

О ВЕРНОЙ ИГРЕ МУЗЫКИ ВЫСОКОГО БАРОККО. 1.

Эта компиляция фрагментов знаменитого трактата Квантца была составлена и роздана ленинградским аутентистам Феликсом Равдоникасом в 1986 году. Музыкант непростоительно наивен, если считает себя аутентистом, не усвоив любую из нижеизложенных "мелочей".

Глава VI. ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ЯЗЫКА ПРИ ДУТЬЕ НА ФЛЕЙТЕ.

§ 1. Язык, собственно говоря, и есть то самое средство, которое придает тонам флейты живость произнесения. Он в высшей степени необходим для музыкального произнесения и исполняет ту же роль, что смычок для скрипки. Флейтисты различаются по нему настолько, что если дать нескольким исполнителям играть пьесу, потактно сменяя друг друга, то различия в произнесении, изменят её до неузнаваемости. Прежде всего это касается правильного и неправильного употребления языка. Не подлежит сомнению, что от пальцев зависит очень многое. Они необходимы не только для того, чтобы определять высоту каждого тона и различать интервалы между ними, но и для того, чтобы давать каждой ноте соответствующее время. Для живости же произнесения они не столь полезны, как язык. Лишь последний способен вызвать к жизни выражение переживаний в любых пьесах - величественных, печальных, ласковых, нежных, приятных и любых других.

§ 2. Чтобы посредством языка и управляемого им воздуха дать верно зазвучать тонам флейты, следует, смотря по особенностям исполняемых нот, совместно с дутьём произносить известные слоги. Эти слоги бывают трёх видов: первый - "ти" или "ди", второй - "тири" и третий - "дидль". Последний принято называть двойным языком, тогда как первые - простым языком. О том, как изучить и употреблять каждый из этих видов, будет объяснено в специальных разделах. Поскольку употребление языка на гобое и фаготу имеет много общего с флейтой, то для пользы тех, кто играет на этих инструментах, я сделаю соответствующие дополнения, в которых покажу, как следует употреблять язык при игре на них и что особенного здесь можно отметить.

Остаётся добавить, что вдумчивый органист, клавесинист, или струнник найдёт в этих наставлениях разгадки многих тайн барочной артикуляции.

Первый раздел. ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ЯЗЫКА СО СЛОГОМ ТИ ИЛИ ДИ.

§ 1. Поскольку иные ноты следует выделять резко, а иные - мягко, то отметим, что для коротких, равных, живых и быстрых нот употребляется ТИ. В медленных, хотя и весёлых, да к тому же приятных, содержательных мелодиях используют ДИ, за исключением пунктирных нот, которым необходим ТИ. Тем, кто привык к нижнесаксонскому произношению, следует специально принять это во внимание, чтобы не путать Т и Д.

§ 2. ТИ называют ударом языка. Чтобы выполнить его, следует прижать язык к обеим сторонам нёба, загнув его кончик вверх, приложить близко к зубам, чтобы дутьё могло быть задержано, или пущено. Если теперь нужно дать тон, то кончик языка перед нёбом оттягивается от зубов, задняя же часть отстает прижатой к нёбу; это оттягивание и производит удар задерживавшегося до этих пор воздуха, а не удар самого языка, как многие ошибочно полагают.

§ 3. Некоторые используют способ, при котором язык вставляется между губами и удар выполняется его оттягиванием. Я нахожу его неправильным. Он мешает, особенно в низких нотах, плотному, округлому, мужественному тону, к тому же язык вынужден совершать слишком большие перемещения вперёд и назад, что затрудняет быструю игру.

§ 4. Чтобы каждому тону от верхнего до нижнего дать соответствующее выражение, следует действовать как ударами языка, так губами и подбородком; исполняя ряд тонов снизу вверх, на самом нижнем тоне следует широко прижать язык к нёбу, отступя его загнутым кончиком от зубов на расстояние с добрый большой палец, а губы расставить пошире; при всяком более высоком тоне язык ставится на нёбе всё ближе и ближе к зубам при ударе, а губы сжимаются всё теснее. Это продолжают до верхнего Си, где язык приходит на зубы. От верхнего До язык уже не изогнут, но держится прямо и между зубами ударяет о губы. Попробуйте обратное, то

есть при верхних тонах оттягивайте язык далеко назад, либо на самых нижних тонах ударяйте им между зубов о губы, и окажется, что верхи звучат плохо и начинаются неточно, низы же будут звучать жидко и тихо.

§ 5. Если нужно сделать ноты очень короткими, то применяют ТИ, так как кончик языка должен тотчас же отскакивать к нёбу, чтобы вновь захватить воздух. Это заметнее всего, если без дутья несколько раз подряд быстро произнести ТИ ТИ ТИ.

§ 6. При медленных насыщенных нотах удар не должен быть столь же резким, поэтому вместо ТИ здесь используют ДИ. Заметим, что при ТИ кончик языка тотчас отскакивает обратно к нёбу, тогда как при ДИ он может оставаться в середине рта, чтобы не мешать воздуху поддерживать тон.

§ 7. Если восьмые в аллегро совершают скачки, то они имеют ТИ. Если же ноты восходят или нисходят ступенями - восьмые ли это, или четверти, или белые ноты - то используют ДИ (фиг. 1). Если над четвертями стоят чёрточки, то оставляют ТИ (фиг. 2). Если перед нотой имеется форшлаг, то он берётся тем же ударом языка, что и последующая нота - удар может быть и резким, и мягким (фиг. 3, 4).



§ 8. Есть общее правило, по которому должно быть небольшое различие между форшлагом и нотой, предшествующей ему, особенно если нота стоит на том же тоне, чтобы форшлаг слышался разборчиво. При этом язык после взятия предшествующей ноты должен тотчас отскочить назад к нёбу, чем задерживается дутьё, нота становится короче, форшлаг - заметнее.

§ 9. При быстрых пассажах простой язык не оказывает хорошего действия, поскольку делает все ноты одинаковыми, тогда как по требованиям хорошего вкуса они должны быть не вполне равными (гл. XI, § 11). Здесь можно использовать два других вида языка - ТИРИ для пунктирных нот и пассажей умеренно быстрых и ДИДЛЬ - для очень быстрых пассажей.

(Из § 11, гл. XI) Каждая нота должна быть произнесена по её правильной длительности и в правильном темпе. Если это соблюдается, то ноты должны звучать так, как задумал композитор, поскольку он ничего не должен сочинять без правил. Не все исполнители следуют этому. Часто - по невежеству или по испорченному вкусу - они дают последующим нотам часть времени предшествующих нот.

(Из § 12, гл. XI) Ударные [...] и проходящие ноты [...] следует различать в произнесении. Главные ноты везде, где это можно сделать, должны быть более выделены, чем проходящие. В силу этого правила наибо́льшие ноты в *умеренном темпе* и даже в *адажио*, невзирая на то, что по записи они имеют равные длительности, должны играть не совсем одинаково - так, что ударные ноты в фигурах, то есть первая, третья, пятая, седьмая, выдерживаются чуть дольше, чем проходящие, то есть вторая, четвёртая, шестая, восьмая; впрочем, эти выдерживания не должны оказываться чрезмерными, чтобы ноты не становились как бы пунктирными. [...] Из этого правила, однако, исключаются: во-первых, быстрые пассажи в весьма быстрых темпах, где время не позволяет произносить их неодинаково и где по длине и громкости выделяется лишь первая из каждых четырёх нот. Далее, исключаются все быстрые пассажи, исполняемые певцом, если только они вообще не залигованы; здесь не должно быть никаких неравенств. Далее, исключаются ноты, над которыми стоят чёрточки или точки, или ноты, по несколько подряд идущие на том же тоне; далее, если над более чем двумя нотами - то есть над четырьмя, шестью, или восемью - стоит лига, или, наконец, восьмые в жигах. Все такие ноты должны произноситься одинаково, то есть так, что длина одной из них должна быть той же, что длина любой другой.

§ 10. Не все ноты должны ударяться языком - если над двумя или более нотами стоит лига, они произносятся слитно. Заметьте, что должна ударяться лишь та нота, с которой начинается лига, прочие же, стоящие под лигой, соединяются с первой, при этом язык не делает ничего. Обычно также при заливочных нотах употребляют не ТИ, а ДИ (фиг. 5). Если же над предшествующей лиге нотой стоит чёрточка, то, как она, так и последующие ноты получают ТИ (фиг. 6). Если лига начинается над второй нотой и связывает слабую долю с сильной, то их играют так, как показано на фиг. 7. Если это происходит в быстром темпе, то вместо ДИ употребляют ТИ.



§ 11. Если над нотами, идущими на том же тоне, поставлена лига (фиг. 8) то следует разделять их дыхательными толчками, выполняемыми движениями груди. Если над такими нотами стоят ещё и точки (фиг. 9), то они должны произноситься много острее - так сказать, выталкиваться грудью.

§ 12. Вряд ли можно полностью определить, как различия между ТИ и ДИ, от которых столь зависит как выражение душевных движений, так и различия между ударами языка. Между тем каждый по своему разумению может убедиться в том, что между чёрным и белым заключены всевозможные промежуточные оттенки; так и между резким и мягким имеются многие степени умеренности. Следовательно, можно произносить языком ТИ и ДИ многими разными способами. Это зависит лишь от стремления сделать язык достаточно ловким, чтобы ударять ноты сообразно их смыслу - то мягче, то резче, что зависит как от более или менее быстрых отталкиваний языка от нёба, так и от усиления или ослабления дутья.

§ 13. В больших залах, где есть эхо, а слушатели находятся на расстоянии, следует маркировать языком ноты больше и острее, чем в небольших помещениях, особенно если по нескольку нот идут на одном тоне, иначе они будут звучать так, словно их играют лишь толчками груди.

Второй раздел. ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ЯЗЫКА СО СЛОВЕЧКОМ ТИРИ.

§ 1. Этот вид языка полезен в пассажах умеренной быстроты; особенно потому, что при этом быстрые ноты должны всегда играть с некоторой неравносностью (см. § 11, гл. XI, стр. 2).

§ 2. Я уже показал в предыдущем разделе, как язык произносит ТИ. В обсуждаемом случае добавляется РИ. Нужно стараться выговаривать букву Р совсем остро. На слух это производит такое же действие, как произнесение ДИ при простом языке, хотя в данном виде языка его употребление происходит совсем не так.

§ 3. Без этого ТИРИ не обойтись при нотах с точками, так как оно выражает такие пунктирные ноты много острее и живее, чем любой другой вид ударов языка.

§ 4. В словечке ТИРИ ударение падает на последний слог; ТИ - короткое, РИ - долгое. Поэтому РИ применяется к ноте на сильной доле, ТИ - к ноте на слабой доле. Таким образом, при четырёх шестнадцатых к первой и третьей идёт РИ, а ко второй и четвёртой - ТИ.



§ 5. Поскольку, однако, РИ никогда не начинает, то первые две ноты ударяются ТИ. Остальные ноты ведутся ТИРИ до перемены, происходящей в нотах, либо до паузы. Следующие примеры показывают, как такой вид нот должен произноситься языком (фиг. 10, 11, 12). Если вместо первой ноты стоит пауза, как это показано в примере 12, то продолжается ТИРИ. Поскольку здесь во второй четверти нет точек, а две тридцать вторых ноты Ми и Фа идут на

слабую долю, то каждая из них имеет ТИ. Следующая Соль на сильной доле имеет РИ и, поскольку она не имеет точки, а равна следующей Фа, то следующая нота с точкой получает ТИ вместо РИ.



§ 6. В трёхдольном такте существуют те же обстоятельства (фиг. 13, 14). Если в тактах 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, или 12/8 в фигуре из трёх нот первая имеет после себя точку, как это бывает в жиге, то две первые ноты получают ТИ, третья - РИ (фиг. 15, 16, 17, 18).

§ 7. При нотах без точки можно вместо ТИ применить ДИ. Поскольку в пассажах быстрота не позволяет произносить ТИ, то постепенно оно становится неприятным для слуха и, наконец, делает ноты совсем неровными. Поэтому первая нота всегда получает ТИ, остальные - ДИРИ. Если за шестнадцатыми следует скачком восьмая, то употребляют ТИ, при поступенном движении - ДИ (фиг. 19, 20).



§ 8. Если пассажи нужно играть быстрее, чем требуется для того, чтобы выговаривать ДИРИ, то можно слиговывать первые и вторые, либо третьи и четвёртые ноты (фиг. 21, 22). Последний способ, когда первая и четвёртая ноты получают ТИ, третья - РИ, ценится больше прочих, поскольку равно применим в пассажах и со скачками, и с поступенно идущими нотами. Благодаря залиговыванию второй ноты язык отдыхает и дольше может действовать, не утомляясь; при способе с постоянным повторением ДИРИ он утомляется быстрее, что может мешать быстрой игре. См. также фиг. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.



§ 9. Последний способ (фиг. 29) является наименее удобным для быстрой игры в трёхдольном такте, хотя предназначается вообще для скачущих нот. Если за нотой следуют две быстрых, то две первые могут иметь ДИ, третья - ТИ. То же применяется при трёх равных восьмых или триолях (фиг. 30, 31, 32, 33, 34).



Третий раздел. ОБ УПОТРЕБЛЕНИИ ЯЗЫКА СО СЛОВЕЧКОМ ДИДЛЬ.

§ 1. Двойной язык используется лишь для самых быстрых пассажей. Сколь легко объяснять его устно или на слух, столь же трудно обучать ему посредством текста. Словечко ДИДЛЬ, которое при этом выговаривают, должно состоять из двух слогов. Во втором, впрочем, нет собственной гласной, то есть оно не может быть названо ДИДЕЛЬ или ДИДЛИ, но - ДИДЛЬ, причём гласная, которая должна стоять во втором слоге, опускается. Это ДЛЬ не следует выговаривать кончиком языка как ДИ.

§ 2. Я уже объяснял в первом разделе, как следует выговаривать ДИ. Здесь я вновь вернусь к этому. Когда произносят ДИДЛЬ, то сначала выговаривают ДИ, после чего кончик языка снова

подскакивает к передней части нёба, затем быстро оттягивается средняя часть языка, которая до этого была прижата к обоим боковым сторонам нёба, и пропускает воздух в промежуток между зубами. Такое оттягивание языка даёт начало второму слогу ДЛь, который, однако, не может произноситься отдельно от ДИ. Быстро произнесите это ДИДЛь несколько раз подряд, чтобы лучше понять, как должно звучать то, что я описал.

§ 3. В употреблении ДИДЛь составляет противоположность ДИРИ. Если в ТИРИ ударение приходится на второй слог, то в ДИДЛь - на первый, и везде приходится на ноту на сильной доле - на так называемую *добрую* ноту.

§ 4. Тем, кто хочет научиться этому ДИДЛь, поначалу следует играть по несколько нот на одном тоне, без движений пальцев и в середине звукоряда, ибо поначалу этот вид языка несколько мешает тону и дутьевому действию губ. Начиная, можно воспользоваться теми нотами и так произносить во время дутья ДИДЛь, как показано на фиг. 1. Это упражнение следует повторять до тех пор, пока не станут получаться отчётливо все тона. Когда оно будет освоено, переходят к нескольким нотам в поступенном движении (фиг. 2, 3, 4, 5, 6).



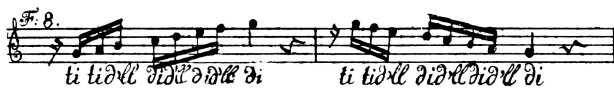
§ 5. Здесь надо уделять внимание тому, чтобы язык не действовал быстрее, чем пальцы, как часто бывает у начинающих. Следует пытаться всегда выдерживать первую ноту с ДИ чуть дольше, чем вторую с ДЛь, которой надлежит при этом быть чуть короче. Ибо быстрым отталкиванием языка ДЛь обеспечивает более острый удар.

§ 6. Надеюсь, что вышеуказанных примеров хватит для освоения этого вида языка. Из дальнейших примеров ясно, как им пользуются во всевозможных пассажах.

§ 7. Если пассаж состоит из нот равной длительности и идёт без больших скачков, то первая нота всегда получает ДИ, вторая ДЛь и т.д. (фиг. 7).



§ 8. Если вместо первой ноты стоит пауза, то две следующие ноты ударяются ТИ, следующие же принимают ДЛь (фиг. 8).



§ 9. Если две первые ноты стоят на том же тоне, то три первые ноты получают ТИ. Если же это имеет место у двух последних нот, то третья получает ДИ, четвёртая - ТИ (фиг. 9, 10).



§ 10. Если последняя нота делает скачок вверх, то она может браться с ТИ (фиг. 11).



§ 11. Если первая из коротких нот слигована с предшествующей долгой или, если вместо этой первой короткой ноты стоит точка, то её берут дыхательным толчком, выполняемым движением груди и вместо ДИ произносят ХИ (фиг. 12, 13). Впрочем, две ноты после точки можно брать ТИ (фиг. 14).



§ 12. В следующих примерах я попытаюсь пояснить всё необходимое для пассажей, где требуются перемены языка. Поскольку, однако, невозможно рассмотреть здесь все пассажи, какие могут встречаться, то прочее я оставляю на домысливание тем, кто к нему способен.

§ 13. Из примеров 15-34 таб. IV и примеров 1-11 таб. V можно видеть, что поводы к смене языка дают либо восходящие скачки, либо паузы, либо случаи, когда две ноты идут на том же тоне, где требуется повторение ТИ.



§ 14. При трёх одинаковых нотах - они могут быть триолями, или встречаться в тактах, подобных 6/8 - первые две ноты всегда получают ДИДЛЬ, третья - ДИ; интервалы при этом могут быть какими угодно (фиг. 12, 13). Если же вторая нота делает большой скачок вниз, то первая должна браться ДИ, две последних - ДИДЛЬ (фиг. 14). Если вместо первой ноты стоит пауза, то две следующих ноты получают ДИДЛЬ (фиг. 15).



§ 15. Первая нота каждой такой фигуры - не важно, из трёх или четырёх нот она состоит - должна всегда выдерживаться чуть меньше, чтобы удержать язык в синхронном движении с пальцами, тогда каждая из нот получит соответствующее ей время.

§ 16. Быстрые ноты, по четыре и более идущие на том же тоне, служат испытанием того, правильно ли выучен двойной язык; вторая нота должна браться столь же остро, как первая. Если это не удаётся, значит невозможно произносить беглые пассажи с надлежащим блеском и живостью.

Приложение. НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО УПОТРЕБЛЕНИЮ ГОБОЯ И ФАГОТА.

§ 1. Поскольку, если не считать аппликатур и действия губ при игре, гобой и фагот во многих пьесах имеют те же особенности игры, что флейта, то те, кто пользуется каким-либо из этих инструментов, могут употреблять себе во благо не только указания по применению двух видов языка с ТИ и ТИРИ, но и вообще всё учение о флейте в том, что не касается аппликатур и действия губ.

§ 2. Заметим только, что при ударе языка ТИ, поскольку между губ помещена трость, вместо того, чтобы загигать кончик языка вверх и касаться им нёба, как это делается на флейте, здесь язык следует вытягивать прямо. Его кончик закрывает верхушку трости, чтобы остановить, или зажать воздух. Оттягивание языка здесь, как и во флейте, образует удар.

§ 3. Фаготист имеет перед гобоистом то преимущество, что, как и флейтист, может употреблять двойной язык ДИДЛЬ. Заметим только, что на фаготе широкие скачки снизу вверх невозможно, в отличие от флейты, слиговывать, исключая лишь те, которые не превосходят До малой октавы. Те же тоны, которые делают скачки из самой нижней октавы, всегда берутся с языком. От Ре малой октавы некоторые ноты можно слиговывать, хотя они не превосходят Ля малой октавы, если только не удастся сделать нечто большее за счёт особенно хорошей трости, или очень сильного амбушюра.

§ 4. Что касается тона обоих этих инструментов, то многое здесь зависит от хорошей трости: хорош ли и достаточно ли зрел камыш, из которого она сделана, имеет ли она надлежащую кривизну сторон, не слишком ли она широка или узка, не слишком ли она коротка или длинна, не слишком ли толсто или тонко она выскоблена. Если трость сверху слишком широка и слишком длинна, то верхние тоны против нижних окажутся слишком низкими, если же она слишком узка и коротка, то они становятся слишком высокими. Если всё это соблюдено правильно, то ещё большее зависит от губ и от того, как взята ими трость. Губы должны быть закушены зубами ни слишком много, ни слишком мало. В первом случае тон становится глухим, в последнем - он слишком броский и крикливый.

§ 5. Некоторые, особенно фаготисты, применяют способ, при котором трость берётся в губы слегка наискось, чтобы легче брались верхние ноты. Это приводит, впрочем, не только к неряшливому, плохому звуку, но и к возникновению некрасивых присвистов воздуха, уходящего по сторонам трости, которые часто слышны издали. Поэтому много лучше брать трость в губы прямо и извлекать из инструмента приятный вибрирующий звук.

§ 6. При держании обоих инструментов следует помнить, что туловище должно иметь естественное и удобное положение. Плечи отведены от туловища и направлены вперёд, чтобы не приходилось свешивать голову вниз, что вызвало бы сдавливание горла и мешало бы взятию дыхания. В оркестре гобоист должен держать инструмент по возможности выше. Чем больше он причет его за пульт, тем больше теряется сила звука.

Глава VII. О ВЗЯТИИ ДЫХАНИЯ ПРИ УПРАЖНЕНИЯХ НА ФЛЕЙТЕ.

§ 1. Взять дыхание в правильный момент - очень нужная вещь как в игре на духовых инструментах, так и при пении. Пренебрежение ею проявляется многими обстоятельствами: дробятся мелодии, которые должны быть слитными, искажается композиция и слушатель отчасти лишается того удовольствия, на которое в праве претендовать. Если разделяются ноты, которые должны слышаться в слитном движении, то это столь же плохо, как взятие дыхания

при чтении между слогами одного и того же слова. Последнее, впрочем, при чтении не случается, первое же, при духовой игре, - напротив, и весьма часто.

§ 2. Поскольку, однако, не всегда возможно сыграть без взятия дыхания всё, что не подлежит разделению - либо потому, что композитор не проявляет в этом надлежащую осмотрительность, либо потому, что исполнитель ещё не обладает в должной мере умением экономно расходовать дыхание - то я хочу привести здесь несколько примеров, по которым можно научиться находить в нотах места, наиболее подходящие для взятия дыхания. Из них в дальнейшем можно извлечь общие правила.

§ 3. Быстрые ноты равной длительности в пьесах должны исполняться чуть неодинаково, как это объяснено в § 11, гл. XI (см. стр 2), что полезно здесь прочесть вновь. Из этого вытекает правило, что дыхание следует брать между долгой и короткой нотами. Никогда не следует брать его после короткой ноты и, тем более, в конце такта, поскольку таковые выдерживаются столь коротко, сколько это необходимо, взятие же дыхания удлиняет их. Из этого делается исключение для триолей, если таковые восходят или нисходят поступенно и должны исполняться очень быстро. В этом случае возникает необходимость взять дыхание за последней нотой такта. Если же при этом встречается скачок на большую терцию и более, то дыхание берётся на нём.

§ 4. Если пьеса начинается с затакта, причём начальная нота может быть последней нотой такта, либо если перед ней может стоять ещё и пауза на сильной доле, либо если делается каденция и начинает собой новую мелодию, то дыхание следует брать перед началом повторения или перед началом новой мелодии, чтобы окончание предыдущей и начало следующей были отделены друг от друга.

§ 5. Если нота выдерживается один или несколько тактов, то перед такой нотой можно брать дыхание даже тогда, когда ей предшествует короткая нота. Если с такой долгой нотой слигована восьмая, после которой идут две шестнадцатые, а затем снова идёт заливанная нота (фиг. 16), то можно вместо первой восьмой играть две шестнадцатые на том же тоне (фиг. 17) и взять дыхание между ними. Так же можно поступать при всех слигованных нотах - четвертях, восьмых, шестнадцатых - и столь часто, сколь это нужно. Если же в таком слиговывании после половинной ноты не следует никакой другой (фиг. 18), то дыхание можно брать после той ноты, с которой она слигована, не деля её на две ноты.



§ 6. Чтобы играть длинные пассажи, следует медленно втянуть в себя хороший запас воздуха. Под конец нужно расправить шею и грудь, поднять плечи, стараясь набрать как можно больше воздуха и затем очень экономно вдуть его во флейту. Если необходимо взять воздух между быстрыми нотами, то ноту, после которой это делается, играют очень коротко, воздух втягивают только горлом и следующие две ноты чуть-чуть поторапливают, чтобы не замедлить такт и не терять ни одной ноты. Если заранее известно, что пассаж нельзя сыграть на одном дыхании, то благоразумнее не доигрывать до крайности, а брать новое дыхание в наиболее подходящий момент. Чем чаще берут дыхание на быстрой игре, тем меньше это помогает и тем меньше от этого проку.



§ 7. Из данных выше примеров (фиг. 19) можно видеть, какие ноты более всего подходят для взятия дыхания. Над такими нотами поставлены штрихи. Само собой разумеется, что дыхание берётся не на каждой такой ноте, но лишь тогда, когда это необходимо.

§ 8. Хотя и всё равно, на первой, второй, третьей или четвёртой четверти такта это происходит, всё же лучше, когда его берут на первой четверти такта - на первой её ноте; если же первые четыре ноты идут поступенно, а следующие - скачками, то широкие интервалы более подходят для взятия дыхания.

§ 9. Постарайтесь как следует понять примеры от фиг. 16 и до конца. Это научит брать дыхание на правильных местах, что, в свою очередь, со временем поможет верно исполнять любые пассажи.

§ 10. Материя взятия дыхания, если бы позволяло место, заслуживала более подробных разъяснений с новыми примерами, ибо и певцы, и духовики ошибаются в этом весьма часто. Как определять случаи, где дыхание не может быть выдержано столь долго, сколь требовалось бы? Причины настолько различны, что не всегда можно сказать, композитор ли или исполнитель, или место где тот поёт или играет, или страх, сковывающий грудь, виноваты в том, что не всегда дыхание можно взять на подходящем месте. Как хорошо известно, тот, кто поёт или играет один, берёт дыхание по меньшей мере в два раза реже, чем тогда, когда это происходит в присутствии многих слушателей. В последнем случае необходимо знать, как пользоваться приёмами и уловками, которые приносит лишь исполнительский опыт. Нужно учиться в совершенстве замечать и понимать всё, что создаёт музыкальные смыслы и, следовательно, должно оставаться целостным. Остерегайтесь разделять то, чему надлежит быть слитным, пытайтесь распознать, где кончается одно и начинается другое и, стало быть, требует разделения, не терпя непрошеного объединения - в этом и состоит важнейшая часть верного выражения в исполнении. Певцы и духовики, неспособные понять смысл композиции (а таких очень много), подвержены опасности ошибаться в этом, обнаруживая свою несостоятельность. Струнники имеют преимущество, если только стремятся к тому, о чём шла речь выше, и не соображаются дурным примером тех, кто шпарит всё подряд без различия, на манер лиры.

© Равдоникас Ф.В. Составление и редакция. 2007.

© Равдоникас Ф.В. Перевод. 1986.