности, это четверти и восьмые в размере алла бреве и четверти в так называемом размере три вторых, а также восьмые и шестнадцатые в четном и в 2/4 и 3/4 размере. И наконец, шестнадцатые в размере 3/8 и 6/8 и т. д. Если вышеупомянутые длительности следуют одна за другой, будучи при этом соединены по две на смычок, то акцент падает на первую из двух, к тому же она играет не только громче, но и выдерживается чуть дольше; вторая же мягко и тихо играет чуть позже. Пример тому вы можете найти в §3 первой части седьмой главы, в особенности же прочтите §5 второй части седьмой главы и обратите внимание на примеры. Подчас три, четыре и более ноты бывают связаны лигой и играют на один смычок. В подобных случаях следует первую из них играть чуть сильнее и дольше, остальные же, напротив того, уменьшая силу, играть на тот же смычок, тише, без малейшего акцента. Вспомните, что говорилось в седьмой главе, в особенности в §20 первой части.

§ 11

Из шестой и седьмой глав понятно, насколько разнообразит мелодию легато и стакато. Важно не только точно соблюдать все написанные лиги, но, даже если в некоторых сочинениях не содержится указаний, уметь самому разумно и красиво разместить штрихи. Вторая часть главы «О великом разнообразии штрихов» будет особенно полезна в обучении тому, как привести в исполнение желаемое разнообразие, соблюдая при этом основной характер пьесы.

§ 12

В современной музыке встречаются пассажи, в которых акцент размещен умелым сочинителем столь неожиданно и необычно, что невозможно было бы и догадаться, не будь он обозначен особо. Например:

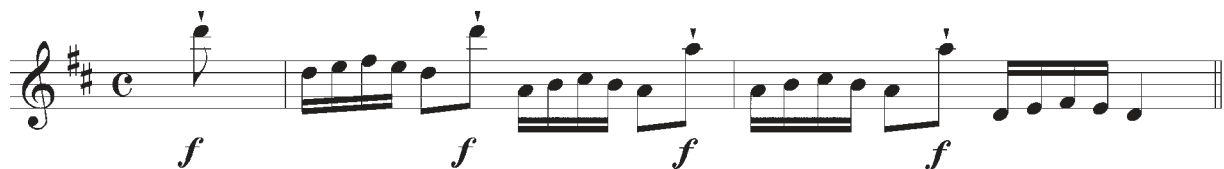


Здесь акцент и сила звука падают на последнюю долю такта, тогда как первая четверть следующего такта залигована с ней ровно и совершенно без акцента. Ни в коем случае не следует разделять эти две ноты пронацией смычка, напротив того, их следует играть, как если бы это была одна половинка. Здесь также следует вспомнить, о чем писалось в § 18 третьей части первой главы.

§ 13

В веселых пьесах акцент часто играют на самой высокой ноте, дабы оживить исполнение. Здесь акцент приходится на последнюю ноту второй и четвертой доли в четном размере, в размере 2/4 он приходился бы на конец второй доли, в особенности если пьеса начинается из затакта. Например:





Это, впрочем, нельзя делать в медленных и печальных пьесах, ибо там затакт играется не отрывисто, а плавно и певуче.

§ 14

В размере 3/4 и 3/8 акцент может приходиться и на вторую долю. Например:

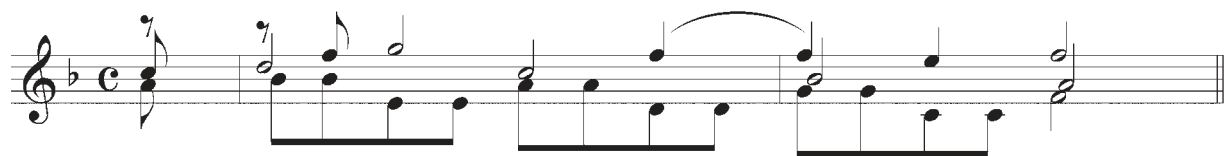


§ 15

В последнем примере видно, что в первом такте четверть с точкой *ре* связана лигой с восьмушкой *до*. В этом и в других подобных случаях не следует делать акцент на точке, а нужно просто начать четверть умеренно громко, выдержать длительность точки без нажима, а последующую восьмую спокойно с ней залиговать. Об этом я упоминал уже в § 9 третьей части первой главы.

§ 16

Также ни в коем случае не следует разделять или акцентировать ноты, которые в обычном случае разделялись бы тактовой чертой, напротив, следует артикулировать начато и спокойно выдержать длительность, как если бы эта нота стояла в начале доли. Прочтите § 21, 22 и 23 четвертой главы. Там же вы найдете достаточно примеров. Подобное описано и в конце § 18 третьей части первой главы, не забудьте примечание. Подобная ритмическая фигура производит эффект ломаного ритма, который звучит странно и неестественно из-за того, что средний голос или бас отслаиваются от верхнего, что приводит еще и к тому, что в некоторых пассажах квинты не вступают одновременно, а звучат попеременно, чередуясь. Например, здесь три голоса:



§ 17

Как в вышеприведенных примерах, так и повсюду, где указано форте, силу звука следует применять разумно и не рвать струны, в особенности в аккомпанирующих партиях. Некоторые вовсе этого не делают, а когда делают, то весьма преувеличенно. Надобно следовать аффекту. Подчас требуется сыграть сильный акцент, порой — умеренный,



а иногда и вовсе еле заметный. Первое справедливо в основном для резкого аффекта, исполняемого всеми инструментами одновременно, и обозначаемого *fp*. Например:



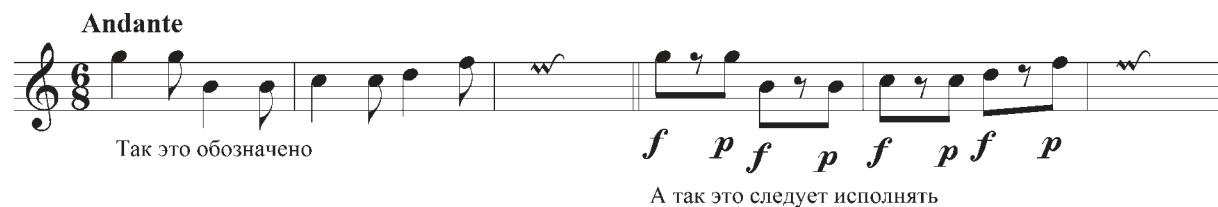
Второе характерно для тех ударных нот, о которых говорилось в §9 этой главы. Третий случай, когда акцент едва заметен, справедлив для всех прочих нот, о которых говорилось в §10. Если под аккомпанементом к солирующему голосу часто встречается форте, следует разумно применять силу звука, чтобы не перестараться и не заглушить главный голос. Напротив того, подобные короткие и редкие акценты должны поддерживать главную партию, оживить мелодию, помогая солисту верно выразить характер пьесы.

§ 18

Точно соблюдая чередования легато и стаккато, акцентов и слабых нот, как того требует характер пьесы, нельзя, однако же, играть постоянно тяжелым вялым штрихом, а, согласно с главным аффектом каждого пассажа, следует исполнять веселые и игривые пассажи радостно и живо, легким и коротким штрихом, тогда как медленные и печальные пьесы — длинным смычком, протяжно и нежно.

§ 19

Аккомпанируя сольному голосу, следует ноты не тянуть, а играть быстро, а в размерах 6/8 и 12/8 четверти играют почти как восьмые, дабы исполнение не было скучным. Однако же следите за ровностью ритма, причем четверти должны быть слышнее, чем восьмые. Например:



§ 20

Те, кто не имеет должного вкуса, подчас не следят за ровностью ритма в аккомпанирующем голосе, стараясь уступить главной партии. Так поступают только дилетанты, а не истинные мастера аккомпанемента. Конечно, имея дело с некоторыми итальянскими певцами или иными исполнителями, мнящими себя виртуозами, ухитряющимися исполнять неритмично даже заученную пьесу, порой приходится пропускать по пол-такта, чтобы спасти их от публичного позора. Но если вы аккомпанируете настоящему, заслуживающему это звание виртуозу, не дайте себя соблазнить теми оживлениями и запаздываниями мелодии, что он столь умело и трогательно ведет, но продолжайте играть равномерно; иначе все, что пытается выстроить солист, будет неминуемо



разрушено аккомпанементом. Умелый аккомпаниатор должен оценить солиста. Настоящему виртуозу не следует уступать, иначе вы испортите ему *Tempo rubato*¹. Что же такое «украденное время» на самом деле, легче показать, нежели объяснить. Если же перед вами человек, лишь мнящий себя виртуозом, бывает, что в *Adagio cantabile* приходится восьмушку тянуть пол-такта, пока солист не очнется от обморока, — тогда и речи нет о том, чтобы играть ритмично, ведь он ведет речитатив.

§ 21

К слову сказать, если вы хотите хорошо исполнять музыку, играя совместно, смотрите друг на друга, а в особенности на дирижера², дабы не только начать одновременно, но и далее играть в одном темпе и характере. Исполняя некоторые пассажи, легко впасть в торопливость. Вспомните только § 38 четвертой главы. Да и в шестой и седьмой главах неоднократно подчеркивалась ровность ритма. Впоследствии надо стараться исполнять аккорды быстро и одновременно, а короткие ноты после паузы — скоро и достаточно поздно. Посмотрите, чему я учил в § 2 второй части седьмой главы, там же вы найдете и примеры. Если нужно сыграть несколько нот на один смычок или после небольшой паузы, то их принято играть вниз смычком легато с первой нотой следующей доли. В таких случаях, играя совместно, смотрите друг на друга особенно внимательно, чтобы не начать раньше времени. Вот пример с аккордами и паузами:



§ 22

Все, что я написал в последней главе, касается правильного прочтения нот и чистого и верного исполнения хорошо сочиненной музыкальной пьесы. Все старания, что я приложил к изданию моей книги, имеют своей целью наставить новичка на верный путь и подготовить его к постижению хорошего музыкального вкуса. Засим завершаю, повторив, однако, то, что уже говорил в конце первого издания «Школы», — есть многое, что можно было бы еще поведать господам музыкантам, и возможно, я дерзну одарить музыкальный мир еще одним сочинением. Я непременно сделал бы это и раньше, если бы не мои постоянные разъезды. В предисловии к этому изданию я уже принес свои извинения весьма подробно. Я лишь надеюсь, что сдержу слово, и мои старания принести пользу ученикам не пропадут всеу, а ученые господа музыканты благосклонно оценят мои ничтожные хлопоты.

¹ *Tempo rubato* (досл. «украденное время») — игра в свободном ритме, несколько отклоняющемся от заданной нотации.

² В ориг. *Anführer* — руководитель, ведущий. Как правило, во времена Л. Моцарта функции дирижера выполнял первый скрипач или исполнитель «генерал-баса».

ТАБЛИЦА ШТРИХОВЫХ ПРИМЕРОВ



ТАБЛИЦА ШТРИХОВЫХ ПРИМЕРОВ



ТАБЛИЦА ШТРИХОВЫХ ПРИМЕРОВ

§17

12

§5

13

§5

14

§5

15

§27

16

16

§18

17


17



ТАБЛИЦА ШТРИХОВЫХ ПРИМЕРОВ


§13
18 



§5
19 



§17
20 



УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ И ТЕРМИНОВ

Римская цифра указывает на номер главы, арабская цифра — на номер параграфа. Если рядом стоят две римские цифры, то первая указывает на главу, а вторая, обозначенная курсивом, — на часть этой главы. «В» означает вступление.

f.p., значение букв: XII, 8

Termini Technici, I, III, 27

Violino piccolo, В, I, 2

Ut, re, mi, fa, sol, их происхождение: I, I, 5

Абзац: V, 14

Абфаль, вид музыкальной орнаментики, см. *Рюк-фаль*

Аккомпанемент, некоторые правила оногo: XII, 9, 17, 18, 19, 20

Аккорды, как их исполнять: XII, 21; ломаные, см. *Арпеджио*

Акцент, музыкальный, на какие ноты приходится: XII, 9, 10; особый способ исполнения: XII, 12, 13, 14

Альт, Viola da braccio, В, I, 2

Амфион, В, II, 5

Аполлон, В, II, 5

Аппликатура, что это такое: VIII, I, 1; ее причины: VIII, I, 2; три вида: VIII, I, 3; цельная аппликатура: VIII, I, 4, 5, 6; как к ней привыкнуть: VIII, I, 7; как ее исполнять: VIII, I, 8 до 12 и т. д.; половинная аппликатура: VIII, II, 1, 2, 3, 4 и т. д.; смешанная аппликатура: VIII, III, 1, 2, 3 и т. д.

Аристоксен, В, II, 5

Арпеджио, что это такое и как это исполнять: VIII, III, 18

Аффект, часто указан композитором: VI, 3; использование смычкового штриха для побуждения слушателя к аффекту: VII, I, 1; следует распознать аффект пьесы и выразить его в исполнении: XII, 3, 7

Батман, что это за украшение, его происхождение и употребление: XI, 15, 16

Бекар, I, III, 13

Бемоль, I, III, 13; нотная грамота: III, 6; двойной бемоль: I, III, 25

Буква В — на нее следует обратить особое внимание: I, I, 14; В-бемоль (b), что это такое и как используется в музыке: I, III, 13, 14, 15

Буквы музыкальные: I, I, 12; их расположение на грифе: I, I, 13, 14; нельзя записывать их на грифе ученику: II, 10

Бурдон, так называемый: В, I, 2

Валлис, писатель о музыке: В, II, 5

Вибрация, см. *Тремоло*

Виола д'Амур: В, I, 2

Виола, разница между скрипкой и виолой, В, I, 1; виды виол: В, I, 2; см. далее *Скрипка*

Виолет, английский: В, I, 2

Виолон, В, I, 2

Виолончель, В, I, 2

Выстрел, музыкальный: XI, 20

Гамба, В, I, 3

Гармоники, кто это такие: В, II, 5

Гвидо д'Ареццо, В, II, 5; внес изменения в нотную запись: I, I, 5, 6

Голоса, разделять верхние и нижние при игре: V, 11

Гомер, В, II, 5

Греки, пели мелодию по буквам: I, I, 3; их ритм: I, I, 4

Григорий Великий: В, II, 5; он изменил музыку: I, I, 4

Громко играть на некоторых отрезках смычка: V, 3, 4, 5 и т. д.; не переусердствовать: V, 13; на легато: VII, I, 20; должно хорошо звучать: XII, 3, 8; правила игры на форте: XII, 17

Гроппо, музыкальное украшение: XI, 18

Группетто, музыкальное украшение: IX, 27

Движение руки на длинной ноте: VI, 5

Двойной форшлаг, музыкальное украшение: IX, 12

Двойные ноты, как зажимать струны I, I, 14; двойные ноты: VIII, II, 11 и VIII, III, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16 и т. д.; весьма полезное наблюдение касательно двойных нот: VIII, III, 20

Дека верхняя скрипки: В, I, 3

Дека нижняя скрипки: В, I, 3



- Деление** смычка на громкие и тихие отрезки: V, 3, 4, 5 и т. д.
- Диез**, I, III, 13; на нем следует менять палец: I, III, 14; для этого необходим четвертый палец: III, 6; двойной диез: I, III, 25; гаммы с диезами: III, 6
- Диодор**, V, II, 5
- Дирижер**, на него следует смотреть при музицировании: XII, 21
- Душка**, что это такое: V, I, 3; может улучшить звучание скрипки: V, I, 7
- Жесткий лад**, см. *Тональность*
- Задержание** ноты, знак ферматы и ритмическое исполнение оной: I, III, 9
- Затакт**, I, III, 24
- Звук**, извлечь хороший из скрипки: V, 1, 2 и т. д.; сохранить чистоту звука: V, 10; следить за строем: V, 11; играть тихо и громко одинаковым звуком: V, 12; схожесть звука при пении и игре: V, 13, 14
- Знак**, легато: I, III, 16; знак повторения: I, III, 22
- Играть** следует всегда громко и серьезно: II, 11 и V, 2; подражать пению: V, 14; некоторые правила хорошего исполнения: XII, 7 до 21
- Инструменталисты** должны в своем исполнении брать пример с певцов: V, 14
- Инструменты** музыкальные древних времен: V, II, 4; их создатели: V, II, 5, 6, 8; струнные инструменты изменяются от тепла и холода: XII, 6
- Интервалы** музыкальные, что это такое и каковы они: III, 5
- Исполнение**, в хорошем исполнении все соразмерно: XII, 1
- Исполнение**: хорошее исполнение дело простое: XII, 2, 3; см. также: *Смычковый штрих и Ноты читать*
- История музыки**: V, II, 5
- Кварта**, три вида: III, 5
- Квинта**, три типа: III, 5
- Ключ**, так называемый музыкальный: I, I, 9; как понимать ключи у духовых инструментов и почему можно его для скрипки обозначить иначе: I, I, 10
- Композитор** должен обозначать смену штриха: VI, 2; должны, однако, в своих предписаниях сделать разумный выбор: VII, I, 1
- Корпус**, или тело, скрипки: V, I, 3
- Легато**, знак: I, III, 16; точки и линии под ним: I, III, 17; иной способ соединения нот: I, III, 18
- Лига**, как обозначается: I, III, 16; как играть легато: VII, I, 20 и VII, II, 2 до 7; следует точно соблюдать лиги, а иногда и уметь расставить их самостоятельно: XII, 3, 10, 11, 15
- Линии** музыкальные: I, II, 8
- Линии**, маленькие над и под нотами, что они означают: I, III, 17; в конце каждого такта: I, III, 5; используются для обозначения раздела пьесы: I, III, 22
- Лири** древних, что это такое и ее происхождение: V, II, 6
- Ломаный ритм**: XII, 16
- Луций**, V, II, 5
- Мажор**, см. *Тональность*
- Майбом**, V, II, 5
- Марпург**, ученый-музыковед: V, II, 5
- Математики** должны помочь мастерам в изготовлении скрипок: V, I, 6
- Мелизмы** следует употреблять умеренно и лишь там, где они уместны: XI, 22
- Меркурий**, V, II, 5, 6, 8
- Метр**, музыкальный, см. *Размер музыкальный*
- Минор**, см. *Тональность*
- Мицлер**, ученый-музыковед: V, I, 6
- Морденты**, что это такое и их разнообразие: XI, 8, 9; восходящие и нисходящие: XI, 10; где их употребляют и об умеренности в использовании оных: XI, 11, 12, 13; исполнять живо: XI, 14
- Морская труба**: V, I, 2
- Музыка**, происхождение слова: V, II, 2; создание: V, II, 3; вокальная музыка должна служить примером для инструменталистов: V, 14; о развитии оной: I, I, 4, 5, 6, 7
- Музыкальное общество**, см. *Общество*
- Музыкальные теоретики**, много прекрасных: V, II, 5
- Музыкальные термины**, см. *Термины*
- Мурс**, Жан де Мурс, или Иоанн де Мауер, V, II, 5; он внес в музыку значительные изменения: I, I, 7
- Мягкий лад**, см. *Тональность*
- Настройка**, необходима точная: XII, 6
- Нахшлаг**, мелизм: IX, 30
- Нотная грамота** скрипичная: I, I, 14; когда следует ее разучить: II, 6; следует хорошенько выучить: II, 7; о # и b: III, 6
- Ноты читать**, делать это хорошо сложнее, нежели разучить концерт: XII, 3; немногие солисты хорошо читают ноты: XII, 4; некоторые правила: XII, 7, 8, 9 до 22
- Ноты**, почему они были созданы: I, I, 2; как их создали: I, I, 7; как они выглядят и для чего служат: I, I, 11; как их использовать при игре на скрипке: I, I, 13, 14; длительности и как они распределяются в такте: I, III, 1, 2, 3, 4, 5 и т. д.; о таблице примеров: IV, 37; как называются ноты, перед которыми стоит # или b: I, III, 13; как сделать остановку на ноте: I, III, 19; что такое форшлаг: см. *Форшлаг*; примеры смешения различных длительностей: IV, 38; много нот на один смычок легато: VII, I, 11, 12, 13; много нот на один смычок, отделяя: VII, I, 15, 16, 17; как играть легато



- в хорошем вкусе: VII, I, 20; как играть пунктирный ритм: VII, II, 2, 3, 4; и XII, 15, 21; главные, акцентированные или «хорошие» ноты: XII, 9, 10; как исполнять различные ноты. Объединенные вместе: XII, 10, 12, 16, 21; как играть их после небольшой паузы: XII, 21
- Обечайка** скрипичная: V, I, 3
- Общество** музыкальное, о нем сообщение: V, I, 6
- Октава**, III, 5
- Олимпий**, V, II, 5
- Оркестрант**, хороший оркестрант более ценен, нежели только солист, XII, 4
- Орфей**, V, II, 5
- Отделить ноты**: как это обозначается: I, III, 20; как это следует играть: IV, 38 и VII, II, 2; отделять ноты друг от друга следует, в точности, сообразуясь с предписаниями композитора, а иногда следует разместить акценты по собственному разумению: XII, 3, 11
- Пальцы**, их порядок на скрипке: I, III, 14 и III, 6; следует чаще использовать четвертый палец III, 7; почему он подчас необходим: V, 13 и VI, 5 и 17; расстановка пальцев в цельной аппликатуре: VIII, I, 4, 5, 6, 8, 9 и т. д.; в половинной: VIII, III, 1, 2, 3 и т. д.; в смешанной: VIII, III, 2, 3; подмена пальцев: VIII, III, 15; отступ назад всей рукой: VIII, III, 16; вытягивание четвертого пальца: VIII, III, 9; или оттягивание первого: VIII, III, 11; а подчас и сразу двух: VIII, III, 11
- Пассаж**, 34 штриховых варианта одного пассажа: VII, I, 19; особые пассажи: XII, 12, 13, 14
- Паузы**, что это такое и их виды: I, III, 2, 3, 5, 6
- Певуче** следует играть: V, 14
- Пиано**, см. *Тихо*
- Плиний**, V, II, 5
- Подставка** скрипичная, что это такое: V, I, 3; может значительно улучшить звук скрипки: V, I, 7
- Полуциркуль**, см. *Циркуль*
- Правила** ведения смычка вверх и вниз: IV, 1, 2, 3; хорошего звукоизвлечения: V, 4, 5 и т. д.; верного чтения нот: XII, 7, 8, 9 до 22
- Прима**, унисон: III, 5
- Примеры**, почему я сделал их в основном в до мажоре: VI, 19
- Промежуточный форшлаг**: IX, 19, 20
- Птолемей**, V, II, 5
- Пунктирный ритм**, см. *Ноты*
- Разделение ноты**, как этому научиться: I, III, 27
- Размер музыкальный**, его описание и значение: I, II, 1, 2; старинное значение метра и объяснение современных размеров: I, II, 3, 4; все размеры соотносятся с четным тактом: I, II, 5; алла бреве: I, II, 6; объяснение характера движения, как его распознать и объяснить ученику: I, II, 7, 8; ошибки учителя: I, II, 9; надо следовать темпераменту ученика: I, II, 10; и не давать ему слишком трудный материал до времени: I, II, 11; всегда следите за ровностью метра: I, II, 12; пассажи из равных длительностей чреватые спешкой: IV, 38; ровность музыкального ритма есть неперменная необходимость: VII, I, 7, 8, 11, 16, 17 и VII, II, 2, 3, 5; не меняйте ритма в аккомпанементе: XII, 20
- Распределение смычка**: V, 10
- Реприза**, знак повторения: I, III, 22
- Рибаттуга**, XI, 15, 17
- Рюкфаль** или абфаль, мелизмы: IX, 25; когда он хорош или плох: IX, 26
- Сафо**, поэтесса, ей приписывают изобретение смычка: V, II, 8
- Секста**, три типа: III, 5
- Секунда**, три вида: III, 5
- Септима**, три типа: III, 5
- Скрипач**, как он может усовершенствовать свой инструмент: V, I, 7; как он должен держать скрипку и вести смычок: II, 1, 2, 3 и т. д.; на что следует обратить внимание, прежде чем начинать играть: III, 1; должен играть разумно: VII, I, 1; должен соблюдать указания композитора: IX, 21; следует подстраиваться под первого скрипача: XII, 6; он должен обратить внимание на характер пьесы, прежде чем начать играть: XII, 7; мелизмы следует располагать в подобающих местах и не слишком часто: IX, 21
- Скрипичный ключ**, см. *Ключ*
- Скрипичный смычок**, используется и для некоторых сходных инструментов: V, II, 5; см. *Смычок*
- Скрипка**, разница между скрипкой и виолой: V, I, 1; описание скрипки: V, I, 3; как натянуть на нее струны: V, I, 4; скрипки часто плохо сделаны: V, I, 5; как ее держать: II, 1, 2, 3 и т. д.; не следует отмечать на ней ноты: II, 2; поначалу следует чуть сильнее натянуть струны, и о том, как извлечь из скрипки хороший звук: V, 1, 2, 3 и т. д.
- Смычковый штрих**, правила игры вверх и вниз смычком: IV, 1, 2, 3 и т. д.; к тому примеры: IV, 38; деление на тихие и громкие отрезки: V, 3, 4, и т. д.; следует играть то у подставки, то у грифа: V, 11; связанные смены смычка: V, 14; смена смычка на триолях: VI, 3, 4 и т. д.; на равных длительностях: VII, I, 1, 2, 3 и т. д.; на неравных длительностях: VII, II, 1, 2, 3 и т. д.; штрихи имеют решающее значение: VII, I, 1
- Смычок**, как его держать и вести: II, 5, 6
- Создатель музыки**: V, II, 3; и музыкальных инструментов: V, II, 5
- Соло** играть следует начинать, лишь научившись аккомпанировать: XII, 3



- Сольный голос**, как ему аккомпанировать: XII, 9, 17, 19, 20
- Соспиры**, что это такое и их виды: I, III, 3, 5, 6
- Струнные инструменты**, см. *Инструменты*
- Струны**, жильные струны натягивались на инструменты еще в древности: V, II, 7; как называются четыре струны на скрипке: I, I, 13; как образуется звук от колебаний струны: V, 10; на толстых и низких струнах можно играть громче, чем на тонких: V, 11; по возможности следует избегать открытых струн: V, 13
- Темперация**, что это такое: I, III, 25
- Термины**, музыкальные: I, III, 27
- Терция**, два вида, III, 5
- Тирара**, что это такое: XI, 20, 21
- Тихо** играть на определенных отрезках смычка: V, 3, 4, 5 и т. д.; не переусердствовать: V, 13; на легато: VII, I, 20; должно хорошо звучать: XII, 3, 8
- Тональность**, определение и разнообразие: III, 2, 3, 4
- Точка**, что она обозначает: I, III, 8, 9, 10; новая теория двойной точки: I, III, 11; что показывает точка, стоящая над или под нотой: I, III, 17
- Трель**, как она обозначена: I, III, 21; описание: X, 1, 2; образована малой или большой секундой, но не терцией: X, 3; это правило имеет одно кажущееся исключение: X, 4; как начинать и заканчивать трель: X, 5, 6; три типа: X, 7; блеющая трель: X, 8; следует привыкнуть к длинной трели: X, 9; и упражнять все пальцы: X, 10; форшлаг и нахшлаг с трелью: X, 11 до 14; где следует играть трель: X, 15 до 20; восходящая и нисходящая трель: X, 21, 22, 23; по полутонам: X, 24; в равноудаленных нотах: X, 25; со скачком на открытую струну: X, 26; двойная трель: X, 27, 28; пример на всех нотах: X, 29; восходящая и нисходящая двойная трель: X, 30; секстовая трель: X, 31; трель с сопровождением: X, 32; хальбтриллер: IX, 29
- Тремоло**, его происхождение и способ игры: три вида: XI, 4; дальнейшее объяснение одного: XI, 5; на двух струнах: XI, 6; в основном используется в каденциях: XI, 7
- Триоли**, что это такое: VI, 1; должны играть-ся ровно: VI, 2; можно играть различными штрихами: VI, 3 и т. д.
- Убервурф**, вид мелизма: IX, 22; когда его следует избегать: IX, 24
- Ударение**, см. *Акцент*
- Украшения**, см. *Мелизмы*
- Ученик** не должен приступать сразу к игре на скрипке: I, I, 1; как ему преподавать ритм: I, II, 8, 9, 10, 11; о том, как испытать его знание нот и пауз: I, III, 12; как должен ученик держать скрипку и вести смычок: II, 1, 2, 3, 4 и т. д.; каким образом лучше наставлять его: II, 8; почему ученик поначалу должен в основном играть пьесы в до мажоре: II, 9; не следует обозначать ноты на грифе: II, 10; ученик должен всегда играть громко и серьезно: II, 11; как научить его распознавать тональности: III, 2, 3, 4; он должен выучить все интервалы: III, 5; следует часто использовать четвертый палец: III, 7; что следует играть после знакомства с нотной грамотой: III, 8, 9
- Фермата**, что это такое: I, III, 19
- Фигура**, определенный набор связанных друг с другом нот, изменяющихся с помощью различных штрихов: VI, 3
- Флажолет**, так называемый, не следует смешивать с натуральными звуками: V, 13
- Форте**, см. *Громко*
- Форшлаг**, что это такое: I, III, 23 и IX, 1; их разновидности и способы исполнения: IX, 2, 3, 4; длинные: IX, 4 до 8; короткие: IX, 9; нисходящие форшлаг лучше восходящих: IX, 10; их можно образовать от терции: IX, 11; и от соседней ноты из двух нот: IX, 12; когда восходящий форшлаг звучит лучше всего: IX, 13; восходящие форшлаг от удаленных нот: IX, 15; проходящие форшлаг: IX, 16 до 19; располагать форшлаг следует на правильных местах: IX, 21; как они используются с трелью: X, 11 до 14
- Хальбтриллер**, IX, 29
- Характер** пьесы, следует изучить: XII, 4, 5, 7
- Цезуры**, что это означает в музыке: V, 14
- Циркель и Полуциркель**, музыкальные украшения: XI, 19; знак легато: I, III, 16; знак остановки: I, III, 19
- Шлейфер**, музыкальное украшение: IX, 2
- Штрих**, см. *Смычковый штрих*
- Юваль**, V, II, 3

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА	3
ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ И ИЗ ПРОШЛОГО	4
БИОГРАФИЯ Л. МОЦАРТА	7
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.....	11
ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ	13
ПОСВЯЩЕНИЕ.....	15
ВСТУПЛЕНИЕ	16
<i>Первая часть</i>	
О струнных инструментах и о скрипке в том числе.....	16
<i>Вторая часть</i>	
О происхождении музыки и музыкальных инструментов	22
Опыт краткой истории музыки	23
ГЛАВА ПЕРВАЯ	28
<i>Первая часть</i>	
О старинных и современных музыкальных алфавитах и нотах, а также о принятых ныне нотных станах и ключах	28
<i>Вторая часть</i>	
О ритме, или музыкальном метре	32
<i>Третья часть</i>	
О длительности, или значении нот, пауз и точек, вместе с разъяснением всех музыкальных знаков и терминов.....	36
Музыкальные термины.....	48
ГЛАВА ВТОРАЯ.....	51
О том, как держать скрипку и водить смычком	51
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	56
На что следует обратить внимание ученика, перед началом игры, и что ему следует играть в начале обучения	56
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	64
Об игре вверх и вниз смычком.....	64
ГЛАВА ПЯТАЯ	87
Как с помощью верного распределения смычка добиться хорошего звучания инструмента	87



СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА ШЕСТАЯ	93
О так называемых триолях	93
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	103
О великом разнообразии штрихов	103
<i>Первая часть</i>	
О штрихах в одинаковых длительностях	103
<i>Вторая часть</i>	
О штрихах в фигурах, состоящих из различных и неравных длительностей	113
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	120
Об аппликатуре	120
<i>Первая часть</i>	
О так называемой полной аппликатуре	120
<i>Вторая часть</i>	
О половинной аппликатуре	127
<i>Третья часть</i>	
О составной или смешанной аппликатуре	133
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	152
О форшлагах и прочих подобных украшениях	152
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ	170
О трели	170
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ	186
О вибрации, мордентах и некоторых иных произвольных украшениях	186
ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ	196
О правильном чтении нотного текста и о хорошем исполнении вообще	196
ТАБЛИЦА ШТРИХОВЫХ ПРИМЕРОВ	204
УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ И ТЕРМИНОВ	208

Леопольд МОЦАРТ

**ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ШКОЛА
СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ**

Ноты

Перевод М. А. Куперман

Издание третье, стереотипное

Leopold MOZART

**FUNDAMENTAL SCHOOL
OF VIOLIN PLAYING**

Notes

Translation by M. A. Kuperman

Third edition, stereotyped

6+

Фотографик *А. В. Андреев*
Верстка *Д. А. Петров*
Корректор *С. Р. Беляева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат № 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 08.02.17.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90^{1/8}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 27,0. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
РФ, 196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, 1,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru

www.lanbook.com

пункт меню «Где купить»
раздел «Прайс-листы, каталоги»

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

МУЗЫКА

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1.

(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА
www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru