

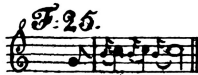
О ВЕРНОЙ ИГРЕ МУЗЫКИ ВЫСОКОГО БАРОККО. 2.

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

Глава VIII. О ФОРШЛАГАХ И ОБ ОТНОСЯЩИХСЯ К НИМ МАЛЫХ СУЩЕСТВЕННЫХ МАНЕРАХ.

§ 1. Форшлагы (итал. *appoggiatures*, франц. *ports de voix*) в игре в такой же мере украшательство, как и необходимость. Без них мелодия зачастую звучит сухо и однообразно. Если мелодия галантна, то консонансы в ней встречаются гораздо чаще диссонансов. Когда первые подолгу следуют один за другим, а после некоторых коротких нот идут долгие консонансы, слуху это быстро надоедает. Диссонансы, появляясь время от времени, подбадривали бы её. Здесь многое может быть внесено форшлагами, ибо, стоя перед терциями и секстами от основного тона, они, в качестве кварт и септим, являются диссонансами, получая надлежащее разрешение в последующие ноты. *[Полезно напомнить также, что исполнение форшлагов - одно из наиболее заметных отличий аутентичной игры от филармонической.]*

§ 2. Они обозначаются мелкими нотами, чтобы не путать их с обычными нотами, и получают свою длительность за счёт нот, перед которыми стоят. Не так уж много значит, имеют ли они более чем один хвост, либо вообще не имеют хвостов, хотя чаще всего у них один хвост. Двуххвостые форшлагы принято ставить перед такими нотами, темп которых ничто не должно прекращать. Например, две или более длинных ноты (они могут занимать четверть или половину такта) идущих на одном тоне (фиг. 25) имеют перед собой такие двуххвостые форшлагы, которые могут браться как сверху, так и снизу, играют очень коротко и вступают ровно на начало основных нот.



§ 3. Форшлагы являются задержаниями предыдущих нот. Смотря по месту, где стоит предыдущая нота, они могут браться как сверху, так и снизу (фиг. 1, 2). Если предыдущая нота стоит одной или двумя ступенями выше, чем следующая, перед которой стоит форшлаг, то он берётся сверху (фиг. 3). Если же предыдущая нота ниже следующей, форшлаг берётся снизу (фиг. 4) и чаще всего становится ноной, разрешающейся вверх в терцию (дециму), или квартой, разрешающейся в квинту.



§ 4. Форшлагы должны ударяться языком мягко и, если позволяет время, нарастать по силе тона, следующая же за ним нота играет слитно и слабее. Такой вид украшений называется *Abzug* (уход) и происходит от итальянцев.

§ 5. Имеется два вида форшлагов. Одни берутся как ударные ноты на сильной доле такта, другие - как проходящие, на слабой доле. Первые можно называть **УДАРНЫМИ**, вторые - **ПРОХОДЯЩИМИ ФОРШЛАГАМИ**.

§ 6. Проходящие форшлагы встречаются, когда несколько нот равной длительности нисходят терцовыми скачками (фиг. 5). Они исполняются как показано на фиг. 6. Точки выдерживаются долго, а ноты от которых начинаются лиги - вторая, четвёртая и шестая - берутся ударами языка. Не следует смешивать этот вид нот с такими, где точка стоит за вторыми нотами в каждой паре (ломбардский ритм) и которые образуют почти ту же мелодию (фиг. 7).



В этой фигуре вторая, четвёртая и следующие короткие ноты, диссонируя с басом, идут на сильные доли; они произносятся в игре дерзко и живо, тогда как форшлаг, о которых здесь идёт речь, требуют нежного выражения. Если попробовать сделать малые ноты на фиг. 5 долгими и вступать ими на время последующих основных нот, это изменит всю тему, которая станет звучать, как показано на фиг. 8. Это превращает их во французский стиль игры, от какового такие форшлаг и происходят, то есть окажется противным замыслу композитора, надеявшегося снискать здесь особый успех. Часто встречается по два форшлага к одной ноте, причём один из них обозначен малой нотой, второй - обычной нотой, нормально уложенной в такт; пример таких форшлаг дан на фиг. 9. Малая нота играется коротко, идя за счёт времени слабой части предыдущей ноты. Ноты на фиг. 9 исполняются, как показано на фиг. 10.



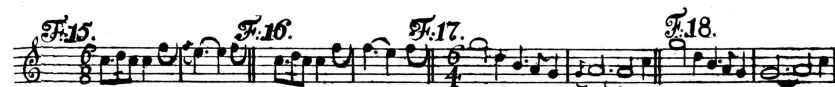
§ 7. Ударные или приходящиеся на сильную долю форшлаг встречаются перед долгой нотой, за которой следует в восхождении короткая нота (фиг. 11). Здесь форшлаг выдерживается половину времени следующей за ним ноты и играется, как показано на фиг. 12.



§ 8. Если за нотой, украшаемой форшлагом, стоит точка, то её длительность делится на три части. Две такие части получает форшлаг, а сама нота - лишь одну, то есть время точки. Следовательно, ноты на фиг. 13 играются, как показано на фиг. 14. Это правило, как и данное в предыдущем параграфе, является всеобщим; ноты могут быть какого угодно вида, а форшлаг могут стоять и выше, и ниже следующих за ними нот.



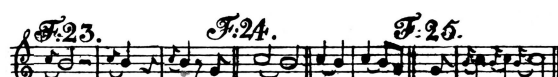
§ 9. Если, как это встречается в жигах, в такте 6/8, или 6/4 две ноты на одном тоне связаны лигой и первая имеет за собой точку (а перед собой - форшлаг), то форшлаг выдерживается время, равное длительности этой ноты вместе с точкой (фиг. 15 и 17). Исполнение показано на фиг. 16 и 18 и уклоняется от предыдущих правил. Принимая во внимание эти форшлаг, следует рассматривать такие виды тактов не как нечётные, а как чётнодольные.



§ 10. Если перед нотами, диссонирующими с басом - будь то чрезмерная кварта, или фальшивая квинта, или септима, или секунда - стоит триллер (фиг. 19, 20, 21, 22), форшлаг перед триллером должен быть очень коротким, чтобы не превращать диссонанс в консонанс. Если, например, выдерживать на фиг. 21 форшлаг Ля в течение половины длительности, приходящейся на идущий за ним Соль диэз с триллером, то вместо Фа в качестве септимы к Соль диэз появится Фа в качестве сексты к Ля и не станет слышно никакого диссонанса, чего, тем не менее, следует тщательно избегать, чтобы не погубить красоту гармонии.



§ 11. Если за нотой идёт пауза, то, коль скоро этому не препятствует потребность взять дыхание, форшлаг получает длительность ноты, а нота - длительность паузы. Три вида нот на фиг. 23 исполняются, следовательно, как показано на фиг. 24.



§ 12. Недостаточно уметь играть форшлагы во всех тех разновидностях, которые обозначены в нотах. Необходимо знать, как вставлять их на места, где они не обозначены. Чтобы научиться этому, примем правило: если на сильных или слабых долях такта идёт одна, или несколько *коротких нот*, за которыми следует *длинная*, остающаяся в консонансе с гармонией, то ради непрерывного поддержания красоты пения перед ней делается форшлаг. Предшествующая нота показывает, сверху или снизу его брать.

§ 13. Хочу дать небольшой пример, который содержал бы большинство разновидностей форшлагов (фиг.26). Тот, кто хочет убедиться в необходимости форшлагов и их хорошем действии, может сперва сыграть этот пример со всеми форшлагами, затем - без них. При этом ясно ощущается различие вкусов. Одновременно из примера ясно, что в большинстве случаев форшлаг стоит перед такими нотами, которые перед собой или после себя имеют более быстрые ноты, а также то, что большинство триллеров требует форшлагов.



§ 14. От форшлагов происходят некоторые другие малые украшения: ПОЛУТРИЛЛЕР (фиг. 27 и 28), ПИНС (мордент; фиг. 29 и 30) и ДУБЛЬ или ДОППЕЛЬШЛАГ (фиг. 31), которые обычны во французском стиле и служат для придания игре блеска. Полутриллеры бывают двух родов - фиг. 27 и 28 - и могут добавляться сверху вместо простых абцугов (см. § 4). Пинс и дубль также имеют две разновидности и могут добавляться вместо форшлагов снизу.



§ 15. БАТТМАН (фиг. 32 и 33) может добавляться к нотам, идущим скачками, где неприменимы форшлагы, чтобы придать игре блеск и живость. Первая разновидность исполняется на флейте ударом пальца с одновременным ударом языка и применяется как при быстрых, так и при медленных нотах. Вторая - более подходит к медленным нотам, чем к быстрым и должна исполняться тридцать вторыми с величайшей быстротой, по каковой причине палец не следует поднимать высоко.



§ 16. Украшения или манеры, описанные в § 14 и § 15, с точки зрения состояния пьесы, придают ей живость и радость, простые же форшлагы способствуют смягчённости и печали. Поскольку музыка должна то возбуждать переживания, то успокаивать их, то тем яснее польза и необходимость внесения таких манер в простое пение.

§ 17. Если теперь будет угодно смешать в примере 26 чистые форшлагы с манерами, описанными в § 14 и § 15, то, пользуясь буквами, можно придерживаться следующих указаний: манеру на фиг. 27 можно присоединять к нотам под буквами c, d, f, i, h. Манера на фиг. 28 подходит к ноте под буквой k. Манеру на фиг. 29 исполняют к нотам g, m. Манеру на фиг. 30 применяют к ноте e, а на фиг. 31 - к ноте b. Манеру на фиг. 32 можно добавить к нотам a и l, а на

фиг. 33 - к ноте х. Само собой разумеется, что на каждом из мест манеры транспонируются на тона, о которых позволяют знать форшлагги.

§ 18. Таким перемешиванием простых форшлаггов с малыми манерами или французскими изысками можно убедиться, что, благодаря последним, пение становится значительно более живым и блестящим, нежели без них. Следует лишь проводить это перемешивание по разумному рассуждению. От этого-то и зависит, хорошим ли будет исполнение.

§ 19. Иные злоупотребляют как произвольными украшениями, так и предписанными форшлаггами и прочими существенными манерами. Если хоть малую малость позволяет время, они и ноты не пропустят без того, чтобы что-то к ней добавить. То они запутывают пение чрезмерно частыми форшлаггами и абцугами, то пестрят его избытком триллеров, полутриллеров, мордентов, доппельшлаггов, баттманов и т.п. Зачастую они добавляют всё это к нотам так, что и не вполне здоровому слуху ясно: одно к другому не подходит. Стоит какому-нибудь знаменитому певцу снискать популярность употреблением форшлаггов, тотчас же половина певцов его нации принимается завывать, лишая своим безвкусным зловучием огня даже самые живые пьесы, но стремясь при этом достигнуть славы знаменитости и превзойти её. Разумеется, хорошему произнесению в высшей мере необходимы рассмотренные виды украшений. Тем не менее обходиться с ними следует бережливо, чтобы не сотворить слишком много блага. Редчайшая и изысканнейшая пища вызывает отвращение, если съесть её слишком много. То же и с украшениями в музыке, если обращаться с ними расточительно, пресыщая слух. Неумелым применением форшлаггов можно превратить роскошное, достойное и многогранное пение в низкопошибное и однообразное; печальное же и изысканное пение превращается избытком трелей и иных манер в наглое и фривольное, увеча возвышенные замыслы композиторов. Иными словами, украшения, если они уместны, могут улучшить пьесу, но, будучи вставленными некстати, портят её. Те, кто претендует на изящный вкус, но лишён такового, легко впадают в подобные ошибки. Не обладая тонким чувством, они не знают, что делать с простым пением и почитают благородную простоту за скуку. Тот, кто стремится избежать подобных ошибок, да приучится петь или играть ни слишком просто, ни слишком пёстро, придерживаясь простоты, украшенной брильянтами. Да поступает он с малыми украшениями, как со специями в пище, руководствуясь на всяком месте господствующим аффектом. Тогда-то у него и получится делать ни слишком мало, ни слишком много и не превращать одно состояние души в другое.

Глава XI. О ТРИЛЛЕРАХ.

§ 1. Триллеры придают игре блеск и столь же необходимы, как форшлагги. Если певец, или инструменталист обладает всем опытом, какого требует в исполнительстве хороший вкус, но не может хорошо играть триллеры, всё его искусство оказывается несовершенным. Одному они легко даются от природы, другой овладевает ими путём большого прилежания. Одни могут делать их любыми пальцами, другие - лишь некоторыми, для иных же триллеры всю жизнь остаются камнем преткновения и, судя по всему, более зависят от особенностей сухожилий, чем от человеческой воли. Однако многое можно возместить и улучшить усердием, если не просто ждать, когда триллер придёт сам собой, но, пока пальцы развиваются, приложить сообразный труд, чтобы придать им совершенство.

§ 2. Не все триллеры играют с одинаковой быстротой и следует сообразовываться как с местами, в которых они применяются, так и с целями, которые им надлежит достигать. Когда играют в большом помещении с гулким отзвуком, то медленные трели предпочтительнее быстрых. Гулкое эхо приводит быстрое движение тонов в смешение, следовательно, быстрые триллеры получатся неразборчивыми. Когда же играют в небольшом помещении, или в помещении, убранном коврами, а слушатели расположены вблизи, то быстрые триллеры оказываются лучше медленных. Следует также понимать различие между характерами исполняемых пьес, чтобы, как часто случается, одно дело не подменить другим. В печальных пьесах триллеры должны быть более медленными, в весёлых - быстрее.

§ 3. Впрочем, и медленность, и быстрота не должны быть чрезмерными. Очень медленные трели в ходу лишь в пении у французов; они, однако, столь же мало пригодны, как очень быстрые, дрожащие, которые французы называют "блеяньем". Не следует поддаваться соблазну, если даже некоторые знаменитые певцы и применяют трели последнего рода. По неведению иные почитают такие блеющие трели за особую заслугу, не ведая, что умеренно быструю трель выучить много труднее, чем очень быструю, дрожащую, каковую, следовательно, нужно считать ошибкой.

§ 4. ТЕРЦЕНТРИЛЛЕР - использование в трели не ближайших сверху и снизу к основному тону ступеней, а терций - был обычным в старину, да и ныне в ходу у некоторых итальянских скрипачей и гобоистов, однако не должен применяться ни в пении, ни в игре на инструментах (которым для этого потребуются стать волынками). Триллер не должен занимать пространство, больше тона или полутона, - смотря по тональности и ноте, к которой он играется.

§ 5. Чтобы триллер был действительно хорошим, он должен быть эгальным (равномерным), то есть ударяться с ровной и умеренной скоростью. С этой целью ни при каком ударе палец на инструменте не должен подниматься выше, чем при прочих.

§ 6. Определение верной быстроты хорошего триллера может казаться трудным. Я полагаю, впрочем, что не будет слишком медленной, или слишком быстрой долгая трель, предваряющая заключение и исполняемая так, что на один удар пульса (см. стр. 22) приходится четыре удара пальца, то есть восемь нот (фиг. 1).



В быстрых весёлых пьесах короткие триллеры могут ударяться несколько быстрее. Здесь палец за время одного удара пульса может подниматься на одно, максимум на два движения больше. Впрочем, такой триллер имеется лишь при коротких нотах, следующих друг за другом.

По поводу быстроты триллеров следует, помимо прочего, упомянуть, что её нужно соотносить с высотой тонов. Беря за основу четыре октавы клавесина, я полагаю, что с вышеописанной быстротой триллер исполняется в первой октаве; во второй октаве он должен исполняться несколько быстрее, в малой - медленнее. Я исхожу из того, что в человеческих голосах триллер у сопрано быстрее, чем у альты; у тенора и баса - в соответственном отношении медленнее, чем у сопрано и альты. Триллер на скрипке, альте, виолончели и контрвиолоне может согласовываться с четырьмя певческими голосами. На флейте и гобое он может играть с той же быстротой, что у сопрано, триллер на фаготе - с той же быстротой, что у тенора. Всякий может принять, либо отвергнуть это мнение. Если же подобные тонкости чего-то стоят, то будет достаточно, если мне не возразят хотя бы те немногие, кто имеет хороший вкус, независимость суждений, и многий опыт.

§ 7. Всякий триллер берёт своё начало от стоящего перед нотой, берущегося сверху или снизу и объяснённого в предыдущей главе форшлага. Окончание каждого триллера состоит из двух малых нот, идущих с той же быстротой и в порядке, показанном на фиг. 2. Они называются НАХШЛАГ. Иногда нахшлаг даётся выписанными нотами (фиг. 3). Если же стоит простая нота (с обозначением триллера; фиг. 4), то тем самым подразумевается и фор-, и нахшлаг, без которых триллер не может быть совершенным и блестящим.

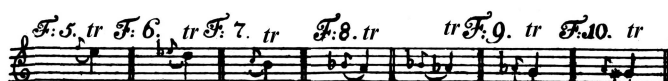


§ 8. Иногда форшлаг триллера столь же короток, как его остальные ноты - например, в случае, когда после паузы начинается новая тема. Но долог форшлаг, или короток, он всегда ударяется языком, триллер же вместе с нахшлагом слиговывается с ним.

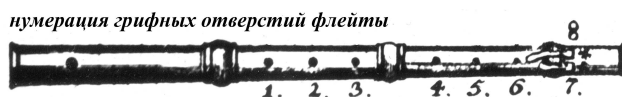
§ 9. Задерживаемые ноты, или форшлаг триллеров (гл. VIII, § 3) бывают двоякого рода и могут отстоять (от основной ноты) либо на целый тон, либо на полутон, флейта же при поднимании очередного пальца чаще даёт целый тон, вот почему при триллере, состоящем из

полутона, требуется экономить дыхание и, поднимая палец не очень высоко, ударять им скоро, чтобы на слух получался полутон. Следует также постоянно иметь в памяти задерживаемую ноту и давать ей полное дыхание. Но как только палец должен ударить, дыхание нужно ослабить, а палец поднимать над поверхностью дерева лишь самую малость.

§ 10. Хочу привести здесь главнейшие ноты с полутоновыми форшлагами, чтобы сделать их исполнение (на флейте) более понятным: форшлаг Фа перед Ми (фиг. 5) превращается при чрезмерном поднимании пальца в Фа диэз. Ре диэз превращается в Ми (фиг. 6), До - в До диэз (фиг. 7), Си бемоль - в Си (фиг. 8), Ля бемоль - в Ля (фиг. 9), Ля - в Си (фиг. 10), причём как в верхнем, так и в нижнем регистрах. Из-за этой ошибки такие полутоновые триллеры становятся фальшивыми. Если же следовать вышеуказанному методу, то все они оказываются чистыми. Даже если это замечание и неизвестно многим флейтистам, я, всё-таки, считаю его весьма необходимым. Без этой чистоты в игре слух не сможет получить полного удовлетворения. Это противоречит (верным) отношениям тонов и, как часто случается доньше, из-за подобных ошибок исполнителей даже многие из тех, кто разбираясь в музыке, не понимают свойств и трудностей инструментов, считают флейту вообще непригодной для чистой игры. Тем, кто хочет научиться играть на флейте чисто, я хотел бы напомнить: к дальнейшим познаниям всякого ведут упражнения.



§ 11. О том, как одним пальцем играть любую трель на любой ноте всего тонального объёма флейты, можно узнать по фиг. 22, 23, 24. Цифры, стоящие под нотами, указывают, какой палец должен ударить при соответствующем тоне. При этом я предполагаю, что желающий научиться играть триллеры, уже знает, как и какими пальцами берутся тоны флейты [ниже дана нумерация её отверстий, используемая в инструкциях Квантца так, что цифры 1-3 берутся пальцами левой руки - указательным (1), средним (2), безымянным (3), цифры 4-8 - правой - указательным (4), средним (5), безымянным (6), мизинцем (7,8)].



При триллере на Ре второй октавы можно чуть двигать первым падьцем, тогда триллер станет светлее и ярче.

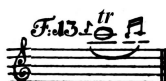


§ 12. Объяснить некоторые триллеры посредством одних лишь цифр невозможно. Поэтому ниже я указываю, как нужно играть их.

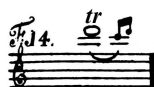
В триллере на До второй октавы сначала ударяется форшлаг Ре, затем пальцы 2, 3, 5, 6 остаются на местах, трель же выбивает 4-й палец (фиг. 11). Для нахшлага все пальцы поднимаются одновременно и с быстротой трели играют ноты Си и До. Если перед малой нотой стоит бемоль (фиг. 12), то при форшлагге [амбушюрное отверстие] флейты следует чуть отвернуть вовне, а при триллере - нагнуть на себя (см. стр. 39) и уменьшить силу дутья, чтобы из полутона не сделать целый тон. Для нахшлага Си бемоль - До поднимают правую руку и палец 2, оставляя третий на месте, затем опускают и поднимают 1-й палец, затем опускают 2-й палец, оставляя звучать До.



В триллере на До третьей октавы (фиг. 13) 1-е отверстие закрывается наполовину, 2-е и 3-е - полностью, 7-е - открыто. 4-е и 5-е - ударяются одновременно, 6-е делает нахшлаг. Этот триллер можно играть другим способом: после форшлага на Ре закрывают 4-е, 5-е, 6-е и ударяют одновременно 4-е и 5-е; 1-е делает нахшлаг.



В триллере на Ре третьей октавы без форшлага (фиг. 14) 1-е отверстие закрывается наполовину, 2-е и 3-е - полностью, малый клапан (8) остаётся открытым, палец ударяет по 3-му и затем оставляется на отверстии, 4-е и 5-е делает нахшлаг. Этот триллер, как и триллер на Ми третьей октавы, применяется лишь при крайней необходимости, так как оба они не могут быть на флейте полутоновыми.



В триллере на Ре бемоль второй октавы (фиг. 15) сначала берут Ми бемоль и оставляют правую руку на отверстиях, 1-е закрывают наполовину, одновременно ударяя 2-е и 3-е, затем поднимают все пальцы и первым делают нахшлаг.



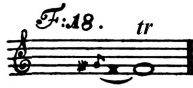
В триллере на До диэз второй октавы (фиг. 16) делают то же самое, исключая малый клапан (8), вместо которого берут большой (7). Вообще-то эти два триллера встречаются редко, поскольку звучат жёстко, особенно первый. Однако, если по ходу триллера слегка приподнять мизинец, то клапан подойдёт ближе к отверстию и триллер пойдёт легче.



При Си диэз первой октавы (фиг. 17) после форшлага опускаются пальцы 2, 3, 4, 5, 6 и ударяет 4-й палец; под конец все эти пальцы поднимаются и 1-й палец делает нахшлаг. Дутьё при исполнении триллера должно быть умеренным, чтобы вместо До диэз не получалось Ре.



При Фа диэз первой октавы (фиг. 18) из-за форшлага Соль диэз триллер ударяется 3-м пальцем; октавой выше - то же самое.



На фиг. 19, поскольку перед следующей нотой стоит Ми диез, то Фа диез второй октавы берётся пальцами 1, 2, 3, 5, 6, 8 и триллер ударяется 3-м пальцем. Октавой ниже делается то же, исключая клапан. Впрочем, этот триллер применяется лишь в адажио; при таком Фа диез [амбушюрное отверстие] флейты чуть поворачивается вовнутрь, а дутьё ослабляется. В аллегро этот триллер исполняется по фиг. 18.



Если триллер при Ми первой и второй октав идёт от Фа диез, то он ударяется не 5-м, а 4-м пальцем. Поскольку же этот триллер, как и триллер на Фа диез на фиг. 18, идёт почти на терцию, его следует исполнять очень быстро и не поднимать пальцы высоко.

При До диез второй октавы (фиг. 20) берут форшлаг, оставляют на местах пальцы 4, 5, 6 и ударяют 2-м и 3-м пальцами. Затем все пальцы поднимаются и 1-й палец делает нахшлаг.



При Си диез второй октавы (фиг. 21) берут форшлаг До диез 2-м, 3-м, 4-м и 7-м пальцами, для триллера добавляют пальцы 5, 6 и ударяют его 5-м пальцем, или 4-м и 5-м пальцами одновременно, что равно достаточно. 1-й палец делает нахшлаг, причём остальные пальцы остаются на местах.



§ 13. Если после триллера идёт заключение (каденция), - это может быть и в середине, и в конце пьесы - то перед заключительной нотой после нахшлага триллера не может быть новых форшлагов, особенно если нота триллера на ступень ниже заключительной ноты. Например: на Ре второй октавы исполняют триллер, заключение же идёт на Ми, и делают перед последней форшлаг Ре; это будет не только звучать однообразно, но окажется музыкальным вульгаризмом; во всяком случае тот, кто обладает тонким вкусом, никогда не сделает такую ошибку.

Глава XII. О ТОМ, КАК ИГРАТЬ АЛЛЕГРО.

§ 1. Ныне слово *аллегро*, как и *адажио*, имеет в обозначениях пьес расширенное значение; под ним понимают множество разновидностей быстрых пьес, таких как *аллегро*, *аллегро ассай*, *аллегро ди мольто*, *аллегро нон престо*, *аллегро ма нон танто*, *аллегро модерато*, *виваче*, *аллегретто*, *престо*, *престиссимо* и т.п. Мы используем здесь это расширенное значение и понимаем под таковым все разновидности живых и быстрых пьес. При этом мы не прибегаем к какому-либо особому значению, подразумевающему какой-либо специальный вид быстрого движения.

§ 2. Поскольку композиторы часто добавляют вышеупомянутые слова, чтобы лучше охарактеризовать пьесы и сделать темп понятным для исполнителей, но больше - по привычке, то могут встречаться случаи, когда этим дополнительным словам не нужно придавать значение, а угадывать замысел композитора по содержанию пьесы.

§ 3. Господствующим характером *аллегро* является бодрость, живость, в противоположность *адажио* с его нежностью и печалью.

§ 4. Быстрые пассажи - прежде всех вещей в аллегро - должны выигрываться округло, ловко, артикулированно и чётко. Важную роль в этом играет быстрота языка, движения груди и губ у духовиков, как и штрихи смычка у струнников. На флейте язык должен ударять то остро, то мягко, смотря по тому, чего требуют ноты, удар языка всегда должен идти одновременно с пальцами, чтобы пассажи не теряли каких-то нот. Поэтому пальцы следует поднимать на равные расстояния и не высоко.

§ 5. Необходимо заставить себя играть каждую ноту точно по её длительности и тщательно остерегаться что-либо торопить или затягивать. О темпе следует помнить на каждой четверти и не полагать достаточным того, что начала и концы тактов совпадают с остальными голосами. При слишком быстрой работе пальцев, особенно на восходящих нотах, может возникать торопливость пассажей. Чтобы избежать этого, нужно слегка маркировать первую ноту быстрых фигур (см. § 9, гл. X) и тем в большей мере, что главные ноты должны быть чуть более долгими, чем проходящие. Можно, наконец, иногда маркировать главные ноты, заключающие в себе основную мелодию, движениями груди. О нотах, которые надлежит исполнять неровно, я говорю в § 12, гл. XI.

(§ 9, гл. X) Язык от естества обладает склонностью опережать пальцы и, чтобы предупредить её, ноты, к которым при двойном языке идёт ДИ, следует всегда чуть маркировать, выдерживать (§ 5 и 15, гл. VI, разд. III). В общем чётнодольном такте маркируют каждую первую из четырёх шестнадцатых, в триолях - первую ноту из трёх, при тридцать вторых - каждую первую ноту из восьми; в аллябреве - каждую первую восьмую из четырёх; в трёхдольном такте - первую ноту на сильной доле как при восьмых, так и при шестнадцатых. Это средство не только держит язык в порядке, но и помогает избежать привычки к ускорению темпа, являющейся большим недостатком игры, часто приводящим к тому, что главные ноты мелодии вступают в разнотакт с относящимися к ним нотам основного голоса (т.е. баса), производящий, как легко догадаться, весьма неприятное впечатление.

(§ 11, гл. XI) Каждая нота должна быть произнесена по её правильной длительности и в правильном темпе. Если это соблюдается, то ноты звучат так, как задумал композитор, поскольку он ничего не сочиняет без правил. Не все исполнители придают этому значение. Часто - по невежеству ли, или по испорченному вкусу - последующим нотам они дают какую-то часть времени предшествующих нот. Выдерживаемые и нежные ноты должны слиговываться, весёлые же ноты и ноты, идущие скачками, должны отделяться друг от друга. Триллеры и малые манеры надлежит оканчивать живо и чисто.

(§ 12, гл. XI) Следует различать в произнесении главные (ударные) и проходящие ноты [...] Везде, где это можно сделать, главные ноты должны быть более выделены, чем проходящие. По этому правилу наибо́льшие ноты в умеренном темпе и даже в адажио, несмотря на то, что имеют в записи равные длительности, играют не совсем одинаково - так, что ударные ноты в фигурах, т.е. первая, третья, пятая седьмая, выдерживаются чуть дольше, чем проходящие, т.е. вторая, четвёртая, шестая, восьмая; эти выдерживания, однако, не должны быть чрезмерными, чтобы ноты не стали как бы пунктирными. Под такими быстрыми нотами я понимаю четверти в такте 3/2, восьмые в такте 3/4, шестнадцатые в такте 3/8, восьмые в аллябреве, шестнадцатые или тридцать вторые в такте 2/4, или в общем чётнодольном такте, но лишь тогда, когда к этим фигурам не примешаны ещё более быстрые, т.е. вдвое более короткие ноты в любом из видов тактов; если же это имеет место, тогда по вышеупомянутому правилу играют последние из названных нот (т.е. самые короткие в такте). Если, например, восемь шестнадцатых в фиг. к, m, n играют медленно и с одинаковыми длительностями, то они будут звучать не столь приятно, чем если первые и третьи ноты из каждой четверти играть чуть дольше и сильнее по тону, чем вторые и четвёртые.



Из этого правила, однако, исключаются: во-первых быстрые пассажи в очень быстром темпе, где время не позволяет произносить ноты неодинаково и где по длине и громкости выделяется лишь первая из каждых четырёх нот. Далее, исключаются все быстрые пассажи,

исполняющиеся певческим голосом; если они не залигованы, то каждая нота маркируется и выделяется толчком груди, при этом не допускается никаких неравноностей (ни по длительности, ни по силе тона). Далее, исключаются ноты, над которыми стоят штрихи или точки (т.е. знаки стаккато), или ноты, идущие по несколько подряд на том же тоне. Далее, исключаются группы нот, которые более чем по две - т.е. по четыре, шесть или восемь - объединены лигами и, наконец, восьмые в жигах. Все эти ноты должны исполняться ровно, т.е. любая из них должна быть столь же долгой, что прочие.

§ 6. Большей частью ошибка торопливости возникает от того, что не уделяется должное внимание ударам языка. Иные состоят в убеждении, что удар языка происходит тогда, когда его кончик ставится на нёбо. Поэтому они поднимают пальцы в тот же момент, что неверно, так как из-за этого пальцы опережают язык. Движение пальцев должно происходить вместе с оттягиванием языка от нёба, каковое и даёт начало тону.

§ 7. Особенно важно не торопить медленные певучие ноты, вставляемые между пассажами.

§ 8. Не следует играть аллегро быстрее той скорости, с которой удаётся выигрывать все пассажи, иначе придётся замедлять игру пассажей, которые труднее прочих, что вызовет некрасивые замедления темпа. Поэтому темп выбирается по самым трудным пассажирам.

§ 9. Если в аллегро к пассажирам шестнадцатыми или тридцать вторыми примешиваются триоли, имеющие меньше хвостов, чем ноты пассажа, то быстроту игры следует ориентировать не по триолям, а по пассажирам, иначе темп окажется ускоренным. Шестнадцать равных нот требуют больше времени, чем четыре триоли. Следовательно, ноты последних должны быть более долгими.

§ 10. Играя триоли, следует помнить, что они должны быть округлыми и ровными; не следует исполнять их, торопя две первые ноты, как если бы у них прибавилось хвостов, иначе вся фигура перестаёт быть триолью. Первая нота триоли, если она является главной нотой в аккорде, может выдерживаться чуть дольше, но так, чтобы это не искажало темп и не причиняло вреда произнесению.

§ 11. Несмотря на живость игры, требующуюся в аллегро, никогда не следует терять внутреннее спокойствие. Всё, исполняемое поспешно, вызывает у слушателей не столько удовольствие, сколько тревогу. Главная цель состоит не в быстрой игре, а в выражении аффекта. Искусно изготовленная музыкальная машина может исполнять пьесы с такой быстротой и чёткостью, на какие неспособен человек. Такое способно вызывать изумление, но никогда не тронет; если же выслушать машину раз, другой, да ещё понять, как она действует, то проходит и изумление. Тот, кто хочет овладеть способностью тронуть слушателя, - несомненным преимуществом перед любой машиной - хотя и должен играть всякую пьесу с приличествующим ей пылом, но да поостережётся переусердствовать в этом, иначе пьеса утратит всякую привлекательность.

§ 12. При кратких паузах, встречающихся на сильной доле вместо ударных нот, не следует допускать, чтобы следующая нота вступала преждевременно. Если, к примеру, при четырёх шестнадцатых первая паузирована, то паузу нужно выдерживать в течение одной шестнадцатой и ещё половины той длительности, которой пауза обозначена, так как следующая (проходящая) нота должна быть короче первой. Так же поступают и при тридцать вторых.

§ 13. Следует учиться брать дыхание в подходящие моменты и экономно его расходовать, чтобы не разрывая невовремя взятым дыханием мелодию, которой надлежит идти слитно.

§ 14. В весёлых мелодиях триллеры должны исполняться бодро и скоро. Если некоторые ноты в пассажах нисходят по ступеням и если позволяет время, то иногда перед первой или третьей нотой исполняют полутриллер, если же такие ноты восходят, то вместо полутриллера можно применить баттман. Обе манеры сообщают пассажирам живость и прелесть. Не следует, впрочем, злоупотреблять этим, чтобы не навредить (см. § 19, гл. VIII).

(§ 19, гл. VIII) Тот, кто стремится избежать подобных ошибок, да приучится петь или играть ни слишком просто, ни слишком пёстро, придерживаясь простоты, украшенной

брильянтами. Да поступает он с малыми украшениями, как со специями в пище, руководствуясь на всяком месте господствующим аффектом. Тогда-то у него и получится делать ни слишком мало, ни слишком много и не превращать одно состояние души в другое.

§ 15. В I разделе главы VI (§ 8) объяснялось, как следует отделять форшлаг от предшествующих нот.

(I разд. гл., VI, § 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.

(I разд. гл., VI, § 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. Если над четвертями стоят чёрточки, то оставляют ТИ. Если перед нотой имеется форшлаг, то он берётся тем же ударом языка, что и предшествующая нота - удар может быть и резким, и мягким.

§ 16. Когда в пассажах восходят и главные ноты, и проходящие, то первые должны чуть передерживаться, маркироваться и быть более громкими, чем последние, ибо мелодия заключается в первых. Последние же можно слегка слиговывать первыми.

§ 17. Чем шире скачки в пассажах, тем сильнее следует произносить нижние ноты; отчасти так делается потому, что обычно они являются главными нотами аккордов, отчасти же потому, что нижние ноты на флейте не столь сильны, как верхние.

§ 18. Долгие ноты выдерживаются с подобающими нарастаниями и убываниями тона, следующие же за ними быстрые ноты противопоставляются проворством произнесения.

§ 19. Если за быстрыми нотами следует долгая, неожиданно останавливающая мелодию, то её следует произносить с особой выразительностью. В последующих нотах сила тона может стать более умеренной.

§ 20. Если же за быстрыми нотами следует несколько певучих, то необходимо тотчас же умерить пыл и произносить медленные ноты с соответствующим аффектом, чтобы не казалось, что время на них застыло.

§ 21. Слигованные ноты следует играть так, как обозначено, потому что этим предполагается достигнуть особого выражения. Нельзя слиговывать ноты, требующие ударов языка.

§ 22. Если в аллегро ассаи самыми быстрыми нотами являются шестнадцатые, то большинство восьмых нужно ударять языком коротко, при этом четверти играют певуче и насыщенно. В алегретто же, где встречаются тридцать вторые, кратко ударяются шестнадцатые, певуче - восьмые.

Когда речь идёт о восьмых и шестнадцатых, играющихся артикулированно, то этим я всегда подразумеваю на флейте острый удар языка ТИ. При медленных певучих нотах подразумевается удар языка ДИ, о чём я хотел бы напоминать постоянно.

§ 23. Если главная тема в аллегро часто повторяется, то всегда следует выделять её из побочных тем произнесением. Будь она величественной, или нежной, весёлой, или дерзкой, всегда можно дать её заметить посредством оживления или умерения движений груди, языка и губ, использованием пиано и форте. При повторях смены пиано и форте производят особо хорошее действие.

§ 24. Душевные состояния меняются в аллегро столь же часто, как в адажио. Исполнитель должен приводить себя в каждое из таковых и пытаться выражать их соответственно. Поэтому необходимо определить, встречаются ли в исполняемой пьесе громкие весёлые мелодии, либо с

ними соединяются темы иного содержания. Если имеет место первое, пьеса должна удерживаться в постоянной живости. Если же - последнее, то действует вышеизложенное правило.

ВЕСЁЛОЕ выражается живостью ударов языка и короткими нотами - они, смотря по роду такта, могут быть восьмыми и шестнадцатыми, или в такте аллябреве - четвертями, могут идти скачками или ступенями.

ВЕЛИЧЕСТВЕННОЕ выражается как долгими нотами, под которыми прочие голоса совершают быстрое движение, так и пунктирными нотами. Исполнитель должен ударять пунктирные ноты остро и произносить их с живостью. Ноты с точкой выдерживаются долго, а следующие за ними - очень коротко (см. § 21, 22, гл. V). При нотах с точкой иногда можно делать триллер.

ДЕРЗКОЕ выражается нотами, у которых за каждой второй или третьей стоит точка, следовательно, первые оказываются преципитированными (т.е. приобретают значение более коротких нот, приходящихся на сильные доли). Здесь не следует впадать в торопливость, иначе всё будет звучать наподобие обыкновенной танцевальной музыки. В концертирующем голосе это же можно выражать через контраст (с рипиено), произнося мелодию скромно, чтобы она стала нарочито умеренной и благообразной.

НЕЖНОЕ выражается слигванными нотами, ступенями идущими в восхождение, или нисхождение; синкопированные ноты исполняются здесь так, что первая половина звучит слабо, вторая же усиливается движением груди и губ.

В дополнение к предыдущему параграфу приводятся тексты упомянутых в нём параграфов главы V.

§ 21. Ради живости, выражаемой восьмыми, шестнадцатыми и тридцать вторыми с точками, отступают от общих правил (см. с, d, e). При этом отметим, что ноты после точек в (с) и в (d) должны играть *столь же коротко*, как в (е), независимо от того, медленный темп, или быстрый. Из этого следует, что ноты с точкой в (с) получают время почти полной черверти, в (d) - восьмой, поскольку время короткой ноты после точки не поддаётся более точному определению. Чтобы лучше понять это, играйте нижние ноты в (f) и в (g) медленно (хотя каждый пример имеет определённый темп: в (d) быстрее, чем в (с), в (е) быстрее, чем в (d)) и мысленно представляйте себе верхние ноты с точками. Затем обратитесь к верхним нотам и выдерживайте каждую ноту с точкой до тех пор, пока не истечёт время нижней ноты с точкой. Ноту после точки играйте так коротко, как этого требует стоящая под ней нота с четырьмя хвостами. Это помогает заметить, что нота с точкой в (f) получает время трёх шестнадцатых плюс одна тридцать вторая с точкой, а в (g) - время одной шестнадцатой плюс одна тридцать вторая с точкой. Поскольку при каждой ноте в (h) стоят две точки, а следующая нота имеет ещё один хвост, то верхняя нота получает здесь время одной тридцать второй с полутора точками.



§ 22. То же правило соблюдают, если в одном голосе идут триоли, а в другом - пунктирные ноты (i). Поэтому ноту после точки следует брать не одновременно с третьей нотой триоли, а *после* того, как она вступит. В противном случае всё будет звучать аналогично такту 6/8, или 12/8. Однако оба случая весьма различны: триоль восьмыми занимает время одной четверти, триоль шестнадцатыми - одной восьмой, триоль тридцать вторыми - одной шестнадцатой, что показано в (l), (m), (n). Что касается такта 6/8, или 12/8, то там три однохвостых ноты составляют четверть с восьмой (к). Если играть такие пунктирные ноты под триолями так, что они совпадут с триолями, то выражение утратит блеск и великолепие и приобретёт однообразие и вялость.

§ 25. Главные темы необходимо отличать от побочных и по ним определять основное выражение. Если темы в аллегро выражают не столько великолепие, или нежность, сколько веселье, то всё играют проворно и живо. Если же главная тема выражает великолепие, то вся

пьеса играется более серьёзно. Если главный аффект - нежность, то должно господствовать спокойствие.

§ 26. Смотри по тому, чего требуют встречающиеся переживания, простые мелодии в аллегро, как и в адажио, надлежит украшать триллерами и иными манерами, чтобы сделать их более привлекательными. Великолепие не слишком-то приемлет добавления и то, что хоть сколько-нибудь туда подходит, должно произноситься возвышенно. Нежное требует форшлагов, залигованных нот и ласкового выражения. Весёлое жаждет игриво завершаемых триллеров, мордентов и шутивого произнесения.

§ 27. Аллегро мало подходит для произвольных изменений, так как большей частью состоит из таких мелодий и пассажей, в которые не многое можно добавить. Если же находят то, что можно изменять, то это позволительно лишь тогда, когда имеются повторы, например, в соло, где аллегро состоит из двух реприз. Красивые певучие темы, которые вряд ли могут наскучить, или блестящие пассажи, в самих себе содержащие красивые мелодии, изменять не следует; так поступают с темами, не производящими особого впечатления в неукрашенном состоянии. Ибо слушателя трогает не умелость исполнителя, но то прекрасное, что он выражает посредством этой умелости. Если же - по недосмотру композитора - повторы слишком часты и надоедливы, то это и есть тот случай, когда уместно проявленная исполнительская умелость споспешествует улучшению. Я говорю об улучшении, но не об оглушении. Изменяя всё подряд, иные полагают, что вытягивают пьесу, хотя именно этим не столько улучшают её, сколько портят.

Глава XVII, разд. VII. [О ТЕМПАХ В МУЗЫКЕ.]

§ 45. Составив общее представление о темпе и его соблюдении, я нахожу необходимым дать идею об угадывании темпа каждой пьесы. Такое угадывание относится не к самым лёгким вещам в музыке и тем необходимее дать его правило настолько, насколько это возможно. [*Полезно напомнить, что метроном был изобретён гораздо позднее.*] В этом нисколько не усомнится всякий, кто знает, сколь много пьеса зависит от верно взятого темпа. Если бы можно было дать это правило и соблюдать его, то множество пьес, столь часто искажаемых неверным темпом, достигло бы надлежащего воздействия, принося своим создателям значительно больше чести, чем это происходит в большинстве случаев. [...]

§ 47. Средство, которое я считаю путеводной нитью в определениях темпа, удобно и не требует особых хлопот, поскольку имеется у всякого, кто в нём нуждается. Им являются **удары пульса здорового человека**. [... В § 55 Кванти принимает за норму пульс 80 ударов в минуту.]

§ 48. Я не требую, чтобы пьеса измерялась ударами пульса на всём своём протяжении, что было бы нелепо и невозможно. Мои намерения состоят лишь в том, чтобы по двум или четырём, шести или восьми его ударам каждый мог понять темп, узнавая его различные виды и находя в этом повод к дальнейшим исследованиям. [...]

§ 49. Прежде чем идти дальше, я должен внести ясность в различия темпов. В музыке они столь многообразны, что невозможно точно определить каждый. Тем не менее имеются главные разновидности, из которых можно вывести любые другие. Те, которые встречаются в концертах, трио и соло, я хотел бы разделить на четыре класса, чтобы взять их за основу. Они приняты в общих чётных или 4/4 тактах: 1) **Allegro assai**, 2) **Allegretto**, 3) **Adagio cantabile**, 4) **Adagio assai**. К первому классу я причисляю: Allegro di molto, Presto и т.д. Ко второму - Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato и т.д. Третьим классом считаю: Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso и т.д. К четвёртому отношу: Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave и т.д. Впрочем, добавочные слова характеризуют скорее различия выражаемых чувств, чем темпов. И если принять к сведению четыре вышеупомянутых вида темпа, то тем легче определить всё прочее, относящееся ко времени, поскольку дальнейшие различия вносят не так уж много нового.

§ 51. Переходя к главному, то есть к тому, как всякий может определить по ударам пульса темп любого из вышеупомянутых тактов, необходимо заметить, что прежде всех вещей и слов,

пишущихся перед началом пьес для указания темпа, следует рассмотреть быстрейшие ноты, из которых состоят пассажи. Из того, что на один удар пульса не может приходиться более восьми быстрых нот, внятно артикулируемых двойным языком, или смычком [*что совпадает с данными современных исследований по физиологии аудиального восприятия, согласно которым звуки трели сливаются в тон, если берутся чаще 10-ти раз в сек.*], следует, что:

В общих чётных тактах:

В Allegro assai на каждую половину такта приходится один удар пульса.

В Allegretto - один удар пульса на каждую четверть такта.

В Adagio cantabile - один удар пульса на каждую восьмую долю такта.

В тактах аллябреве:

В Allegro - на каждый такт один удар пульса.

В Allegretto - на каждую половину такта один удар пульса.

В Adagio cantabile - на каждую четверть такта один удар пульса.

В Adagio assai - на каждую четверть такта два удара пульса.

Имеется - главным образом в общем чётном такте - вид умеренного Allegro, которое занимает середину между Allegro assai и Allegretto. Нередки также обозначения, касающиеся инструментов, которые не переносят значительной быстроты пассажей, и чаще всего выглядящие как Poco allegro, Vivace, или просто Allegro. Для них подходят три восьмых такта на один удар пульса.

Такту 2/4, или быстрому 6/8 подходит Allegro с одним ударом пульса на каждый такт.

Allegro в такте 12/8, если в нём нет шестнадцатых, подходят два удара пульса на каждый такт.

В такте 3/4, если пьеса идёт Allegro и состоит из пассажей шестнадцатыми, или однохвостых триолей, нельзя дать иного темпа, кроме одного удара пульса на каждый такт. Можно, впрочем, если угодно, взять и по два такта на удар пульса; при этом на первую и третью четверти первого такта и на вторую четверть второго приходится по удару пульса, то есть три его удара на шесть четвертей. Равные обстоятельства имеет такт 9/8.

В совсем быстром такте 3/4, как и 3/8, где пассажи имеют лишь по шесть быстрых нот на такт, подходит по одному удару пульса на каждый такт. Впрочем, пьесы Presto оказываются при этом медленнее на две быстрых ноты. Если угодно сделать Presto таких тактов столь же быстрыми, то берут темп по быстрому такту 2/4, то есть по одному удару пульса на четыре восьмых, играя их четвертые, или восьмые части так же быстро, как восьмые части такта 2/4; тогда быстрые ноты обоих вышеупомянутых тактов получают соответствующее им время.

Adagio cantabile такта 3/4, бас которого состоит из восьмых, подходит один удар пульса на каждую восьмую. Если движение состоит только из четвертей, и пение более ариозно, чем печально, то подойдёт по одному удару пульса на каждую четверть. При этом, однако, следует ориентироваться скорее по тональности, чем по предписывающим словам. Если же играется Adagio assai, Mesto, или Lento, то более подходит по два удара пульса на каждую четверть.

Adagio в такте 3/8 подходит один удар пульса на каждую восьмую часть.

Alla Siciliana в такте 12/8 был бы слишком медленным, если считать по удару пульса на каждую восьмую. Если распределять на каждый удар пульса по три восьмых, то на каждый его удар пойдут первая и третья восьмые. Если же нужно разделить эти три *[пунктирных]* ноты, то не следует придерживаться ударов пульса, иначе третья восьмая станет слишком медленной.

Если в быстрой пьесе пассажи составлены громкими триолями и не примешивается ни одной двух-, или трёххвостой ноты, то можно играть их несколько быстрее того, что указывают удары пульса. В особенности это соблюдается в быстрых тактах 6/8, 9/8, 12/8.

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

© Равдоникас Ф.В. Перевод. 1986.