Среди знаменитых скрипачей XVIII века таких как Арканджело Корелли с его знаменитыми сонатами для скрипки и Concerto grosso и Антонио Вивальди, скрипичные концерты которого впечатляют и в наши дни, в классическом скрипичном искусстве XVIII века ярко заявил о себе замечательный итальянский скрипач, композитор и педагог, а так же ученый методист Джузеппе Тартини, продолживший школу Корелли и поднявший скрипичное искусство на новую высшую ступень.

Тартини является последним крупным представителем итальянской скрипичной школы XVIII века. В его творчестве уже начали появляться начальные романтические тенденции.

Из произведений Тартини издана лишь незначительная часть, и он не опубликовал свою школу для скрипки, но вспоминая его «Дьявольские трели» (соната g-moll), «Искусство смычка» («50 вариаций на гавот Корелли»), или известное «Письмо к ученице», в котором изложены основные методические положения системы и педагогические советы мастера, его «Трактат об украшениях», отражающий музыкально-эстетические взгляды Тартини в области исполнительство, становится понятной необычайная одаренность и значение Тартини, как композитора, скрипача и педагога.

Влияние Тартини можно обнаружить не только у его современников, таких как Антонио Вивальди, Никколо Лауренти и Луиджи Боккерини, некоторые черты его скрипичного стиля историки также находят и в творчестве молодого Моцарта.

Скрипичное искусство многих стран развивалось под воздействием исполнительских и педагогических принципов Тартини. Леопольд Моцарт в своей «Школе для скрипки» (1756 год) не раз упоминает о Тартини: «Один из славнейших скрипачей нашего времени».

Как писал Давид Ойстрах: «В музыке Тартини прежде всего привлекает ее выразительность, искренность, теплота, мелодичность. Музыке этой поры присущ декламационный, речитативный характер, когда кажется, только слов не хватает, чтобы полностью передать воплощенные в ней чувства и переживания».

Скрипичное искусство XVIII века во время появления Тартини достигло высокого уровня развития и было подготовлено такими известными скрипачами XVII века, как Генрих Игнац Франц Бибер в Чехии, Иоганн Якоб Вальтер и Иоганн Пауль Вестгоф в Германии, в первой половине XVIII века громко заявляют о себе чешские скрипачи Франтишек Бенда и Ян Вацлав Антонин Стамиц, французские скрипачи Жан Батист Сенайе и Жан Мари Леклер.

Итальянская скрипичная школа рано достигла полного расцвета, что плодотворно отразилось и на других европейских странах в XVII-XVIII веках. Это было связано также с историческими условиями Италии, где феодальные отношения были вытеснены буржуазными раньше, чем в других странах Европы. Расцвет Ренессанса более всего пришелся на Италию, что доказывают гениальные творения живописи, культуры, архитектуры и литературы, а позднее и музыкальное развитие: опера, музыкальная теория, смычковая и клавирная школы Италии XVI-XVIII веков получили всемирное признание. Не следует также забывать и скрипичных мастеров, таких как Амати, Гварнери, Страдивари. В XVIII веке почти при каждом европейском дворе можно было встретить отличных итальянских музыкантов, из чего можно заключить, что творчество Джузеппе Тартини выросло на плодотворной почве и было подготовлено предшествующим развитием итальянской скрипичной культуры.

Одни из первых профессиональных произведений итальянской скрипичной музыки относятся к XVI веку. В тот период начали соперничать виольная и скрипичная группы. К числу ранних образцов итальянской скрипичной музыки относятся «Sonata con tre violini» Джованни Габриэли, изданная в 1615 году, сонаты для скрипки Андреа и Джованни Чима (1610 год). Скрипичное искусство в тот период формировалось как ансамблевое и оркестровое. Дошедшая до нас партия скрипки из «Французской канцоны» (1602 г.) Л. Виаданы содержит образцы пассажной техники еще ограничивавшейся первой позицией. Большое значение для развития скрипки имело ее участие в оперном оркестре, где скрипкам часто поручались различные изобразительные свойства, что требовало новых исполнительских и технических приемов. Это ясно видно на примере одного из основателей итальянской оперы Клаудио Монтеверди, который в своем произведении «Поединок Транкреда и Клоринды» (1624 г.) одним из первых использует пиццикато и тремоло. Пиццикато изображало стук оружия в сцене поединка, тремоло являлось подражанием взволнованной речи.

Почти четверть века Монтеверди руководил капеллой герцогов Гонзагов в Мантуе. Его плодотворная деятельность, как скрипача и капельмейстера, дает право назвать его метром мантуанской скрипичной школы (1590-1613 гг.). К мантуанской школе также относятся Соломон Росси, Дарио Костелло и Карло Фарина. Соломон Росси, служивший в мантуанской капелле в 1587 – 1628 годах, является автором ранних скрипичных произведений, ансамблевых сонат с двумя и четырьмя солирующими скрипками. Дарио Кастелло являлся концертмейстером оркестра Монтеверди, автором «Sonate concertate» (1621 г.). Карло Фарина написал много инструментальных произведений, примечательным из которых является «Capriccio stravagante» (1627 г.), где используются звукоподражательные приемы, требующие от скрипача значительного мастерства. Эти музыканты несомненно внесли свой вклад в развитие скрипичного искусства, в той или иной мере являясь учениками или последователями Монтеверди. Основное же значение Монтеверди для скрипичного исполнительства заключалось в существенном развитии выразительной сферы музыкального искусства. В предисловии к «Поединку Танкреда и Клоринды» он требует, чтобы на инструментах играли с подражанием чувствам, выраженным в словах. Этому служили вводимые им не только тремоло и пиццикато, но и динамические оттенки, в том числе эффект morendo.

Наиболее распространенными жанрами скрипичной музыки XVII столетия были сюита, трио-соната и соната для солирующей скрипки и баса. К концу века приобретает законченность жанр concerto grosso, являясь одной из ступеней к сольному скрипичному концерту. Ярчайшим представителем первой половины и середины столетия был скрипач Бьяджо Марини (1597-1665 гг). О чем можно судить не только по отзывам современникам, но и по его произведениям, таким как «Романеска», в которой наряду с кантиленными элементами применяются пунктирный штрих, скачки через струну, фигурации восьмыми, «ломбардский» ритм; верхняя граница диапазона достигает третьей октавы, встречаются обозначения tremolo и legato. Он широко использует двойные ноты и скордатуру. Если раннее его творчество было больше посвящено открытиям в скрипичной технике, то позднее творчество Марини направлено на совершенствование формы и выразительного содержания его музыки.

В XVII веке крупным художественным центром Италии становится Болонья. Благодаря академиям, объединявшим видных композиторов, инструменталистов и певцов. Членом одной из них являлся юный Арканджело Корелли, позже возглавивший римскую скрипичную школу.

Первая половина столетия ознаменовалась для итальянского скрипичного искусства поисками новых технико-выразительных средств. Вторая половина была больше направлена на глубину выразительного содержания и типизацию формы, а также ко взаимообогащению камерного и церковного стилей в жанрах сонаты и концерта, а также к разумному выборы средств выразительности. Это было свойственно лучшим представителям болонской школы, и связанному с ней Арканджело Корелли. Основными чертами скрипачей композиторов болонской школы являлись возросшая эмоциональность, лиризм, простота и ясность выражения и формы. Ее представляли такие скрипачи, как Джузеппе Торелли (1658-1709 гг), Антонии, Бассани и Витали. Особое внимание в итальянском скрипичном искусстве до Тартини привлекают два его старших современника – Корелли и Вивальди.

АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛИ (1653-1713 гг).

Он называл себя «Арканджело Корелли из Фузиньяно, по прозвищу Болонец», тем самым подтверждая свою связь с болонской школой, где он появился в 13-летнем возрасте и учился у Гаибара и Бруньоли. Корелли, выступал как скрипач, руководил лучшими капеллами, сочинял для скрипки и давал уроки. Среди его учеников такие выдающиеся скрипачи, как Франческо Джеминиани и Пьетро Локателли. Корелли принадлежат 48 трио-сонат, 12 сонат для скрипки с басом и 12 concerti grossi. Исполнительский стиль Корелли неотделим от композиторского, по свидетельству современников он отличался исключительной выразительностью и благородством, умел быть лиричным, задумчивым и сосредоточенным, при этом взволнованным, патетичным и стремительным. Корелли добивался большой эффективности, используя не более трех позиций и ограничивая технику смычка штрихами detache и legato. В его сочинениях получает большое развитие скрипичная кантилена – широкое дыхание смычка. В его произведениях переплетаются черты камерной и церковной музыки, а знаменитая «Фолия» Корелли (23 вариации на народную тему) уже носила в себе черты сонатности.

АНТОНИО ВИВАЛЬДИ (1678-1741 гг.)

Выдающаяся роль на пути развития сольного скрипичного концерта принадлежит младшему современнику Корелли, замечательному скрипачу и композитору Антонио Вивальди, родившемуся в Венеции. Ему принадлежит свыше пятисот произведений, большинство из которых составляют концерты. Концерты Вивальди частично сохраняли черты concerto grosso, частично же содержали в себе черты классических концертов. Современники подчеркивали в них взволнованность, страстность и наличие оживленного «ломбардского» стиля. В концертах твердо устанавливается трехчастность – быстро– медленно - быстро. Первая часть обычно состоит из пяти tutti и четырех soli. Сонаты его носят светский характер и приближаются к сюитам. Его концерты часто бывают программными («Времена года» написанные на литературный сонет), характеризуются главенствующей партией солиста и выходят за рамки «камерной» музыки, достигая признания «большой» концертной музыки. Вивальди изредка применяет скордатуру, иногда использует растяжки в дециму и доходит до восьмой позиции. Техника смычка связана с синкопированными и пунктирными ритмами быстрых частей его концертов с широким использованием арпеджио. На произведениях Антонио Вивальди было воспитано не одно поколение скрипачей.

Среди современников Тартини выделяются также два итальянских скрипача – лучшие ученики Корелли – Франческо Джеминиани (1687-1762 гг.) и Пьетро Антонил Локателли (1695-1764 гг.).

ФРАНЧЕСКО ДЖЕМИНИАНИ (1687-1762 гг.)

Джеминиани вошел в историю благодаря большой выразительности своей игры. Тартини называл его «неистовым». Джеминиани одним из первых вводит в скрипичную музыку обозначение постепенных динамических переходов. Его творчеству характерно образное содержание музыки, экспериментальные поиски формы, расширение форм выразительности и смысловое значение украшения. «Цель музыки, - писал Джеминиани, - не только услаждать слух, но и выражать чувства, возбуждать воображение, воздействовать на разум, управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в умении придать инструменту тон, способность соперничать с самым совершенным человеческим голосом, и в исполнении каждой пьесы с точностью, верностью и тонкостью выражения соответственно истинной цели музыки.». По своим музыкальным взглядам Джеминиани принадлежал к таким музыкантам XVIII века, как Куперен, Кванц, Л. Моцарт, Тартини, Бакирини, взгляды которых воплотились в «теории аффекта».

ПЬЕТРО АНТОНИЛ ЛОКАТЕЛЛИ (1695-1764 гг.).

Творчество П.А. Локателли носило новаторские черты скрипичного исполнительства. От его виртуозных каприсов берут начало каприсы Паганини. Как ученик Корелли Локателли в раннем творчестве следовал по стопам своего учителя, что видно по его первому опусу (12 concerti grossi), но в третьем опусе Локателли преодолевает квартовый охват позиции, у него встречается большое количество растяжек и скачков по грифу и через струны, использование длительных пассажей legato до семнадцати позиций, виртуозная техника двойных нот и аккордов, сочетание мелодической линии с трелью, виртуозные штрихи и т.д. Музыкальная сторона его произведений также представляет собой интерес мелодической выразительностью, эмоциональной теплотой, гармонической структурой, он часто использует программные названия для своих произведений («Лабиринт гармоний», «Плач Ариадны»).

Несомненно что Тартини знал и внимательно изучал творчество своих талантливых предшественников и современников, что в той или иной мере отразилось на его творчестве, вместе с тем не мешая быть Тартини художником самобытным и индивидуальным.

# **ДЖУЗЕППЕ ТАРТИНИ**

Джузеппе Тартини родился в городе Пиран (по итальянски Пирано), небольшом югославском городке, расположенном на берегу Адриатического моря, в XVII-XVIII веках город был заселен славянами и итальянцами.

Флорентийский купец Джованни Антонио Тартини переселился в Пиран в конце семидесятых годов XVII века, где и женился на уроженке Пирана словенке Катерине Занграндо. Джузеппе Тартини родился 8 апреля 1692 года. После первоначального образования в пиранской церковной школе, был направлен в Каподистрию (ныне югославский город Копер), для обучения гуманитарным наукам и риторике. Но вопреки воле отца, готовившего его к духовной карьере, юный Джузеппе предпочел юриспруденцию. В 1708 году он поселился в Падуе, одном из древнейших городов Италии. Университет Падуи издавна славился изучением юридических наук. В 1709 году Тартини поступает на юридическое отделение университета.

Верон Ли описывал Падую как «спокойный, широко разбросанный город, в заросших камышом каналах, тихих садов и покинутых вилл». Город оживлялся во время ярмарки Святого Антония, на которую съезжались вместе с купцами музыканты из разных городов и стран. Там ставились оперы с участием лучших певцов.

Уже в Каподострии Тартини проявлял музыкальные способности. В то время он брал уроки игры на скрипке. По дошедших до нас сведениям Берни, Тартини называл своим учителем скрипача Джулио Ди Терни, который в дальнейшем сам учился у Тартини. Но скорее всего получив начальные знания игры на скрипке, Тартини сам совершенствовал свое мастерство, изучая произведения Корелли и слушая скрипачей, с которыми ему приходилось встречаться (среди них Верачини), он развивался как музыкант и как скрипач. Юный Тартини прилежно посещал занятия в университете, деля свое внимание между учеными, фолиантами, скрипкой и… шпагой. По отзывам современников шпагой он владел так же виртуозно как и смычком. А победы на дуэлях завоевали ему славу искуснейшего фехтовальщика Венето (так называлась область, в которой находилась Падуя).

Позднее, женившись Тартини уезжает из Падуи и оставляет занятия в университете, что лишило его материальной поддержки родителей, недовольных таким поворотом событий. Он поселяется в монастыре (между 1713 –1715 гг.) в Ассизах, где в течение двух лет совершенствуется в «искусстве дивном», здесь создаются его ранние опусы и первоначальный вариант сонаты «Дьявольская трель».

Важную роль для Тартини имела встреча с Верачини (1690-1768 гг.). Яркая, смелая игра Верачини, его сильный, плавно льющийся тон, свободное владение смычком и пальцевой техникой, в частности трелью, заставили Тартини снова уединиться, чтобы впитать услышанное и усовершенствовать свое мастерство. В Падую Тартини возвращается спустя четыре года зрелым мастером. Много и усиленно занимаясь, Тартини не только освоил услышанное им у Верачини, но и открыл много новых приемов.

Уделяя большое внимание техники смычка, стремясь к широкому и насыщенному звуку, Тартини у д л и н я е т с м ы ч о к, что дало возможность значительно обогатить штриховую технику, повысило эластичность и свободное «дыхание» смычка (смычок Тартини был на 6 сантиметров длиннее смычка Корелли). Реформу смычка Тартини относят к 1730 году. Мозер пишет, что «Искусство смычка», созданное Тартини в Анконский период (в 1717-1718 гг. Тартини играл в оперном театре. П. Петробелли сообщает, что Тартини был первым скрипачом театра ди Фано в Анконе). Так как для создания подобных вариаций требовалась развитая смычковая техника и совершенный смычок, то весьма вероятно, что усовершенствования смычка были задуманы им еще в Анконе.

Так же Тартини вводит к а н е л и р о в к у т р о с т и (продольные вырезы в месте держания смычка, в последствие распространенные им на всю трость). Это было связано с применяемыми им виртуозными, «прыгающими штрихами», требующими более прочного держания смычка. Для XVIII века применяемые Тартини штрихи являлись новаторскими и существенно расширившими штриховую технику смычка.

Работа в театре несомненно оказала влияние оперным bel canto на расширение выразительности скрипичных возможностей. И еще одним нововведение Тартини было у т о л щ е н и е с т р у н, что давало более интенсивное и качественное звучание.

Игра Тартини была обогащена особой манерой использования приема portamento, заимствованная им у оперных певцов, которую он использовал в соответствии с особенностью скрипичного звучания.

Анконский период был очень плодотворным для Тартини, в 1714 году он открывает акустический феномен «terzo suono” («третий звук»), который являлся существенной находкой для точности интонирования на скрипке, о чем Тартини пишет в своих трактатах. Это открытие говорит о глубокой работе над двойными нотами и постоянных поисках совершенствования скрипичного искусства, присущими Тартини, и характеризующими Анкомский период

Слава о Тартини дошла до Падуи за долго до его возвращения, произошедшего весной 1721 года. В Падуе Тартини становится первой скрипкой одной из лучших итальянских капеллы базилики Святого Антония или как ее сокращенно называли «Santo». В состав капеллы входили 24 хороших инструменталиста и 16 вокалистов. По сути Тартини являлся руководителем капеллы. Однако концертная деятельность Тартини распространялась и на другие города, такие как Венеция, Болонья, Милан, Леворно, Палермо и Неаполь, где он с успехом выступал. Более всего его привлекала, находившаяся не далеко от Падуи Венеция, где Тартини не только играл, но и п р е п о д а в а л. (Среди его венецианских учеников Алессандро Марчелло и выдающаяся скрипачка Маддалена Ломбардини). В 1723 году Тартини в числе лучших музыкантов был приглашен в Прагу на музыкальные торжества по случаю коронации Карла VI, куда он отправился вместе со своим другом и аккомпаниатором Антонио Вандини. Дружба связывавшая Тартини и Вандини длилась свыше пятидесяти лет.

Де Бросс, слышавший игру обоих музыкантов, высоко оценив игру Тартини писал: «Я был не меньше удовлетворен превосходнейшей игрой некоего аббата Вандини, который был с ним». В Праге Тартини оставался до 1726 года, где служил в капелле графа Кинского и выступал в пражских «музыкальных академиях». В Праге Тартини общался с видными чешскими музыкантами.

И. Бэлза пишет: «Тартини встречался с Черногорским и в Праге в 1723-1726 годах, и возможно именно занятия с «чешским падре» помогли итальянскому скрипачу овладеть композиторской техникой и теоретическими познаниями, которые он развивал затем в своих известных трудах».

Здоровье не позволило Тартини на долго оставаться в Праге и в 1726 году он возвращается в Падую, которые более не покидал на столь значительный срок, хотя не раз получал лестные предложения из Франции и Англии, а также других стран, но неизменно отвечал на них отказом. В капелле Санто у Тартини были большое возможности для музыкальных экспериментов, к тому же редкое исполнение музыкальных концертов до Тартини, стало при нем традиционным.

В 1740 году состоялось пожалуй последнее крупное турне Тартини, он был приглашен в Рим кардиналом. На пути в Рим он давал концерты в Болонье, Неаполе, Палермо и других городах.

Кроме исполнительского и композиторского дарования, Тартини обладал даром педагога, а также много занимался теоретико-исследовательской работой. В 1754 году в Падуе был издан «Трактат о музыке, основанный на истинном знании гармонии», подвергшийся критике за сложную форму изложения. В 1767 году его мысли были проще и понятнее изложены в другом трактате «О принципах музыкальной гармонии, содержащейся в диатоническом строе». После смерти Тартини в Париже в 1781 году был опубликован его «Трактат об украшениях», созданный им еще до ранее указанных трактатов. Остался неизданным «Трактат о мерах и пропорции».

Вскоре после возвращения в Падую Тартини организовывает свою скрипичную школу, чему способствовал его огромный музыкальный и исполнительский опыт. Его школа пользовалась большой популярностью не только в Италии, но и в других странах. Тартини в Италии начинают называть «учителем нации».

«Нельзя говорить о музыке в Падуе, не упоминая знаменитого Джузеппе Тартини, который давно уже является первой скрипкой Европы» - писал известный французский астроном Ж. Ж. Лаланд.

Последний период жизни Тартини пытается открыть «Закон извечной гармонии». С помощью абстрактных вычислений и математически выраженных соотношений. Однако эти философские размышления не отразились на музыке, которая осталась и в поздних опусах живой, искренней, человечной.

Джузеппе Тартини скончался в Падуе 26 февраля 1770 года на руках своего лучшего ученика и друга Пьетро Нардини, и был похоронен в храме Св. Катерины, рядом со своей женой. В 1806 году падуанцы воздвигли в своем городе монумент Тартини на площади Parco della Valle (ныне площадь Виктора Эммануэля II), у ног маэстро книги и скрипка.

# ТЕХНИКА ЛЕВОЙ РУКИ, ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ТАРТИНИ

Несомненно, что сильный и выразительный тон Тартини, отличающийся певучестью итальянского bel canto, во многом зависел не только от техники правой, но и от техники левой руки.

Точность интонирования, теплота вибрации, разнообразные украшения, используемые им для украшения мелодии, что видно из «Трактата об украшениях» - таковы отзывы современников. Шарль де Бросс, слышавший игру Тартини в 1739 году, пишет: «Это было лучшим из того, что он когда либо слышал. По исключительной чистоте звуков, из которых ни один не пропадал, и по совершенной точности. Однако его игре не хватало блеска».

В «Трактате об украшениях» Тартини говорит о «природе совершенной интонации, которая должна быть выполнена с математической точностью». Сравнивая его слова с современными исследованиями в этой области, в частности Н Гарбузова « о зонной природе звуковысотного слуха », вероятно что и Тартини имеет ввиду интонационные варианты в пределах интонационно-интервальной зоны.

«Если вы не слышите баса, значит ваши терции и сексты несовершенны по интонации» - говорил Тартини ученикам, имея ввиду «третий звук», ундертон, появляющийся в следствие точного интонирования двойных нот на скрипке. Говоря о точности его интонации, также следует упомянуть разницу между увеличенной квартой и уменьшенной квинтой, про которую он писал «пальцем опытного музыканта, можно различить эту минимальную разницу». Тартини использовал в своей игре самые высокие регистры скрипки, вплоть до восьмой и девятой

позиции (гриф скрипки в XVIII веке был короче, нежели у современной). Его предшественник Корелли редко выходил за предел третьей позиции.

Про игру Тартини И. Кванц пишет: «охотно играл в самом высоком регистре»

Девятую позицию Тартини использует в сольном каприччио из E-dur-ного концерта (№ 46). Нередко использует двойные ноты в высоких позициях.

Технике левой руки Тартини были подвластны такие приемы, как конечно же блестящая трель, используемая им в различных темпах (наиболее яркий образец соната «Дьявольская трель»). Многочисленные легатные пассажи, использование украшений таких, как всевозможные морденты и форшлаги, пассажи с использованием нескольких струн. А новаторство пальцевых растяжек принадлежит не только Локателли. Тартини использует децимы, а также другие двойные ноты, причем в самых различных темпах.

Аккордовая техника находит у Тартини весьма частое применение, особенно в «Маленьких сонатах» без сопровождения

Тартини практически отказывается от использования в аккордах большого пальца и приема скордатуры, что широко использовалось его предшественниками и современниками. Скрипичная полифония часто применяется им во многих скрипичных сонатах, в частности в сонате «Дьявольская трель», где на фоне трели в верхнем голосе, звучат элементы темы в нижнем.

Тартини в своем искусстве игры на скрипке использовал все достижения его предшественников и, как показано выше, внес много нового в исполнительскую технику левой руки.

ТЕХНИКА ПРАВОЙ РУКИ, ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ДЖУЗЕППЕ ТАРТИНИ

«Не играет, а поет на скрипке»- так говорили об игре Тартини его современники. Именно «пению на скрипке», искусству извлекать на скрипке звуки человеческого голоса придавал Тартини первостепенное значение скрипки. Доказательством тому служат его многочисленные произведения, в которых используется выразительная кантилена скрипки.

Одним из основных упражнений, предложенных Тартини в «Письме к ученице» заключается в «выдержанных звуках» - упражнение, используемое в скрипичной практике, вплоть до наших дней. «Чтобы хорошо играть, надо хорошо петь» - говорил своим ученикам Тартини. В своей работе «Правила для достижения хорошей игры на скрипке…» Тартини различает два способа игры cantabile и sonabile. Певучий способ cantabile требует, по его мнению слигованности и связности, в отличие от sonabile (играть). Исключительная выразительность игры Тартини достигаемая им, судя по не которым высказываниям современников, при сравнительно небольшом звуке и ограниченном использовании вибрато, была наполнена редкой содержательностью исполнения, а также нежностью и теплотой звучания. «Сладкая скрипка» Тартини – писал Карл Гоцци. «Говорящие» штрихи, искусная артикуляция музыкальной фразы, мастерское владение смычком, исключительная чистота интонации, таково было владение игрой на скрипке Джузеппе Тартини. Английский музыкальный писатель XVIII века Чарльз Берни писал, что тартиниевской игре присуще «тонкость, выразительность и совершенство». При упоминании относительно несильного тона Тартини его современниками в «Правилах движения смычка» он говорит: «Смычок надо крепко держать первыми двумя пальцами и легко остальными тремя, чтобы извлечь сильный полный звук. Чем больше хочешь усилить тон, тем больше надо прижать смычок пальцами одновременно усиливая нажим другой руки на струны». Это высказывание показывает неравнодушие Тартини к силе тона, а также взаимосвязи нажимных усилий обеих рук, на которую он указывает. Тартини уделал большое внимание также динамическим оттенкам, используемым в своей игре. О многом говорит приписываемый Тартини постулат «Сила без судорожности, гибкость без расхлябанности». Техника правой руки Тартини не ограничивалась штрихами detache и legato, он использует и staccato и «прыгающие штрихи». Рукопись E-dur-ного концерта в сольном каприччо содержит виртуозный штрих – летучее staccato:

Запись и элементарное объяснение острого маркированного штриха мы находим в его «Письме к ученице»:

Staccato или spiccato имел ввиду Тартини в Allegro G-dur-ной сонаты:

Пример portamento d’arko или декламационного штриха portato встречается в финале «Дьявольской трели».

Часто использует бариолаж, открытые струны и скачки через струны. Аккорды Тартини предпочитал использовать в разложенном виде, хотя и применял аккордовую технику. Разнообразие штрихов Тартини связано также с ритмическим разнообразием его музыки. Часто применяет синкопированную фактуру с определенной штриховой трудностью.

Широко использует сложную технику пассажей на нескольких струнах.

Часто у Тартини наблюдается совпадение смычковых и фразировочных лиг, что лишний раз доказывает его стремление к выразительности и подчинению ей тех или иных технических приемов.

Ученик Тартини видный французский скрипач Пьер Лахуссе (1735-1818гг) отзывался об игре своего учителя: «Нельзя словами выразить то удивление и восхищение, которое у меня вызывали его точность и чистота звука, прелесть выражения, волшебство его смычка, наконец все совершенства, которые в игре Тартини покорили меня, став для меня образцом»

Имя Тартини, как последнего яркого представителя итальянского скрипичного искусства XVIII века, как главы школы и автора многих в большой мере сохранивших свое значение музыкальных произведений, пользовалось глубоким уважением не только у современников, но у последующих поколений скрипачей исполнителей и педагогов. Содержательное и человечное искусство Джузеппе Тартини составляет одну из значительных страниц истории скрипичного искусства; поныне сохраняют актуальность многие методические его принципы, а лучшие сочинения этого мастера до сих пор живут и в педагогической практике, и на концертной эстраде.

### Используемая литература

1. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М.-Л., 1967 г.
2. Л. Ауэр Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965 г.
3. Гинзбург Л.С. Джузеппе Тартини. М., 1969 г.
4. Ойстрах Д. Воспоминания, статьи 1968 г.
5. Музыкальная жизнь 1970 г. № 1.
6. Советская музыка 1971 г. №3
7. Музыкальная энциклопедия 1990 г.
8. Безекирский В.В. Краткий исторический обзор музыкально - скрипичного искусства с XVII по XX век. 1913 г.