

О ВЕРНОЙ ИГРЕ МУЗЫКИ ВЫСОКОГО БАРОККО. 4.

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 XIV. О ТОМ, КАК ИГРАТЬ АДАЖИО.

§ 1. Обычно адажио доставляет любителям музыки меньше всего удовольствия и как большинство любителей, так даже и сами исполнители музыки, если им не хватает чутья и разумения, бывают рады, если адажио появляется лишь в конце пьесы. Однако именно в адажио истинный музыкант может обратить на себя внимание и показать ценителям свои познания. Поскольку это, тем не менее, остаётся камнем преткновения, то и без моих советов умный музыкант снизойдёт до своих слушателей, чтобы снискать у них не только уважение к своим знаниям, но и любовь к своей персоне.

§ 2. С точки зрения стиля игры и употребления манер адажио можно рассматривать в двух разновидностях. Первая требует любезного и связного произнесения мелодий и украшения их такими существенными манерами, как форшлаги, триллеры, полутриллеры, морденты, допфельшлагги, баттманы, флаттманы и т.п., но не приемлет пространных пассажей, или сколько-нибудь значительных добавлений произвольных манер. Тот, кто медленно сыграет пример на фиг. 26, получит образец адажио в этом стиле.



Вторая, итальянская разновидность состоит в том, что наряду с малыми существенными манерами в исполнении адажио стараются применять более протяжённые манеры, свободно образуемые в согласии с гармонией. Образцами могут служить фигуры из §§ 41-43 (таб. XVII, XVIII, XIX), где такие произвольные манеры выписаны нотами, о чём ниже будет сказано значительно более подробно. Если играть простые (т.е. не украшенные) мелодии в этих примерах, применяя лишь столь часто упоминаемые малые манеры, то тем самым будет получен ещё один образец французского стиля игры. Одновременно можно будет удостовериться в том, что они недостаточны для сочинённого таким образом адажио.

§ 3. Французский стиль украшения адажио можно изучить через хорошее наставление, обходясь при этом без понимания гармонии. Итальянский стиль необходимо требует гармонических знаний, иначе, как это нынче в моде у певцов, придётся постоянно обращаться к наставнику, с помощью которого учить всякое новое адажио, от чего, однако, никто не становится наставником сам, но на всю жизнь остаётся школяром. Прежде, чем обратиться ко второму стилю, следует, впрочем, изучить первый. Ибо тот, кто толком не знает ни размещения, ни произнесения малых манер, в тем меньшей мере способен справиться с большими. Хороший же и разумный вкус в игре и пении, который един для всех и всякому по нраву, в конце концов возникает именно из такого соединения больших и малых украшений.

§ 4. Уже говорилось, что французские композиторы обычно помечают все украшения и исполнителю ни о чём больше не остаётся и думать, как о том, чтобы хорошо их произнести. В итальянском же стиле украшения прежде не ставились вообще, но всё оставлялось на

усмотрение исполнителя и адажио вглядело приблизительно так, как неукрашенные мелодии фигур в §§ 41-43 (таб. XVII, XVIII, XIX). Но с некоторых пор те, кто привержен итальянскому стилю, стали указывать необходимые манеры: скорей всего потому, что некоторые неопытные исполнители калечили такие адажио, что приносило композиторам мало чести. Не будем забывать и о том, что совершенное воздействие пьесы в итальянской музыке зависит от исполнителя почти столь же много, как от композитора, тогда как во французской музыке от композитора - гораздо больше, чем от исполнителя.

§ 5. Чтобы хорошо сыграть адажио, нужно привести себя в возможно более спокойный, почти грустный аффект, чтобы произнести то, что исполняется, в том самом настроении, в каком это сочинено композитором. Истинное адажио должно быть подобно почтительному прошению. Ибо сколь мало достигает цели тот, кто, обращаясь к достойной почтительного благоговения персоне, сопровождает свою просьбу бесстыдными и наглыми жестами; столь же мало пройдёт, смягчит и зачарует слушателя тот, кто играет залихватски-замысловато. Не легко приходит к сердцу то, что идёт не от сердца.

§ 6. Виды медленных пьес разнообразны. Иные очень медленны и печальны, другие - живее, любезнее, сладостнее. В обоих случаях много значит тональность. Ля минор, До минор, Ре диэз мажор и Фа минор выражают печальный аффект много больше, чем другие миноры, вот почему композиторы чаще всего используют при подобных замыслах именно эти тональности. Прочие же миноры употребляют для более любезных, певучих, ариозных пьес.

По поводу особого действия разных тональностей нет единого мнения. В старину держались того взгляда, что каждая тональность обладает особым действием и выражает особый аффект, поскольку шкалы тогдашних тональностей были неодинаковы. Примером служат дорийская и фригийская тональности, имеющие малые терции, но различающиеся тем, что в одной секунда и секста большие, в другой - малые; поскольку, следовательно, каждая такая тональность имела свой особый род каденцирования, то такое мнение было достаточно обосновано. Теперь же, когда шкалы всех мажоров и шкалы всех миноров подобны, возникает вопрос: сохранились ли выражения тональностей? Некоторые по-прежнему придерживаются мнения старых мастеров, иные же отвергают его и полагают, что любое настроение одинаково хорошо может быть выражено в любой тональности, если композитор на это способен. Это верно и можно указать примеры того, как иные выражают определённые настроения в тональностях, которые для этого не слишком удобны. Но кто знает, не произвела бы такая пьеса лучшее действие, будь она сочинена в более подходящей тональности? К тому же невозможно дать единое правило для необычных случаев. Потребовалось бы слишком много места, чтобы решить здесь этот вопрос окончательно. Но я предлагаю сделать пробу, основанную как на опыте, так и на собственном ощущении. Транспонируйте какую-нибудь превосходную пьесу, сочинённую в Фа миноре в Соль-, Ля-, Ми- и Ре миноры, либо пьесу, сочинённую в Ми мажоре, в Фа-, Соль-, Ре диэз-, Ре- и До мажоры. Если обе эти пьесы производят в любой тональности то же самое действие, то последователи старых мастеров не правы. Если же окажется, что одна и та же пьеса действует в разных тональностях по-разному, то постарайтесь извлечь из этого опыта пользу вместо того, чтобы спорить с ним. Я же остаюсь верным своему опыту, убедившему меня в различном действии разных тональностей, до тех пор, пока не удостоверюсь в противном. *[Квантц был ближе к решению проблемы, если бы не путал дорийский и фригийский лады с минорной тональностью, жертвующей их различиями, чтобы каденцировать в S, D, T. Что до опыта, то он забывает упомянуть, что различия действия любых фактур на флейте определяются более чем заметной разницей звучания тонов, берущихся обычными и вилочными аппликатурами.]*

§ 7. Игру следует сообразовывать с господствующим аффектом, чтобы не играть печальное адажио слишком быстро, а кантабильное - слишком медленно. Следует отличать от патетического адажио и такие виды пьес, как кантабиле, ариозо, аффеттуозо, анданте, андантино, ларго, ларгетто и т.п. О темпе, которого требует пьеса, следует судить по её контексту. Тональность и такт - чётнодольный, или нечётнодольный - проливают на это некоторый свет. В согласии с вышеизложенным медленные пьесы в Соль миноре, Ля миноре, До миноре, Ре диэз мажоре и Фа миноре должны быть печальнее и исполняться медленнее, чем в других мажорах и минорах. Медленные пьесы в такте 2/4, или 6/8 играют несколько быстрее, а пьесы в аллябреве, или в такте 3/2 - медленнее, чем в такте 3/4.

§ 8. Если адажио сочинено особенно печальным, что обычно сопровождается словами адажио ди мольто, или ленто ассаи, то украшать его следует поступенно идущими нотами, а не скачками и триллерами, более побуждающими к радости, чем к печали. Без триллера, впрочем, не обойтись, иначе слушатель уснёт - его надо тронуть искусными переменами, чтобы то пробуждать печаль, то успокаивать её.

§ 9. К этому многое может быть добавлено сменами пиано и форте, малыми и большими манерами, умело производимыми изменениями, музыкальными светом и тенями, выражаемыми игроком, - всё это крайне необходимо. Однако пользоваться этим надлежит со многим разумением, чтобы идти из одного в другое не с оголтелой прытью, а неприметно прибавляя и убавляя.

§ 10. Если долгая нота выдерживается половину, или целый такт, что у итальянцев называется *messa di voce*, то её начинают очень мягким ударом языка, почти просто выдохом, и совсем тихо, давая возрастать силе тона до середины ноты, затем вновь ослабляя и тем больше, чем ближе конец ноты; при этом палец совершает колебательные движения над ближайшим открытым отверстием. Чтобы избежать понижений и повышений тона, вызываемых ослаблением и усилением дутья (что связано с естественными свойствами флейты), нужно упражняться по правилу, данному в гл. IV, § 22, тогда тон - сильный ли он, или слабый - всегда будет отаваться в одном строе с сопровождающими инструментами.

(Гл. IV, § 22) Если тон - не важно, верхний или нижний - нужно играть громче или тише, то заметим, что усиление дутья и оттягивание губ с той позиции, на которой они находятся на амбушюрном отверстии в нормальном случае, повышают тон; ослабление дутья и выдвигание губ на амбушюрное отверстие понижают его (фиг. 2).



Поэтому, если долгую ноту нужно начать тихо, а затем усилить, то вначале следует оттянуть губы, или повернуть флейту от себя, чтобы тон остался в одном строе с другими инструментами. При усилении дутья выдвигают губы вперёд, либо поворачивают флейту на себя. В противном случае тон, который вначале был низким, станет слишком высоким. Если же тон затем нужно ослабить, то по мере ослабления дутья, губы вновь оттягивают назад, либо поворачивают флейту от себя.

§ 11. Певучие ноты, идущие за долгой нотой, могут играть несколько рельефнее. Хотя каждая нота - будь то четверть, восьмая, или шестнадцатая - должна иметь в себе и пиано, и форте, однако случается так, что несколько нот идут подряд и время не позволяет каждой из них дать усиление и ослабление. Тогда усиление и ослабление тона проводится по ходу всей последовательности так, что одни ноты звучат сильнее, другие - слабее. Такие изменения силы тонов производятся движениями груди (переменами напряжения выдоха наподобие толчков при игре легато).

§ 12. Необходимо хранить связность мелодии, не разрывая её не вовремя взятым дыханием. При паузах не следует обрывать тон внезапно, но выдерживать последнюю ноту чуть дольше, чем требует её длительность; впрочем, заканчивать её можно и на вступлении паузы, но тогда бас под ней должен иметь несколько кантабильных нот, возмещающих слуху то, что он теряет на замолкании верхнего голоса. Так или иначе, но возникает красивое впечатление, если последний тон верхнего голоса затягивается исчезающим пиано, а следующий вступает с новой силой и продолжается вышеописанным образом, пока не появится новая пауза, или не окончится мелодия.

§ 13. Все ноты в адажио следует брать языком, так сказать, ласково, нежно, не жёстко. Более острые взятия получают некоторые ноты, вводимые композитором преднамеренно, чтобы взбудоражить слушателя, который кажется усыпленным.

§ 14. В адажио, сочинённые плоско, которые скорей гармоничны, чем напевны, хочется то тут, то там добавить некоторые ноты, что, однако, не должно быть чрезмерным, чтобы не

затемнять главные ноты и не делать мелодию неузнаваемой. Более того, в первый раз следует играть её так, как написано. Если же она повторяется несколько раз, то сначала добавляют лишь пару нот, во второй раз - больше, причём они могут идти то поступенно, то пассажами из дроблёных гармоний. В третий раз вновь можно почти ничего не добавлять и тем удерживать внимание слушателей.

§ 15. С прочими мелодиями можно поступать так же, когда усыпляющие, близко друг к другу расположенные тоны сменяются дроблёными гармониями и скачками. Если же, не сумев найти подходящих изменений, приходится повторять тему из одной ноты, то много помогает использование пиано и слиговывание нот.

§ 16. Не следует торопить манеры, исполняйте их с прилежанием и невозмутимостью, ибо торопливость и прекраснейшие мысли делает несовершенными. Это же обязывает уделять внимание сопровождающим голосам, чтобы не давать им подгонять себя, но и не забегать вперёд.

§ 17. ГРАВЕ, где мелодия состоит из пунктирных нот, следует играть выразительно и воодушевлённо. Иногда их украшают пассажами из дроблёных гармоний. Ноты с точками должны нарастать по силе тона до точек, а ноты за точками, если интервал не слишком велик, слиговываются с предшествующими нотами и играют коротко и тихо; при скачках каждая из такой пары нот берётся ударом зыка. Если такие ноты восходят или нисходят по ступеням, то перед долгими консонирующими нотами, которые, часто повторяясь, могут наскучить, можно делать форшлаг.

§ 18. АДАЖИО СПИРИТУОЗО чаще всего сочиняется в трёхдольном такте с пунктирными нотами, часто имеет цезуры и требует от игры больше живости, нежели вышеописанное граве. Поэтому ноты берутся здесь скорее детаще, чем легато, манер же используется меньше; форшлаг, оканчиваемый полутриллером, наиболее уместен. Если, по требованиям изящного вкуса, появляются кантабельные места, то в сообразной игре серьёзное сменяется нежным.

§ 19. Выше говорилось, что по игре эти и прочие виды медленных пьес, такие, как ариозо, анданте, андантино, афеттуозо, ларго, ларгетто и т.п., весьма отличаются от печального и патетического адажио и здесь не стоит повторять это вновь.

§ 20. Если в КАНТАБИЛЕ, или АРИОЗО в такте 3/8 многие шестнадцатые поступенно восходят, или нисходят, а бас постоянно движется от тона к тону, то, в отличие от плоско сочинённых мелодий, здесь мало чего можно добавить; такие ноты следует пытаться приносить просто и нежно, сменяя пиано и форте. Если встречаются скачки восьмыми, делающие мелодию сухой и рвущие её, то терцовые скачки можно украшать форшлагами, или заполнять триолями. Если же, как это иногда встречается, бас целыми тактами остаётся на одном тоне или гармонии, то верхний голос получает свободу и в него можно больше добавлять манер, которые, однако, не должны противоречить общему стилю игры.

§ 21. АНДАНТЕ или ЛАРГЕТТО в такте 3/4, в мелодии которого четверти делают скачки и которое сопровождается восьмыми баса, то и дело, по шесть подряд повторяющимися тот же тон, или ту же гармонию, можно играть несколько серьёзнее и с более значительными добавлениями манер, чем в ариозо. Если же бас восходит или нисходит по ступеням, то следует уделять внимание тому, чтобы манеры не делали запрещённых квинт и октав с основным голосом.

§ 22. АЛЛЯ СИЦИЛИАНО в такте 12/8 с иногда появляющимися пунктирными нотами нужно играть очень просто, почти без триллеров, а также не слишком медленно. Оно не слишком приемлет манеры, исключая некоторые слигованные шестнадцатые и форшлаг, так как является подражанием танцу сицилианских пастухов. Это же относится к французским мюзетт и бержери.

§ 23. Те, кому всех этих описаний оказалось недостаточно, чтобы понять, как следует украшать адажио манерами, могут получить дополнительные сведения по примерам, данным в таб. XVII, XVIII, XIX (§§ 41-43). Из таб. IX-XVI (§§ 12-43, файл 03) я выбрал такие изменения, которые больше всего подходят к этой неукрашенной мелодии и, соединив их между собой, подготовил украшенное адажио. Оно может служить примером того, как нужно составлять

вместе эти отдельные изменения. Неукрашенная мелодия находится на первой нотной строке, украшенная - на второй. Цифры над второй строкой указывают номера примеров на таб. IX-XVI, а находящиеся над ними буквы - место использованного изменения в примере с соответствующим номером. В некоторых изменениях на таб. XVII-XIX встречаются ноты, отличающиеся от соответствующих им изменений на таб. IX-XVI, и либо повышены, либо понижены; в этой связи уже упоминалось, что в модуляциях большие терции могут становиться малыми и наоборот.

§ 24. Начинаящим, которые не всегда знают, как играть даже неукрашенные мелодии, я не советую утруждать себя этим родом изменений. Они предназначаются тем, кто уже изрядно подготовлен, хотя и не владеет всеми необходимыми представлениями об исполнении, чтобы, изучая это, они всё более продвигались к совершенству. Я вовсе не требую, чтобы любое адажио испещрялось изменениями так же, как это; как уже говорилось, манеры необходимы для улучшения плоских сочинений. Во всех прочих случаях я придерживаюсь того мнения, что чем проще и чище играется адажио с аффектами, тем больше это трогает слушателя и тем меньше искажается произведение композитора, которое тот сочинял с усердием и разумением. Ибо редко бывает так, что в момент игры изобретается нечто лучшее, чем сочинённое по зрелом размышлении.

§ 25. Я должен также указать, как всякую ноту в примере следует произносить со сменой пиано и форте. Этим я дам объяснение РАЗНООБРАЗИЯ хорошего произнесения, обещанное в § 14, гл. XI, и, поскольку надеюсь, что любители хорошего произнесения не будут против, то объясню словами все приводившиеся в таб. IX-XVI изменения, насколько это возможно, прочее же оставляю собственному суждению и чувству внимательного исполнителя. Цифры будут указывать таблицы и номера примеров, а буквы - те изменения, исполнение которых объясняется. Напомню, что если не говорится об аллегро, то всегда предполагается медленный темп. Используются следующие сокращения: НА - нарастание силы звука, УБ - её убывание, СИ - сильно, СЛН - сильнее, СЛ - слабо. Слова: сильно, сильнее и слабо - относятся к ударам языка и к штрихам смычка и подразумевают степени резкости, с которой берут ноту. Все эти слова не следует понимать в крайних значениях, но поступать так же, как в живописи, где при изображении света и тени пользуются промежуточными оттенками, через каковые тёмное незаметно переходит в светлое. В пении и игре исчезающее пиано и нарастающее форте тонов надо использовать как такие промежуточные оттенки, ибо их многообразие неотделимо от хорошего произнесения в музыке. [*Читатель лишит себя едва ли не самого главного, если не возьмёт свой инструмент и не выучит наизусть этот курс барочной акцентуации.*]

(§ 14, гл. XI) Хорошее произнесение в неменьшей мере должно быть разнообразным. В нём должны непрерывно поддерживаться света и тени. Тот, кто всё играет с одинаковой громкостью, или, как говорят, играет в одной краске, тот, кто не умеет ослабить, или усилить тон в подходящий момент, тот никогда никого не тронет. Итак, в игре должны постоянно происходить смены пиано и форте [...]

§ 26. Фиг. 1 (IX). В (a) - тройка нот с хвостами СЛ, четверти До, До, До - НА. В (b) До с точкой и первое До - СЛ, следующий До - СИ, четверть - НА. В (c) - тот же способ. В (e) главные ноты - НА, малые ноты - СЛ. В (h) триллеры - СЛ, нахшлаги - СЛ. В (l) До - НА, Фа-Ми - УБ, Ми-Си-Соль - СЛ, Си-Си-До - СЛ. В (ll) - До-Ми - НА, Фа - СЛ, Соль-Ми-До - НА, малые ноты - СЛ. В (o) - До - НА, по мере восхождения - УБ, До-До-До - СИ. В (p) - Первый До - СИ, следующие три - СЛ, Соль - СИ, Фа-Ми-Ре - СЛ, До - НА. В (r) - первая триоль - СИ, вторая и третья - СЛ и так остальные триоли.



§ 27. Фиг. 2 (IX). В (b) - эта фигура из трёх нот всегда может служить образцом и должна произноситься нежно: первая нота - СЛ, от точки - УБ, вторые две быстро, слитно и СЛ. В (c)

первая и третья - НА, вторая и четвёртая - СЛ. В (d) так же. В (f) ноты с точками - НА, четыре короткие - СЛ. В (g) До - НА, четыре короткие ноты - СЛ, Ми - СИ и остальные так же. В (l) первая нота - СИ, триоли - СЛ и ровно. В (ll) триоли - СИ, шестнадцатые - СЛ. В (m) первая нота - СИ, пять следующих - СЛ. В (o) первая нота - СИ, Ре-Ми-Ре - УБ, До - СЛ и так остальные. В (p) первая нота - СИ, быстрые ноты - СЛ. В (q) До - НА, Ми - СЛ и очень коротко, форшлаг - НА, Ре - СЛ, Фа - СИ, Ми - СЛ. Нотная фигура в (r) может всегда служить образцом: первые две ноты - СЛ и ускоренно, нота с точкой - НА. В (s) такие фигуры могут служить образцом и для медленных, и для быстрых темпов: первая нота очень коротко и несколько НА, нота с точкой - УБ и протяжно. Пример (v) более подходит для быстрых, чем для медленных темпов, и тогда первая нота в каждой четвёрке должна маркироваться. В (y) - то же.



§ 28. Фиг. 3 (IX). В (b) Ре - НА, от точки и Соль-Ми - УБ, Ре - НА, триллер До - УБ, До - НА, Си - УБ. В (d) Ре - НА, Ми-Фа диэз-Соль - СЛ, Ля - СИ, До - СЛ. В (f) Ре - СИ, До-Си - СЛ и так остальные. В (g) триллер - СИ, от точки и две ноты - УБ. В (l) Ре - СИ, Си и Ре после паузы - СЛ и так остальные. В (n) Ре - СИ, Си - СЛ, До-Ре - НА и так остальные. В (o) первая нота -СИ, вторая - СЛ и так остальные. В (p) Ре - СИ, Соль-Фа диэз-Соль - СЛ, Ре - НА, и так остальные. В (q) Первая нота в каждой триоли - СИ, вторая и третья - СЛ. В (t) Ре - СИ, четыре быстрых ноты - СЛ и так следующие.



§ 29. Фиг. 4 (X). В (e) - Ми - СИ, Фа - СЛ и НА, Соль-Ля так же, До - СЛ. В (f) Ми - СЛ и до точки - НА, Фа-Соль - СЛ и НА, Ля-До - СЛ. Эти два примера являют собой пример *Tempo rubato*, дающий поводы ко многим размышлениям. В первом примере вместо терции к основному тону взята кварта, в втором - вместо терции выдерживается нона и в неё разрешается (см. таб. VIII, фиг. 4 в файле 03). В (m) первая нота - СИ, четыре следующие - УБ и так остальные. В (n) первая нота до точки -НА, три следующие - СИ и так остальные.



§ 30. Фиг. 5 (X). В (a) и (b) то же (т.е. *Tempo rubato*), что на фиг. 4, (m), (n), хотя те - восходят, эти - нисходят. В (a) вместо терции предъёмом берётся секунда и через основной голос разрешается в терцию; в (b) кварта задерживается вместо терции и в неё разрешается (см. таб. VIII, фиг. 5 в файле 03). В (e) первая нота - СИ, три следующих - СЛ и так остальные. В (l) первая и четвёртая ноты - СИ, вторая и третья - СЛ. Если те же ноты играют быстро, то нота, являющаяся самой низкой, маркируется сильнее прочих. В (n) первая нота - СИ, вторая и третья - СЛ, четвёртая СИ. В быстром темпе первая нота выдерживается чуть меньше, четвёртая -



ударяется очень коротко. В (p) первая нота - СИ, вторая - СЛ, малая нота - СИ, остальные, как две первые. В (q) Первая триоль - СИ, вторая - СЛ и так остальные.

§ 31. Фиг. 6 (XI). В (a) нота Ми - НА, Фа диез - СЛ и коротко, слигованно. Триллер Фа диез - СИ. В (b) нота Ми - СИ, До - СЛ, триллер Фа диез - СИ, Соль - СЛ. В (d) и (e) четыре шестнадцатых ровно протягиваются одна за другой; триллер Фа диез - СЛ, Соль - СИ. В (h) триллер - СИ, Ре-До-Си - СЛ, Ля-Фа диез - СИ. Форшлаг заканчивается мордентом в Соль. В (i) нота с точкой - НА, короткая нота - СЛ. В (ll) нота Ми - СИ, верхние Ми-Ре - СЛ, протяжно, Фа диез - СИ, Соль - СЛ. В (q) нота Ми - СИ, До-Ля - СЛ, Соль-Фа диез - СИ, Ля-Ре - СЛ, Фа-Соль - СЛН.



§ 32. Фиг. 7 (XI). В (a) первая Ми - НА, Соль-Ми - СЛ. В (b) певая Ми - СИ, Соль-Фа-Соль - СЛ, Ми - СЛН. В (c) первая Ми - СИ, Соль-До - СЛ, Ми - СИ. В (d) первая Ми - СЛ, Фа диез СИ и НА, Соль-Ми - совсем СЛ. В (n) триллер - СИ, Ре-До - СЛ, Соль - СИ, Ми - СЛ. В (p) первые три ноты - СИ, остальные - СЛ. В (q) так же. В (t) нота Ми - НА, остальные - СЛ.



§ 33. Фиг. 8 (XII). В (c) Соль-Фа-Соль-Ля - СИ, Си-Ля-Си-До - СЛ, Ре - СИ и коротко, Ре-СИ, Ми-Фа - НА. В (d) тридцать вторые - СИ, восьмая - СЛ и так остальные. В (l) Соль - маркированно, Соль-Фа-Ми - СЛ и так остальные. В (m) Соль-Соль - НА, Фа-СЛ, В (o) Соль - СИ, от Ре до Соль - СЛ, Фа - СИ. В (r) Соль-Ля-Си - СИ, До-Ре-Ми-Фа - УБ, Соль-Ля-Си-ДО - СЛ и протяжно. В (s) Ре - Си, Соль -СЛ и коротко, Фа - НА, Ми- УБ. В (t) Ре-Ми-Ре - НА, Ми - СИ, Фа - СЛ. [...] В (gg) Соль - НА, триллер Фа - СЛ, Ми-Фа - УБ.



§ 34. Фиг. 9 (XII). В (a), (b), (c), (d) терцовые скачки вниз могут заполняться малыми (т.е. находящимися между нотами гармонии; - Ф.Р.) нотами, однако главные ноты - НА. В (e) До - НА, Ми - УБ, вторая Ми - НА, Соль - УБ, триллер Ми-Фа - НА и УБ. В (g), (m) главные ноты - СИ, проходящие - СЛ.



§ 35. Фиг. 10 (XIII). В (b)-(d) терцовые скачки могут быть заполнены малыми нотами. В (e) первые пять нот - СИ, три последние - СЛ. В (f) До-Ля - СЛ, Соль-Фа - СИ, Ля-Фа - НА. В (g) До - СИ, Ре-Ми-Фа-Соль-Ля-Си бемоль - УБ, До - СИ, Ля-Соль-Фа - СЛ. В (h) триллер До с

нахшлагом - СИ, Фа - СЛ, Ля - СИ, Фа - СЛ. В (i) первая и третья ноты - НА, вторая и четвертая - СЛ и так остальные.



§ 36. Фиг. 11 (XIII). В (a) каждая нота - НА. В (c) До - НА, Ре-Ми-Фа-Соль - УБ, Соль - СИ, Ре-Фа - СЛ. В (h) До-Ре-Ми-Фа - протяжно, Соль-Соль-Соль - коротко и ровно, Ре - СЛ, Соль-Фа - СЛ. В (к) До-Си-До - СИ, Соль-Соль - НА, Соль-Ля-Соль-Фа - СЛ и тоже коротко и ровно.



§ 37. Фиг. 12 (XIII). В (a) Соль - НА, Ля - очень СЛ. В (b) Соль - СИ, Ми-До - СЛ. В (c) Соль - СИ, Фа-Ми-Ре-Соль - СЛ. В (f) Соль - СИ, Фа-Ми - СЛ, Фа-Ми - СИ, Ре-До - СЛ, Ре - СИ.



§ 38. Фиг. 13 (XIII). В (a) Ля - СИ, Фа-Ре - СЛ и протяжно. В (b) Ля - СЛ, Ре - НА, До - СЛ. В (f), (g) четыре первые ноты - СИ, четыре следующие - СЛ. В (l) первые пять - СЛ, До - СИ.



§ 39 Фиг. 14 (XIV). В (d) Си бемоль - НА, Ля-Си бемоль-До-Си бемоль - УБ, Соль-Ми - СИ. В (g) первые пять нот - СИ, остальные три - СЛ. В (l) Ми - СИ, Си бемоль-Соль - СЛ, Ми - СИ. В (ll) Ми - НА, Фа-Ми - СИ, Си бемоль - СЛ, Ре - СИ. В (n) Ми-Фа - СЛ, Фа диэз-Соль - СИ, Си бемоль-Соль-Ми-Ре - СЛ. В (s) Ми-Соль - СИ, Си бемоль-Ля-Соль - СЛ, Фа-Ми-Ре - НА.



§ 40. Остальные примеры и всё, что я здесь пропустил, либо уже объяснены в главе о произвольных изменениях (гл. XIII), либо ещё встретится в данном ниже адажио (таб. XVII, XVIII, XIX). Эти манеры легко находить по цифрам и буквам, стоящим при них, обращаясь к соответствующим таблицам. [См. файлы 02, 03. Кванту - в силу особенностей вёрстки своего трактата - делит эту пьесу на три таблицы, комментируя каждую из них. Ниже пьеса дана построчно с теми комментариями, которые относятся к каждой из строк (и с коррекциями опечаток оригинала). Полезно напомнить, что на верхнем нотномосце строки дана неукрашенная, на среднем - украшенная мелодия, на нижнем - её бас с цифровками.]

§ 41. Таб. XVII. Первая нота Соль - НА. В (c) (20) две малых ноты - СЛ, До - СЛН и НА. В (l) (9) Ми с триллером - СИ и УБ, Ре-До - СЛ. В (d) (28) Ре - СИ, До - СЛ, Си - СИ, Ля-Соль с триллером - СЛ. В (aa) (8) Ля-Соль - СЛ, Фа-Ми-Ре - СЛН. В (e) (26) две малые ноты - СЛ. В (b) (28) Ми - СИ, Ре - СЛ, До - СИ и УБ, Ми - НА.



В (а) (3) Ре - НА, Фа-Ми - СЛ, Ре - НА, До с триллером и нахшлагом - СЛ, форшлаг До - СИ, Си - СЛ. В (f) (7) Ми - СИ, До - СЛ, Соль - СИ, Ми - СЛ. В (к) (3) Ре - СИ, Соль - НА, Ре-До - СЛ, Ля - НА, малая нота До - СЛ, Си с триллером - УБ. В (v) (8) Ре - НА, До-Си-До-Ре - СЛ. В (с) (6) Ми - НА, Фа диэз-Соль - СЛ. В (g) (6) Фа диэз - СИ, Ре-Ми - СЛ, Фа диэз - СИ, Соль-Ля - СЛ. В (b) (23) Соль с триллером - СИ, Фа диэз-Ми - СЛ, Ре - СИ. В (f) (8) Ре - СИ, Ми-Ре-Ми - СЛ, Фа - СИ.



В (v) (6) Фа - СИ, Ми - СЛ, До-Ля-Ми - УБ, Ми - СИ, Фа диэз - СЛ, Ре-Ля-Фа диэз - УБ, Фа диэз - СИ, Соль - СЛ. В (d) (20) Соль-Си-Ля - НА, Соль-Ля-Си - УБ, До - НА. В (ll) (25) четыре малых ноты - СЛ. В (m) (25) Ля и Си - СИ и жёстко, Си - СЛ, Ля с триллером - НА, Соль - СЛ. В (а) (20) Соль - НА, четыре малых ноты - УБ. В (g) (20) Ля-Си бемоль-Си-До-До диэз - НА. В (b) (2) Ре - СЛ и НА, Ми-Фа - СИ. В (к) (2) Ми - СИ, Соль-Фа - СЛ, Ми - СИ, Фа-Соль - СЛ,



Фа с триллером - СИ, Ми - СИ, Фа - НА, Соль - СИ. В (b) (23) Триллер - СИ и УБ, Соль-Фа - СИ. В (l) (14) Фа - СИ, Си бемоль-Соль-Ми - СЛ, Ре - НА, триллер До диэз - УБ. В (x) (8) Ми - НА, Ре-До диэз-Си-До диэз-Ля - УБ, Фа-Ля - НА. В (с) (13) Ля - СИ, Соль-Фа-Ми-СЛ, Ре-СИ, Ми - СЛ, форшлаг До - НА, Си с триллером - УБ. В (р) (18) Ре коротко и СИ, Ре-Ми-Фа - СЛ, триллер Ми - СИ, Ре-Ми - СЛ. В (с) (5) Фа - СИ, Ре - НА, Фа - СЛ, Ми - СИ, До - НА, Ми - СЛ.



§ 42. Таб. XVIII. В (е) (22) триллер Ми - СИ, Соль-Ми - СЛ, Ре - СИ. В (z) (8) Ре - НА, До-Ре-Си - УБ, форшлаг - СЛ, До, Ля - НА. В (е) (14) Фа-Ре-Фа-Ми - СЛ, Ре-До-Си-Ля - СИ, Ля с триллером - СИ, Соль диэз - СЛ. В (а) (8) Ми-До диэз-Си - НА, До-Ре - СЛ, триллер До - СИ, Си - СЛ, Ля - СИ и УБ.



В (к) (8) Ми - СИ, Соль диез-Си-Соль диез - СЛ. В (dd) (8) Ре-Соль диез-Си-Ля-Соль диез - СИ, Фа-Ми-Ре - СЛ, триллер До - СИ, Си - СЛ, Ля - СИ. В (ff) (8) Ля - НА, Соль-Фа-Соль - СЛ, форшлаг Ми - НА, Фа - СЛ, Ми-Ре-Ми-До - СИ. В (р) (14) первые шесть нот - СЛ и нежно, триллер Соль диез - СИ. В (i) (19) Фа-Фа-Ми-Ми-Ре - очень СЛ. В (u) (3) обе триоли и триллер Си - СИ, Ля - УБ.



В (е) (11) четыре триоли с триллером Фа и следующими двумя нотами - очень СЛ и без значительных толчков грудью. В (q) (8) восемь шестнадцатых вместе с триллером Ми и до До - СИ, причём каждая нота - НА, Соль - НА, Си-До - СЛ. В (с) (5) Ля - СИ, Си-До - СЛ, Соль - СИ, Си-До - СЛ. В (d) (5) Фа - НА, Ля-Соль-Фа - СЛ, Ми-До - НА.



В (с) (25) Ре - НА, четыре малые ноты - УБ, Ми-Фа - СИ, малые ноты - СЛ, Соль -СИ. В (m) (13) Ля - СИ, Фа-Фа-Ми - СЛ. В (n) (13) Ре-Фа диез-Ля - СИ, До - СЛ. В (d) (21) - как полностью объяснено в § 26, гл. XIII, фиг. 21 (d), который может быть прочитан вновь, чтобы избежать ненужных повторений. В (с) (20) Соль - НА, остальные - УБ. В (l) (9) До - СИ, Ре-Ми - СЛ, Ми-Фа-Соль - СИ, Ми-Фа-Соль - СЛ, Ми-Ре-До - СИ. В (o) (24) до Соль с триллером - СИ. В (f) (27) Соль - НА, остальные - УБ.



§ 43. Таб. XIX. Триоли в (s) (1) и в (cc) (8) - СЛ. Ре - СИ, Фа - СЛ, триллер Ми и До - СИ, Ля - НА. В (с) (15) Ля-Си-До-Ре - СИ, Соль - СЛ и НА, До-Си-До-Ми-Соль-Фа - СЛ и НА, Си-Ре-Фа - СИ, Ми- СЛ и НА, Соль-Фа-Ми - СЛ. В (кк) (8) Ре и следующие быстрые ноты - СЛ, Ля - СИ, До - СЛ.



В (h) (4) триллер Си вместе с Ля-Соль - СИ. В (m) (25) от До вместе со следующими нотами и триллером до До - СИ, следующая До - СЛ, Си - НА, До-Ре - СЛ. В (o) (14) Соль-Си-Ре-До - СИ, Ре-Фа - СЛ, триллер Ми-Фа-Соль - СИ, До и в (m) (23) До вместе с обеими триолями - СЛ. В (ll) (8) восемь нот и триллер Ми - СИ.



В (b) (20) Соль-Ля-Соль-Фа-Соль - НА, Си-До - СЛ и вместе с продолжающими нотами в (d) (16) До-Ре-До - НА, Си-До-Ля - УБ, Ре - НА. В (c) (16) Си-До-Ре- СИ. В (e) (26) Ре-Фа-Ми - СЛ и НА. В (a) (16) Соль-Фа-Ми - СЛ, Фа-Фа - НА, Ля-Соль-Фа - НА. В (hh) (8) Соль - СИ, Ре - НА, Фа - СЛ, триллер Ми вместе с Ре-Ми - СИ. В (m) (5) восемь нот - СЛ.



В (n) (22) Фа-Ми - СЛ, До-Соль-Ми-Ре - СИ, Соль и следующие шестнадцатые вместе с форшлагами в (a) (18) - СЛ и нежно. В (o) (5) четыре триоли - СИ и протяжно. И так продолжать до каденции и оканчивать на последней ноте исчезающим пиано.



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

© Равдоникас Ф.В. Перевод. 1986.