



**EARLYMUSIC**  
**INTERNATIONAL FESTIVAL**  
**ST PETERSBURG**



Иоганн Иоахим Кванц

Иоганн Иоахим Кванц,

ПРУССКИЙ КОРОЛЕВСКИЙ МУЗЫКАНТ

Опыт наставлений  
в игре на флейте  
траверсо,

СОПРОВОЖДЕННЫЙ НЕКОТОРЫМИ  
КОММЕНТАРИЯМИ И ИЛЛЮСТРИРОВАННЫМИ  
ПРИМЕРАМИ ДЛЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВКУСА  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

*Санкт-Петербург*  
*Издание фестиваля EARLYMUSIC*  
*2013*

УДК 78.01  
ББК 85.3  
К32

*Издание увидело свет лишь благодаря помощи Елены Алексеевны  
Пахомовой, искреннего и незаурядного друга фестиваля  
EARLYMUSIC. Приносим ей сердечную благодарность от лица всех,  
кому будет полезна эта книга*

**Кванц, И. И.**

К32 Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / Иоганн Иоахим Кванц. – СПб.: Фонд  
Возрождения Старинной Музыки, 2013. – 392 с.  
ISBN 978-5-902795-08-7

Книга «Опыт игры на флейте траверсо» Иоганна Иоахима Кванца, учителя и друга Фридриха Великого, представляет собой детальное описание технических и стилистических приемов игры, характерных для музыкального стиля Северной Европы середины XVIII века. Это практическое пособие по игре на флейте траверсо способно оказать неоценимую помощь не только флейтисту, но и любому музыканту, стремящемуся играть в манерах и на инструментах эпохи.

На русском языке книга выходит впервые.

УДК 78.01  
ББК 85.3

*Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному  
изданию: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière  
zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752 / Mit einem Vorwort von  
H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von  
H. Augsburg. Kassel: Bärenreiter, 1980*

ISBN 978-5-902795-08-7



© Фонд Возрождения Старинной Музыки,  
перевод, 2013

## От издателя

Перевод книги «Опыт игры на флейте траверсо» Иоганна Иоахима Кванца в первую очередь адресован практикующим музыкантам и стремится объяснить приемы игры, незнакомые современному российскому исполнителю, тем языком, который может быть ему понятен. Отсюда – ряд терминологических неточностей, например, выписанные маленькие ноты здесь названы «форшлагом», как это принято сегодня большинством российских музыкантов. Правильнее было бы называть их апподжиатурой, поскольку в XVIII веке они исполнялись на сильную долю, форшлаг же, как следует из названия, – нота предударная. Однако введение незнакомой терминологии усложнило бы текст, и без того требующий от читателя серьезных усилий.

Формирование в России правильного лексикона для музыки XVII–XVIII веков – задача важнейшая, но невыполнимая до тех пор, пока не сформируется достаточно широкий круг музыкантов, способных адекватно реализовать в игре смыслы, стоящие за терминами. Мы не разъясняем многого, нуждающегося в подробном комментарии, даже такие основополагающие понятия, как аффект. Полный комментарий только к одному этому слову потребует развернутой статьи, в то время как музыкант-практик интуитивно поймет, о чем идет речь. В детальном комментировании нуждается весь трактат Кванца, но оторванное от практических знаний теоретизирование над подобными книгами лишь уводит от их смысла. Исполнительское мастерство и всё более тонкая настройка слухового опыта музыканта раскроют суть рекомендаций Кванца и откроют в выдающемся маэстро интересного собеседника и друга.

Исходя из этого понимания мы и выбирали переводчика.

Екатерина Петелина – флейтистка, играющая на флейте траверсо, училась в Голландии, Мекке аутентичного исполнительства. Она – высококлассный музыкант, полностью освоивший все описанные Кванцем приемы и манеры. Для своего перевода помимо немецкого оригинала Екатерина пользовалась прижизненным амстердамским изданием Кванца. Однако переводчик – профессия со своим набором навыков, поэтому потребовался еще один перевод, который был заказан Марине Куперман. Она тоже музыкант, хотя и не барочный, однако имеющий опыт переводов – по заказу издательства «Композитор» ею переведена книга Леопольда Моцарта «Основы скрипичной игры». Работая с обоими переводчиками, редактор объединял два перевода в один. Получающийся

результат кроме переводчиков вычитывали музыканты ансамбля «Соллисты Екатерины Великой» Андрей Решетин, Андрей Пинюгин и Ирина Шнеерова, задавая вопросы и внося уточнения. Эта работа заняла больше времени, чем предполагалось, поэтому книга выходит не к XV, а к XVI фестивалю EARLYMUSIC.

Остается сказать, что «Опыт...» Кванца, который впервые выходит на русском языке, был хорошо известен небольшому кругу российских музыкантов, начинавших изучать исторические стили исполнения еще в конце 70-х – начале 80-х годов XX века. Более тридцати лет назад многие ее главы были переведены Феликсом Равдоникасом (Феликсоном, как его называли друзья). Тогда же он изготовил свои первые флейты траверсо, нашел первых энтузиастов и убедил их попробовать играть в аутентичной манере. Сегодня те переводы можно найти среди теоретических работ Феликсона на сайте [www.earlymusic.ru](http://www.earlymusic.ru). А его благословение, конечно, присутствует в этой книге.

*Андрей Решетин, художественный  
руководитель фестиваля EARLYMUSIC,  
скрипач*

*Опыт наставлений  
в игре на флейте  
траверсо*

ЕГО СВЕТОСТИ, ВЕЛИКОМУ  
И МОГУЩЕСТВЕННОМУ ПРИНЦУ И ГОСПОДИНУ,

## ГОСПОДИНУ ФРЕДЕРИКУ,

*Королю Пруссии, маркграфу Бранденбургскому, Правителю  
и Князю Великой Римской Империи, Монарху и Великому  
Герцогу Силезии; Принцу Голландии, Нешателя и Валенжина,  
а также Графства Глаз; Герцогу Гелдерна, Магдебурга,  
Клефе, Юлиха, Берга, Померании, Вендена, Мекленбурга и  
Кроссена; Принцу Хальберштада, Миндина, Камина, Вендена,  
Шверина, Ратзебурга, восточной Фрисландии и Мурса; Графу  
Хохензолерна, Руппина, Марка, Равенсберга, Хохенштайна,  
Текленбурга, Лингена, Шверина, Бюрена и Леердма;  
Властителю Равенштайна и земель Ростока, Штаргарда,  
Бютова, Арлей и Бреда,*

МОЕМУ ВЕЛИКОМУ КОРОЛЮ И ГОСПОДИНУ.



Наисветлейший,  
Великий  
и Могущественный Король,  
Великодушный Король  
и Господин,

позвольте мне с глубоким смирением посвятить данные страницы Вашему Королевскому Величеству, хотя они и содержат лишь часть начальных знаний об игре на том инструменте, владение которым Ваша Светлость довел до столь особенного совершенства.

Ваше покровительство и высшая благосклонность, которыми Ваше Королевское Величество удостоили науки в целом и музыку в частности, позволяют мне надеяться, что Ваше Королевское Величество не откажет в своем покровительстве и моим начинаниям, и Вы благосклонно отнесетесь к тому, что я пытался изложить в этой работе, в меру своих слабых сил служа музыке.

К этому смиренному прошению прибавляю наискреннейшие пожелания благоденствия Вашей Священной Персоне,

НАИСВЕТЛЕЙШЕМУ  
ВЕЛИКОМУ И МОГУЩЕСТВЕННОМУ КОРОЛЮ,  
ВЕЛИКОДУШНОМУ КОРОЛЮ И ГОСПОДИНУ,  
ВАШЕМУ КОРОЛЕВСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ

*Ваш самый преданный и покорный слуга  
Иоганн Иоахим Кванц*

# Предисловие

В этой книге я предлагаю любителям музыки методику игры на флейте траверсо. В ней я постарался возможно просто, начиная с основ, изложить всё, что касается игры на этом инструменте.

Кроме того, в этой работе я позволил себе обратиться к принципам хорошего вкуса в искусстве музыкального исполнительства. И хотя всё изложенное касается преимущественно флейты траверсо, музыканты, играющие на иных инструментах, равно как и певцы, словом, все те, кто стремится к достойному исполнению, также смогут извлечь для себя пользу. Нужно лишь найти именно то, что подходит для определенного инструмента или голоса.

Хорошее звучание ансамбля зависит не только от того, кто играет главную или солирующую партию, – остальные инструменты также вносят свою лепту; посему я добавил отдельную главу, в которой разъяснил, как следует аккомпанировать солисту.

Надеюсь, я не был излишне многословен. Имея целью воспитать не механического флейтиста, а искушенного знатока музыки, важно не только научить его, как должным образом использовать губы, язык и пальцы, но и сформировать его вкус, обострить проницательность. В частности, любому музыканту необходимо овладеть искусством аккомпанирования – не только потому, что ему предстоит аккомпанировать, но и для того чтобы понимать, какие требования следует предъявлять тем, кто будет сопровождать и поддерживать его самого в исполнении сольной партии.

Последняя глава появилась по схожим причинам. В ней я показал, как следует оценивать музыкантов и музыкальные сочинения. Первая ее часть послужит начинающему музыканту зеркалом, в котором он сможет пронаблюдать за собой и оценить себя так, как это сделали бы беспристрастные и сведущие ценители музыки. Вторая часть поможет выбрать пьесы для репертуара, не приняв при этом отбросы за золото.

Как уже говорилось, предлагаемое руководство может быть полезным любому музыканту, исполняющему главную партию. Но я надеюсь, что моя книга найдет более широкое применение, поскольку инструменталисты, занятые преимущественно в аккомпанементе, также изучат то, что им следует принимать во внимание, если они желают хорошо аккомпанировать. Приступающие к занятиям композицией найдут в последней главе основные идеи, опираясь на которые смогут делать наброски своих пьес.

Я ни в коем разе не хочу давать наставления тем, кто своей игрой или сочинениями уже снискал всеобщее признание. Напротив, здесь я перечисляю все достоинства, столь отличающие этих музыкантов от остальных, и указываю юношам, решившимся посвятить себя музыке, как им следует поступать, если они желают стать преемниками этих выдающихся людей.

Если временами будет казаться, что я отступаю от объясняемого материала, то я надеюсь быть прощенным за свое пристрастие к исправлению ошибок, столь часто допускаемых в музыке, и желание использовать любую возможность для того, чтобы сделать некоторые замечания, которые могут послужить улучшению вкуса в музыкальном исполнительстве.

Порой может показаться, что я излишне настойчив и не подкрепляю свои идеи ничем, кроме слова «должно», не представляя доказательств. Но примите во внимание, что доказательства эти подчас слишком пространны, а привести наглядные примеры тому, что по большей части относится к вопросам вкуса, порой совершенно невозможно. Тот, кто не доверяет моему вкусу, который я усердно совершенствовал многолетним опытом и размышлениями, имеет полное право испробовать вещи, противоположные тем, что я рекомендую, а затем выбрать то, что ему более по душе.

Я, впрочем, не считаю себя абсолютно непогрешимым. Если кто-нибудь разумно и обоснованно докажет мою неправоту, я первый приму его сторону и стану ему аплодировать.

Я не перестаю размышлять о вещах, рассмотренных здесь; возможно, со временем свет увидят статьи, в которых я выскажу всё то, что найду нужным добавить к сказанному. Вместе с тем я желал бы ответить моим добрым друзьям на те их замечания, которые сочту обоснованными и полезными. Тем же, кто лишь из желания побраниться станет отвлекать меня возражениями касательно несущественных мелочей, я не стану отвечать вовсе, поскольку совершенно не расположен вступать в препирательства.

Я полагаю, что сообщил в этом «Опыте...» всё, что необходимо для обучения игре на флейте траверсо, но ни в коем случае не смею утверждать, что с его помощью кто-либо сможет научиться играть на ней самостоятельно, без учителя и дальнейших указаний. Поскольку участие учителя я считаю необходимым, я пропустил начальные основы музыкальной теории, останавливаясь подробнее лишь на тех вещах, которые полагал наиболее важными. Подчас одним едва хватает того, что другие считают избыточным. Посему, дабы не утомлять моего читателя необходимостью всякий раз листать книгу, я предпочел повторить некоторые

вещи в той или иной главе, хотя, на первый взгляд, подобной пространности можно было бы избежать.

Если я использую в этом труде некоторые иностранные термины, то лишь из желания сделать его понятнее. Немецкие их аналоги еще не вошли в широкий обиход и не знакомы всем музыкантам. До тех пор, пока они не станут общепринятыми, я вынужден прибегать к словам, заимствованным из других языков.

Поскольку многое в этом сочинении трудно понять без соответствующих нотных примеров, для большего удобства я рекомендую моим читателям переплести отдельно оттиски с выгравированных на меди табличек, дабы всегда иметь их под рукой.

В остальном я искренне надеюсь, что мой труд будет принят благосклонно, и долгие часы, которые я на него потратил, не прошли напрасно.

*Берлин, писано в сентябре 1752*

*Кванц*

# Вступление. О качествах, необходимых тем, кто хотел бы посвятить себя музыке

## § 1

Прежде чем начать свои наставления о том, как играть на флейте и вместе с тем стать истинным музыкантом, я чувствую необходимость дать некое руководство тем, кто хотел бы посвятить себя музыке и таким образом стать полезными членами общества. Ознакомившись с ниже-сказанным, они смогут понять, наделены ли они всеми необходимыми качествами, и не совершить ошибки в выборе профессии, избежав вреда и позора, которые могли бы стать последствиями неразумного выбора.

## § 2

Здесь я говорю лишь о тех, кто действительно желает сделать музыку своей профессией и со временем добиться в ней превосходства. К тем же, кто хочет заниматься музыкой только ради развлечения и собственного удовольствия, все сказанное здесь относится, конечно, в меньшей степени; но и они, если смогут и захотят воспользоваться тем, что изложено на этих страницах, приобретут намного больше уважения окружающих и смогут получать от музыки большее наслаждение.

## § 3

Решение посвятить себя чему-либо, будь то музыка или что-то другое, должно приниматься с большой осмотрительностью. Мало кто имеет счастье посвятить себя той науке или профессии, к которой он наделен способностями от природы. Часто причиной ошибки является недостаток осведомленности со стороны родителей или наставников. Одни принуждают молодых людей заниматься тем, что нравится самим попечителям; другие считают, что та или иная наука или профессия приносит больше почета и возможностей; зачастую родители требуют, чтобы дети обучались той же профессии, что и они сами, тем самым принуждая их впредь всю жизнь заниматься делом, к которому у этих детей нет

ни способностей, ни интереса. Стоит ли после этого удивляться тому, что превосходные ученые и особо выдающиеся люди искусства столь редки!.. Если бы мы обращали большее внимание на склонности молодых людей, стремились увидеть, чему они в действительности хотели бы себя посвятить, и предоставляли им свободу в выборе занятия, к которому они имеют наибольшую склонность, то счастливых и дельных людей на свете было бы больше. Будь этот выбор сделан верно, многих так называемых ученых или музыкантов постигла бы тогда судьба рядовых ремесленников, многие же ремесленники, напротив того, могли бы быть музыкантами или учеными. Мне известен пример двух музыкантов, которые обучались в одно и то же время у одного учителя, примерно лет сорок тому назад. Отцы обоих были кузнецами. Состоятельный отец одного из них не хотел, чтобы его сын был всего лишь простым ремесленником, и отдал его в обучение музыке. Он не скупился на расходы и содержал нескольких учителей, которые обучали юношу науке генерал-баса, композиции и игре на разнообразных инструментах. Несмотря на то, что ученик с удовольствием и усердно занимался, он остался весьма заурядным музыкантом и мог бы добиться больших успехов в кузнечном деле. Второму молодому человеку\* его не столь состоятельным отцом был предуготовлен удел кузнеца. Так бы тому и быть, если бы не преждевременная кончина родителя, которая дала отпрыску возможность выбрать профессию по собственному желанию. Родственники, среди которых были представители разных профессий, позволили ему самому решать, учиться ли на кузнеца, портного, музыканта или делать академическую карьеру. Так как юноша чувствовал наибольшую склонность к музыке, то он счастливо избрал для себя это ремесло, и был отдан в учение к вышеупомянутому мастеру. То, чего ему недоставало в инструкциях учителей, молодой человек восполнил своим талантом, усердием и рвением. К тому же, благодаря удачному стечению обстоятельств, он мог слышать много хорошей музыки, находясь в обществе истинных ее ценителей. Проживи его отец дольше, юноша стал бы кузнецом, талант к музыке был бы похоронен, а его сочинения не написаны.

Не стану рассказывать здесь обо всех известных мне случаях, когда люди половину своей жизни посвящали музыке как профессии, и только в зрелые годы сменяли ее на ремесло, в котором без особого обучения достигали гораздо больших успехов. Избрав еще в молодости профессию, освоенную впоследствии, они, без сомнения, стали бы великими мастерами своего дела.

---

\* Здесь Кванц говорит о себе самом. (Примеч. Е. П.)

## § 4

Первое качество, требуемое от того, кто желает стать настоящим музыкантом, – это особый талант, или природный дар.

Тот, кто хотел бы посвятить себя композиции, должен обладать живым и пылким характером, соединенным с душой, восприимчивой к нежным чувствам, но без чрезмерной меланхолии – тем, что называют темпераментом; богатым воображением и изобретательностью, рассудительностью и пронизательностью, хорошей памятью, отменным тонким слухом, острым и внимательным видением, живым и восприимчивым умом.

Тот, кто желает посвятить себя игре на инструменте, в дополнение ко всем душевным качествам, упомянутым выше, должен иметь разнообразные физические одаренности – в соответствии с природой избранного инструмента. Например, духовые, и флейта в частности, требуют абсолютно здорового тела, сильных и больших легких, долгого дыхания; зубы должны быть ровными, не слишком длинными или короткими; губы нужны тонкие, гладкие и аккуратные, а не выпуклые и толстые, плоти на них должно быть не очень много и не слишком мало, чтобы легко было закрывать рот. Флейтисту необходим беглый и подвижный язык, хорошо сформированные пальцы – не очень длинные, но и не короткие, не толстые и не заостренные, с сильными сухожилиями, а также свободный носовой проход для легкого и беспрепятственного вдыхания и выдыхания. Певцы, так же как и исполнители на духовых инструментах, должны обладать здоровой грудной клеткой, долгим дыханием и искусным языком, в то время как струнники должны иметь умелые пальцы с сильными сухожилиями; ко всему прочему, первые должны быть одарены прекрасным голосом, а вторые – гибкими суставами кистей и предплечий.

## § 5

Если человек обладает всеми перечисленными качествами, его можно считать в целом пригодным для музыки. Однако поскольку природные таланты очень разнообразны и редко в полной мере представлены в одном человеке, всегда оказывается, что кому-то более подходит одно, а кому-то – другое. Например, один может быть наделен природными способностями к композиции, но не иметь данных для владения инструментом, в то время как другой проявляет большие наклонности к инструментам, но абсолютно не обладает качествами, необходимыми для занятий композицией, третий демонстрирует большой талант к одному инструменту, чем к другому, четвертый имеет способности для игры на всех инструментах, а пятый – ни на одном. Если человек обладает спо-

собностями и к композиции, и к пению, и к игре на инструментах, тогда можно с уверенностью сказать, что он был в буквальном смысле рожден для музыки.

### § 6

Итак, прежде чем остановиться на чем-либо определенно, человеку необходимо со всем тщанием исследовать, к какой именно музыкальной области более всего применим его талант. Если бы этому совету следовали все будущие музыканты, в музыке было бы меньше несовершенства – как в наши дни, так, возможно, и в будущем. Тот, кто посвящает себя какой-либо музыкальной сфере, не обладая необходимым дарованием, всегда будет оставаться посредственным музыкантом, несмотря на наилучшие наставления и усердие.

### § 7

Из вышесказанного ясно: чтобы стать умелым и эрудированным музыкантом, нужен определенный талант. Умелым я называю хорошего певца или инструменталиста, а эрудированным музыкантом – того, кто основательно изучил композицию. В музыке, однако, не нужны одни лишь герои; для хорошего оркестранта или исполнения средних партий довольно будет и посредственного музыканта; тому, чьи устремления не простираются дальше дельного туттиста, особый талант не нужен. Любой, обладающий крепким здоровьем, правильно устроенными конечностями, умом и сообразительностью, при определенном усердии, безусловно, сможет обучиться музыкальной технике, достаточной для оркестранта. Все, что ему нужно знать, – к примеру, ритм, длительность и размер нот, их значение, приемы ведения смычка на струнных инструментах или методы владения языком, амбушюром и аппликатурой на духовых, – все это можно изучить при помощи хорошо и полно объясненных правил.

Большинство не обладающих теми или иными знаниями могут винить в этом только себя. Поразительно, что некоторым музыкантам уже зрелого возраста не хватает знаний, несмотря на то, что у них были все возможности получить их всего за два-три года. Мои слова не следует понимать как принижение оркестрантов как таковых. Среди них есть много талантливых, трудолюбивых, выделяющихся среди остальных; они способны и заслуживают того, чтобы возглавить оркестр, однако в результате ревности, алчности и бесчисленного количества иных причин их талант так и не раскрылся полностью. Тот, кто имеет способности к музыке, но не наделен исключительным даром, кому природа не дала возможности стать яркой звездой, может утешиться – он будет востребованным, став хорошим оркестрантом. Тот же, кто наделен задубевшей,



нечувствительной душой, безнадежно неуклюжими пальцами и не имеет музыкального слуха, – тот пусть лучше изучает другие науки.

### § 8

Желающий превзойти всех в музыке должен испытывать непрерывную и неустанную любовь к ней, готовность и стремление не жалеть ни сил, ни стараний и стойко переносить все трудности, которые сулит подобный образ жизни. Музыка редко предоставляет те преимущества, которыми так привлекательны другие науки, даже при хорошем стечении обстоятельств благоденствие музыканта зачастую непостоянно. Перемена вкусов, ослабление телесной силы, скоротечность молодости, потеря покровителя, от которого полностью зависят судьбы многих музыкантов, – все это способствует затруднению музыкального развития.

События последних пятидесяти лет вполне подтверждают сказанное. Как много перемен произошло в музыкальной жизни Германии! При многих дворах и в большинстве городов, где музыка прежде процветала, и, следовательно, ей обучалось большое количество людей, сейчас царит невежество. В прежние времена большинство дворов имели в своем распоряжении способных, иногда даже знаменитых музыкантов. Все изменилось в силу прискорбной тенденции предоставлять ведущую роль тому, кто не заслуживает даже последнего места в хорошем оркестре. Должность обеспечивает такому человеку некоторое признание, но лишь среди несведущих и ослепленных титулами; он не достоин своего поста, не приносит пользы в музыку и не стараясь ради удовольствия тех, от кого зависит его судьба.

Музыка, будучи наукой загадочной, не разделяет счастливую судьбу других, отчасти более высоких, отчасти равных ей наук быть изучаемой в школах. Невежды в рядах современных мудрецов, в отличие от древних, не считают эти знания насущными. Люди обеспеченные редко избирают это занятие, а бедняки не могут себе позволить оплачивать хорошего учителя в самом начале учения или переезжать туда, где преобладает хороший музыкальный вкус. Однако несмотря ни на что в некоторых местах, где есть благородные ценители, покровители и патроны, музыка вновь приобретает большое значение. Почет стал возвращаться к музыке благодаря просвещенным философам, вновь причислившим ее к изящным искусствам, интерес к которым все растет, в особенности в Германии. Кто честно учился, голодным не останется.

### § 9

Обладающий талантом и способностями к музыке должен приложить все усилия к тому, чтобы обучаться у хорошего мастера. Не стану тратить

время на описание качеств, необходимых учителям в каждой из музыкальных областей, остановлюсь лишь на описании наставника, предпочтительного для обучения игре на флейте.

За последние тридцать-сорок лет флейта стала очень популярным инструментом, особенно в Германии. В сравнении с тем, как это было раньше, когда флейта только входила в моду, мы не испытываем недостатка в учебных пьесах, с помощью которых новичку гораздо проще преодолеть некоторые трудности и научиться контролировать язык, пальцы и амбушюр, а также получить иные навыки, необходимые для игры на инструменте. Однако, несмотря на это, лишь некоторые понимают, как играть на инструменте в соответствии с его природой и в подобающем стиле – создается впечатление, что большинство флейтистов в наши дни обладают языками и пальцами, но не досчитываются мозгов.

Тем, кто хотел бы в достаточной мере обучиться игре на инструменте, абсолютно необходимо найти хорошего учителя, и я настоятельно требую этого от всех, кто желает воспользоваться моим методом. Но много ли тех, кто заслуженно носит титул мастера? Не является ли большинство из них, при ближайшем рассмотрении, все еще учениками в своем деле? И как, в таком случае, могут они обучать кого-либо музыке, если сами погрязли в невежестве? К тому же, если вы найдете того, кто хорошо или, по крайней мере, сносно играет на инструменте, может статься, что он не способен обучить этому другого. С другой стороны, случается, что кто-то учит гораздо лучше, чем играет. А поскольку студент не в состоянии оценить, хорошо или плохо его учат, то, безусловно, можно считать большой удачей, если он случайно выберет себе лучшего. Чрезвычайно сложно подробно охарактеризовать учителя, который выпускал бы умелых учеников, но возможно составить примерное представление о нем из приведенного ниже перечня недостатков, которых следует избегать. Для новичка также будет правильным спросить совета у тех, кто беспристрастен и компетентен в музыке. Итак, должно остерегаться учителей, которые ничего не понимают в гармонии и являются не более чем просто инструменталистами; тех, кто не изучил свой предмет основательно и в соответствии с верными принципами, тех, кто не имеет точного представления об амбушюре, аппликатуре, дыхании и артикуляции, тех, кто не знает, как исполнять отчетливо и совершенно пассажи в *Allegro* и украшения и мелизмы в *Adagio*; кто не владеет четким и соответствующим исполнением и вообще изысканным вкусом, не обладает необходимыми знаниями о соотношениях между нотами для игры на флейте с правильной интона-

цией; тех, кто не знает, как точно определить темп, как вразумительно исполнить мелодию без украшений, как разместить *appoggiaturas*, *pin-cemens*, *battemens*, *flattemens*, *doubles*\* и трели в нужном месте; тех, кто не знает, как добавить импровизированные украшения к простой, то есть написанной без украшений, мелодии в *Adagio* так, как того требует мелодия и гармония; тех, кто не в состоянии отобразить свет и тень посредством перехода от *forte* к *piano*, а также исполнением украшений. Ученик должен избегать того наставника, который не в состоянии объяснить четко и доходчиво все, что студент находит трудным для понимания, а вместо того старается передать все на слух посредством повторения, подобно тому, как мы учим птиц. Не стоит также прибегать к услугам мастера, который преувеличивает способности ученика, оставляя без внимания недостатки, не обладает достаточным терпением, чтобы объяснить ученику одно и то же несколько раз и позволить ему повторить это; который не знает, как выбирать для ученика пьесы, соответствующие его способностям, и как играть каждую из них в стиле; который пытается задерживать развитие ученика, не предпочитает честь эгоизму, лишения – удобствам, бескорыстное служение – ревности и зависти; в общем, не видит своей главной целью развитие музыки – такой учитель не сможет воспитать хорошего ученика. Однако если вы найдете того, чьи ученики могут не только чисто и внятно играть, но и во вполне уверенном темпе, у вас уже будет достаточно причин ожидать от него большего.

#### § 10

Любой, желающий заниматься музыкой серьезно, будет иметь значительное преимущество, если с самого начала попадет в руки к хорошему мастеру. Некоторые становятся жертвой пагубного заблуждения, полагая, что приступая к изучению основ, нет необходимости заниматься

---

\* *Appoggiatura* (*um.*) – термин для обозначения различных задержаний. *Appoggiatura* исполняется взятием на сильную долю ноты на полтона или на тон (в зависимости от тональности) ниже основной и последующим плавным переходом в основную ноту. *Pincement* (*фр.*) – разновидность украшения, исполняется повышением ноты на полтона или на тон на последнюю долю длительности основной ноты. *Battement* (*фр.*) – разновидность мордента, играется от основной ноты вниз, быстро и на сильную долю. *Flattement* (*фр.*) – вибрация, медленнее трели; на флейте траверсо исполняется попеременным закрыванием и открыванием отверстия или отверстий (в зависимости от аппликатуры). *Double* (*фр.*) – своеобразное группетто, исполняется как трель сверху, с завершением. (*Примеч. М. К.*)

с хорошим учителем. Ради экономии они часто выбирают того, кто подешевле, кто сам еще малосведущ; так и выходит, что один слепой ведет другого. Я советую обратное. С самого начала ищите себе наилучшего учителя из имеющихся, даже если он будет в три или четыре раза дороже других. В конце концов, это сполна окупится сбережением времени и усилий, поскольку за один год у хорошего учителя можно научиться большему, чем за десять у плохого.

### § 11

Итак, как было показано выше, очень важно найти хорошего учителя, однако еще больше зависит от самих учеников. Известны случаи, когда хорошие учителя выпускали бездарностей, равно как и наоборот, плохим учителям случалось воспитывать будущих знаменитостей. Доподлинно известно, что многие превосходные музыканты формировались сами по себе и не имели иных учителей, кроме больших природных способностей и возможности слышать много хорошей музыки. Посредством своих усилий, усердия, прилежания и неустанного изучения они добились гораздо большего, нежели те, кто обучался у нескольких мастеров. Вот почему так важны для ученика особое трудолюбие и внимание. Тем, кому недостает этих качеств, я не рекомендовал бы заниматься музыкой, по крайней мере, если они полагают найти в этом свое счастье. Тот, кто любит праздность, безделье и прочие бесполезные вещи больше, нежели музыку, не добьется успеха. Многие из тех, кто решил стать музыкантом, сбиваются с пути, уклоняясь от неизбежных трудностей. Они хотели бы стать умелыми, но не желают приложить необходимых для этого усилий. Они представляют себе, что музыка – это одно лишь удовольствие, что учиться этому – детская игра, в которой не нужно прилагать ни физических, ни умственных усилий, и что все полностью зависит только от наклонностей и хороших природных способностей, знания же и опыт решающего значения не имеют. На деле же, чтобы воздвигнуть это здание, необходимо основательное руководство, а со стороны ученика – прилежание и размышления. Если новичок по счастливой случайности в самом начале пути нашел хорошего учителя, он должен полностью ему довериться, стараться упорно и с полной отдачей не только во время урока выполнять то, что объясняет учитель, но и придя домой повторять это с еще бóльшим старанием. Если ученик что-то недопонял или забыл, он должен переспросить учителя на следующем уроке. Новичок не должен позволять себе раздражаться, если ему делают замечание по одному и тому же поводу, напротив, он должен отнести это на счет собственной невнимательности, ценить усердие учителя и предпочесть того мастера, который поправляет его наиболее часто. Ученик должен быть внима-

тельным к своим огрехам: когда он сам начнет распознавать их, можно считать, что половина битвы уже выиграна. Если же учителю слишком часто приходится поправлять одну и ту же ошибку, ученик может быть совершенно убежден в том, что он не сможет добиться большого успеха в музыке. Существует бесчисленное множество вещей, которым ни один мастер не сможет и не станет его обучать, их придется перенимать у других самостоятельно. Такого рода воровство позволительно, оно способствует созданию истинных артистов.

Ученик не должен оставлять усилий, пока не сможет исполнить то, что было предметом наибольшей критики, так, как того требует учитель. Нельзя предписывать учителю, какие пьесы следует задавать, так как он лучше знает, что полезно для ученика. И уж если посчастливилось найти хорошего учителя, нужно оставаться с ним до тех пор, пока есть нужда в наставлениях. Нет ничего более ущербного, чем бегать от одного мастера к другому. Разные манеры исполнения и подходы к обучению путают новичка, и ему приходится постоянно начинать сначала. Кичащиеся тем, что учились у многих известных мастеров, редко извлекают пользу из этого учения. Те, кто перебегают от одного учителя к другому, ни в чем не уверены, но всем недовольны. Действительно, трудно принимать наставления от того, к кому не испытываешь доверия. Ученик с неподдельным желанием совершенствоваться должен полностью положиться на хорошего учителя и его знания, тогда время от времени ему начнет открываться нечто новое, полезное и прежде недоступное, побуждающее, в свою очередь, к дальнейшим расспросам.

## § 12

Расспросы эти также очень полезны начинающим. Чтобы стать хорошим музыкантом, одного усердия недостаточно. Можно обладать хорошими природными данными и большим усердием, иметь прекрасного наставника, возможность слушать прекрасную музыку, но так и не возвыситься над посредственностью. Можно много играть и петь, сочинять вещи, приятные для слуха, но не получить знаний и не достичь мастерства, ибо все, что происходит в музыке без осмысления и обдумывания, так сказать, для времяпрепровождения, бесполезно. Усердие, основанное на безграничной любви к музыке и неугасимом энтузиазме, должно быть объединено с неустанным стремлением исследовать и глубоко осмыслять. Благородное чувство гордости должно предостеречь начинающего от легко достижимого и вдохновить на постепенное самосовершенствование. Тот, кто обращается к музыке бессистемно – как к ремеслу, а не искусству, – на всю жизнь останется дилетантом.

## § 13

Стремление к развитию не должно направляться нетерпением, побуждающим ученика начинать с того, чем другие заканчивают свое обучение. Допускающие подобную ошибку либо выбирают для занятий слишком сложные произведения, к которым еще не подготовлены, и это приводит к привычке проигрывать ноты торопливо и неотчетливо, либо, желая быть изысканными, берутся за слишком легкие пьесы, единственная польза от которых – лесть собственному слуху. Пьесы, которые заостряют музыкальную проницательность, углубляют понимание гармонии, улучшают владение смычком, артикуляцией, амбушюром и пальцами, пьесы, на которых можно научиться определять темп, читать и правильно разделять ноты, они, напротив, игнорируют, считая напрасной тратой времени, хотя без них невозможно добиться исполнительского мастерства и сформировать хороший вкус.

## § 14

Если вы будете излишне полагаться на свой талант, это послужит преградой усердию и осмыслению. Опыт показывает, что мы гораздо чаще сталкиваемся с невежеством тех, кто наделен особыми природными данными, нежели тех, кто развил средние способности с помощью прилежания и осмысления. В самом деле, для многих хорошие природные данные приносят больше вреда, нежели пользы. Для убедительного доказательства посмотрим на большинство светских композиторов наших дней. Сколько среди них можно найти тех, кто обучался искусству композиции в соответствии с правилами? Не полагаются ли они почти полностью лишь на интуицию? Имея, в лучшем случае, только некоторое представление о генерал-басе, они верят, что настолько совершенная наука, как композиция, основывается не более чем на проницательности, способности избегать запрещенных параллельных квинт и октав, ну и, возможно, написании однообразного баса с добавлением нескольких невнятных средних партий. Все остальное они считают пагубным педантизмом, который только мешает красивой мелодии и хорошему вкусу. Но если в особом мастерстве нет необходимости и природных данных вполне достаточно, почему же тогда произведения опытных композиторов производят более сильное впечатление, шире известны и остаются в моде гораздо дольше, нежели сочинения этих необученных интуитивных писак? И почему законченные произведения любого хорошего композитора показывают значительное развитие по сравнению с первым наброском? Приписывать ли это лишь природным данным, или все-таки соединению дарования и мастерства? Способности даны при рождении, в то время как мастерству возможно обучиться посред-

ством должного руководства и усердия, и первое, и второе необходимо для хорошего композитора.

В оперном стиле прибыло вкуса, но убыло знания.

Так как многие полагают, что гений и изобретательность необходимы в этой области музыки гораздо в большей степени, нежели знание композиции, и так как оперная музыка, в отличие от инструментальной или написанной для церкви, находит наибольшее признание среди любителей, молодые и неопытные композиторы Италии в первую очередь берутся за написание опер, чтобы быстрее добиться признания и за возможно короткое время стать мастерами, или, как они говорят, маэстро. Поспешное стремление большинства заслужить это звание, минуя ученичество, не обучившись основам, приводит к тому, что они получают аплодисменты невежд и не желают слушать наставления. Подобные композиторы подражают друг другу, копируют работы друг друга и даже, как показывает опыт, выдают чужие работы за свои, особенно если отправляются попытать счастья в других странах. Они привозят свои замыслы в чемоданах, а не в умах. Если же они способны изобрести что-то сами, не рядясь в чужие перья, они редко тратят столько времени, сколько необходимо для такой объемной работы, как опера. Напротив, такие сочинители считают особым знаком ума и способностей за десять-двадцать дней полностью набросать оперу, заботясь не о качестве и красоте, а лишь только о новизне. Легко представить, что может быть создано в такой спешке. Они, верно, хватают свои идеи прямо из воздуха, как хищник птицу.

Куда подевались порядок, связность и чистота музыкальных замыслов? В Италии более нет стольких прославленных композиторов, сколько их было в прежние времена. А разве возможно сохранять и поддерживать хороший стиль без опытных композиторов? Тот, кто понимает, что такое хорошая опера, должен признать, что подобная работа требует скорее опытного, нежели начинающего композитора, и гораздо больше времени, чем несколько дней. Однако если композитор начинает писать толково, оставив в стороне сумасбродство, его, скорее всего, обвинят в том, что он исчерпал весь свой запал, утратил былую находчивость, а изобретательность его изрядно оскудела. Утверждение это во многих случаях верно, но если разобраться, окажется, что подобные неудачи случаются лишь с описанными выше композиторами, никогда основательно не обучавшимися композиции. Здание, возведенное на шатком фундаменте, недолговечно. И напротив, талант, техническое мастерство и опыт, собранные воедино, образуют почти неисчерпаемый источник для создания прекрасных произведений.

Если опыт столь необходим в каждом деле, во всех профессиях, во всех

науках, то почему музыка, в частности композиция, должна быть исключением? Тот, кто считает, что в композиции все зависит лишь только от удачи и слепых фантазий, глубоко заблуждается и не имеет ни малейшего представления об истинном положении дел. Изобретения и фантазии, действительно, случайны, им невозможно научиться по наставлениям, но изысканность и согласованность, выбор и смешение замыслов не могут быть случайными, они приобретаются знанием и опытом, это и есть те основные составляющие, которые отличают мастера от ученика, и которых все еще недостает многим композиторам.

Правилам композиции и основам гармонии может научиться каждый, даже не уделяя этому много времени. С тех пор, как существует музыка, правила контрапункта почти не изменились, но точность, индивидуальность, ясность, взаимосвязь и чередование музыкальных тем требуют новых правил почти для каждой новой пьесы. Поэтому те, кто прибегают к плагиату, часто теряют свой стиль, и не составляет большого труда понять, происходят ли все их изобретения из их собственного замысла, или из чужих идей, механически собранных вместе.

### § 15

В прежние времена композиция была не менее почитаема, чем сейчас, но плохие композиторы встречались реже, чем в наши дни. Наши предшественники считали, что композиции нельзя научиться без руководства. Они полагали искусство генерал-баса необходимым, но не достаточным для изучения композиции. Те же немногие, кто посвящал себя композиции, изучали ее со всем тщанием.

Теперь же практически каждый, едва научившись играть на каком-либо инструменте, решается учиться композиции, вследствие чего свету является великое множество чудовищных сочинений – не удивительно, что музыка, вместо того чтобы развиваться, приходит в упадок. Если обученные и опытные композиторы будут постепенно исчезать, а пришедшие им на смену станут полностью полагаться лишь на природные способности, как многие из них и делают, и считать изучение правил композиции излишним или даже вредящим красоте мелодии и хорошему вкусу, если оперный стиль будет, приноравливая, использовать в пьесах, к этому стилю не относящихся, таких, как церковные и инструментальные сочинения, и все произведения будут иметь черты оперных арий, как это уже случилось в Италии, то очень может стать, что музыка постепенно потеряет свое прежнее великолепие, и у немцев, равно как и у других народов Европы, этот вид искусства постигнет печальная участь иных, утраченных ныне невозвратно.

В былые времена итальянцы обычно говорили, что немцы, не обла-



дая таким хорошим вкусом, как их соседи\*, безусловно превосходят их в знании правил композиции. Так не должна ли теперь немецкая нация, день ото дня утрачивающая свой хороший вкус в искусствах, стремиться избегать упреков в том, что молодые композиторы пренебрегают методичным изучением инструкций, полностью полагаясь лишь на природные способности? Не стоит ли стремиться сохранить выдающиеся качества предшественников? Ведь только будучи поддержанными основательным штудированием основ, усилиями и стремлением – я повторяю, только в этом случае! – исключительные природные данные способны открыть путь к достижению особого уровня совершенства.

### § 16

Не поймите меня превратно, я вовсе не требую, чтобы каждое произведение было написано в соответствии со строгими правилами двойного контрапункта, диктующими, как писать многоголосие в согласованной манере в перевернутом, измененном или транспонированном виде. С моей стороны это было бы предосудительным педантизмом. Я лишь придерживаюсь убеждения, что каждый композитор обязан знать все эти правила, чтобы использовать их, – но только там, где эти музыкальные уловки не нарушат аффекта или красоты мелодии; слушатель же при этом не должен замечать педантичной работы, но лишь явственную естественность музыки.

На большинство тех, кто предпочитает в написании музыки следовать только своему внутреннему чутью, слово «контрапункт» обычно производит неприятное впечатление, они считают его отвлекающей, книжной наукой. И все это потому, что им известно лишь название, но отнюдь не суть и достоинства предмета. Понимай они чуть больше, это слово звучало бы для них уже менее пугающе. Я не собираюсь петь хвалу всем типам двойного контрапункта, хотя каждый из них можно использовать, если применять в соответствующей манере и контексте. Тем не менее, не могу не отдать должное октавному контрапункту и настойчиво рекомендую его изучение в качестве обязательного предмета каждому молодому композитору, так как именно эта форма контрапункта не только наиболее необходима для написания фуги или другой полифонической формы, но так же превосходно помогает в написании имитаций и смене голосов в произведениях галантного стиля.

Ранние композиторы, действительно, были настолько увлечены письмом в строгом полифоническом стиле, что почти забыли главнейшую задачу музыки, а именно – вызывать эмоции и доставлять наслаж-

---

\* Здесь имеются в виду как сами итальянцы, так и французы. (Примеч. Е. П.)

дение. Но следует ли винить контрапункт в том, что контрапунктисты не знают, как правильно его использовать, или злоупотребляют его применением? Стоит ли винить контрапункт, если все дело в недостатке вкуса по причине отсутствия знаний? И не является ли общим для всех наук положением, что без определенных знаний о предмете мы не находим в нем удовольствия? Разве можно сказать, что не находишь для себя удовольствия в тригонометрии или алгебре, если никогда не изучал их? С постижением и познанием предмета растет почитание и любовь к нему. Знатные господа обучают своих детей многим наукам не столько для того, чтобы это стало их профессией, сколько для того, чтобы они владели знаниями в разных областях и могли говорить о них, когда того требует случай.

Если бы все учителя музыки были еще и ее ценителями, если бы они знали, как передать своим ученикам необходимые музыкальные знания, давали бы им со временем играть хорошо написанные пьесы и объясняли их содержание, тогда любители не только научились бы играть, они научились бы разбираться в музыке и находили бы в ней больше удовольствия. Музыка бы тогда ценилась выше, чем в наши дни, и настоящие музыканты получали бы больше благодарности за свои труды. Увы, в силу того, что большинство любителей обучаются музыке механически, этого не происходит, к тому же мы испытываем недостаток как в хороших учителях, так и в усердных учениках, вот почему состояние музыки остается далеким от совершенства.

### § 17

Так что же должно быть главным предметом изучения и размышления? Если начинающий композитор основательно изучил правила гармонии, хоть они и суть самое малое и простое в искусстве композиции, он должен суметь безошибочно выбрать сочетание музыкальных идей в строгом соответствии с замыслом своей пьесы на всем ее протяжении, правильно передавать различные душевные настроения, удерживать плавность мелодии, будучи при этом оригинальным и естественным в ее развитии. Кроме того, необходимо постоянно поддерживать соотношение света и тени, быть точным в ритмической структуре, ограничить свои идеи до умеренной длины, не злоупотреблять цезурами и повторениями, а также писать одинаково удобно как для голоса, так и для инструментов. Композитор должен писать вокальную музыку в согласованности с длиной слога и смыслом слов, иметь достаточные знания и о вокальных приемах, и о возможностях каждого инструмента. В свою очередь, вокалист или инструменталист, для того чтобы достичь действительно хорошего уровня исполнения, должны стараться полностью

владеть своим голосом или инструментом, понимать нотные длительности, быть абсолютно точными в сохранении темпа и чтении нот, прилежно изучить гармонию и, главное, применять все полученные знания на практике.

### § 18

Тот, кто желает добиться признания на музыкальном поприще, не должен начинать обучение слишком поздно – в возрасте, когда уже нет необходимой энергии, когда горло или пальцы уже не обладают достаточной подвижностью и, следовательно, не могут исполнять трели, небольшие изысканные украшения или виртуозные пассажи отчетливо и быстро.

### § 19

Более того, музыкант не должен занимать себя многими другими занятиями. Почти каждая наука требует человека полностью. Я ни в коей мере не хочу сказать, что невозможно изучать более одной науки разом, замечу лишь, что для этого требуется довольно неординарный талант, которым природа редко награждает людей. Желая научиться всему, но будучи подвержены изменчивости настроений, многие совершают ошибку, сосредотачиваясь то на одном, то на другом предмете, сменяют инструменты, увлекаются композицией или вообще чем-то другим, далеко от музыки, ничего не изучая досконально.

Некоторые из тех, кто посвятил себя изучению точных наук, долгие годы занимаются музыкой ради развлечения. Они не могут посвящать ей столько времени, сколько необходимо, не имеют возможностей или средств обучаться у знающего учителя или слушать музыку в хорошем исполнении. Зачастую они выучиваются только лишь читать ноты и вводят в заблуждение своих слушателей, исполняя пусть и сложные вещи, но плохо и безвкусно. Если подобному любителю случайно удалось заслужить аплодисменты и стать одноглазым королем в стране слепых, то отсутствие знаний позволяет ему обманываться и думать, что благодаря своим познаниям в точных науках он имеет преимущество перед другими музыкантами, однако последние, несмотря на то что не обучались в университетах, на самом деле знают о музыке неизмеримо больше.

Иные занимаются музыкой, не находя в этом ни малейшего удовольствия, просто для того, чтобы заработать на жизнь. Зачастую те, кто обучались музыке в раннем возрасте более посредством собственных занятий, нежели правильных указаний, впоследствии либо стыдятся принимать наставления, либо верят в то, что более в них не нуждаются. Не желая учиться, они предпочитают получать похвалу, маскируясь под словом «любитель». Другие вынуждены заниматься музыкой, потому

что не достигли успеха ни в чем другом, но точно так же как раньше они были лишь наполовину учениками, они остаются музыкантами только наполовину, так как упустили время, занимаясь другими предметами. Их способности, которых было недостаточно в другой сфере деятельности, еще менее соответствуют требованиям музыки, предубеждение же и самомнение не позволяют им выслушивать наставления и замечания от других. Тот, кто не обладает достаточной природной одаренностью для академического обучения, скорее всего, имеет еще меньше способностей к музыке. Однако если тот, кто получает академическое образование, обладает достаточными данными для музыки и занимается ею с таким же усердием, с каким изучает другие предметы, у него не только есть несомненное преимущество перед другими музыкантами, он также может быть полезным для музыки в целом, как это можно видеть из многих примеров. Тот, кто осознает, сколь сильное влияние на музыку имеет математика и такие науки, как философия, поэтика и риторика, должен признать, что музыка обладает более широкими возможностями, нежели многие представляют, и что очевидное отсутствие знаний в вышеупомянутых науках среди большинства профессиональных музыкантов является большим препятствием их дальнейшему развитию, а равно и совершенствованию музыки в целом. К сожалению, те, кто владеют теорией, редко сильны в практике, а те, кто превосходят других в практике, редко могут претендовать на звание мастера-теоретика. Возможно ли при таких обстоятельствах довести музыку до совершенства? Позволю себе дать серьезный совет молодым людям, желающим стать музыкантами: не оставляйте своим вниманием науки, по крайней мере перечисленные выше, равно как и некоторые иностранные языки, если время не позволяет заниматься всеми академическими предметами. Для тех, кто ставит себе целью писать музыку, также небесполезным будет тщательно изучить искусство театральной постановки.

#### § 20

Мой последний совет тем, кто хочет быть хорошим музыкантом, – контролируйте свое тщеславие, сдерживайте его. Неумеренное и бесконтрольное тщеславие вредно по своей сути, оно затуманивает разум и затрудняет истинное понимание. В музыке оно находит пищи больше, чем в других профессиях, в которых никого не кормят криками «браво!» и раздутым чванством. Сколько беспорядка тщеславие принесло в музыку! Вначале мы нравимся себе больше, нежели другим. Если выпадает случай заменить кого-то в концерте, мы уже и тем довольны. Затем мы позволяем себе купаться в преждевременных и чрезмерных похвалах, принимая их как заслуженное вознаграждение. Мы не желаем слышать никаких

возражений, замечаний или исправлений. Если кто-то предпринимает попытку указать нам на что-то подобное по необходимости или из добрых побуждений, этот безрассудный приятель сразу становится врагом. Некоторые люди с малым количеством знаний зачастую льстят себе тем, что они много знают, и стараются поставить себя выше других – тех, у кого им следовало бы поучиться. В своей зависти, ревности и злобе они заходят столь далеко, что невозможно описать словами. Если приглядеться к тому, что выдается ими за знания, во многих случаях мы обнаружим лишь шарлатанство. Подобные люди запомнили несколько музыкальных терминов из теоретических трактатов, они могут немного говорить о музыкальном мастерстве, но не знают, как применить эти поверхностные познания. Они могут пользоваться авторитетом среди невежд, но рискуют стать посмешищем среди знатоков музыки. Если сравнить их с ремесленником, то получается, что они знают названия рабочих инструментов, не умея ими пользоваться. В любом искусстве или науке есть немало подобных людей, складно и много говорящих, на практике же проявляющих себя куда более скромно, нежели их не столь многословные коллеги. Если тщеславный начинающий благодаря достойному обучению получил, наконец, долгожданные аплодисменты, он незамедлительно причисляет себя к числу виртуозов, и верит, что уже достиг первой ступени Парнаса. Ему становится стыдно получать дальнейшие наставления, или же он считает, что в них более нет необходимости. Он уходит от своего учителя в самый ответственный момент, в расцвете развития. Не стараясь вынести нечто полезное из суждений опытного музыканта, он предпочитает оставаться в незнании, нежели отбросить свою чопорность и продолжать брать уроки. Если он и снисходит до того, чтобы поделиться своими сомнениями с кем-либо еще, то скорее от желания услышать в свой адрес похвалу, нежели правду. Подобное тщеславие приносит неопишуемый вред. Достаточно сказать, что оно дает ложное удовлетворение, а это – самое большое препятствие к развитию в музыке.

### § 21

Прежде чем закончить это вступление, я должен возразить тем, кто ошибочно полагает, что игра на флейте вредна для легких и грудной клетки, – это не только совершенно не вредно, но напротив, полезно и целительно, так как расширяет и укрепляет легкие. В моей практике встречалось немало молодых людей с коротким дыханием, поначалу с трудом игравших подряд два такта, но за несколько лет упражнений добившихся того, что теперь могут играть более двадцати тактов на одно дыхание. Из этого можно заключить, что игра на флейте так же вредна для легких, как верховая езда, фехтование, танцы и бег. Разумеется, флейтист не дол-

жен переутомляться, играть сразу после принятия пищи и пить холодное сразу после игры, когда его легкие еще крайне возбуждены. Конечно, никто не станет отрицать, что для игры на трубе нужны более сильные легкие и физическая сила, чем для игры на флейте. Замечу к слову, что как показывает опыт, люди, которые долго играют на трубе, доживают до весьма преклонного возраста. Еще в молодости я был знаком с одним начинающим музыкантом\*, который, невзирая на очень слабые физические данные, усердными занятиями на своем инструменте добился того, что стал достаточно хорошим трубачом. Мало сказать, что он жив до сих пор, он полон сил и имеет прекрасное здоровье.

Однако неоспоримо, что хотя игра на флейте или трубе требует здорового тела ровно так же, как и физические упражнения, упомянутые выше, она не излечит того, кто уже болен, и я не рекомендую начинать заниматься на инструменте с подобной целью. Как я уже говорил, в целом любой музыкант, вне зависимости от того, на чем он играет, должен обладать здоровым телом, а также живым и энергичным духом, так как в музыке задействованы и то, и другое.

---

\* Здесь Кванц снова имеет в виду себя: в молодые годы он много времени уделял игре на трубе. (Примеч. Е. П.)

# Глава I. Краткая предыстория и описание флейты траверсо

## § 1

Я не хочу останавливаться на мифических и сомнительных рассказах о происхождении поперечных флейт. Поскольку мы не обладаем достоверной информацией по этому вопросу, несущественно, изобрел ли их фригийский король Мидас или кто-то другой, и было ли это изобретение подсказано дуновением ветра сквозь полую ветку бузины с прогнившими отверстиями по бокам, или было обусловлено другими обстоятельствами.

## § 2

Тем не менее, не подлежит сомнению, что немцы первыми из европейцев воскресили (если не установили) основные принципы игры на флейте траверсо – равно как и на многих других духовых инструментах. Именно поэтому англичане называют этот инструмент *German flute*, а французы – *la flute allemande*.

## § 3

Михаэль Преториус\* в своем трактате «*Theatrum instrumentorum seu sciagraphia*», изданном в Вольфенбюттеле в 1620 году, называет аналогичный инструмент (тогда еще без каких бы то ни было клапанов) поперечной флейтой\*\*, в противоположность инструменту, и по сей день используемому солдатами для сопровождения барабана и называемому швейцарской дудкой.

## § 4

Следовательно, строение флейты траверсо прежде было не таким, как сейчас. Поскольку клапан, необходимый для полутона ре диез, отсутствовал, на ней невозможно было играть во всех тональностях. У меня

---

\* *Михаэль Преториус (Praetorius)* (15 февраля 1571 – 15 февраля 1621) – немецкий теоретик музыки, композитор и органист. (Примеч. М. К.)

\*\* Инструмент, который сейчас называют ренессансной флейтой. (Примеч. Е. П.)

есть подобный инструмент, на таких в Германии играли около шестидесяти лет назад – он на кварту ниже обычных флейт. Добавив клапан, французы усовершенствовали немецкую модель.

### § 5

Когда именно было сделано это усовершенствование и кто был его инициатором, точно определить невозможно, хотя я не пожалел усилий на поиски достоверных ответов. Возможно, это случилось менее века тому назад. Не подлежит сомнению тот факт, что это было предпринято во Франции примерно в то же время, когда шалмей был переделан в гобой, а бомбард – в фагот.

### § 6

Во Франции первым, кто прославился своей игрой на усовершенствованной флейте, был Филибер, после него – Ля Барр и Оттетер ле Роман, за ними последовали Буффардин и Блаве\*, намного превзошедший в исполнительском мастерстве своих предшественников.

### § 7

Немцы стали использовать флейту траверсо, улучшенную клапаном, около пятидесяти или шестидесяти лет назад. Несмотря на то, что перечисленные французские музыканты были первыми, кто хорошо играл на этом инструменте и понимал его особенности, давняя склонность немцев к духовым инструментам и особое одобрение, которое встретила обновленная флейта траверсо, сделали этот инструмент столь же распространенным в Германии, сколь и во Франции.

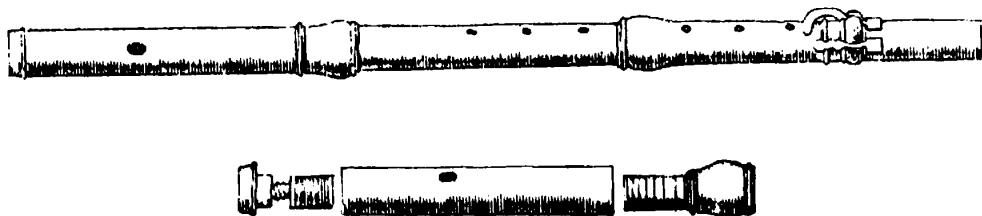
### § 8

Долгое время флейта траверсо имела только один клапан. Однако изучая особенности этого инструмента, я пришел к заключению, что интонация некоторых нот неидеальна, и восполнить этот недостаток

---

\* *Филипп Филибер* (1639–1717) – французский флейтист, придворный музыкант Людовика XIV. *Мишель де ла Барр* (1675–1745) – французский композитор, флейтист, придворный музыкант дворов Людовика XIV и Людовика XV. *Жак Мартин Оттетер* (1674–1763) – французский флейтист, композитор, написал первый метод игры на флейте траверсо, изданный в 1707. *Пьер Габриэль Буффардин* (1690–1768) – французский флейтист, композитор, учитель Кванца; с 1715 по 1745 служил при дворе в Дрездене. *Мишель Блаве* (1700–1768) – французский флейтист-виртуоз, композитор; самый популярный флейтист своего времени. Кванц был очень высокого мнения о нем. (*Примеч. Е. П.*)





можно только добавлением второго клапана. В 1726 году я добавил его, и флейта приобрела именно такой вид, как показано в таб. 1 на рис. 1. Более развернуто я объясняю причины добавления второго клапана в § 8 главы III.

### § 9

В прежние времена флейта траверсо состояла только из одной части, подобно используемой и по сей день швейцарской дудке, или так называемой солдатской флейте, хотя и была на октаву ниже последней. После того как во Франции флейте траверсо был добавлен клапан, сделавший ее более пригодной для музицирования и улучшивший ее внешний вид, для большего удобства инструмент был разделен на три части – головную, где находится амбушюрное отверстие, среднюю часть с шестью отверстиями и нижнюю, на которой расположен клапан.

Если бы повсеместно был принят один и тот же строй, трех частей было бы вполне достаточно. Однако разнообразие настроек так велико, что своя высота строя есть не только в каждой стране, но и почти в каждой провинции или городе, даже один и тот же клавесин может быть настроен неаккуратным настройщиком то выше, то ниже. Поэтому около тридцати лет назад флейта была оснащена несколькими взаимозаменяемыми средними частями. Для того чтобы флейту удобнее было носить в кармане, длинная средняя часть с шестью отверстиями была разделена надвое. Для верхней из этих двух частей были сделаны другие два или три взаимозаменяемые колена разной длины, отличающиеся друг от друга примерно на полутон. При помощи них флейту стало возможным укорачивать или удлинять, тем самым повышая или понижая ее строй. Если инструмент все же невозможно было настроить чисто в силу того, что одно колено низило, а другое высило, более точной настройки можно было добиться, выдвигая верхнюю среднюю часть из головного колена. Однако, поскольку разница между средними частями инструмента была слишком велика, их приходилось раздвигать шире,

чем это позволяет строение флейты, что делало ее строй фальшивым; поэтому пришлось добавить еще несколько средних колен, каждое из которых отличалось от другого не более чем на комму\* или одну девятую часть тона. Таким образом, шесть средних колен образуют интервал чуть более большого полутона\*\*, который соответствует строению флейты, не нарушая при этом чистоту интонации; при необходимости можно добавить еще два средних колена.

### § 10

В верхней части флейты, между амбушюрным отверстием и винтом, находится пробка, которую по желанию можно выдвигать и задвигать. Эта пробка незаменима и играет ту же роль, что и скрипичная душка – небольшая деревянная деталь, расположенная вертикально под подставкой и делающая звук лучше или хуже, в зависимости от правильности ее расположения. Пробка, задвинутая или выдвинутая слишком далеко, портит не только красоту звука, но и чистоту интонации.

### § 11

Если флейта укорачивается или удлиняется средними частями, а пробка всегда остается в одном положении, чистота интонации между октавами будет утеряна. Для каждой более короткой средней части пробку нужно выдвигать дальше от амбушюрного отверстия и задвигать ближе к нему для каждого более длинного колена. К пробке должен быть прикреплен винт, с ним выдвигать и задвигать ее будет легче.

### § 12

Чтобы определить, стоит ли пробка на правильном месте, проверьте нижнее ре в соотношении со средним и верхним. Если эти две октавы строят чисто, значит, пробка расположена правильно. Но если верхнее ре слишком высокое и, соответственно, нижнее слишком низкое, выдвиньте пробку так, чтобы октавы строили чисто. Если же наоборот, верхнее ре

---

\* *Комма* (др.-греч. κόμμα – отрезок) в теории музыки – общее название для микроинтервалов величиной около  $1/7$  –  $1/10$  целого тона, возникающих, как правило, при сопоставлении однотипных интервалов в различных музыкальных настройках (температурах). (Примеч. М. К.)

\*\* То, что музыканты в разные эпохи называли словом «полутон», представляет собой не один, а множество (группу) разных акустических интервалов. Различают, например, диатонический полутон чистого строя, большую лимму, лимму пифагорова строя, хроматический полутон и т. п. (Примеч. М. К.)

очень низкое, а нижнее – высокое, задвиньте пробку настолько, чтобы интонация в обеих октавах стала чистой.

### § 13

Нужно быть очень внимательным и не выдвигать средние части флейты слишком далеко из головного колена, иначе до второй октавы и трели на ней, равно как и на до диезе, будут звучать очень резко. Среднюю часть флейты можно выдвигать не больше, чем на комму, иначе необходимо заполнить образовавшийся промежуток кольцом соответствующей ширины. Раздвигать флейту можно только с широкого конца, в том месте, где средняя часть соединяется с головным коленом. Увеличение расстояния между коленами с отверстиями для пальцев, а также нижним коленом с клапаном нарушит интонацию флейты.

### § 14

Некоторое время назад появилось изобретение, позволяющее укорачивать или удлинять нижнее колено за счет вставленной в него второй части\*. Его, как и пробку в верхнем колене флейты, можно раздвигать примерно на полдюйма и задвигать обратно. Усовершенствование позволяет немного укорачивать нижнее колено для каждого более короткого среднего колена, для того чтобы посредством шести средних частей флейта могла повышаться или понижаться на целый тон.

Если бы это изобретение прошло испытания, оно имело бы свою ценность. Но в результате укорачивания нижнего колена выше становится только ре, в то время как интонация остальных нот, таких как ре диез, ми, фа, соль и т. д. остается по большей части неизменной. Не повышаясь вместе с ре в верной пропорции, все они, за исключением нот, берущихся на отверстиях первого колена, становятся абсолютно фальшивыми. Поэтому, а также по причинам, приведенным в предыдущем параграфе, это изобретение стоит отклонить как вредное и губительное. Оно служит лишь для того, чтобы при необходимости из экономии сыграть на одной дурно настроенной флейте то, для чего в обычном случае требуются две флейты, настроенные по-разному – выше и ниже. Намеревающийся использовать описанное усовершенствование рискует раздражать слух, которого изобретатель этого новшества, похоже, лишен, равно как и представления о пропорциях нот.

---

\* Несмотря на то что Кванц подвергал критике данное новшество, подобное раздвижное нижнее колено можно найти на некоторых моделях флейт траверсо. (Примеч. Е. П.)

## § 15

Укорачивание и удлинение, подобное описанному выше, лучше проделывать не на стыке головной части со следующим коленом, но в самой головной части\*. Для этого необходимо отделить нижнюю часть головного колена в отдельное сочленение. Вставленное в верхнюю часть головного колена, оно может задвигаться и выдвигаться, делая флейту длиннее или короче, изменяя ее строй, но не нарушая интонации ее шкалы. Я испробовал это сам и нашел такой способ гораздо более надежным.

## § 16

Около тридцати лет назад некто попытался добавить к нижнему регистру флейты еще один клапан, а именно до первой октавы, удлинив для этого нижнее колено настолько, сколько было необходимо для целого тона. Однако нововведение нарушало чистоту строя и ухудшало звучание флейты, а потому не получило широкого признания и исчезло.

## § 17

Помимо обычной флейты траверсо существуют другие, менее распространенные виды флейт самых разнообразных размеров: низкие поперечные флейты, флейты д'амур, маленькие поперечные флейты. Первый вид ниже обычной флейты траверсо на кварту, второй – на малую терцию, в то время как третий – на кварту выше. Из них всех флейты д'амур самые лучшие, однако ни одна из них не сравнится с обычной флейтой траверсо по чистоте и красоте звука. Если вы все же вознамеритесь поиграть на одном из этих необычных инструментов, нужно лишь транспонировать ноты в другой ключ, а все остальное делать так же, как и на обычной флейте траверсо.

## § 18

Флейты делаются из дерева твердых пород, таких как самшит, черное дерево, королевское дерево, *lingum sanctum*\*\*\*, пассифлора (гранадилла) и т. д. Самшит – самый распространенный и надежный материал для изготовления флейты. Однако наиболее чистый и красивый звук производит черное дерево. Тот, кто желает издавать на флейте пронзительный, грубый и неприятный звук, может покрыть ее медью, как некоторые уже пытались.

---

\* Подобная манера настраивания флейты траверсо возможна только на флейте Кванца. Другие модели настраиваются с помощью раздвижения головного и среднего колена. (Примеч. Е. П.)

\*\* Гваяковое дерево. (Примеч. М. К.)

## § 19

Поскольку во время игры в инструменте образуется губительная влага, его нужно часто и тщательно вытирать лоскутком ткани, прикрепленным к небольшой палочке. Для того чтобы дерево не впитывало влагу, флейту нужно время от времени протирать миндальным маслом.

# Глава II. О том, как держать флейту и располагать пальцы

## § 1

Для того чтобы вы без труда могли понять, к какому из пальцев я обращаюсь в таб. 1, я дал им номера, обозначив указательный палец левой руки цифрой 1, а средний и безымянный – цифрами 2 и 3, мизинец этой руки не используется. Указательный палец правой руки я обозначил цифрой 4, и последующие два – 5 и 6. Номера 7 и 8 предназначаются для мизинца правой руки: 7 – мизинец касается маленького клапана, 8 – он же касается изогнутого клапана. Далее пальцы будут обозначаться так же. Нужно отметить, однако, что пальцы с 1 по 6 закрывают отверстия флейты, в то время как 7 и 8 нажимают на клапаны, следовательно, напротив, открывают отверстия.

## § 2

Для того чтобы было удобнее держать флейту и играть на ней, когда ее части соединены, отверстия на двух средних частях должны стоять на одной линии с отверстием, прикрываемым изогнутым клапаном, так, чтобы мизинец правой руки мог без труда достать оба клапана. Верхняя часть флейты должна быть повернута внутрь ко рту, отклоняясь от прямой линии примерно на расстояние секции амбушюрного отверстия.

## § 3

Согнув большой палец левой руки, расположите его верхнюю фалангу почти прямо под пальцем, обозначенным цифрой 2. Положите флейту между основанием и второй фалангой первого пальца таким образом, чтобы согнутый указательный палец свободно накрывал верхнее отверстие. При такой позиции, приложив флейту ко рту, вы сможете не только удобно прижимать ее и крепко придерживать первым пальцем и большим пальцем левой руки, образуя противовес без участия других пальцев или правой руки, но и отбивать трели каждым пальцем левой руки, не придерживая флейту правой.

## § 4

Закругленный и изогнутый наружу большой палец правой руки распо-

ложите под пальцем 4. Остальные пальцы обеих рук, изогнув аркой, расположите над отверстиями. Не закрывайте отверстия самыми кончиками пальцев, они будут пропускать воздух. Округлять пальцы нужно для того, чтобы иметь возможность играть трели быстро и ровно.

### § 5

Голова должна быть постоянно поднятой, в естественном положении, чтобы не затруднялось дыхание. Руки следует держать немного от себя и кверху, левую в большей степени, чем правую, не прижимая к телу, в противном случае вы будете вынуждены наклонять голову вправо, а это не только уродует позу, но и затрудняет дыхание, зажимая горло.

### § 6

Флейту нужно всегда плотно прижимать к подбородку, не поворачивая ее к себе и не отворачивая ее от себя, так как это понижает или повышает звук.

### § 7

Не сжимайте и не растопыривайте пальцы, во избежание излишних и неорганизованных движений держите их непосредственно над отверстиями. Большой палец правой руки всегда ставьте на отведенное ему место, не поддерживайте им флейту – для этого предназначен только большой палец левой руки; таким образом остальные пальцы тоже окажутся точно на своих местах и им будет проще находить отверстия. Сухожилия пальцев нужно немного напрягать, чтобы играть трели ровно и блестяще.

### § 8

Будьте неустанно внимательны к своим пальцам, дабы не приобрести привычки поднимать их слишком высоко или задирать один выше остальных – это чрезвычайно важно, если вы хотите играть быстрые пассажи ровно и отчетливо, что является одним из основных признаков хорошего исполнения. Также не нужно держать пальцы слишком близко к отверстиям, чтобы не испортить чистоту и интонацию звука. Расстояние от пальца до отверстия должно быть не меньше ширины мизинца.

### § 9

Флейту следует держать, не прибегая к помощи правой руки. Не оставляйте мизинец на одном из клапанов, когда они должны быть закрыты, полагая, что так сможете держать флейту крепче. Эту привычку, свойственную многим профессиональным музыкантам, я нахожу весьма

вредной – если в быстром пассаже, где одна рука работает в чередовании с другой, вы позволяете мизинцу оставаться на клапане, и потому держите его открытым, ми<sup>1</sup> и ми<sup>2</sup> и фа<sup>1</sup> и фа<sup>2</sup> (см. таб. аппликатуры для флейты (таб. 1)) становятся на комму или девятую часть тона выше, что на слух абсолютно недопустимо. Фа<sup>#2</sup>, соль<sup>2</sup>, ля<sup>2</sup>, си<sup>b2</sup> и си<sup>2</sup> открытый клапан не причиняет вреда.



# Глава III. Аппликатура и гаммы на флейте

## § 1

Для того чтобы некоторые места следующей главы, посвященной амбушюру, были яснее, я должен предварить ее рассказом об аппликатуре. Предлагаемую ниже систему аппликатуры я применяю сам и считаю самой лучшей.

## § 2

Названия основных нот – С (до), D (ре), E (ми), F (фа), G ( соль), A (ля) и В (си) – хорошо известны. Они повторяются во всех октавах. Среди них два полутона, между нотами фа и ми, и до и си, остальные – полные тоны. Самая нижняя октава, встречающаяся на флейте, будет обычно обозначаться черточкой, расположенной над буквами, и называться первой октавой. Две черточки над буквами – это вторая октава, три – третья. Этот способ обозначения нот берет свое начало из немецкой табулатуры, прежде используемой для клавишных инструментов. Семь нот, что находятся на нотном стане из пяти линеек, для флейты определяются ключом соль на второй линейке. Таким образом, одна нота всегда занимает одну линейку, а следующая за ней расположена в промежутке между линиями. Соответственно, ре первой октавы, обычно самая низкая нота на флейте, расположена под первой линейкой. Другие ноты, следующие за ней, попеременно занимают линии и промежутки между ними, вплоть до соль второй октавы. Когда появляются ноты, находящиеся выше пятой линейки, то обычно добавляется еще одна линейка, за ней появляется еще промежуток, и так продолжается до самого верхнего регистра (см. таб. 1, рис. 1).

## § 3

Между целыми тонами семи основных нот расположены пять других нот, которые разделяют промежутки между основными нотами на две подчас неравные части; образуя тем самым с основными нотами гаммы большие или малые полутона – в зависимости от их расположения под или над основной нотой. Исключительно по причине их неравенств, им даны разные названия, они записываются двумя разными способами и играют разными аппликатурами для сохранения чистоты строя.

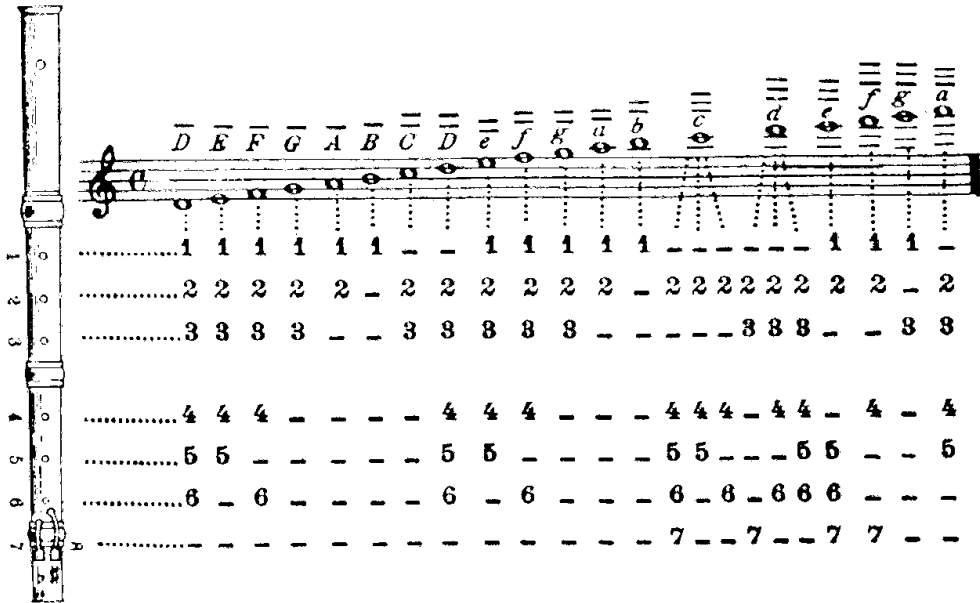


Рис. 1. Таб. 1

В немецком языке они обозначаются слогами *es* или *is*, приставленными к букве, обозначающей основную ноту, и, располагаясь на или между нотными линиями, означают бемоль или диез. Если одна из таких нот образует полутон вниз от основной ноты, то к букве, обозначающей основную ноту, прибавляется слог *es* и круглое *b*, называемое бемодем, располагается перед нотой. Это значит, что данный полутон всегда должен находиться под основной нотой. А (*ля*) и *E* (*ми*), к которым присоединяется только *s*, образуют исключение от обычного обозначения слогом *es*, а полутон вниз от *H* (*си*) обычно просто называют *B* (*си<sup>b</sup>*). Таким образом, бемоли обозначаются: *Des* (*ре<sup>b</sup>*), *Es* (*ми<sup>b</sup>*), *Ges* (*сопь<sup>b</sup>*), *As* (*ля<sup>b</sup>*) и *B* (*си<sup>b</sup>*). Контрастность этих полутонов заметна, когда они расположены вперемешку с основными звуками гаммы, применительно к натуральной гамме возникают еще два полутона: *Ces* (*до<sup>b</sup>*) и *Fes* (*фа<sup>b</sup>*) (см. таб. 1, рис. 2). Если же нужно повысить основную ноту на полтона, то перед ней ставится двойной крест, или диез; и в названии этих нот прибавляется слог *is*, следовательно, они произносятся *Cis* (*до<sup>#</sup>*), *Dis* (*ре<sup>#</sup>*), *Fis* (*фа<sup>#</sup>*), *Gis* (*сопь<sup>#</sup>*) и *Ais* (*ля<sup>#</sup>*). По причинам, о которых сказано выше, к ним присоединяются еще *Eis* (*ми<sup>#</sup>*) и *His* (*си<sup>#</sup>*) (см. таб. 1, рис. 3). Иногда перед *фа<sup>#</sup>* и *до<sup>#</sup>* стоит простой большой крест\* (см. таб. 1, рис. 3, четвертая и

\* Двойной диез, или дубль диез, в современной нотации – *xx*. (Примеч. М. К.)

девятая ноты). Он повышает основную ноту на два малых полутона, а поскольку она уже повышена на полутон, то простой крест применяется во избежание путаницы и необходимости ставить два диеза перед нотой. Первая нота фа# превращается в соль, а вторая до# – в ре, и на флейте, и на клавишных. Однако первая нота все равно будет называться фа#, а вторая – до#, ибо, насколько мне известно, им не были пока придуманы иные названия. Специального знака для основной ноты, пониженной на два малых полутона, как это может произойти с сиб и миb, пока не существует\*. Некоторые композиторы в этом случае используют большой знак бемоля b, вместо двух маленьких bb. На флейте эти ноты берутся подобно основным нотам, расположенным на полтона ниже, си дубль бемоль как ля, и ми дубль бемоль как ре. Если тональность требует, чтобы та или иная из основных нот всегда была понижена или повышена, то бемоль или диез ставятся для упрощения написания в самом начале пьесы на первом нотном стане, на одной из линеек или между ними – там, где располагается та нота, которую нужно повесить или понизить. Если одну из повышенных или пониженных ступеней лада требуется вернуть на ее первоначальную высоту, то используется специальный знак, называемый квадратный b, или угловой b, бекар\*\*, так называемый знак отмены, или иначе говоря, знак восстановления, поскольку он восстанавливает начальное звучание ноты (см. таб. 21, рис. 3, второй такт).

#### § 4

Как все эти ноты сыграть на флейте, можно увидеть на рис. 1, 2, и 3 таб. 1. Основные ноты, они же диатонические, находятся на рис. 1. Ноты, обозначенные бемолями (рис. 2), и ноты, обозначенные диезами (рис. 3) называют хроматическими или энгармоническими. Как уже упоминалось в предыдущих главах, цифры под нотами обозначают пальцы, которыми нужно закрывать соответствующие отверстия для взятия каждой отдельной ноты. Там, где вместо цифры стоят горизонтальные черточки, отверстия остаются открытыми. Мизинец, обозначенный цифрами 7 и 8, открывает соответствующие отверстия в тех случаях, когда под нотой стоит номер, но если нота обозначена чертой, отверстия остаются закрытыми. Если до#<sup>3</sup> следует за си диезом<sup>3</sup> (см. таб. 1, рис. 3), то нужно лишь поднять пятый палец, и до#<sup>3</sup> возьмется легко и чисто. В других случаях этот си# можно сыграть пальцами 2. 3. 4. 5. и 7., закрывая первое отверстие лишь наполовину. Первый способ, однако, лучше последнего. Следовательно, достаточно лишь запомнить те цифры, что стоят напро-

---

\* Дубль бемоль в современной нотации – bb. (Примеч. М. К.)

\*\* В современной нотации – ♮. (Примеч. М. К.)

Рис. 2

.....1 1 1 1 1 1 - 1 1 1 1 1 1 1 - 1 1 1 -  
 .....2 2 2 2 - - - 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 -  
 .....3 3 3 - 3 - - 3 3 3 - 3 - - 3 3 - 3 3  
 .....4 4 - 4 4 - - 4 4 - 4 - 4 4 4 - - 4 -  
 .....5 5 5 5 5 - - 5 5 5 - - 5 5 - 5 5 - -  
 .....6 - 6 6 - - - 6 - 6 6 - 6 6 - 6 6 - -  
 .....7 7 - - - - 7 7 7 7 - 7 7 7 7 - -

Рис. 3

.....1 1 1 1 1 1 - - - 1 1 1 1 1 1 - - - 1 1 1 1 -  
 .....2 2 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 2 2 - 2 2 - 2 2 2 2 -  
 .....3 3 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3 3 3 3 - 3 3 3 - 3 3 3  
 .....4 4 4 - - 4 4 4 - 4 4 4 4 - - 4 - 4 4 - - 4 4 - -  
 .....5 - - 5 - 5 5 - - 5 5 - - 5 - - - 5 - - - 5 - - -  
 .....6 6 - 6 - 6 6 - - 6 6 6 - 6 - 6 - 6 - - - 6 - - -  
 .....8 - - - - 8 - - - 8 - - - 8 - 7 7 - 7 7 7 - - -

Рис. 2, 3. Таб. 1

тив каждого отверстия на флейте, нарисованной в таблице, чтобы понять, какие пальцы следует использовать для каждой ноты.

Если фа<sup>3</sup> на рис. 1 не берется легко, можно закрыть пятое отверстие наполовину. Обычный до<sup>3</sup> на рис. 3, взятый 2. 3. 4. и 7. пальцами, звучит высокомерно. Чтобы он прозвучал чисто, надо закрыть наполовину первое отверстие или взять упомянутый до<sup>3</sup> 2. 3. 4. 6. и 7. пальцами; эту аппликацию лучше использовать в медленном темпе. Тот необычный до<sup>3</sup>, для исполнения коего все отверстия остаются открытыми, напротив, звучит слишком низко, поэтому следует отвернуть флейту от лица.

## § 5

Изучая эти таблицы, вы поймете, что ноты, обозначенные бемолями, на

комму выше, чем те, что обозначены диезами. Вследствие чего ступени минорных тональностей, расположенные между ре и ми, и между соль и ля, и мажорных тональностей между до и ре, которые иногда пишутся с бемолями, иногда с диезами, должны играть по-разному – так, чтобы ре<sup>б</sup> был на комму выше, чем до<sup>#</sup>, ми<sup>б</sup> на комму выше ре диеза, и ля<sup>б</sup> на комму выше соль диеза.

§ 6

Некоторые ноты можно сыграть более чем одним способом. Например, до<sup>3</sup> и ре<sup>3</sup> можно взять тремя способами (см. таб. 1, рис. 1), си<sup>б2</sup> – двумя способами (см. таб. 1, рис. 2), и фа<sup>#1</sup>, фа<sup>#2</sup>, и до<sup>#3</sup> – двумя способами (см. таб. 1, рис. 3). Первый способ самый обычный и распространенный; второй и третий способы, напротив того, используются в особых случаях, чтобы легче и удобнее сыграть определенные пассажи. Например, если вы сыграете обычный си<sup>б</sup> в пассаже из таб. 2, прим. (а), то столкнетесь с большими трудностями из-за соседствующих с ним ля<sup>б</sup> и до. Если же вы возьмете си<sup>б</sup> в особой манере, то сыграете этот пассаж в очень быстром темпе, чисто и отчетливо. В скачках ми – до и ре – до рис. 1, прим. (b) второй способ для до проще, чем первый и третий. В прим. (с), наоборот, третий способ для до легче первого и второго.



Рис. 1 (а, b, с). Таб. 2

На некоторых флейтах до<sup>2</sup> можно брать иным способом, а именно с третьим пальцем и клапаном. Эта аппликатура очень удобна в быстрых, попеременно восходящих и нисходящих гаммообразных пассажах, когда идут подряд си<sup>б</sup>, до и ре в верхнем регистре. В пассаже прим. (d) невозможно быстро сыграть до<sup>#2</sup> с основной аппликатурой, но если использовать второй способ, играть пассаж будет значительно легче.



Рис. 1 (d). Таб. 2

В прим. (е) ре можно брать вторым способом, а в прим. (f) третьим способом.



Рис. 1 (е, f). Таб. 2

В прим. (g) си<sup>б</sup> можно сыграть в первых трех примерах пальцами 1. и 3., а в четвертом примере – пальцами 1. 3. 4. и 6., немного уменьшая выдувание воздуха на си<sup>б</sup>, дабы избежать повышения тона. Если вы попытаете играть последний пример различными аппликатурами, вы поймете, что играть пассажи такого рода основной аппликатурой очень сложно.



Рис. 1 (g). Таб. 2

### § 7

Приведенные примеры могут подтолкнуть читателя к дальнейшим размышлениям. Обращая внимание на комбинацию нот в пассаже, следует выбирать ту аппликатуру, которая требует наименьшей работы пальцев по отношению к движениям рук. Например, если си<sup>б</sup> в пассаже прим. (а) был бы взят основным способом, то в переходе с до на си<sup>б</sup> были бы задействованы шесть пальцев, а с ля<sup>б</sup> бемоля на си<sup>б</sup> – четыре. Но если си<sup>б</sup> взять вторым способом, то в движение, как в первом, так и во втором случае, приходит только один палец, что дает большое преимущество в быстром темпе. Изучив оставшиеся пассажи в прим. (b), (c), (d), (e), (f) и (g), вы найдете, что сказанное выше относится и к ним. Вторая или специальная аппликатура для фа<sup>#</sup> употребляется чаще в медленных и певучих пьесах, нежели в быстрых пассажах. В основном это встречается на нисходящих и восходящих последовательностях нот, подобных тем, что представлены в таб. 2., прим. (h) или (i).



Рис. 1 (h, i). Таб. 2

Обычный фа<sup>#</sup> на флейте слишком низкий, как относительно соль<sup>#</sup>, так и ми<sup>#</sup>. Если без клапана на вашей флейте этот фа<sup>#</sup> не звучит, можно

открыть большой клапан и уменьшить воздух. Если вы взяли фа# особой аппликатурой, таким же образом следует брать все последующие фа# до тех пор, пока вы находитесь в тональностях ми мажор, до# минор, фа# минор, соль# минор, си мажор и фа# мажор. Не следует играть фа# попеременно то основной, то особой аппликатурой. Если же тональность меняется и соль# становится обычным соль, то можно снова использовать основной фа#, играя его чуть выше, покуда слух опять к нему не привыкнет.

§ 8

Причина, побудившая меня добавить еще один клапан, ранее не использовавшийся на флейте, кроется в различии между большим и малым полутонами. Если нота стоит на той же линейке или в том же промежутке между линейками, что и нота, повышенная диезом (см. таб. 2, прим. (k)), или пониженная бемолем (прим. (l)), то расстояние между ними составляет малый полутон. Если же, напротив того, первая нота стоит на линейке, а вторая, стоящая выше, понижается бемолем (прим. (m)), или одна нота стоит на линейке и повышена диезом, в то время как другая расположена между линейками на тон выше и не имеет знака (прим. (n)), то расстояние между ними составляет большой полутон. Большой полутон содержит пять комм, а малый только четыре, следовательно, ми<sup>б</sup> должен быть на комму выше ре#. Если бы на флейте был только один клапан, то и ми<sup>б</sup>, и ре# были бы темперированы (зафиксированы в своей звуковысотности), как на клавишине, где им соответствует одна клавиша, так что ни ми<sup>б</sup> с си<sup>б</sup> в восходящей квинте, ни ре# в нисходящей большой терции к си не звучали бы чисто. Добавление еще одного клапана позволяет играть диезы и бемоли в правильной пропорции. Вследствие этого полутоны между нотой с бемолем и основным тоном и те, что образованы добавлением диеза, играют различными аппликатурами. Например, си<sup>б1</sup> берется иначе, чем ля#, до<sup>2</sup> – иначе, чем си<sup>#2</sup>, ре<sup>б2</sup> – иначе, чем до<sup>#2</sup>, фа<sup>б</sup> – иначе, чем ми, ля<sup>б2</sup> (с маленьким клапаном) – иначе, чем соль<sup>#2</sup> (с большим клапаном), соль<sup>б2</sup> – иначе, чем фа<sup>#2</sup>, до<sup>б3</sup> – иначе, чем си<sup>2</sup>, и т. д.

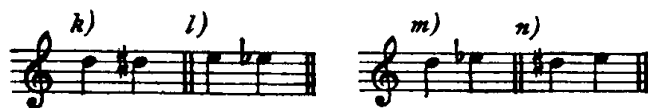


Рис. 1 (k, l, m, n). Таб. 2

Подобное невозможно реализовать на клавишине, где каждая приведенная здесь пара нот играется одной клавишей, поэтому приходится применять темперацию. Но поскольку эти различия в звуковысотности

заложены в самой природе звука, ибо и певцы, и исполнители на струнных инструментах с легкостью их реализуют, следует соблюдать их и при игре на флейте, что совершенно невозможно без второго клапана. Тем, кто желает воспитать у себя истинно тонкий музыкальный слух, понимать необходимость второго клапана особенно важно. Возможно, со временем это изобретение получит большее применение.

## § 9

Несмотря на то что я ввел в обиход использование второго клапана более двадцати лет назад, он не нашел широкого применения. Вероятно, его польза не всем очевидна, многие, возможно, думают, что он сильно усложняет игру на инструменте. Бесспорно, что большинство трудностей существуют лишь в воображении: изогнутый клапан используется только для четырех нот из прим. (q) таб. 2, и то лишь в тех случаях, когда перед ними стоят диезы, в то время как маленький клапан можно использовать при игре всех остальных натуральных диезных или бемольных нот, которые можно сыграть, задействуя лишь один клапан.



Рис. 1 (q). Таб. 2

## § 10

Из рисунка флейты таб. 1. видно, что изогнутый клапан должен быть расположен сверху, на одной линии с отверстиями, и маленький клапан – рядом с ним, напротив мизинца. Если играющий левша, то изогнутая часть клапана должна быть выгнута в обратную сторону, а маленький клапан следует разместить там же, таким образом, чтобы до них легко было дотянуться мизинцем, с какой бы стороны они не располагались. По этой причине изгиб изогнутого клапана должен быть такой длины, чтобы изогнутый клапан был длиннее маленького не более чем на ширину мизинца. К тому же изогнутый клапан не должен выступать над маленьким, чтобы при нажатии на маленький клапан палец не касался изогнутого. Если сделать изогнутый клапан с двумя изгибами, как клапан до на гобое, и расположить маленький клапан с другой стороны флейты, получится инструмент, удобный в использовании как с обычной, так и с левосторонней постановкой.

## § 11

Чтобы проверить чистоту интонации клапанных отверстий, нужно вы-



строить от ми бемоля терцию, соль и квинту си $\flat$  (см. таб. 2, прим. (о)) для маленького клапана, а для изогнутого – си и фа $\sharp$ , тогда ре $\sharp$  образует большую терцию (см. прим. (р)).



Рис. 1 (о, р). Таб. 2

### § 12

Поскольку аппликатура на флейте траверсо весьма напоминает гобойную, многие полагают, что тот, кто играет на гобое, легко может сам научиться играть на флейте траверсо; из-за этого недоразумения появилось много неправильных аппликатур и неудобных амбушюров. Любому, однако, понятно, что по своим свойствам эти инструменты весьма различны, посему не соблазняйтесь подобными заблуждениями, сколь бы убедительными они не казались.

# Глава IV. Об амбушюре

## § 1

Строение флейты напоминает трахею, природа образования флейтового звука также напоминает возникновение звука человеческого голоса, который производится воздухом, выходящим из легких, и движением гортани. От положения таких частей рта, как нёбо, язычок, щеки, зубы, губы, равно как и носа, зависит, будет ли произведенный звук хорош или плох. Низкий звук получается в результате расширения раструба трахеи за счет соответствующих мышц, из-за чего пять хрящиков, из которых состоит гортань, оттягиваются вниз, одновременно немного сокращая гортань. Воздух при этом поступает из легких довольно медленно. Чем более расширяется трахея, тем ниже будет нота. Высокие ноты получаются в результате сокращения раструба трахеи при помощи других мышц, предназначенных для этой цели, вследствие чего вышеупомянутые пять хрящиков в гортани поднимаются, сужая и удлиняя трахею; при этом воздух из легких поступает быстрее. Чем более сужается трахея, тем выше производимый звук. Если прижать язык к нёбу или сомкнуть зубы так, чтобы рот нельзя было открыть достаточно широко, звук не сможет идти беспрепятственно – так называемый гортанный или носовой голос является одной из главных ошибок в пении.

## § 2

На флейте звук образуется движением губ путем их сжатия в той или иной мере во время выдыхания воздуха в амбушюрное отверстие флейты. Рот и его части, однако, также влияют на звукоизвлечение. Остерегайтесь всевозможных заблуждений, о которых я расскажу ниже, и не повторяйте вышеописанных ошибок певцов.

## § 3

Наиболее приятный тембр звука на флейте тот, который больше напоминает контральто, чем сопрано, или тот, который имитирует звуки грудного человеческого голоса. Нужно стремиться, насколько это возможно, к тембру лучших флейтистов, которые способны извлечь звук чистый, пронизывающий, густой, насыщенный, сильный и в то же время приятный.

## § 4

Многое зависит и от самого инструмента. Если он не обладает необходимым сходством с человеческим голосом, никто не сможет улучшить его тембр даже очень ловкими губами, равно как ни один певец не сможет

сделать прекрасным голос, плохой от природы. Некоторые флейты изда-  
ют звук сильный и насыщенный, другие – слабый и бедный. Насыщен-  
ность и чистота звука зависят от качества дерева – насколько оно плот-  
ное, твердое и тяжелое. Полнота и сила звука определяются внутренним  
диаметром флейты и пропорциональной толщиной дерева. Тонкий и  
слабый звук получается вследствие использования пористого и легкого  
дерева с тонкой структурой, а также узко высверленного внутреннего  
отверстия. Стройность октав зависит от того, как высверлено отверстие  
внутри флейты. Оно также весьма сильно влияет на красоту и приятность  
звука. Если оно слишком узко, ноты верхнего регистра будут завышены  
относительно нижнего. Если же внутреннее отверстие недостаточно узко,  
ноты верхнего регистра будут занижены по сравнению с нотами нижне-  
го. Амбушюрное отверстие также должно быть хорошо вырезано. Чисто-  
та интонации между нотами зависит от крепкого и надежного амбушю-  
ра, хорошего музыкального слуха и от верного понимания соотношений  
между нотами. Любой, кто обладает этими знаниями и умеет неплохо  
играть, может сам делать хорошие и точные по строю флейты. Однако  
поскольку большинство флейтовых мастеров этими качествами не обла-  
дает, трудно не только заполучить добротную флейту, но и развить хоро-  
ший слух, играя на ней. Вот почему флейтисту весьма полезно знать, как  
самому конструировать флейты, или хотя бы как их настраивать.

Внутреннее отверстие новой флейты при контакте с воздухом может  
претерпеть некоторые изменения, вследствие чего для поддержания  
чистоты октавных соотношений его нужно сверлить заново. В прежние  
времена ошибочно полагали, что только плохой флейтист портит строй  
инструмента и делает его фальшивым. Но дерево деформируется и в  
плохих, и в хороших руках, вне зависимости от того, играют ли громко  
или тихо, чисто или фальшиво. Вообще, флейта, на которой часто игра-  
ли, при условии, что она добротна и чисто выстроена, предпочтительнее  
новой. Владелец инструмента, обладающего всеми прекрасными свой-  
ствами, что были здесь перечислены, более чем удачлив, ибо хорошая,  
чисто настроенная флейта – это уже полдела.

## § 5

От играющего, однако, зависит больше, чем от инструмента. Если не-  
сколько человек сыграют подряд на одной флейте, обнаружится, что  
каждый из них играет своим особым, отличающимся от остальных тем-  
бром. Этот тембр зависит более не от инструмента, а от того, кто на нем  
играет. Некоторые обладают талантом имитировать тембр голоса и язык  
других людей. При ближайшем рассмотрении, однако, обнаружится, что  
это не их собственный тембр, а лишь имитация. Из этого следует, что  
каждый человек от природы обладает собственным тембром голоса, а

на инструментах – своим особым тембром звука, совершенно изменить который невозможно. Безусловно, при большом усердии и путем пристального наблюдения изменить свой тембр звука вполне возможно, равно как и добиться копирования до некоторой степени тембра другого исполнителя, в особенности, если заняться этим с самого начала. Из собственного опыта, однако, я знаю, что тембр звука одного человека всегда несколько отличается от тембра другого, даже если оба играют вместе много лет. Это справедливо не только для флейты или для всех остальных инструментов, на которых звук извлекается при помощи амбушюра или смычка, но даже для лютни и клавесина.

### § 6

Всем известно, что звукоизвлечение на флейте не всегда одинаково, звук от раза к разу меняет свою чистоту и приятность. Иногда звук меняется даже во время игры, если нижний острый край амбушюрного отверстия сильно врежется в губу; в другой раз он остается неизменным. Это зависит от состояния губ. Погода, некоторая пища и напитки, простуда и другие обстоятельства легко могут повредить губы на значительное время, делая их слишком жесткими, слишком мягкими или распухшими. В этих случаях можно лишь посоветовать набраться терпения и постараться избежать подобного в будущем.

### § 7

Из сказанного можно сделать вывод, что найти абсолютно точные правила хорошего звукоизвлечения – задача не из легких. Благодаря природной склонности многие справляются с этим с легкостью, иные – с большим трудом, некоторым это не удастся вовсе. Много зависит от природного строения, расположения губ и зубов. Трудно приходится тем, у кого толстые губы, а зубы короткие и неровные, но я постараюсь дать как можно более полные разъяснения и на этот случай.

### § 8

Прикладывая флейту ко рту, в первую очередь подтяните щеки, чтобы губы растянулись. Затем положите верхнюю губу на внешний край амбушюрного отверстия. Прижмите нижнюю губу к верхней и затем опустите ее вниз, при этом слегка отворачивайте флейту от верхней губы – до тех пор, пока не почувствуете нижний край амбушюрного отверстия почти на середине нижней губы. Амбушюрное отверстие должно быть закрыто нижней губой наполовину. Во время выдувания половина воздуха попадает в амбушюрное отверстие, а половина – мимо него, поскольку верхний край отверстия разделяет потоки воздуха, от чего собственно, и образуется звук. Если вы оставляете отверстие слишком

широко открытым, то звук будет сильный, но неприятный и неуклюжий; если наоборот, слишком закрываете нижней губой и не держите голову приподнятой вверх, то звук будет очень слабый и недостаточно чистый. Прижимая губы и зубы слишком плотно, вы сделаете звук свистящим, в то время как сильно расширив горло и рот – глухим.

### § 9

Во время игры ваши подбородок и губы должны постоянно двигаться назад и вперед, в соответствии с движением восходящих и нисходящих нот. Для того чтобы извлечь насыщенный и непрерывный звук в нижнем регистре, от ре второй октавы вниз к ре первой, губы следует постепенно прижимать к зубам, а открытие губ делать немного длиннее и шире. От ре<sup>2</sup> наверх к ре<sup>3</sup> подбородок и обе губы нужно постепенно выдвигать вперед таким образом, чтобы нижняя губа выступала больше чем верхняя, а расстояние между ними становилось меньше и уже. Однако не сжимайте губы слишком плотно, иначе в звуке будет слышен присвист.

### § 10

Те, у кого очень толстые губы, не ошибутся, если постараются расположить свой амбушюр немного левее, а не в центре губ – воздух попадает в инструмент точнее, когда он направлен к левой стороне амбушюрного отверстия, это, впрочем, легче продемонстрировать наглядно, чем описать словами.

### § 11

Я хотел бы определить, насколько сильно следует убирать или выдвигать подбородок и губы в каждой октаве. Рассмотрите рисунок амбушюрного отверстия (*embouchure*) в таб. 2, рис. 2; он повторяет точный размер отверстия, которое располагается на флейте. На рисунке вы видите четыре горизонтальные линии. Вторая линия снизу обозначает середину и то, насколько сильно отверстие должно быть закрыто губами для того, чтобы сыграть ре<sup>2</sup>. Нижняя линия показывает, насколько нужно поджать обе губы, чтобы взять ре<sup>1</sup>. Третья линия указывает, как далеко губы нужно вытянуть вперед для ре<sup>3</sup>. Четвертая линия показывает, насколько дальше нужно вытянуть губы вперед для соль<sup>3</sup>, чем для ре<sup>3</sup>. В последнем случае амбушюрное отверстие остается открытым не более чем на расстояние между четвертой линией и краем круга.



Рис. 2. Таб. 2

Поскольку движение губ на октаву не шире расстояния между линиями на рисунке, отметить все шесть промежуточных звуков отдельными линиями не представляется возможным. Определить их расположение придется самостоятельно, опираясь на собственный слух и здравомыслие.

### § 12

Приступая к формированию своего амбушюра, приложите флейту к вашим губам описанным выше образом: амбушюрное отверстие закрыто до второй линии, то есть наполовину. Выдувайте воздух в этой позиции, не закрывая отверстия пальцами, в одном и том же положении амбушюра до тех пор, пока не устанет нижняя губа, иначе говоря, пока нижний край амбушюрного отверстия не оставит на ней отпечаток. Это ощущение острого края не должно смещаться вверх или вниз, чтобы вы смогли запомнить эту позицию, без труда находить ее снова и легко извлекать звук. Этим способом играйте  $re^2$ . Затем играйте нисходящие ноты первой октавы вниз до  $re^1$ , подтягивая губы вместе с подбородком назад, к нижней линии, в указанной выше пропорции. Затем сыграйте в обратном порядке те же ноты снизу вверх до  $re^2$ , вытягивая губы и подбородок вперед, точно так же, как ранее поджимали назад. Продолжайте это упражнение до тех пор, пока вы не сможете уверенно играть все ноты одну за другой.

### § 13

От  $re^2$  играйте последующие ноты наверх до  $re^3$ , выдвигая вперед подбородок и губы к третьей линии, в той же пропорции, что использовалась в нижней октаве при движении ко второй линии. Если продолжить движение подбородком и губами от третьей линии к четвертой, вы легко сможете сыграть ноты третьей октавы вплоть до  $sol^3$ , однако не стоит браться за это до тех пор, пока вы не научитесь свободно играть звуки первых двух октав.

### § 14

При извлечении звуков, упомянутых в предыдущем параграфе, количество воздуха не должно увеличиваться или усиливаться, как ошибочно учит г-н Вокансон\* в его «Механическом флейтисте», утверждая, что на флейте траверсо октавы можно исполнять только этим способом. На самом деле, они куда более зависят от сжатия воздуха в амбушюрном от-

---

\* Жак де Вокансон (*Jacques de Vaucanson*) (1709, Гренобль – 1782, Париж) – французский механик и изобретатель. (Примеч. М. К.)

верстии, что в свою очередь происходит из-за движения подбородком и губами вперед: посему вышесказанное утверждение абсолютно неверно и пагубно. Ошибочность его очевидна еще и из того факта, что в верхнем регистре сохранять дыхание можно дольше, чем в нижнем; соответственно, для него невозможно использовать больше воздуха. Я допускаю, что метод г-на Вокансона изобретен для флейты, на которой играет машина, ведь движения губ у нее ограничены. Однако, как мне известно из собственного опыта, подобные механические флейтисты пренебрегают рекомендацией играть нижние ноты сильнее, а верхние – слабее. Если бы октавы игрались путем увеличения и усиления столба воздуха, то на верхних нотах приходилось бы дуть сильнее, чем на нижних, что противоречит естеству флейты и делает высокие ноты чрезвычайно грубыми и неприятными, а посему не позволяйте доказательствам г-на Вокансона вводить себя в заблуждение.

### § 15

Многие флейтисты, однако, пренебрегают этими правилами. Причиной тому неправильный амбушюр. Вместо того чтобы закрыть половину отверстия губами, они оставляют его слишком широко открытым, что не позволяет во время извлечения звуков нижнего регистра достаточно сильно подтянуть губы и выдвинуть их достаточно далеко для верхних нот. Из-за того, что амбушюрное отверстие открыто слишком широко, им приходится играть верхние ноты сильным выдуванием. Эти музыканты ничего не знают и о движениях подбородком и губами, оставляя их постоянно в одном положении, хотя чистота игры на флейте главным образом зависит от движений такого рода. Увеличивая или уменьшая размер амбушюрного отверстия, можно играть на флейте на четверть, половину или даже на целый тон выше или ниже. Внутреннее отверстие флейты должно быть высверлено таким образом, чтобы октавные расстояния были немного завышенными, поэтому, чтобы играть октавы столь чисто, как того требует слух, вам понадобится выдувать на нижних нотах сильнее, а на верхних – слабее, дабы скорректировать интонацию завышенных октав. Такая коррекция невозможна без движений подбородком и губами. Если нижняя губа закрывает отверстие так, как это необходимо для звуков верхнего регистра, то нижние ноты сыграть громко и чисто практически невозможно. Если же губа поджата назад, как того требует исполнение нот нижнего регистра, а вы при этом играете в верхнем регистре, не двигая подбородком и губами, вы допускаете ошибку, о которой говорилось выше – делаете тембр своего звука шипящим, тусклым, слишком сильным для инструмента и неприятным слуху.

## § 16

Так как лишь немногие флейтисты соблюдают эти правила должным образом, большинство придерживается мнения, что чистота интонации на флейте полностью зависит от инструмента, что совершенно неверно. У флейты действительно есть известные несовершенства в нескольких хроматических тональностях. Однако дефекты эти можно легко исправить, если играющий владеет хорошим амбушюром, музыкальным слухом, верной системой аппликатуры и соответствующим знанием музыкальной гармонии.

## § 17

Как было отмечено выше, октавы на флейте следует играть не усилением и увеличением столба воздуха, а двигая вперед подборок и губы. В этом отношении флейта некоторым образом напоминает человеческий голос. Существуют два типа голоса: грудной и фальцетный, или свистящий голос. Если использовать последний, то, сжимая гортань сильнее, чем обычно, можно без особых усилий брать ноты значительно выше, чем это возможно при использовании грудного голоса. Итальянцы и певцы некоторых других народов объединили фальцет с грудным голосом, воспользовавшись тем огромным преимуществом, что дает смешанный голос. Среди французов подобное не принято, отчего их пение в верхнем регистре часто переходит в неприятное завывание, производя тот же эффект, что и попытка вытянуть ноты верхнего регистра передуванием, не закрыв как следует амбушюрное отверстие на флейте. Грудной голос – это естественный разговорный голос. Фальцет – голос искусственный и применяется только в пении, он начинается там, где грудной голос заканчивается. Когда вы поднимаетесь на верхний регистр грудным голосом, гортань тоже постепенно сжимается и становится длиннее, однако при пении фальцетом горло сокращается значительно сильнее и остается в том же состоянии в верхнем регистре. Воздух выходит из легких быстрее, но с той же силой, однако звук при этом немного тише, чем при пении естественным голосом.

## § 18

Так же, как при пении гортань сужается на фальцетных нотах, движение вперед подбородком и губами сужает амбушюрное отверстие во время игры на флейте; таким образом, играя нижнюю ноту, можно брать от нее октаву вверх, не задействуя язык. Нижнюю октаву на флейте можно сравнить с грудным голосом, а верхнюю с фальцетом. При движении мелодии вверх по тесситуре мы уменьшаем амбушюрное отверстие, выдвигая губы и подбородок вперед, а двигаясь вниз, увеличиваем ам-



бушюрное отверстие, подбирая губы к себе и возвращая подбородок в первоначальную позицию – так же, как при пении отверстие гортани увеличивается или уменьшается пропорционально интервалам между звуками, в зависимости от направления движения мелодии. Без этих движений верхние ноты станут слишком громкими, нижние – слишком тихими, а октавы – фальшивыми.

## § 19

Для того чтобы чисто играть октавы на флейте, рекомендуется упражняться следующим образом: приложите флейту ко рту так, чтобы амбушюрное отверстие было закрыто губами до второй линии, затем подтяните подбородок и губы до нижней линии и сыграйте  $re^1$ . Продолжайте выдувать воздух с одинаковой силой и выдвиньте губы и подбородок до второй линии, одновременно подняв 1. палец, чтобы сыграть  $re^2$ ; вы почувствуете, что  $re^2$  зазвучит само. Повторяйте упражнение до тех пор, пока не научитесь чувствовать, насколько нужно выдвинуть губы и подбородок. Октава  $Re$  самая простая для упражнений, так как открытие отверстия только одним первым пальцем значительно облегчает задачу. Затем попробуйте поупражняться на тон выше, то есть от  $mi^1$  к  $mi^2$ . В этом случае для того, чтобы сыграть октаву, губы вместе с подбородком нужно подобрать чуть менее, чем до первой линии, и выдвигать чуть выше второй линии. Продолжайте в соответствии с промежутками, объясненными в § 11, на всех октавных нотах. Пример из таб. 2, рис. 3 можно использовать как модель и транспонировать во все тональности.



Рис. 3. Таб. 2

## § 20

Самая верхняя из используемых нот, которую можно сыграть на флейте, – это  $mi^3$ . Для тех, что выше, требуется особо выдающийся амбушюр. Играть в верхнем регистре гораздо легче тем, у кого губы тонкие и узкие. Толстые губы, напротив того, удобнее для нижнего регистра. Однако если вы знаете, как найти правильное расстояние для губ на амбушюрном отверстии, пользуясь правилом с нарисованными линиями, для вас не составит труда играть все ноты, как в верхнем, так и в нижнем регистрах.

## § 21

Само собой разумеется, что в пассажах, состоящих из поступенно вос-

ходящих или нисходящих звуков, губы двигаются также поступенно; в то время как при мелодии скачками движения губами соотносятся с расстояниями мелодических скачков, дабы всегда точно попадать на соответствующее место амбушюрного отверстия. Ноты в нижней октаве всегда нужно играть громче, чем в верхней, это особенно важно в пассажах скачками.

#### § 22

Для того чтобы играть октавы, не обязательно усиливать подачу воздуха. Тем не менее, играете ли вы громкий или тихий звук, в нижнем или в верхнем регистре, всегда следует помнить о том, что усиление подачи воздуха и поджимание губ на амбушюрном отверстии повышает ноту, в то время как ослабление подачи воздуха и продвижение губ вперед понижает ее. Если вы хотите сыграть длинную ноту, начав ее тихо, а затем усилить звучание, то вначале нужно подобрать губы или отвернуть от себя флейту, насколько это необходимо, чтобы чисто строить с другими инструментами. Начиная сильнее выдувать воздух, продвиньте губы вперед или поверните флейту к себе; иначе нота сначала будет звучать слишком низко, а затем слишком высоко. Но если вы хотите закончить ноту так же тихо, как начали, подберите губы в правильной пропорции или отверните от себя флейту.

#### § 23

Флейте присущ один недостаток: некоторые диезные ноты на ней не строят – одни звучат ниже, а другие – выше, чем нужно. Для того чтобы настроить флейту, в первую очередь нужно проверить, строят ли натуральные (диатонические) ноты в соответствии с их пропорциями. Фальшивые ноты постарайтесь, насколько это возможно, играть чисто при помощи вашего слуха и амбушюра. Об этом уже было сказано в предыдущей главе, однако, дабы вы хорошенько усвоили, на какие из этих нот следует обратить особое внимание, я перечислю здесь их все. Ми<sup>#1</sup> и ми<sup>#2</sup>, фа<sup>#1</sup> и фа<sup>#2</sup> в особой аппликатуре, а также соль<sup>#2</sup> и ля<sup>#2</sup> звучат слишком высоко, поэтому нужно уменьшать объем воздуха и поворачивать флейту к себе. Обычный же фа<sup>#1</sup> и фа<sup>#2</sup> звучат слишком низко, поэтому их нужно повышать, отворачивая флейту или усиливая дыхание. Ре<sup>b2</sup> и до<sup>b2</sup> слишком низкие, на них нужно ощутимо отворачивать флейту. Для нижней ноты фа, самой тихой ноты на флейте, на большинстве этих инструментов ввиду неизбежного недостатка их внутреннего строения звучащей слишком высоко, нужно поворачивать флейту к себе и немного вытягивать верхнюю губу. Если в пьесе вы играете поочередно то тише, то громче, в первом случае нужно отворачивать флейту от себя,

а во втором поворачивать к себе, так как слабое выдувание понижает ноты, а сильное повышает их.

#### § 24

Обратив особое внимание на все приведенные наставления, вы никогда не будете играть слишком высоко или слишком низко, и флейта всегда будет строить чисто, в противном случае это совершенно недостижимо. Натренировав же слух воспринимать мажорные терции несколько выше, вы легко сможете открыть для себя все преимущества чистого интонирования.

#### § 25

Также вы можете существенно улучшить качество звука при помощи движений диафрагмы. Движение должно быть спокойным, а не порывистым или дрожащим, иначе звук будет слишком громким. Наполненный, бархатный и решительный тембр звука получается при соразмерном открытии зубов и рта и расширении гортани. Движение губами вперед и назад делают звук чистым и приятным. Во второй октаве не вытягивайте верхнюю губу дальше нижней.

#### § 26

В заключение осталось отметить, что если вы хотите уменьшить звук на флейте и играть тише, как того требует *Adagio*, нужно больше закрывать амбушюрное отверстие губами, чем описано выше. Строй от этого становится немного ниже, поэтому необходимо закрутить винт, прикрепленный к пробке, находящейся в верхней части флейты. Для того чтобы повысить строй флейты настолько, насколько это необходимо для более тихой игры при закрытом плотнее амбушюрном отверстии, винт можно вдавить вовнутрь на ширину рукояти ножа (см. §§ 10, 11 и 12 главы I). Флейта становится короче, следовательно, строй повышается; таким образом можно всегда играть чисто с другими инструментами.

# Глава V. О нотах, их длительностях, размерах, паузах и других музыкальных обозначениях

## § 1

В § 2 главы III я уже показал, как пишутся ноты на пяти горизонтальных линейках, и указал, какой именно ключ предназначен для флейты. Напомню лишь вкратце, что существует всего девять музыкальных ключей. Они разделены на три группы: ключи G (соль), ключи C (до) и ключи F (фа). В первой группе линия нотного стана, на которой стоит ключ, всегда соответствует ноте соль<sup>1</sup>, ключ C пишется на линейке, на которой расположена до<sup>1</sup>, а ключ F – на фа. Для игры на флейте необходимо знать лишь группу ключей G. Существует два вида ключей G: французский и итальянский, о котором упоминалось выше. Последний также называется скрипичным. Первый, то есть французский, ключ стоит на нижней линейке и используется для флейты в основном во Франции.

## § 2

Четыре разновидности ключа C и три вида ключа F чаще используются для вокальных партий, однако время от времени встречаются и в партиях инструментов. Флейтисту полезно их знать, чтобы уметь транспонировать. Те, кто хочет познакомиться с ними поближе, могут найти необходимые сведения в трактатах о музыкальных основах или же спросить у своего учителя.

## § 3

В § 3 главы III я упоминал структуру и правила использования знаков, расположенных в начале нотного стана, по ним можно быстро определить тональности.

## § 4

Как хорошо известно, тональности бывают двух видов – сильные и слабые, обычно их называют *dur* и *moll*. Эти тональности более точно обозначают-

ся на латыни словами «мажор» и «минор» (*major* и *minor*). Аккорд мажорной тональности содержит большую терцию, минорной же – малую.

### § 5

Что касается нот, встречающихся в пределах гаммы, равно как и знаков при ключе в обозначении ее тональности, то каждая мажорная тональность имеет подобную себе минорную тональность, расположенную на малую терцию ниже. До мажор, например, подобен ля минору, фа мажор – ре минору, и т. д. Знаки для этих тональностей находятся в таб. 2, рис. 4. Тоники параллельных мажорных и минорных тональностей находятся одна над другой: верхняя нота – тоника мажорной тональности, нижняя – минорной.



Рис. 4. Таб. 2

### § 6

Если строить интервалы вверх от тоники, то каждая мажорная тональность включает большую секунду, большую терцию, чистую кварту, чистую квинту, большую сексту и большую септиму. Каждая минорная тональность, считая от тоники вверх, состоит из большой секунды, малой терции, чистой кварты, чистой квинты, малой сексты и малой септимы, в до мажоре и ля миноре, в отличие от других тональностей, все ноты лежат в диатонической гамме. Для каждой тональности следует проставить на нотном стане такое количество диезов или бемолей, которое требуется для того чтобы построить гамму, описанную выше. От до мажора и ля минора до соль мажора и миb минора бемоли добавляются по одному для обозначения каждой мажорной или минорной тональности, расположенной на кварту выше предыдущей; от до мажора и ля минора до фа# мажора и ре# минора добавляется по одному диезу для каждой тональности, расположенной на квинту выше (см. таб. 2, рис. 4).

### § 7

В прежние времена гаммы лада были выстроены полностью в диатонической последовательности, вследствие чего в некоторых минорных ладах появлялась большая секста, а в других – малая секунда (как, на-

пример, в ре и ми миноре в дорийском и фригийском ладах). Поскольку эти лады позднее транспонировались на один или несколько тонов, сохраняя свою последовательность, порой в них записывали на один диэз или на один бемоль меньше, чем это принято сейчас. Ни один из ладов, кроме ионийского и эолийского (до мажор и ля минор), не соответствуют современным тональностям как в оригинальном, так и в транспонированном виде. Тот, кто пожелает, как это еще не так давно делали некоторые композиторы, сохранить старую запись для новейших модуляций, потратит много сил впустую, поскольку возле каждой ноты, требующей диэза или бемоля, их придется проставлять отдельно.

## § 8

Если вы хотите без труда запомнить длительности нот, обозначенные в таб. 2, рис. 6, то представьте себе круглую белую ноту без штиля, которая занимает полный такт в простом размере, как целую ноту (см. рис. 6, прим. (a)). Белая нота со штилем, (две таких ноты составляют такт), называется половинной от целой ноты (см. прим. (b)). Черная нота, штиль которой не имеет перечеркнутого хвостика, называется четвертью, поскольку четыре таких ноты составляют такт, и считается четвертой частью целой ноты (см. прим. (c)). Остальные, а именно восьмые (см. прим. (d)), шестнадцатые (см. прим. (e)), тридцать вторые (см. прим. (f)) являются той частью целой ноты, которая явствует из их названия; здесь они представлены в той последовательности, когда каждая последующая нота меньше предыдущей вдвое. Иногда их также называют нотами с одним, двумя или тремя хвостиками – в соответствии с тем, сколько их у ноты. Каждый хвостик удваивает количество нот в такте – соответственно, они играют в два раза быстрее. Следовательно, ноты с тремя, четырьмя и пятью хвостиками будут еще короче; последние, правда, никогда не встречаются в большом количестве. Если несколько нот с хвостиками стоят одна за другой, то они объединяются по две, по четыре или по шесть нот вместе и называются группами (см. рис. 6, прим. (d), (e) и (f)).

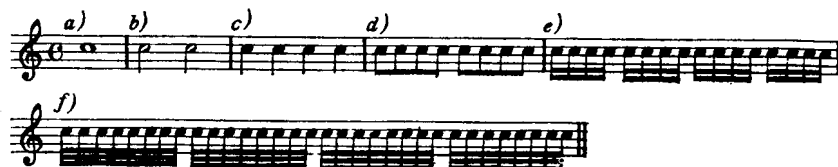


Рис. 6. Таб. 2

## § 9

Точка, стоящая после ноты, получает половину длительности предыдущей ноты или такую же длительность, как у следующей (см. рис. 7).

§ 10

Паузы, стоящие на месте нот, обозначают, что нужно молчать так долго, как того требует длительность каждой из них в соответствии с размером. Различают следующие паузы: широкая черта, занимающая пространство между тремя линейками, над которой стоит цифра 4, равна по длительности четырем тактам, как обозначено нотами под ней (см. таб. 2, рис. 9, прим. (a)); толстая черта на двух линейках равна по длительности двум тактам (см. прим. (b)); широкая черта под линией равна длительности целого такта (см. прим. (c)); та, что стоит над линейкой, равна половине такта (см. прим. (d)). Остальные паузы (см. прим. (e)) равны по длительности нотам, стоящим под ними, то есть четверти, восьмой, шестнадцатой или тридцать второй. Иногда после паузы данного вида стоит точка; в таком случае так же, как и в примере с нотами, точка равна половине длительности паузы, стоящей перед ней (прим. (f)). По большому счету, это применяется для простого удобства, чтобы не ставить две паузы подряд.

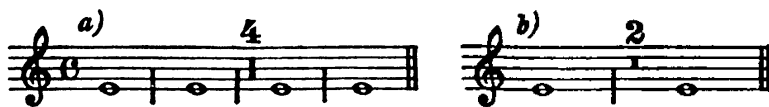


Рис. 9 (a, b). Таб. 2



Рис. 9 (c, d). Таб. 2

Когда над паузой стоит полукруг с точкой под ним, это называется генеральная пауза, или фермата, или знак остановки. В этот момент все голоса молчат неопределенно долго, не придерживаясь размера такта (см. прим. (g), см. также § 43 раздела 7, главы XVII).



Рис. 9 (e, f). Таб. 2

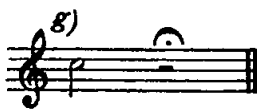


Рис. 9 (g). Таб. 2

## § 11

Правильное разделение и соразмерность быстрых и медленных нот называется размер, а темп – это закон, который управляет быстрым и медленным движением долей такта.

## § 12

Музыкальные размеры бывают двух видов – четные и нечетные. Четный размер позволяет делить длительности в такте на равные части, в то время как такт нечетного размера поровну не делится. Нечетный размер еще называют тройным. В конце такта за последней нотой обычно ставится тактовая черта; таким образом, ноты, находящиеся между двумя тактовыми чертами, образуют такт в соответствии с обозначением размера, стоящим после ключевых знаков тональности в начале пьесы (см. таб. 2, рис. 6).

## § 13

Существуют четные размеры двух видов – на четыре четверти и на две четверти. Размер «четыре четверти», который также называют простой, или несовершенный, обозначается большим С в начале пьесы, размер на две четверти –  $2/4$ . В размере на четыре четверти важно отметить, что если буква С перечеркнута линией, как показано в таб. 2, рис. 10, то значение каждой длительности укорачивается вдвое по сравнению с размером, обозначенным непечеркнутой буквой С. Этот размер называется *alla breve* или *alla cappella*. Сталкиваясь с ним, многие по незнанию ошибаются, поэтому я настоятельно советую твердо усвоить различие между *alla breve* и обычным четырехчетвертным тактом. В наши дни *alla breve* более чем прежде распространен в галантном стиле.



Рис. 10. Таб. 2

## § 14

Существуют разные виды тройного размера:  $3/1$  – на три первых,  $3/2$  – на три вторых,  $3/4$  – на три четвертых,  $6/4$  – на шесть четвертых,  $3/8$  – на три восьмых,  $6/8$  – на шесть восьмых,  $9/8$  – на девять восьмых,  $12/8$  – на двенадцать восьмых и т. д.

## § 15

Существует ритмическая фигура, в которой три одинаковые ноты объединены вместе, как в нечетном размере, хотя встречаются они как



в двойном, так и в тройном размерах. Эти фигуры называются триоли. В таб. 2, рис. 7, прим. (l) три восьмые образуют четверть, три шестнадцатых восьмую (см. прим. (m)), и три тридцать вторых – шестнадцатую (см. прим. (n)), как видно из нот над ними. Как видно из прим. (l), над ними ставят цифру 3, хотя в этом и нет особой необходимости.



Рис. 7 (l, m, n). Таб. 2

### § 16

Описав здесь длительность нот и пауз, равно как и разные виды музыкальных размеров, я, тем не менее, считаю необходимым рассказать о том, как правильно распределять ноты и паузы в такте и как этому легко научиться. Большинство считает, что научиться этому несложно, многократно упражняясь. Однако видя, что многие, несмотря на то что учились долгое время, все еще допускают ошибки, полагаю, что это не так-то просто. От этого навыка зависит умение достойно сыграть пьесу; пренебрегая основательным изучением этой темы, вы так и останетесь в неведении, спотыкаясь порой на мелочах. Не отрицаю, что в этом вопросе исчерпывающие устные объяснения принесут более пользы, нежели письменные указания, но поскольку многие, в чьи обязанности входит обучать других, могут быть не ознакомлены с правильным способом обучения этому предмету, я решил привести сей способ здесь.

### § 17

В первую очередь, приучитесь отбивать ровный ритм носком ноги, ориентируясь на удары вашего пульса. Затем поделите простой размер 4/4 на восьмые, отбивая их ногой, снова руководствуясь ударами пульса. На первый удар ноги сыграйте, проакцентировав языком белую ноту без хвостика (см. таб. 2, рис. 6, прим. (a)), и тяните эту ноту, мысленно отсчитывая 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 в соответствии с ударами вашей ступни; так вы определите размерность целой ноты. Продолжайте подобным образом отбивать ритм ногой, считая 1, 2, 3, 4 для первой белой ноты с хвостиком (см. прим. (b)), и 1, 2, 3, 4 – для второй ноты; так вы определите две половинные ноты. На четвертях каждая нота приходится на два удара (см. прим. (c)). На восьмых (см. прим. (d)) каждая нота приходится на один удар. На шестнадцатых (см. прим. (e)) по две ноты на удар, но если считать и подъем, и удар ступни, то они как раз совпадут с каждой шест-

надцатой. Для тридцать вторых (см. прим. (f)) по две ноты приходится на подъем и по две – на удар ноги.

### § 18

В медленных пьесах можно руководствоваться подобным разделением такта на восемь ударов в соответствии с требованиями темпа. В быстрых пьесах, однако, достаточно поделить простой размер на четыре части, в которых подъем и удар ступни образуют восьмые; нечетный размер можно поделить на три части.

### § 19

В размере *alla breve* половинка равна по длительности четверти простого размера, а четверти – длительности восьмых простого размера; следовательно, только половинки следует отстукивать ногой.

### § 20

Половинка с точкой (см. таб. 2, рис. 7, прим. (a)) длится шесть ударов ногой, а следующая за ней четверть – два. Четверть с точкой (см. прим. (b)) длится три удара, следующая за ней восьмая – один.



Рис. 7 (a, b). Таб. 2

### § 21

Поскольку темп восьмых, шестнадцатых и тридцать вторых с точками (см. прим. (c), (d) и (e)) весьма подвижный, нужно исходить из основного правила. Особенно важно отметить, что ноты, стоящие после ноты с точкой в прим. (c) и (d), следует играть так же коротко, как те, что следуют за нотой с точкой в прим. (e), независимо от темпа.



Рис. 7 (c, d, e). Таб. 2

В результате ноты с точками в прим. (c) практически равны по длительности четверти, а те, что в прим. (d), – восьмой; однако длительность короткой ноты после точки установить с абсолютной точностью невозможно. Чтобы яснее это понять, сыграйте нижние ноты в прим. (f)

и (g) медленно, но в соответствии с их размерностью, а именно те что в прим. (g) в два раза быстрее тех, что в прим. (f), а ноты из прим. (h) в два раза быстрее тех, что в прим. (g), представляя при этом, что верхние ноты – с точками. Затем наоборот, играйте верхние ноты и держите каждую ноту с точкой до того момента, пока мысленно не прозвучат все нижние ноты. Играйте ноту после точки так коротко, как звучит шестьдесят четвертая под ними. Таким образом вы увидите, что верхние ноты с точками в прим. (f) равны по длительности трем шестнадцатым и тридцать второй с точкой, те, что в прим. (g), – шестнадцатой и тридцать второй с точкой, а те, что в прим. (h), в полтора раза превышают длительности тридцать второй, так как нижние ноты приобрели двойные точки, а следующая нота имеет дополнительных хвостик.



Рис. 7 (f, g, h). Таб. 2

## § 22

Это же правило можно применять, когда в одном голосе стоят триоли, а в противоположащем – ноты с точками (см. прим. (i)). В таком случае короткую ноту после точки следует играть не вместе с третьей нотой триоли, а после нее. Иначе это будет звучать, как в размере на шесть или двенадцать восьмых, как в прим. (k). Следует строго различать эти ритмы, так как триоль восьмыми равна четверти, триоль шестнадцатыми равна восьмой, а триоль тридцать вторыми равна шестнадцатой, как показывают верхние ноты в прим. (l), (m), и (n); в то время как в размере на шесть восьмых или двенадцать восьмых три восьмых равны четверти и восьмой (см. прим. (k)). Если играть все ноты с точкой, находящиеся под триолями, соблюдая их обычную длительность, то мелодия, вместо того чтобы прозвучать величественно и ярко, станет вялой и скучной.



Рис. 7 (i, k). Таб. 2

## § 23

Что касается примеров на рис. 8, в которых точка стоит после второй ноты в группе, то из-за того, что точка удлиняет ноту, а первая нота ста-

новится короче, вместе они равны пунктированным нотам, речь о которых шла выше. Они просто стоят в обратном порядке. Независимо от того, быстрый темп или медленный, ноты ре и до в прим. (а) должны быть столь же короткими, что и в прим. (с).

Две короткие ноты в прим. (b) и (а) играют в такой же манере; эти две короткие ноты по длительности не больше, чем одна в примере выше.



Рис. 8 (а, с). Таб. 2

В прим. (е) и (f) ноты после точек играют так же быстро и стремительно, как и ноты перед точками в прим. (b) и (d).



Рис. 8 (b, d). Таб. 2



Рис. 8 (е, f). Таб. 2

Чем короче сыграть первую ноту в прим. (а), (b), (с) и (d), тем живее и смелее это прозвучит. С другой стороны, чем дольше выдержать точку в прим. (е) и (f), тем более мило и приятно прозвучат эти ноты.

#### § 24

Что касается пауз, то, как уже говорилось выше, там, где они появляются, нужно сохранять тишину на протяжении всего времени, соответствующего их длительности. Те, что длятся один или несколько тактов, не нуждаются в разъяснении, поскольку достаточно лишь приспособиться к темпу (см. рис. 9, прим. (а), (b) и (с)). Если же необходимо выдержать половинную паузу, отсчитайте 1, 2, 3, 4 удара ногами, как для половинной ноты, и на пятый удар сыграйте следующую ноту (см. прим. (h)). Для четвертной паузы отсчитайте 1, 2 и сыграйте следующую ноту на третий удар (см. прим. (i)). Для восьмой – скажите «раз» и сыграйте ноту на второй удар (см. прим. (k)). Для шестнадцатой снова скажите «раз», сыграв ноту в момент подъема ноги. Для того чтобы верно отсчитать тридцать вторую паузу, скажите «раз». Поскольку здесь две ноты падают на один

удар ногой вниз и две на момент подъема ступни, ноты после паузы надо брать во время опускания стопы (см. прим. (m)).

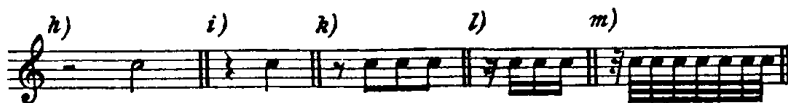


Рис. 9 (h, i, k, l, m). Таб. 2

### § 25

Достаточно попрактиковавшись в медленном темпе, начинайте играть эти примеры немного быстрее – до тех пор, пока не почувствуете ритмическую свободу. Со временем определять длительности нот станет проще, и вы сможете отказаться от отбивания ритма ногой.

### § 26

Подробные и точные объяснения разных видов темпов находятся в разделе 7, главы XVII, в §§ с 45 по 59.

### § 27

Существуют различные виды знаков повторения. Если две прямые линии без точек стоят рядом (см. рис. 5, прим. (b)), они обозначают, что пьеса состоит из двух частей и что первая часть должна повторяться, но не ранее, чем вся пьеса будет сыграна от начала до конца. Затем первая часть повторяется до двойной линии, или до той ноты, что стоит перед ней, и над которой нарисован полукруг с точкой (см. прим. (a)). В подобных пьесах пишется *da capo* в конце второй половины. Если за тактовой чертой стоят четыре точки (см. прим. (c)), это означает, что следует повторить ноты, стоящие в промежутке от нее до следующей тактовой черты с четырьмя точками. Обычно над нотами, которые следует повторять, пишется слово *bis*. Если с каждой стороны двойной тактовой черты стоит по две точки (см. прим. (d)), это означает, что пьеса состоит из двух частей, каждую из которых следует играть дважды. И наконец, один или два полукруга, стоящие над тактовой чертой (см. прим. (e)), означают, что пьеса в этом месте заканчивается. Значок на месте ноты ми (см. прим. (f)) называется *custos* и обозначает расположение следующей первой ноты на нотоносце.



Рис. 5 (a, b, c, d, e, f). Таб. 2

# Глава VI. О предназначении языка в игре на флейте

## § 1

Язык является средством, при помощи которого мы придаем оживление звучанию флейты. Он необходим для артикуляции и имеет то же предназначение, что и скрипичный смычок. Его использование настолько отличает одного флейтиста от другого, что если одну и ту же пьесу будут исполнять несколько человек поочередно, она может стать неузнаваемой. В основном, правда, это касается верного или неверного использования языка. Несомненно, многое зависит и от пальцев. Они необходимы не только для того, чтобы фиксировать высоту и полноту звучания каждой ноты, а также правильно играть интервалы, но и для того, чтобы точно выдержать длительность каждой ноты. Однако живость исполнения более зависит от языка, нежели от пальцев. Именно язык должен оживлять характер всякой пьесы; он может придать ей величественность или меланхоличность, веселье или радость.

## § 2

Для того чтобы добиться правильного звукоизвлечения на флейте при помощи языка и воздуха, которому язык позволяет выходить, следует во время выдыхания произносить определенный слог, соответствующий природе играемых нот. Существует три разновидности слогов: первый – *ti* или *di*, второй – *tiri* и третий – *did'll*. Последний обычно называют «двойным языком», в то время как первый называют «простым языком». Способ, которым каждому из них можно научиться, и то, как его применять, будет рассматриваться в отдельных разделах. Поскольку применение языка на гобое и фаготе весьма схоже с его применением на флейте, я добавлю приложение, в котором кратко обозначу, как следует использовать язык и какие тонкости следует знать исполнителям, играющим на этих инструментах.

## РАЗДЕЛ 1. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЯЗЫКА НА СЛОГЕ TÍ ИЛИ DÍ

### § 1

Так как одни ноты играют решительно, а другие мягко, то важно помнить, что *tí* используется для коротких, равных по длительности, ярких

и быстрых нот. В медленной, пусть и веселой, но спокойной музыке, напротив того, следует использовать слог *di*. В *Adagio* всегда применяется *di*, за исключением нот с точками, на которые падает слог *ti*. Те, кому привычен верхнесаксонский диалект, должны быть особенно внимательны и не путать звуки *t* и *d*.

### § 2

*Ti* – это название атаки языка. Чтобы его воспроизвести, обе стороны языка следует прижать к нёбу, а кончик загнуть наверх и прижать к зубам так, чтобы задержать воздух. Когда нужно будет издать звук, отклоните кончик языка от нёба, оставив остальную часть языка прижатой к нему; воздух, задержанный во рту, выйдет именно в результате этого движения, а не от удара языком, как многие ошибочно полагают.

### § 3

Некоторые имеют привычку располагать язык между губами и отодвигать его в момент взятия ноты. Я считаю это неправильным. Это не позволяет извлечь полный, округлый и сильный звук, в особенности в нижнем регистре; кроме того, придется делать слишком сильные движения языком вперед и назад, что мешает беглости.

### § 4

Чтобы придать каждому звуку соответствующую выразительность по всему диапазону, от нижнего регистра до верхнего, следует обращаться с языком так же, как с подбородком и губами. Проще говоря, играя восходящую гамму, на самом нижнем звуке язык следует загнуть к нёбу на ширину большого пальца от зубов, значительно увеличив при этом ротовое отверстие; для каждой последующей повышающейся ноты касаться языком немного дальше от нёба, постепенно уменьшая амбушюр. Продолжайте таким образом до верхнего си, на котором язык уже находится весьма близко к зубам. Начиная от верхнего до, язык, ударяющий губы между зубами, должен быть прямым, а не круглым, как ранее. Если вы попытаете сделать все наоборот, убирая язык назад на верхних нотах и ставя его между зубами на нижних, вы увидите, что верхние ноты будут звучать свистяще и без должной атаки, а нижние – слабо и тускло.

### § 5

Если вы хотите сыграть ноту очень коротко, то нужно использовать *ti*, поскольку при произнесении этого слога кончик языка сразу отскакивает от нёба и сдерживает воздух. Это очень легко понять, если без воздуха быстро произнести *ti-ti-ti-ti* несколько раз подряд.

## § 6

Для исполнения медленных и протяжных нот движение языка не должно быть жестким; поэтому следует использовать *di* вместо *ti*. Следует отметить, что во время произнесения *ti* язык сразу отскакивает от нёба, а на слоге *di* он остается во рту свободным, чтобы не мешать выходу воздуха, поддерживающего звучание.

## § 7

Играть скачки восьмыми в *Allegro* следует на *ti*. Если же за ними следуют поступенно поднимающиеся или опускающиеся ноты, будь то восьмые, четверти или половинки, используйте *di* (см. таб. 3, рис. 1).

Если над четвертями стоят вертикальные черточки, то остается *ti* (см. таб. 3, рис. 2).

Если перед нотой находится форшлаг, то его следует играть тем же видом атаки, что и предыдущая нота, – неважно, жестко или мягко (см. таб. 3, рис. 3 и 4).



Рис. 1. Таб. 3



Рис. 2. Таб. 3

FIG. 3

FIG. 4



Рис. 3, 4. Таб. 3

## § 8

Основное правило гласит, что следует слегка отделять форшлаг от ноты, стоящей перед ним, в особенности, если они начинаются с одного и того же звука, дабы форшлаг был отчетливо слышен. Следовательно, сразу после ноты, предшествующей форшлагоу, язык должен отскочить назад к нёбу, удерживая таким образом воздух и делая ноту короче, а форшлаг – отчетливой.



## § 9

В быстрых гаммаобразных пассажах простой язык не эффективен, так как делает все ноты одинаковыми, согласно же хорошему вкусу они должны слегка отличаться друг от друга (см. главу XI, § 12). Следовательно, нужно применять два других вида артикуляции – *tiri* на нотах с точками и в умеренно быстрых пассажах, и *did'll* для очень быстрых пассажей.

## § 10

Не все ноты должно играть языком: если над двумя или более нотами стоит дуга, это значит, что они залигованы. Поэтому важно помнить, что артикулировать нужно только ноту, с которой начинается лига, остальные, находящиеся под дугой, залигованы с ней, и язык в этот момент ничего не делает. Для первой из залигованных нот, как правило, используется *di*, а не *ti* (см. таб. 3, рис. 5).



Рис. 5. Таб. 3

Если же над нотой перед лигой стоит черточка, то и эта, и следующая за ней нота играют с *ti* (см. рис. 6).



Рис. 6. Таб. 3

Если лига начинается на второй ноте и слабая доля залигована с сильной, играйте их, как это показано на рис. 7; однако если темп пьесы быстрый, используйте *ti* вместо *di*.



Рис. 7. Таб. 3

## § 11

Если лига находится над повторяющимися нотами (см. рис. 8), их следует исполнять выдыханием воздуха, без применения языка.

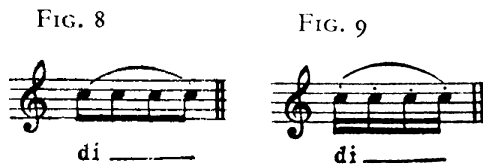


Рис. 8–9. Таб. 3

Однако если над подобными заливованными нотами стоят еще и точки (см. рис. 9), их нужно играть более резко, иначе говоря, артикулировать воздухом из легких на слог *he*.

## § 12

На словах невозможно исчерпывающе описать различия между *ti* и *di*, определяющие значительную часть музыкальной выразительности; невозможно описать все разновидности артикуляции. Достаточно самостоятельно поразмыслить, чтобы понять, что подобно множеству оттенков, существующих между черным и белым, между жестким и мягким языковыми штрихами есть более одной ступени сравнения. Из сказанного следует, что слоги *ti* и *di* можно сыграть языком по-разному. Нужно стремиться сделать его достаточно послушным, чтобы он мог сыграть все ноты и более жестко, и более мягко, в соответствии с их характером; это можно осуществить как при помощи быстрого или медленного отскакивания языка от нёба, так и путем сильного или слабого выдыхания воздуха.

## § 13

В большом реверберирующем помещении, где слушатели сидят на значительном расстоянии от исполнителя, следует выделять ноты языком с бóльшим усилием и остротой, нежели в маленьком помещении, сказанное в особенности относится к повторяющимся нотам, в противном случае они будут звучать, как если бы игрались лишь выдыханием воздуха из легких, без помощи языка.

## РАЗДЕЛ 2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЯЗЫКА НА СЛОВЕ TIRI

## § 1

Этот вид артикуляции наиболее подходит для не слишком резвых пассажей, в особенности потому, что даже самые быстрые ноты в них всегда следует играть несколько неодинаково (см. главу XI, § 12).

## § 2

В предыдущем разделе я уже объяснил, как языком воспроизвести слог *ti*. Здесь мы добавим описание слога *ri*. Звук *r* следует произносить очень остро. На слух это звучит, как при использовании в игре простого слога *di*, хотя самому исполнителю может слышаться иначе.

## § 3

Артикуляция *tiri* незаменима на пунктирных нотах; она придает им столько остроты и живости, сколько никакой иной вид артикуляции не может дать.

## § 4

В слове *tiri* ударение подает на второй слог – *ti* короткое, *ri* длинное. Мы всегда используем *ri* на сильную долю, а *ti* – на слабую, следовательно, в группе из четырех шестнадцатых *ri* всегда будет попадать на первую и третью ноты, а *ti* – на вторую и четвертую.

## § 5

Поскольку нельзя начинать фразу с *ri*, первые две ноты следует играть *ti*. Последующие подобные звуки играют на *tiri*, пока не появится другой ритм или пауза. Пример, приведенный ниже, демонстрирует, как ноты подобного рода следует артикулировать языком (см. таб. 3, рис. 10, 11 и 12). Если на месте первой ноты стоит пауза, как это видно на последнем примере, следует продолжать играть на *tiri*, но, поскольку здесь после второй доли точки больше не стоят, а две тридцать вторые – ми и фа – приходится на слабую долю, каждую из них следует играть на *ti*. Следующая нота соль на сильную долю играется на *ri*; и поскольку эта нота без точки, а значит, она равна по длительности следующей за ней фа, последующая нота с точкой играется на *ti* вместо *ri*.



Рис. 10–12. Таб. 3







Рис. 30–34. Таб. 3

### РАЗДЕЛ 3. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЯЗЫКА НА СЛОВЕ DID'LL, ИЛИ ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ ДВОЙНОЙ ЯЗЫК

#### § 1

Двойной язык используется только на очень быстрых пассажах. Сколь просто объяснить это на словах или воспринять на слух, столь же сложно научить этому на бумаге. Слово *did'll*, которым артикулируется двойной язык, состоит из двух слогов. Второй слог, однако, не содержит гласных; произносить слово следует именно как *did'll*, сокращая гласную, которая должна была бы появиться во втором слоге – не *didel* или *dili*. Слог *d'll* не должен быть артикулирован кончиком языка, как *di*.

#### § 2

В первом разделе я уже описывал, как нужно артикулировать *di*. Чтобы артикулировать *did'll*, вначале скажите *di*; и как только кончик языка подпрыгнет вперед к нёбу, быстро оттяните середину языка с обеих сторон от нёба вниз, чтобы воздух с обеих сторон смог беспрепятственно пройти через зубы. Это движение и даст нам второй слог *d'll*, произнести который было бы невозможно без предыдущего *di*. Если вы произнесете *did'll* несколько раз подряд, вы услышите, как это должно звучать лучше, чем я смогу выразить это на бумаге.

#### § 3

В своем применении *did'll* противоположен *tiri*. В *tiri* акцент падает на второй слог, тогда как в *did'll* – на первый, всегда приходясь на сильную долю или на так называемые хорошие ноты.

#### § 4

Чтобы научиться исполнять *did'll*, начните играть несколько нот на одной

высоте, не двигая пальцы, в среднем регистре; для этого вида языка звук или амбушюр будут поначалу немного затруднены. Для начала можно использовать следующие ноты, артикулируя их на *did'll* во время выдыхания, как показано под нотами на рис. 1, таб. 4. Играйте этот пример до тех пор, пока не сможете артикулировать все ноты четко. Затем добавьте несколько нот (см. рис. 2, таб. 4). Отработав этот прием как следует, можно добавить несколько последовательностей нот (см. рис. 3, 4, 5 и 6).



Рис. 1. Таб. 4



Рис. 2. Таб. 4

FIG. 3

FIG. 4



FIG. 5

FIG. 6



Рис. 3–6. Таб. 4

## § 5

Важно очень внимательно следить за тем, чтобы язык не опережал пальцы, как это часто происходит поначалу. При игре постарайтесь немного задержать первую ноту на *di*, а вторую, на *d'll*, – слегка укоротить. Быстро отдернув язык назад, вы острее акцентируете *d'll*.

## § 6

Я надеюсь, что для совершенствования этого вида артикуляции приведенных примеров достаточно. Следующие примеры должны показать, как его можно применять в разных видах пассажей.

## § 7

Если пассаж состоит из нот одной длительности без больших скачков, то первая нота на сильную долю всегда играет на *di*, а вторая – на *did'll*, и т. д., как показано на рис. 7.



Рис. 7. Таб. 4

## § 8

Если на месте первой ноты стоит пауза, то две последующие ноты следует играть на *ti*. Остальные снова играют на *di* (см. рис. 8).

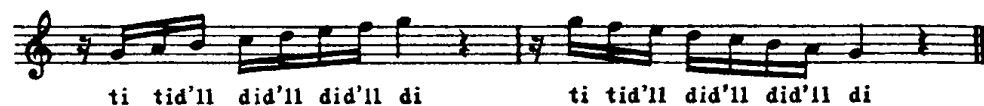


Рис. 8. Таб. 4

## § 9

Если первые две ноты – одной высоты, то первые три следует играть на *ti*. Если равновысотны две последние ноты, то третья играет на *ti*, а четвертая – на *di* (см. рис. 9 и 10).

FIG. 9

FIG. 10



Рис. 9, 10. Таб. 4

## § 10

Если последняя из четырех нот делает скачок вверх, ее тоже следует играть на *ti* (см. рис. 11).



Рис. 11. Таб. 4



## § 11

Если первая из быстрых нот залигована с длинной нотой, стоящей перед ней, или если лига заменена точкой, ноту следует сыграть выдыханием воздуха из груди, произнося *hi* вместо *di* (см. рис. 12 и 13). Можно сыграть также две ноты после точки на *ti* (см. рис. 14).

FIG. 12                      FIG. 13                      FIG. 14

di hi d'll did'll di hi d'll did'll      di ti did'll

Рис. 12-14. Таб. 4

## § 12

В следующих примерах я постараюсь привести все наиболее важные виды пассажей, требующих изменения артикуляции, однако поскольку привести здесь все возможные пассажи невозможно, остальные я вынужден отдать на откуп исполнителю.

## § 13

Как видно из примеров на рис. с 15 по 24 таб. 4 и рис. с 1 по 11 таб. 5, когда в музыке присутствуют большие восходящие или нисходящие скачки, паузы, или две ноты, обычно исполняемые с двумя *ti*, стоя на одной высоте, требуется изменение артикуляции.

FIG. 15

di ti tid'll did'll did'll di ti tid'll did'll did'll di

FIG. 16                      FIG. 17

did'll did'll di ti tid'll di      did'll did'll di ti ti d'll did'll di

FIG. 18

ti ti - d'll di - d'll di - d'll di

Рис. 15-18. Таб. 4

FIG. 19

di ti tid'll did'll did'll di ti tid'll di ti tid'll di

FIG. 20

di ti tid'll di ti tid'll di

FIG. 21

did'll did'll di ti tid'll di

FIG. 22

di ti tid'll did'll did'll did'll did'll did'll di ti

FIG. 23

di ti tid'll di ti tid'll di

FIG. 24

did'll did'll did'll did'll di

Рис. 19-24. Таб. 4

FIG. 1

did'll di did'll di

FIG. 2

did'll did'll did'll di ti tid'll did'll di

FIG. 3

did'll di ti tid'll di ti di

FIG. 4

did'll did'll did'll

FIG. 4 (cont.)

di did'll did'll di

FIG. 5

di did'll did'll di ti tid'll did'll di

FIG. 6

did'll di ti tid'll did'll di

FIG. 7

did'll did'll di ti

Рис. 1-7. Таб. 5

FIG. 7 (cont.)



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11



Рис. 7–11. Таб. 5

## § 14

При исполнении трех равных по длительности нот, будь то триоли или восьмые в размере 6/8 и в других подобных размерах, первые две ноты всегда играют на *did'll*, а третья – на *di*, каким бы ни был интервал между ними (см. таб. 5, рис. 12 и 13). Однако если вторая нота делает большой скачок вниз, то первую играют на *di*, а последние две – на *did'll* (см. рис. 14). Если на месте первой ноты стоит пауза, то две последующие ноты артикулируют на *did'll* (см. рис. 15).

FIG. 12



FIG. 13



Рис. 12, 13. Таб. 5



Рис. 14. Таб. 5



Рис. 15. Таб. 5

## § 15

Первую ноту каждой фигуры, состоящей из трех, четырех или шести нот, всегда следует немного задержать, что сохранит одновременность движения языка и пальцев и позволит выдержать длительность каждой ноты.

## § 16

Четыре или более повторяющиеся быстрые ноты можно использовать для проверки того, правильно ли вы исполняете двойной штрих, а именно, артикулируете ли вы вторую ноту также остро, как первую. Если этого не происходит, вы не сможете исполнять рулады достаточно блестяще и живо.

ДОПОЛНЕНИЕ. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ  
ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЯЗЫКА ПРИ ИГРЕ  
НА ГОБОЕ И ФАГОТЕ

## § 1

За исключением того, что касается аппликатуры и амбушюра, гобой и фагот имеют с флейтой траверсо очень много общего. Поэтому тот, кто играет на одном из этих инструментов, может почерпнуть много полезного не только из наставлений об использовании двух видов артикуляции *ti* и *tiri*, но и в целом из руководства к игре на флейте – до тех пор, пока речь не пойдет об аппликатуре или амбушюре.

## § 2

Играющим на фаготе или гобое следует лишь иметь в виду, что при использовании артикуляции *ti* необходимо выполнять движения прямым языком, не загибая его кончик к небу, как на флейте, поскольку трость находится между губами. Открытое отверстие трости следует закрывать кончиком языка, для того чтобы останавливать или контролировать воздух. Штрих образуется так же, как и на флейте, путем оттягивания языка назад.

## § 3

В плане артикуляции фаготисты обладают преимуществом перед гобоистами, потому что, как и флейтисты, могут использовать двойной штрих *did'll*. Следует отметить, что на фаготе, в отличие от флейты, невозможно залиговать очень широкие восходящие интервалы, за исключением тех, которые не превышают до малой октавы. Верхнюю ноту интервала

следует играть отдельным штрихом. Во второй октаве, а именно, от ре малой октавы вверх, несколько нот, образующих интервалы, безусловно, могут быть залигованы, но не выше ля – если только у вас нет особенно хорошей трости и крепкого амбушюра.

#### § 4

Качество звука на этих двух инструментах во многом зависит от хорошей трости – она должна быть сделана из хорошего и выдержанного дерева, иметь правильную вогнутую поверхность, должна быть не слишком широкой и не слишком узкой, не слишком длинной и не чересчур короткой, не слишком толстой и не излишне тонкой. Если передняя часть трости слишком широкая и длинная, то ноты верхнего регистра бывают занижены по отношению к нижнему регистру; но если эта часть слишком узкая и короткая, то они обычно завышены. Однако даже если все эти условия соблюдены, наиболее важными остаются позиция губ и способ, которым вы держите трость. Не прижимайте губы к зубам слишком сильно или, наоборот, слишком слабо. В первом случае звук будет приглушенным, а во втором – слишком пронзительным и скрипучим.

#### § 5

Некоторые музыканты, в особенности фаготисты, для того чтобы им легче было играть высокие ноты, держат трость между губами несколько наискось. Это не только портит звук, но и служит причиной неприятного шипения воздуха, выходящего из края трости, шипение это слышно даже на расстоянии. Чтобы звук, который вы извлекаете, был сильным и красивым, трость лучше держать между губами прямо.

#### § 6

Что касается манеры, в которой нужно держать оба инструмента, то следует стремиться к позиции как можно более естественной. Не прижимайте руки к телу, но слегка вытяните их перед собой, так, чтобы не опускалась голова, поскольку от этого зажимается горло и прерывается дыхание. В оркестре гобоист должен держать свой инструмент как можно выше. Если он направляет его вниз, под пульт, звук теряет силу.

# Глава VII. Техника дыхания при игре на флейте

## § 1

При игре на духовых инструментах, так же как и во время пения, самым важным является умение взять дыхание в правильный момент. Вследствие ошибок с дыханием, кои мы можем наблюдать во множестве, рвется связность мелодии, отчего страдает все сочинение, слушатель же лишается большей части удовольствия от музыки. Разделять ноты, связанные между собой по смыслу, столь же дурно, как и брать дыхание при чтении до того, как предложение закончено, или посередине слова, состоящего из двух или трех слогов. Но если при чтении деления такого рода практически не встречаются, то среди исполнителей на духовых инструментах, напротив, подобная ошибка весьма распространена.

## § 2

Поскольку не всегда удастся сыграть фразу на одном дыхании – потому ли, что сочинение не было написано с должным вниманием, или же оттого, что исполнитель не владеет в достаточной мере навыком задержки дыхания, – я счел необходимым привести здесь несколько примеров того, на каких нотах брать дыхание можно с полным правом. Вывести из этих примеров основные правила не составит труда.

## § 3

Быстрые ноты равных длительностей в пьесе не следует исполнять абсолютно одинаково, подробнее об этом вы можете прочесть в главе XI, § 12. Следствием этого является правило, гласящее, что дыхание можно брать между длинной и короткой нотами. После короткой ноты, не говоря уж о последней доле такта, дыхание брать нельзя; вы можете играть эти ноты сколь угодно коротко, беря же дыхание, вы тем самым непременно их удлините. Исключение составляют восходящие или нисходящие триоли, которые играют очень быстро. В этом случае при необходимости дыхание можно взять после последней ноты такта. Однако при наличии скачка дыхание следует брать между нотами интервала.

## § 4

Когда пьеса начинается из затакта и ее первая нота – последняя в так-

те, или когда перед первой нотой пьесы на сильную долю стоит пауза, или когда после каданса начинается новая фраза, дыхание нужно брать перед повторением основной темы или перед началом новой, чтобы окончание предыдущей фразы и начало следующей были отделены друг от друга.

## § 5

Если одна нота длится один или несколько тактов, то можно перед ней взять дыхание, даже если сразу перед ней стоит короткая нота. Если восьмая заливована с более длинной нотой, а за ними стоят две шестнадцатые, после чего следует еще одна заливованная нота (см. таб. 5, рис. 16), то эту восьмую можно разбить на две шестнадцатых одинаковой высоты (см. таб. 5, рис. 17), взяв дыхание между ними.



Рис. 16, 17. Таб. 5

При необходимости так можно поступать со всеми заливованными четвертями, восьмыми или шестнадцатыми. Но если за целой нотой, заливованной с восьмой, нет другой заливованной ноты, (см. рис.18), то дыхание можно взять после длинной ноты, не разделяя восьмую на две шестнадцатые.

FIG. 18



Рис. 18. Таб. 5

## § 6

Чтобы сыграть длинный пассаж, нужно постепенно набрать хороший запас дыхания. Для этого следует раскрыть гортань и расширить легкие, поднять плечи и постараться наполнить грудь воздухом столь полно, сколь это возможно, после чего выдувать его во флейту очень экономно. Если вам все же необходимо взять дыхание между быстрыми нотами, следует укоротить последнюю, очень быстро взять дыхание горлом, а затем немного ускорить последующие две или три ноты, чтобы избежать замедления темпа, не пропустив при этом ни одной ноты. Если вы

заранее знаете, что не сможете сыграть весь пассаж на одном дыхании, не откладываете на последний момент, а возьмите дыхание заранее и с хорошим запасом. Чем чаще вы берете короткое дыхание, тем более неудобным оно становится и тем менее пользы приносит.

## § 7

Из примеров (рис. 19) видно, после каких нот удобнее всего брать дыхание. На рисунках они отмечены черточкой. Очевидно, что дыхание следует брать не на каждой из этих нот, но лишь там, где это действительно необходимо.



Рис. 19. Таб. 5

## § 8

Несмотря на то что дыхание можно брать на первой, второй, третьей или последней доле каждого такта, предпочтительнее делать это на первой доле, после первой ноты. Исключением являются случаи, когда первые четыре ноты двигаются поступенно, а затем мелодия идет скачками — широкие интервалы более пригодны для того чтобы брать дыхание.



## § 9

Изучив подробно примеры (начиная с рис. 16 до конца таб. 5), вы научитесь брать дыхание в положенном месте и со временем сможете справиться с любыми трудностями при исполнении пассажей.

## § 10

Правильное дыхание есть предмет для куда более подробного рассмотрения, нежели нам позволяет объем этого трактата, ибо и певцы, и исполнители на духовых инструментах совершают множество соответствующих ошибок. Кто сможет перечислить все случаи, когда задержать дыхание на требуемое время было невозможно? Причины этого столь разнообразны, что понять, виноват ли в том, что дыхание берется неправильно, композитор, исполнитель, помещение, где проходит концерт, или же страх, сковывающий члены и сдавливающий грудь, невозможно. Бесспорно одно: играя для себя, можно вдвое, а то и втрое дольше продержаться на одном дыхании, нежели выступая перед многочисленной публикой. Поэтому, предполагая публичные выступления, нужно уметь пользоваться всеми возможными приемами игры, известными современному исполнителю. Для этого необходимо научиться четко видеть и понимать, как устроена музыкальная фраза и в чем проявляется взаимосвязь ее частей. Остерегайтесь разделять то, что должно быть единым, равно как и соединять воедино части мелодии, каждая из которых имеет свой собственный смысл, ибо от этого зависит истинная выразительность вашего исполнения. Тех певцов и исполнителей на духовых инструментах (коих превеликое множество), кто не в состоянии угадать замысел композитора, всегда подстерегает опасность совершить ошибку в распределении дыхания и тем самым выдать свои слабости. В этом отношении исполнители на струнных инструментах находятся в куда более выгодном положении, если только они стремятся к пониманию того, что описано выше, и не позволяют вводить себя в заблуждение тем, кто связывает все вместе без разбора, на манер шарманки.

# Глава VIII. О форшлагах и прочих подобных украшениях

## § 1

Форшлагы (ит. *appogiature*, фр. *portdevoix*)\* не только служат украшением, но и являются неотъемлемой частью исполнения. Без них некоторые мелодии прозвучали бы слишком скудно и просто. Пьеса в галантном стиле должна содержать больше консонансов, чем диссонансов; однако если большое количество консонансов следует друг за другом подряд, или после нескольких быстрых нот консонанс приходится на длинную ноту, слух может легко утомиться. Здесь весьма полезны будут форшлагы: перед терцовым или секстовым тоном (считая от тоники) они превращаются в диссонансы – кварту или септиму, – разрешаясь затем в следующую ноту.

## § 2

Чтобы не путать форшлагы с обычными нотами, на письме их обозначают маленькими нотками и придают им длительность за счет следующей за форшлагом ноты. Неважно, нарисован ли у форшлага один, два или вовсе ни одного хвостика, но в большинстве случаев хвостик один. Шестнадцатые используются в основном перед нотами, длительность которых нельзя укоротить. Например, маленькие шестнадцатые перед двумя или более повторяющимися нотами, четвертями или половинными (см. таб. 6, рис. 25) можно играть сверху или снизу, но непременно очень коротко и на сильную долю вместо основной ноты.



Рис. 25. Таб. 6

## § 3

Форшлагы обычно являются задержанием предыдущей ноты. Следова-

---

\* *Форшлаг* (нем. *Vorschlag*) – досл. «перед долей». (Примеч. Е. П.)

тельно, в зависимости от расположения предыдущей ноты, форшлаг может играть как от верхней, так и от нижней ноты (см. таб. 6, рис. 1 и 2).



Рис. 1, 2. Таб. 6

Если нота перед форшлагом стоит на одну или две ступени выше, чем та, что следует сразу за форшлагом, он играет сверху (см. таб. 6, рис. 3).



Рис. 3. Таб. 6

Если же предыдущая нота ниже основной, то форшлаг следует играть снизу (см. рис. 4); обычно это бывает секунда, разрешенная наверх в терцию, или кварта, разрешенная наверх в квинту.

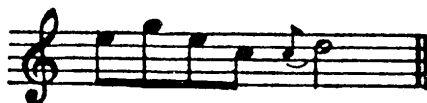


Рис. 4. Таб. 6

#### § 4

Если позволяет длительность, форшлаг нужно мягко артикулировать языком, наращивая звук; следующую за форшлагом ноту нужно играть легато и чуть тише форшлага. Такой вид украшения называется абцуг\* и берет свое начало от итальянцев.

#### § 5

Существует два вида форшлагов. Одни играют как акцентированные ноты, иначе говоря – на сильную долю, другие – как проходящие ноты, на слабую. Первые называют акцентированными, а вторые – проходящими форшлагами.

\* Абцуг (нем. Abzug) – досл. «отход, спуск». (Примеч. М. К.)

## § 6

Проходящие форшлаги встречаются, если несколько нот одинаковой длительности спускаются по терциям вниз (см. таб. 6, рис. 5).



Рис. 5. Таб. 6

Их нужно играть, как это показано на рис. 6.



Рис. 6. Таб. 6

Ноты с точками следует задерживать, а те, с которых начинаются лиги, то есть вторую, четвертую и шестую, – артикулировать языком. Не путайте этот тип пассажа с тем, где точки стоят после каждой второй ноты, пусть они и звучат почти одинаково (см. рис. 7).



Рис. 7. Таб. 6

В этом примере вторая, четвертая и последующие короткие ноты, являясь диссонансами по отношению к басу, попадают на сильную долю. Они исполняются дерзко и живо, в то время как форшлаги, о которых здесь идет речь, напротив, требуют мягкости исполнения. Если сыграть маленькие нотки из рис. 5 длиннее, сдвинув их по ритму на место следующей за ними основной ноты, то мелодия абсолютно изменится и будет звучать, как изображено на рис. 8.



Рис. 8. Таб. 6

Это противоречит французской манере исполнения, из которой и произошли форшлаги, а значит, и первоначальному замыслу их авторов,

кои снискали в этом вопросе всеобщее признание. Часто перед нотой встречаются два форшлага, первый из которых обозначен маленькой нотой, а второй – обычной длительностью; подобные форшлагги встречаются в цезурах (см. рис. 9).



Рис. 9. Таб. 6

Маленькая нота играет коротко, как затакт за счет длительности предыдущей ноты. Как играть ноты на рис. 9, показано на рис. 10.



Рис. 10. Таб. 6

### § 7

Акцентированные форшлагги, или форшлагги, приходящиеся на сильную долю, обычно встречаются перед приходящейся на сильную долю длинной нотой, предваряемой коротким затактом (см. таб. 6, рис. 11).



Рис. 11. Таб. 6

В этом случае длительность форшлага равна половине длительности следующей за ним ноты, и играть его следует, как показано на рис. 12.



Рис. 12. Таб. 6

### § 8

Если форшлагом украшена нота с точкой, ее длительность делится на три части. Форшлаг получает две из этих частей, а сама нота – только одну часть, то есть длительность точки. Ноты на рис. 13 следует играть, как показано на рис. 14.



Рис. 13, 14. Таб. 6

Эти и приведенные в предыдущем параграфе правила применяются в большинстве случаев, независимо от длительности нот, или от того, где относительно них расположен форшлаг.

## § 9

Если в размере на 6/8 или 6/4 две ноты на одной высоте залигрованы вместе, а первая из них – с точкой, как это часто бывает в жигах, то форшлаг по длительности равен первой ноте с точкой (см. рис. 15 и 17).



Рис. 15, 17. Таб. 6

Эти ноты играютя, как показано на рис. 16 и 18, в соответствии с вышеизложенным правилом.

Относительно форшлагов эти размеры следует рассматривать скорее как двухдольные, нежели как трехдольные.



Рис. 16, 18. Таб. 6

## § 10

Если на нотах, образующих диссонансы с басовым голосом, будь то увеличенная кварта, уменьшенная квинта, септима или секунда (см. рис. 19, 20, 21 и 22), стоят трели, то форшлаг перед трелью должен быть очень коротким, дабы избежать превращения диссонансов в консонансы.



Рис. 19–22. Таб. 6

Например, если форшлаг ля из примера на рис. 21 по длительности будет равен половине соль# с трелью, то будет слышна секста фа – ля, вместо септимы фа – соль#; чего, безусловно, следует всемерно избегать, дабы не испортить красоту и созвучие гармонии.

## § 11

Если за нотой следует пауза, то форшлаг играет вместо основной ноты и равен ей по длительности, а нота – вместо паузы, за исключением тех случаев, когда необходимость взять дыхание делает это невозможным. Три вида подобных созвучий на рис. 23 следует исполнять, как показано на рис. 24.



Рис. 23, 24. Таб. 6

## § 12

Уметь исполнять разные виды форшлагов, когда они выписаны в тексте, недостаточно. Нужно уметь добавлять их в мелодию, даже если они не выписаны. Для того чтобы этому научиться, руководствуйтесь следующим правилом: если длинная нота, следуя за одной или несколькими короткими нотами на сильную или слабую доли, образует консонанс с басом, то перед ней можно сыграть форшлаг, чтобы придать мелодии особую приятность. Нота, стоящая перед форшлагом, укажет, следует ли его играть сверху или снизу.

## § 13

Я хотел бы привести здесь небольшой пример, который включает в себя основные виды форшлагов (см. рис. 26).

Если вы желаете убедиться в необходимости и прекрасном эффекте, который производят форшлаг, сыграйте этот пример сначала со всеми обозначенными форшлагами, а затем – без них. Вы очень ясно почув-



Рис. 26. Таб. 6

ствуете разницу в стиле. Этот пример также показывает, что форшлаги, как правило, играют перед нотами, до или после которых стоят более короткие ноты, и что большинству трелей требуются форшлаги.

## § 14

От форшлагов произошли и некоторые другие мелизмы, такие как хальбтриллер\* (см. таб. 6, рис. 27 и 28), мордент (см. рис. 29 и 30) и дубль, или группетто\*\* (см. рис. 31), которые приняты во французском стиле и придают пьесе блеск. Короткая трель бывает двух видов (см. рис. 27 и 28) и может быть добавлена к простому форшлагу сверху вместо простого задержания. Пинце\*\*\* также бывает двух видов; как и группетто, его можно добавлять к форшлагу снизу.



Рис. 27–31. Таб. 6

\* Хальбтриллер (нем. *Halbtriller*) – неполная, короткая трель. (Примеч. М. К.)

\*\* Группетто (ит. *groupepetto*), то же, что *дoppельшлаг*, – досл. «двойной удар». (Примеч. М. К.)

\*\*\* Под *Pincez Кванц* подразумевает мордент. (Примеч. Е. П.)



## § 15

Батман\* (см. рис. 32 и 33) можно играть при скачкообразном движении мелодии, где форшлагги были бы неуместны, чтобы придать нотам живость и блеск.

Первый следует исполнять на флейте одновременным ударом пальцев и языка и можно использовать как в быстрых, так и в медленных пьесах. Второй более подходит для медленных, нежели для быстрых пьес; однако тридцать вторые должны играть довольно быстро, для чего пальцы не следует поднимать высоко.



Рис. 32, 33. Таб. 6

## § 16

Украшения и фиоритуры, которые я описывал в §§ 14 и 15, применяются в соответствии с характером пьесы и пробуждают веселье и радость, в то время как простые форшлагги, наоборот, настраивают на чувствительность и меланхолию. Поскольку музыка должна то возбуждать, то вновь умирять различные чувства, необходимость подобных украшений в простой, естественной мелодии очевидна.

## § 17

Если после форшлагов из таб. 6, рис. 26 вы хотите разместить мелизмы, описанные в §§ 14 и 15, сделать это можно на нотах, отмеченных буквами, следующим образом: украшения с рис. 27 можно играть на нотах (c), (d), (f), (i) и (n). Мелизм на рис. 28 подходит к ноте (k). Украшение на рис. 29 – к нотам (g) и (m). Попробуйте тот, что на рис. 30, соединить с нотой (e), а тот, что на рис. 31, – с нотой (b). Мелизм с рис. 32 можно соединить с нотами (a) и (l), а с рис. 33 – с нотой (h). Само собой разумеется, что мелизмы всегда следует транспонировать на тон, соответствующий форшлагу.

## § 18

Смешав подобным образом простые форшлагги с мелкими украшениями, или французскими мелизмами, легко увидеть, что с применением последних мелодия становится намного оживленнее и ярче. Смешивать их, однако, следует, сообразуясь со здравым смыслом, от этого в значительной степени зависит успех исполнения.

\* Батман (фр. *battement*) – удар. (Примеч. Е. П.)

## § 19

Некоторые злоупотребляют произвольными украшениями, равно как и форшлагами и иными мелизмами, описываемыми в этой главе. Ни одной ноты, если только им позволяют время и пальцы, они не играют без каких-либо добавлений. Мелодия у них звучит либо слишком тускло из-за массы форшлагов и задержаний, либо слишком пестро из-за избытка хальбтриллеров, мордентов, группетто, батманов и т. п. Зачастую исполнители вставляют их на тех нотах, которые даже невосприимчивый музыкальный слух определяет как неподходящие. Если прославленный певец мило уснащает свое пение украшениями, тотчас же половина певцов его страны начинает завывать, лишая самые оживленные пьесы яркости своими безвкусными стенаниями. При этом они твердо уверены, что в такой манере приближаются, если только не превосходят мастерство знаменитости. Действительно, украшения, описанные выше, необходимы для хорошего исполнения. Но использовать их следует скупно, иначе хорошего будет слишком много. Редчайшие и наиболее вкусные деликатесы вызывают тошноту, если их переест. То же верно и для музыкальных украшений: если мы используем их слишком щедро, они отягощают слух. Величественную, благородную и решительную мелодию при помощи неудачно вставленных форшлагов можно сделать обыденной и скучной, а меланхоличную и деликатную пьесу, напротив того, слишком оживленной и смелой, если излишне уснастить ее трелями и иными украшениями, тем самым испортив гармоничный замысел композитора. Из сказанного следует, что украшения могут улучшить пьесу, где это требуется, и совершенно испортить ее при неправильном их использовании. Те, кто желает продемонстрировать хороший вкус, но не обладают оным, первыми впадают в заблуждение. По причине недостатка чувственности, они не в состоянии справиться с простой мелодией. Им попросту докучает благородная простота. Тот, кто желает избежать подобных грубых ошибок, должен как можно раньше приобрести привычку петь или играть не слишком тускло и не слишком пестро, совмещая в своей игре простоту и великолепие. Небольшие украшения следует использовать как специи в пище. Опираясь на основной аффект пьесы, вы сохраните умеренность, и одно чувство не превратится в другое.

# Глава IX. О трелях

## § 1

Трели придают блеск исполнению и, подобно форшлагам, являются его неотъемлемой частью. Если инструменталист или вокалист овладел мастерством, потребным для исполнения в хорошем вкусе, но при этом не в состоянии исполнить красивую трель, его искусство будет несовершенным. Один одарен от природы, другой же может научиться трелям, приложив некоторые усилия. Одни исполнители могут сыграть трель любыми пальцами, другие – лишь каким-то определенным, для иных трель остается камнем преткновения на всю жизнь – видимо, это в большей степени зависит от сухожилий, нежели от желания исполнителя. Однако при определенном усердии свои навыки можно сильно усовершенствовать, если только не ожидать, что трели станут получаться сами собой. Если пальцы еще растут, важно приложить необходимые старания, дабы улучшить их подвижность.

## § 2

Не следует исполнять все трели одинаково быстро. Скорость трели определяется в соответствии с местом, где вы играете, и с характером исполняемой пьесы. При игре в просторном помещении с сильной реверберацией медленные трели будут эффектнее быстрых; сильная гулкость приводит к тому, что ноты сливаются друг с другом, это делает быструю трель нечеткой. С другой стороны, в маленькой и завешанной гобеленами комнате, где слушатели находятся на близком расстоянии от исполнителя, быстрые трели лучше медленных. Кроме того, следует различать характер каждой исполняемой пьесы, чтобы не путать одни виды пьес с другими, как это многие делают. В пьесах меланхолического характера трели нужно играть медленнее, в веселых – подвижнее.

## § 3

Не следует, однако, преувеличивать, играя трель слишком медленно, или слишком быстро. Очень медленные трели встречаются только во французском пении и используются столь же редко, как и очень быстрые, дрожащие, французы называют их блеющими. Не обольщайтесь, даже если некоторые наиболее прославленные певцы исполняют трели в последней манере. Многие по неведению считают эти блеющие трели особо сложными, не подозревая, что научиться играть ровную небыструю

трель куда труднее, чем быструю и дрожащую, которую вообще должно рассматривать как ошибочную.

#### § 4

Трели в терцию, в которых вместо секунды играет терция от основной ноты, распространенные ранее и по сей день столь любимые некоторыми итальянскими скрипачами и гобоистами, не следует применять ни в пении, ни в игре на инструменте (разве за исключением волынки). Трель не должна превышать интервал в большую или малую секунду, в зависимости от тональности и высоты ноты, на которой она играет.

#### § 5

Настоящая красивая трель должна быть ровной, однородной и умеренной по скорости, поэтому во время ее исполнения не следует поднимать палец то выше, то ниже.

#### § 6

Сложно точно рассчитать правильную скорость хорошей и ровной трели. Всё же я полагаю, что длинная трель, подготавливающая каданс\*, не будет ни слишком быстрой, ни чересчур медленной, если палец сделает не более четырех движений на один удар пульса, что составляет восемь нот, как показано в таб. 7, рис. 1. Однако в быстрых и подвижных пьесах короткие трели можно играть несколько быстрее. В этом случае пальцы следует поднимать еще в два или, самое большее, в три раза чаще за удар пульса. Последний вид разрешается только на коротких нотах или в последовательности быстрых коротких нот.



Рис. 1. Таб. 7

#### § 7

Каждая трель начинается со стоящего перед основной нотой, играемого сверху или снизу форшлага, о которых говорилось в предыдущей главе. Завершение каждой трели состоит из двух нот, которые следуют за трелью и исполняются столь же быстро (см. таб. 7, рис. 2). Они называются *нахшлаг*\*\*.

\* Речь идет о заключительной ноте каданса. (Примеч. Е. П.)

\*\* *Нахшлаг* (нем. *Nachschlag*) – завершение трели (досл. «после-удар»). (Примеч. Е. П.)



Рис. 2. Таб. 7

Нахшлагги иногда выписываются отдельными нотами (см. рис. 3).



Рис. 3. Таб. 7

Однако если выписана лишь одна нота (см. рис. 4), то играть следует и форшлаг, и нахшлаг, поскольку без них трель была бы несовершенной и не столь блестящей.



Рис. 4. Таб. 7

### § 8

Иногда форшлаг к трели играется так же быстро, как и сама трель; например, когда новая фраза начинается с трели после паузы. Однако независимо от того, длинный или короткий форшлаг вы играете, его всегда нужно артикулировать языком; тогда как саму трель и ее нахшлаг следует плавно привязать к нему на легато.

### § 9

Форшлагги, или как их иначе называют, апподжиатуры, к трелям бывают двух видов: состоящие из целого тона или из полутона. Если вы поднимаете палец обычным способом, то на флейте, как правило, звучит при этом целый тон; поэтому в трелях, состоящих из полутонов, нужно уменьшить дыхание и ускорить движения пальца, не поднимая его высоко над отверстием, чтобы прозвучало только полтона. Помня о форшлагге, начинать играть нужно полным звуком, но едва только палец начнет движение, дыхание следует уменьшить, а сам палец лишь чуть приподнять над флейтой.

### § 10

Для большей ясности хочу привести здесь еще несколько примеров

трелей с полутоновыми форшлагами. Форшлаг фа перед нотой ми (см. рис. 5) превратится в фа#, если пятый палец поднять очень высоко. Подобным образом ре# превратится в ми (рис. 6), до – в до# (рис. 7), си $\flat$  – в си (рис. 8), ля $\flat$  – в ля (рис. 9) и ля – в си $\flat$  (рис. 10), независимо от того, встречаются они в нижнем или в верхнем регистре.

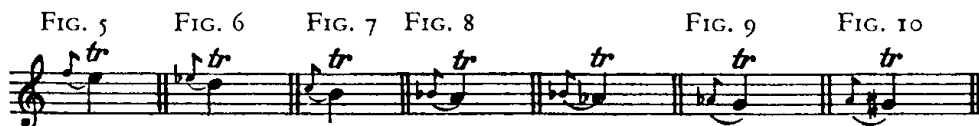


Рис. 5–10. Таб. 7

В этом случае все полутоновые трели будут фальшивыми. Однако если вы последуете вышеприведенному правилу, они прозвучат чисто. Создается впечатление, что это правило неизвестно большинству флейтистов, я же считаю его крайне важным. Без чистоты интонации в исполнении слух никогда не будет полностью удовлетворен. Скверная интонация – противник гармонии; и именно по причине недостаточной искусности большинства исполнителей флейта приобрела сомнительную славу у ценителей музыки, не понимающих ни характерных особенностей, ни сложности этого инструмента, и полагающих, что на ней невозможно играть чище, чем это делалось до сего времени.

Я привел эти замечания в помощь тем, кто заботится о чистоте исполнения на флейте. Личная практика даст большой опыт в этом вопросе.

## § 11

Аппликатуру, которую следует использовать для каждой трели по всему диапазону флейты, можно увидеть в таб. 7, рис. 22, 23, и 24. Цифра под нотой обозначает палец, который этой ноте соответствует. Я полагаю, что перед тем, как браться за изучение трелей, исполнитель овладел знаниями об аппликатуры для каждой ноты в соответствии с инструкциями таб. 1. В трели на ноте ре<sup>2</sup> нужно слегка приподнимать первый палец, это сделает трель чище и ярче.

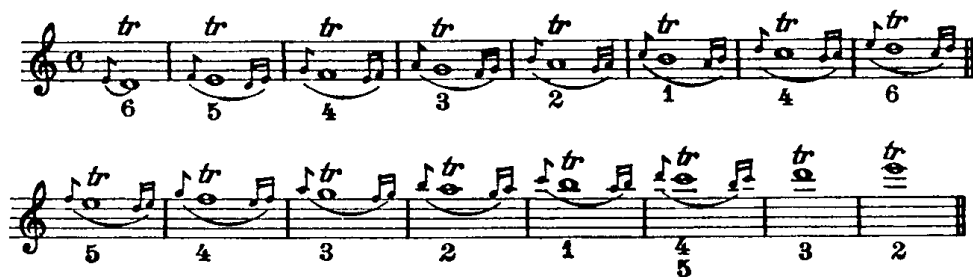


Рис. 22. Таб. 7

FIG. 23



FIG. 24

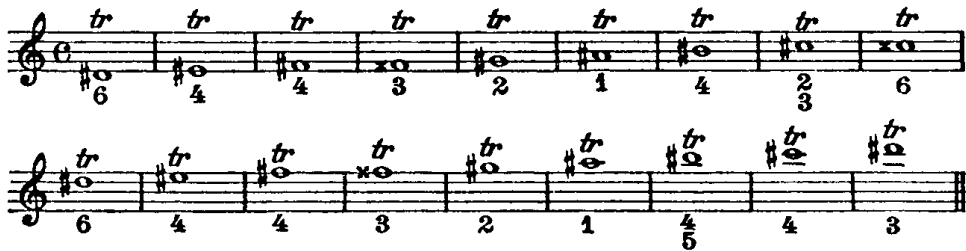


Рис. 23, 24. Таб. 7

## § 12

Тонкости исполнения некоторых трелей невозможно точно объяснить лишь с помощью рисунка. Поэтому я хочу показать, каким образом следует исполнять каждую из них. Играя трель на до<sup>2</sup> (см. рис. 11), сначала возьмите форшлаг ре, затем оставьте пальцы 2. 3. 5. и 6. на отверстиях и играйте трель 4. пальцем. Для того чтобы сыграть нахшлаг, поднимите все пальцы одновременно и сыграйте две мелкие ноты си – до, в том же темпе, что и саму трель.



Рис. 11. Таб. 7

Если перед мелкой нотой стоит бемоль (см. рис. 12), нужно отвернуть флейту для форшлага и повернуть ее к себе на трели, уменьшив выдыхание, для того чтобы полутон не превратился в целый тон. Для завершения си<sup>б</sup> – до, поднимите пальцы правой руки и второй палец, оставьте лежать 3., закройте и откройте 1., а затем закройте 2., после этого будет звучать только нота до.



Рис. 12. Таб. 7

Для трели на до<sup>3</sup> (см. рис. 13) закройте первое отверстие наполовину, а второе и третье – полностью; оставьте 7. открытым и играйте трель с 4. и 5. одновременно, 6. обеспечит нахшлаг. Эту трель можно играть и другим способом, а именно: после форшлага ре закройте 4. 5. 6. и играйте трель 4. и 5. одновременно, играя нахшлаг первым пальцем.



Рис. 13. Таб. 7

Для трели без форшлага на ре<sup>3</sup> (см. рис. 14) закройте первое отверстие наполовину, 2. и 3. – полностью; оставьте маленький клапан открытым; отбивайте трель 3. и затем оставьте его на отверстии, сыграв нахшлаг 4. и 5. пальцами вместе. Эту трель и другую, на ми<sup>3</sup>, нужно использовать только в случае необходимости, поскольку обе эти трели на флейте содержат полутон, а не целый тон, как обычно.



Рис. 14. Таб. 7

Для трели на ре<sup>b2</sup> (см. рис. 15) сыграйте сначала ми<sup>b</sup> и оставьте пальцы правой руки лежать на инструменте; закройте 1. наполовину и отбивайте трель 2. и 3. вместе; затем поднимите все пальцы одновременно и сыграйте нахшлаг с 1.

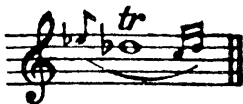


Рис. 15. Таб. 7



В трели на до $\sharp^2$  (см. рис. 16) поступайте таким же образом, но используйте большой клапан вместо маленького. Вообще, обе эти трели встречаются нечасто, так как они звучат очень резко, в особенности первая. Но если мизинец немного приподнять во время трели так, чтобы клапан был ближе к отверстию, сыграть трель будет легче.



Рис. 16. Таб. 7

На си $\sharp^1$  (см. рис. 17) после форшлага закройте 2. 3. 4. 5. и 6. и играйте трель 4. пальцем; затем снова поднимите все пальцы и сыграйте нахшлаг пальцем 1. Во время трели нужно уменьшить выдыхание, чтобы вместо до $\sharp$  не прозвучало ре.



Рис. 17. Таб. 7

На фа $\sharp^1$  (см. рис. 18), равно как и на октаву выше, трель играется третьим пальцем из-за форшлага соль $\sharp$ .



Рис. 18. Таб. 7

Однако в примере на рис. 19 фа играется 1. 2. 3. 5. 6. и 8., поскольку ми повышено диезом, трель же играется при помощи 3. пальца. На октаву ниже поступайте так же, но не нажимайте на клапан. Используйте подобную аппликатуру только в *Adagio*, повернув к себе флейту на фа $\sharp$  и уменьшив выдыхание. В *Allegro* эта трель играется, как указано на рис. 18.



Рис. 19. Таб. 7

Если трель на ми первой или второй октавы начинается с фа#, то ее нужно играть не 5., а 4. пальцем. Поскольку эта трель, как и трель на фа# на рис. 18, имеет тенденцию переходить в терцию, ее следует играть очень быстро, не поднимая пальцы слишком высоко. Для трели на до#<sup>2</sup> (см. рис. 20), сыграв форшлаг, держите пальцы 4. 5. и 6. на отверстиях и играйте трель одновременно пальцами 2. и 3. Затем поднимите все пальцы и сыграйте форшлаг пальцем 1.



Рис. 20. Таб. 7

В трели на си#<sup>2</sup> (см рис. 21) сыграйте форшлаг до# 2. 3. 4. и 7.; для трели закройте в придачу 5. и 6. и отбивайте трель 5. или же 4. и 5. вместе, как вам удобнее. Пальцем 1. сыграйте нахшлаг, в то время как остальные пальцы остаются на отверстиях.

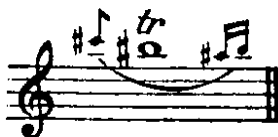


Рис. 21. Таб. 7

## § 13

Если за трелью следует каданс, будь то в середине или в конце пьесы, между разрешением и нахшлагом трели форшлаг играть нельзя, особенно если трель находится на ноте выше, чем завершающая нота. Например, если трель играется на ре<sup>2</sup>, а завершающая нота – до, форшлаг, сыгранный от ноты ре, не только прозвучит глупо, но и низведет вас на уровень музыкальной черни, ибо человек изысканного вкуса никогда не допустит подобной ошибки.

# Глава X. На что следует обращать особое внимание при самостоятельных занятиях

## § 1

Я уже говорил и повторю еще раз, что новичок, желающий научиться играть на флейте, в дополнение к моему методу непременно нуждается в устных наставлениях хорошего учителя. Изложенный на бумаге метод, безусловно, указывает верный путь в изучении предмета, но не может исправить многочисленные ошибки, допускаемые во время занятий, особенно в начале обучения. Ученик не всегда видит свои огрехи, без постоянных напоминаний учителя они постепенно войдут у него в привычку, а впоследствии вообще станут его второй натурой. Чтобы избавиться от неверно заученного, понадобится гораздо больше усилий и прилежания, нежели для того, чтобы сразу научиться правильным вещам. Но если ученик испытывает трудности в самостоятельных занятиях, если он не понял или забыл указания учителя, либо если принципы игры его учителя, к несчастью, не верны, с помощью данных наставлений он может преодолеть заблуждения и найти верный путь. В любой науке, где задействован не один лишь разум, но чувства и тело, необходимо освоить и так называемые практические приемы.

## § 2

Для начала я хотел бы вкратце повторить самое необходимое из того, что я по большей части подробно объяснил в предыдущих главах – чтобы вы могли это легче отыскать, чаще перечитывать и таким образом лучше запомнить.

## § 3

Ученик должен помнить, что флейту следует крепко придерживать большим пальцем левой руки и плотно прижимать к подбородку. Следите за тем, чтобы мизинец не оставался на клапане на ми и фа первой и второй октав. Опасайтесь приобрести пагубную привычку закрывать пальцами правой руки отверстия на тех нотах, где задействованы только пальцы

левой руки. Не следует поднимать пальцы неровно или очень высоко. Наилучшим образом за этим можно проследить, играя пассажи, в которых задействованы обе руки, возле зеркала. Пальцы не нужно держать слишком близко к отверстиям, так как это понижает ноты, портит чистоту интонации, а звук делает шипящим. Флейту не нужно то поворачивать к себе, то отворачивать от себя, поскольку это приведет к повышению или к понижению нот относительно их настоящей высоты. Ученик не должен наклонять голову вперед и вниз во время игры, поскольку это чересчур закрывает амбушюрное отверстие и препятствует прохождению воздуха.

Руки нужно держать, приподняв и несколько отстранив от тела.

Новичку следует воздерживаться от необязательных и неестественных движений головы, тела и рук – это не слишком влияет на звук, но может вызвать неприязнь у слушателей.

Он должен играть, используя правильную аппликатуру и равномерно выдувая воздух.

Следует обращать пристальное внимание на движения подбородком и губами на восходящих и нисходящих нотах.

Выдыхать воздух нужно на верхних нотах слабее, а на нижних – сильнее, особенно в пассажах, состоящих из интервалов.

Что касается силы звука, то следует принять к сведению, что пьесе не стоит играть очень громко или чересчур тихо, так чтобы всегда была возможность при необходимости сыграть *fortissimo* после *forte* и *pianissimo* после *piano*. Этого можно добиться с помощью увеличения и уменьшения количества воздуха.

Игра в одном нюансе быстро становится скучной.

Играющий не должен привыкать к ленивым движениям своих легких и грудной клетки, а должен поддерживать живость дыхания путем усиления и ослабления потока воздуха, особенно в *Allegro*.

Не следует ждать до последнего момента, чтобы взять дыхание, и тем более брать его в неправильный момент. Поступающий так нарушит движение любой мелодии, и она станет малопонятной.

Необходимо постоянно отбивать ступней ритм – восьмыми в медленных пьесах и четвертями в быстрых.

Движения языка должны полностью совпадать с движениями пальцев и не быть при этом ленивыми и вялыми – от этого зависит живость и ясность исполнения. Язык нужно часто тренировать на слогe *tí*.

В пассажах ученик должен следить не только за звукоизвлечением, но и за правильностью аппликатуры, чтобы не поднимать пальцы в тот момент, когда они должны закрывать отверстия. Подобную ошибку часто делают те, кто недостаточно хорошо освоил нотную грамоту и ритм.

Не играйте пьесу быстрее того темпа, который вы в состоянии выдержать от начала до конца. Ноты должны играть отчетливо; если пальцы поначалу не справляются, нужно повторить этот отрывок несколько раз.

#### § 4

Во время урока учитель также должен обращать внимание на все вышеперечисленные пункты, чтобы не пропустить ни одной ошибки ученика и не позволить ей закрепиться, перейдя в привычку. Учитель должен сидеть по правую руку от играющего ученика, чтобы проще было заметить огрехи.

#### § 5

Новичок должен выбирать нетрудные и короткие пьесы, чтобы тренировать свой амбушюр, пальцы и язык, не утомляя свою память более, чем язык и пальцы. Эти пьесы могут быть в простых тональностях, таких как: соль мажор, до мажор, ля минор, фа мажор, си минор, ре мажор и ми минор. Но, как только обучающийся достиг некоторой легкости во владении амбушюром, языком и пальцами, он может отважиться играть в более сложных тональностях, например, в ля мажоре, ми мажоре, си мажоре, до $\sharp$  миноре, си $\flat$  мажоре, соль миноре, до миноре, ре $\sharp$  мажоре, фа миноре, си $\flat$  миноре и ля мажоре. Весьма вероятно, что эти тональности покажутся новичку непростыми, так как поначалу все представляется трудным. Но если он уже добился некоторой беглости в игре в ранее упомянутых тональностях, эти лады не будут для него так сложны, как если бы он взялся за них в первую очередь, столкнувшись с немалыми трудностями, которые надолго задержали бы его музыкальное развитие.

#### § 6

Чтобы выработать привычку исполнять простой штрих *ti* равномерно, более всего подойдут пьесы со скачкообразным движением звуков, будь то восьмые или шестнадцатые; как в четном размере, так и в жигах на 6/8 или 12/8.

#### § 7

С другой стороны, для развития штриха *tiri* более подходят ноты с точками, нежели одинаковые длительности, как показано в примерах второго раздела главы VI. На нотах с точками можно практиковаться в двойных и в тройных музыкальных размерах, также можно использовать для занятий жиги и канарисы.

## § 8

Если ученик уже достиг некоторой беглости в пальцах и преуспел в чтении нот, он может взяться более основательно за двойной штрих на слог *did'll*. Совершенствовать этот штрих можно на более длинных и трудных пассажах, придерживаясь представленных ранее указаний. Можно выбрать из сольных пьес или концертов некоторые нетрудные пассажи с поступенным, а не скачкообразным движением и играть их поначалу медленно, а затем все быстрее и быстрее, так, чтобы совпадали движения пальцев и языка.

## § 9

Для того чтобы избежать естественной тенденции языка опережать пальцы, ноты, на которые падает слог *di* двойного языка, нужно немного задерживать и акцентировать (см. главу VI, раздел 3, §§ 5 и 15). В четном размере акцентируйте следующие ноты: первую из четырех восьмых, первую из трех нот в триоли и первую из восьми тридцать вторых. В размере *alla breve* – первую из четырех восьмых, при нечетном размере – первую ноту на сильной доле, будь то восьмые или шестнадцатые. Это помогает не только упорядочить движения языком, но и избежать ускорения темпа, что является большим недостатком исполнения, ибо подчас отделяет ноты мелодии от соответствующих им по гармонии нот в басу, а это, как легко себе представить, производит очень неприятный эффект.

## § 10

Для развития легкости языка и беглости пальцев новичок должен продолжительное время играть только пьесы, всецело состоящие из сложных пассажей гаммами и скачками, в минорных и мажорных тональностях. Трели нужно играть ежедневно во всех тональностях, для того чтобы развить беглость каждого пальца в отдельности. Тот, кто пренебрегает этими упражнениями, никогда не сможет исполнить *Adagio* аккуратно и чисто, поскольку для исполнения мелких украшений требуется большая беглость, нежели для игры быстрых пассажей.

## § 11

Я бы не советовал новичкам преждевременно браться за *Adagio* и пьесы в галантном стиле. Некоторые любители музыки это понимают, но большинство желает начать с того, чем следует закончить свое образование, а именно с концертов и пьес, в которых *Adagio* украшены разнообразными фиоритурами, исполнением коих начинающие исполнители еще не владеют. При этом они полагают, что наилучший учитель тот, кто

наиболее щедр в этом отношении. Тем самым новички более удаляются от достижения цели, нежели приближаются к ней, и после многих лет мучений должны начинать все заново – приступать к изучению основ. Напротив, набравшись терпения в начале пути, они, как это ни удивительно, за пару лет достигнут большего успеха, чем иные за многие годы.

#### § 12

Не менее прискорбно, когда начинающий исполнитель желает быть услышанным на публике до того, как он приобрел необходимую уверенность в чтении нот и ритма. Из-за страха, порожденного неуверенностью, он приобретет множество вредных привычек, от которых будет нелегко избавиться.

#### § 13

После того как ученик довольно продолжительное время развивал свой язык, пальцы и чувство ритма вышеописанным методом, можно позволить ему взяться за пьесы более мелодичные, чем вышеупомянутые, с форшлагами и трелями, чтобы он мог научиться исполнять мелодию певуче и наполненно, то есть более содержательно. Французские пьесы, или сочинения, написанные в этом стиле, на описываемом этапе более полезны, нежели итальянские. Пьесы во французском стиле, в большинстве своем – пьесы характерные (*pieces caracterisees*). Они содержат столько форшлагов и трелей, что к написанному композитором практически ничего не приходится дополнять. В итальянской же музыке, напротив, многое оставлено на усмотрение исполнителя и зависит от его способностей. В этом отношении исполнять французскую музыку в нынешней манере с ее простой мелодией и выписанными украшениями, если не принимать в расчет пассажи, куда более сложно, чем итальянскую. При этом для исполнения французских пьес не требуется ни знания генерал-баса, ни понимания композиции – всего того, что для итальянских пьес весьма востребовано. Сказанное в особенности относится к тем пассажам, которые намеренно написаны очень просто и сухо, чтобы дать исполнителю свободу разнообразить их в соответствии с его интуицией и желанием и таким образом постоянно удивлять слушателей новыми вариациями. По этим причинам начинающему исполнителю не следует братья за пьесы в итальянском стиле ранее, чем он постигнет некоторые азы гармонии – разумеется, если он не желает воспрепятствовать себе в своем развитии.

#### § 14

Таким образом, согласно наставлениям, данным в предыдущем парагра-

фе, исполнитель должен взять для занятий искусно написанные дуэты и трио, содержащие фуги и сочиненные солидным мастером, и играть их продолжительное время. Это поможет научиться читать с листа, выдерживать паузы и сохранять темп. Для подобных занятий я хотел бы особенно порекомендовать трио Телемана во французском стиле, многие из которых были созданы более тридцати лет тому назад. К сожалению, их трудно достать, поскольку они не были изданы.

По-видимому, так называемая подробная\* музыка, в частности фуги, в наши дни среди большинства музыкантов и любителей считается слишком педантичной, вероятно, потому что лишь немногие могут оценить ее достоинства и пользу. Ученику, однако, непозволительно избегать подобных пьес из-за предвзятого мнения, напротив того, он может быть уверен, что потраченные усилия не пропадут втуне. Ни один разумный музыкант не станет отрицать, что музыка строгого стиля есть одно из основных средств, открывающих путь как к изучению гармонии, так и к искусству исполнения и украшения простой и естественной мелодии. К тому же на подобных пьесах исполнитель быстрее научится читать ноты, или, как мы говорим, играть с листа, чем на легко запоминающихся, мелодичных соло, которые надолго сделают его рабом заучивания наизусть. У флейтиста гораздо меньше возможностей научиться играть с листа, поскольку флейта чаще используется в соло и в концертных партиях, чем в аккомпанементе, поэтому новичку рекомендуется при любой возможности подыгрывать аккомпанирующие партии в публичных концертах.

### § 15

При занятиях дуэтами, трио и т. п. начинающему флейтисту будет полезно попеременно играть то первую, то вторую партии. Исполняя вторую партию, он не только научится правильно копировать исполнение учителя, но и не приобретет привычки заучивать наизусть, что весьма мешает чтению с листа. Новичок должен внимательно прислушиваться к тому, с кем он играет, в особенности к басовой партии – так ему будет легче научиться гармонии, ритму и чистоте интонации. Если ученик пренебрегает этим, его исполнение останется несовершенным.

### § 16

Учащийся извлечет много пользы и из освоения разных видов секвен-

---

\* В ориг. *gearbeitete* – «разработанная», термин, употреблявшийся в Германии вплоть до сер. XIX века для полифонических произведений. *Terminologie der musikalischen Komposition* / hrsg. Von H. H. Eggebrecht. – Stuttgart: Steiner, 1996. (Примеч. М. К.)



ций – транспонированных пассажей, в которых один такт похож на другой. В них можно предугадать продолжение пассажа на несколько тактов вперед, а не читать каждую ноту в отдельности, что в очень быстром темпе не всегда возможно.

### § 17

Позанимавшись некоторое время упражнениями и пьесами в строгом стиле и добившись при этом такой беглости пальцев и языка, чтобы это стало его второй натурой, ученик может приниматься за соло и концерты в итальянском стиле, но лишь те их них, где *Adagio* не слишком медленное, а пассажи в *Allegro* – короткие и легкие. Ему следует украшать простую мелодию *Adagio* форшлагами, трелями и мелизмами так, как это было показано в двух предыдущих главах, и продолжать играть таким образом до тех пор, пока он не научится свободно обращаться с украшениями и не сможет сыграть простую мелодию правильно и красиво, без чрезмерных дополнений. Если подобного рода украшения недостаточны для некоторых *Adagio*, написанных плоско и сухо, он найдет более полные наставления в главах XIII и XIV, где говорится об импровизированных вариациях и манере исполнения *Adagio*.

### § 18

Новичок сможет достичь большего, если наравне с флейтой он будет изучать композицию или, по меньшей мере, науку генерал-баса. А если у него есть возможность обучаться искусству пения до того, как начать играть на флейте или одновременно с этим, то я бы весьма рекомендовал этим заняться. Это благоприятно скажется на его игре, кроме того, умение петь будет весьма полезно в обучении стилю разумной мелизматике в *Adagio*. Все вышесказанное позволит ему не только стать хорошим флейтистом, но и укажет путь, следуя которым, он со временем сможет превратиться в образованного музыканта.

### § 19

Для того чтобы ученик изучил особенности всевозможных музыкальных стилей, мало играть произведения, написанные только для флейты; он должен ознакомиться с характерными пьесами разных народов и провинций и научиться исполнять их в верной манере. Со временем он извлечет из подобных занятий гораздо большую пользу, чем может показаться на первый взгляд. В немецкой и французской музыке имеется куда большее разнообразие характерных пьес, чем в музыке итальянцев или иных народов. Итальянская музыка мало ограничивает свободу исполнителя, в то время как французская – даже слишком; вероятно,

именно поэтому новое во французской музыке часто кажется хорошо забытым старым. Но не стоит относиться с пренебрежением к французской манере исполнения, наоборот, я рекомендую новичку использовать французскую аккуратность и точность, чтобы не впасть в другую крайность – невнятность исполнения итальянцев. Последняя происходит, главным образом, от их манеры игры на струнных инструментах и чрезмерного использования украшений, коего у итальянцев слишком много, а у французов, напротив того, слишком мало. Таким образом музыкальный вкус начинающего флейтиста будет более разносторонним. Хороший во всех отношениях вкус нельзя найти в каком-либо одном национальном стиле, что, безусловно, было бы лестно для многих; его следует сформировать путем смещения и разумного выбора лучших идей и стилей игры разных народов. В каждом национальном стиле исполнения есть свои достоинства и недостатки. Тот, кто сможет выбрать лучшее, не позволит недостойному и низкопробному сбить себя с пути. Более подробно я вернусь к этой теме в главе XVIII.

#### § 20

Ученик должен слушать как можно больше достойных и признанных композиций – это очень способствует развитию хорошего музыкального вкуса. При этом полезно слушать не только хороших инструменталистов, но и достойных певцов.

Необходимо развивать музыкальную память, для чего следует определять тональность исполняемого произведения по его тонике. Чтобы было проще это сделать, можно посмотреть на пальцы играющего. Полезно время от времени требовать от ученика повторить по памяти, не глядя на пальцы, короткий пассаж, сыгранный учителем, упражняясь в этом до тех пор, пока ученик не сможет мгновенно повторить услышанное. Научившись этому, он сможет извлекать пользу из разных исполнений, копируя лучшее. Значительно проще будет тому, кто хоть немного разбирается в игре на скрипке и клавире, поскольку лишь немногие пьесы исполняются без этих инструментов.

#### § 21

Новичок должен по мере сил собирать ноты достойных музыкальных произведений, дабы, используя их в ежедневных упражнениях, воспитывать свой вкус и учиться отделять зерна от плевел. В главе XVIII данного трактата я приведу некоторые основные черты, присущие хорошей пьесе. Для своих занятий ученик должен выбирать пьесы, наилучшим образом подходящие для его инструмента и написанные композиторами, чьи достоинства признаны повсеместно. Не стоит обращать внима-

ние на то, была ли пьеса сочинена недавно или некоторое время назад, – довольно и того, что она просто хороша. Новое не обязательно означает лучшее. Остерегайтесь пьес, сочиненных композиторами-самоучками, которые не обучались композиции у достойного мастера или же изучая трактаты. В таких пьесах не найдешь ни связанной мелодии, ни правильной гармонии, большинство из них представляет собой мешанину заимствованных и на скорую руку переделанных идей. Многие композиторы-недоучки сами пишут только верхний голос, остальное за них дописывают другие. Очевидно, что мы не найдем в подобных сочинениях ни связных идей, ни гармоничных модуляций. Однако если композитор основательно обучался у достойного мастера и может добротной написать пьесу на четыре голоса, его работам можно доверять.

## § 22

Начинающий флейтист должен стремиться исполнять выбранные пьесы точно и совершенно, будь то быстрый пассаж в *Allegro*, украшения в *Adagio*, или что-либо еще. Это означает, что он не должен ошибаться в нотах, поднимать и опускать два или три пальца вместо одного, проглатывая несколько нот; напротив того, он должен играть ноты верной длительности в едином темпе на протяжении всей пьесы. Говоря коротко, он должен добиваться достойного исполнения, этот вопрос я затрону более подробно в следующей главе.

Убедительное исполнение – самое сложное, но и самое необходимое при игре на флейте. Без него музицирование навсегда останется несовершенным, даже если на первый взгляд оно может показаться искусным и достойным изумления, а исполнитель никогда не будет иметь успеха среди ценителей. Во время игры новичок должен быть очень сосредоточен, постоянно следя за тем, чтобы каждая звучащая нота была той самой, что он видит глазами, той же длительности и аффекта. Внутреннее чувство – пение души – будет в том большом подспорье. Начинаящий флейтист должен постепенно пробудить его в себе, ибо пока его самого не трогает то, что он играет, все его попытки затронуть умы и души слушателей своей игрой – что и должно быть высшей и конечной целью исполнения – обречены на провал. Конечно, не стоит от ученика требовать в этом совершенства – еще несколько лет он будет много внимания уделять своим пальцам, языку и амбушюру. Однако со временем новичок должен заняться воспитанием этого чувства, дабы не поддаться равнодушию и холодности. Упражняясь, очень полезно представлять перед собой слушателей.

## § 23

Нельзя сказать точно, сколько времени следует заниматься каждый день. Одним все дается легче, другим – тяжелее, каждый сообразуется со своими способностями и талантом. Но и здесь можно недоучить или переусердствовать. Стремясь поскорее достичь своей цели и играя сутки напролет, ученик со временем не только подорвет свое здоровье, но и переутомит свои чувства и пальцы. Довольствуясь же одним часом в день, он нескоро добьется успеха. Я пришел к выводу, что если новичок выберет для занятий два часа утром и столько же вечером, непременно давая себе небольшой отдых во время игры, этого будет не много и не мало. Когда он добьется того, что сможет без труда играть технически сложные пьесы чисто и четко, то для поддержания в хорошей форме пальцев, языка и амбушюра вполне достаточно будет одного часа в день. Чрезмерные занятия, особенно по достижении определенного возраста, ослабляют тело, притупляют чувства и убивают желание и охоту исполнять пьесу с должным вдохновением. Постоянное исполнение трелей приводит к одеревенению сухожилий пальцев, так же как постоянное натачивание ножа приводит к появлению зазубрин. Тот, кто знает, как найти в этом золотую середину, продлит себе удовольствие от игры на флейте на долгие годы.

# Глава XI. О хорошем исполнении вообще при игре на инструменте и пении

## § 1

Музыкальное исполнение можно сравнить с речью оратора. И оратор, и музыкант, готовя и исполняя произведение, ставят перед собой одну и ту же цель: покорить сердца слушателей, возбудить или успокоить их чувства и привести их в тот или иной аффект. Посему каждому из них было бы полезно узнать об обязанностях другого.

## § 2

Мы знаем, что хорошо произнесенная речь влияет на умы слушателей; также мы знаем, как плохая декламация может испортить складно написанную речь; и еще мы знаем, что одна и та же речь, произнесенная двумя разными людьми, прозвучит из уст одного лучше, чем из уст другого. С музыкальным исполнением происходит то же самое: пьеса, спетая или сыгранная двумя разными людьми, произведет два разных впечатления.

## § 3

От оратора, произносящего речь, требуется, чтобы он обладал внятным, четким и убедительным голосом, имел отчетливое и точное произношение, не путал одни звуки с другими или не проглатывал их; чтобы он стремился к разнообразию в голосе и речи; чтобы он избегал монотонности в докладе; позволял звукам слогов и слов звучать то громче, то тише, то быстрее, то медленнее; чтобы он повышал свой голос на словах, требующих большей выразительности, и понижал на других. Интонация его речи должна соответствовать чувству, которое он хочет выразить, а сам он должен декламировать соответственно месту, слушателям и содержанию самой речи, дабы делать различия между речью траурной, хвалебной, шуточной и т. п., и вообще производить хорошее впечатление.

## § 4

Я постараюсь показать, что все вышеозначенное столь же важно в хоро-

шем музыкальном исполнении, но вначале я скажу немного о том, что такое хорошее исполнение, и об ошибках, ему препятствующих.

### § 5

Хорошее впечатление от музыкальной пьесы зависит от исполнителя почти в той же мере, что и от композитора. Наилучшее сочинение можно испортить скверным исполнением, а достойное исполнение может улучшить даже весьма посредственное сочинение. Часто можно услышать пьесу, вокальную или инструментальную, грамотно написанную с точки зрения композиции, в ней и украшения в *Adagio* соответствуют правилам гармонии, и пассажи в *Allegro* сыграны довольно быстро, но, несмотря на это, нравится она лишь немногим. Но вот кто-то другой играет ту же пьесу, на том же инструменте, с теми же украшениями и демонстрирует не большую беглость, а отзывы при этом – один другого лучше. Ничем иным, кроме разницы в исполнении, объяснить это невозможно.

### § 6

Некоторые исполнители убеждены, что они будут казаться виртуозами, если заполнят *Adagio* многочисленными украшениями, – из десяти нот хорошо, если одна соответствует у них гармонии, мелодия же еле слышна. Жертвы собственных заблуждений, они тем самым демонстрируют лишь отсутствие хорошего вкуса. Согласно правилам композиции, которыми подобные исполнители легкомысленно пренебрегают, каждый диссонанс следует не только хорошо подготовить, но и правильно разрешить, придав ему таким образом благозвучность, иначе он так и останется лишь неприятным звуком. Гораздо большее мастерство требуется для того, чтобы сказать много посредством малого, нежели многословно сказать о малом. Если *Adagio* такого рода не приносят наслаждения, виною тому только исполнение.

### § 7

Здравый смысл подсказывает, что если мы желаем что-то получить только при помощи речи, нужно использовать выражения, понятные другим. Музыка – это не что иное, как искусственный язык, при помощи которого мы знакомим слушателя с нашими музыкальными идеями. Если мы, желая казаться всезнающими, преподносим эти идеи причудливым и странным образом, непонятным для слушателей, не пробуждая у них никаких чувств, то в чем же тогда смысл усилий? Если бы все наши слушатели были знатоками и ценителями, количество их было бы невелико – разве что несколько профессиональных музыкантов, от которых неразумно ждать особых милостей. Они могут не более чем известить

любителей о своем одобрении умелого исполнителя. Но как редко это происходит! Большинство из них так захвачены разными чувствами, по большей части завистью, что не видят достоинств ближнего и менее всего желают говорить о них. С другой стороны, если бы любой дилетант был столь же осведомлен, как образованный музыкант, у последних не было бы преимущества перед любителями, ибо те не нуждались бы более в профессиональных артистах. Ввиду всего вышесказанного очень важно, чтобы музыкант старался играть каждую пьесу внятно и столь выразительно, чтобы его поняли как профессионалы, так и любители, и чтобы те и другие могли насладиться его игрой.

### § 8

Качество исполнения зависит не только от тех, кто ведет основные партии, но также и от тех, кто играет в оркестре, довольствуясь аккомпанированием солистам. Каждый музыкант должен придерживаться как общих, так и специальных правил. Многие полагают, что если они в состоянии играть выученное соло или без особых ошибок читать с листа оркестровую партию, то ничего большего от них и не требуется. Я же, напротив, считаю, что сыграть свободно соло куда легче, чем партию в оркестре, где у играющего меньше свободы и он должен объединить свои усилия с остальными, чтобы передать замысел композитора. Если вы не знаете основ исполнения, вам никогда не справиться с этой задачей. Вот почему так важно, чтобы все хорошие учителя музыки, в особенности скрипачи, подготавливая своих учеников к сольной игре, не давали им играть соло до тех пор, пока они не научатся играть в оркестре. Многие соло воспринимались бы слушателями легче и приятнее, если бы исполнитель следовал примеру живописи, где в первую очередь нужно научиться делать красивый эскиз, а уж затем его прорабатывать. Однако не все новички могут терпеливо дожидаться своего часа. Стремясь быть причисленными к когорте виртуозов, зачастую они начинают с обратного – исполняют соло, мучая себя множеством надуманных трудностей и изысков, до которых еще не доросли, приучаясь тем самым вместо ясного исполнения к запутанному. Часто виной тому сами учителя, кичащиеся своей способностью за короткий срок обучить играть соло и считающие, что ученики, ставшие оркестрантами, не сделают мастеру много чести. О том, каких правил должен придерживаться оркестрант, чтобы достойно исполнить музыкальное произведение, мы поговорим в главе XVII.

### § 9

Практически каждый имеет свою индивидуальную манеру исполнения.

Причиной тому не столько музыкальное воспитание, сколько особенности характера, которые отличают одного человека от другого. Предположим, к примеру, что несколько человек обучались музыке у одного мастера, в одно и то же время, восприняв одни и те же принципы, и играли в одинаковой манере первые три или четыре года. Не слыша своего учителя несколько лет, каждый из них приобретет в исполнении индивидуальность, соответствующую его природному дару – если, конечно, они не пожелали остаться точными копиями своего учителя. При этом одни всегда будут лучше других.

### § 10

Итак, рассмотрим основные принципы хорошего исполнения. Прежде всего, оно должно быть чистым и ясным, сказанное касается каждой ноты. Ни одна из них не должна быть пропущена. Старайтесь играть красивым звуком и особенно остерегайтесь неверной аппликатуры. О том, какую роль в этом играют амбушюр и артикуляция, говорилось ранее. Не играйте легато те ноты, которые должны прозвучать отдельно, и не разделяйте те ноты, над которыми проставлена лига. Ноты не должны казаться склеенными. Артикуляцию на духовых инструментах, как и смычковые штрихи на струнных, всегда нужно применять согласно замыслу композитора и в соответствии с его указаниями лиг и штрихов, оживляющих нотный текст; артикуляция такого рода отличает эти инструменты от волынки, на которой играют без участия языка. Пальцы, сколь бы равномерно и живо они не двигались, не могут передать выразительность музыкальной речи, тогда как смычок или язык посредством искусных, соответствующих исполняемой пьесе движений играют в этом основную роль. Музыкальные идеи, связанные друг с другом, не должны быть разделены; и наоборот, нужно разделять фразы, где одна музыкальная мысль завершилась и началась новая, даже если в этом месте не стоит ни паузы, ни цезуры. Это особенно важно, когда предыдущая фраза заканчивается той же нотой, с которой начинается следующая.

### § 11

Хорошее исполнение должно быть четким и ясным, каждая нота должна быть сыграна в нужном темпе и иметь верную длительность. Если добросовестно соблюдать эти правила, все ноты будут звучать так, как было задумано композитором, который также, кстати сказать, ограничен правилами. Исполнители бывают недостаточно внимательны – по неведению ли, из-за испорченного ли вкуса, но порой они играют последующую ноту, не выдержав длительность предыдущей. Длинные



и плавные ноты должны быть залигованы друг с другом, а подвижные и прыгающие следует играть отрывисто и раздельно. Все трели и небольшие украшения должны быть исполнены абсолютно чисто и в оживленной манере.

### § 12

Я хотел бы привести здесь некоторые наблюдения относительно продолжительности каждой ноты. При игре следует различать главные ноты, приходящиеся на сильную долю, обычно называемые ударными или, на итальянский манер, – хорошими нотами, и проходящие, которые некоторые иностранцы называют плохими. Там, где это только возможно, главные ноты нужно выделять сильнее, чем проходящие. Согласно этому правилу даже самые короткие ноты в каждой пьесе умеренного темпа или в *Adagio*, невзирая на то, что они записаны одинаковыми длительностями, должны играть несколько неровно, так чтобы ударные ноты каждой фигуры, то есть первая, третья, пятая и седьмая, задерживались чуть дольше, чем проходящие – вторая, четвертая, шестая и восьмая; подобное удлинение ноты не должно быть равным по длительности ноте с точкой. К коротким нотам я отношу четверти в такте на  $\frac{3}{2}$ , восьмые в такте на  $\frac{3}{4}$ , шестнадцатые в такте на  $\frac{3}{8}$ , восьмые в *alla breve* и шестнадцатые или тридцать вторые в такте на  $\frac{2}{4}$  или в простом четном размере. Правило это действует лишь до тех пор, пока не появятся фигуры с добавлением длительностей в два или более раз короче – тогда именно они исполняются в манере, о которой говорилось выше, это справедливо для каждого из вышеуказанных размеров. Например, если сыграть восемь шестнадцатых из таб. 9, рис. 1, прим. (k), (m), (n) медленно и одинаковыми длительностями, то они будут звучать не так хорошо, как если бы первую и третью из четырех сыграть чуть дольше и громче, чем вторую и четвертую. Исключением из этого правила являются, во-первых, быстрые пассажи в очень подвижном темпе, в которых невозможно успеть выделить все необходимые ноты, как указано выше, отчего мы играем только первую ноту из четырех длиннее и громче; во-вторых, все быстрые пассажи, исполняемые человеческим голосом, если они не должны исполняться на легато. В них не может быть никакой неровности, поскольку каждая нота в пассажах такого рода должна исполняться отчетливо и отмечаться отдельным дыханием. Исключение также составляют ноты, над которыми стоят черточки и точки или несколько нот одной высоты, следующие одна за другой, или ноты числом более двух, то есть четыре, шесть или восемь, соединенные одной лигой, кроме того – восьмые в жигах. Все они должны исполняться ровно, иными словами, каждая из них по длительности должна быть равна другой.

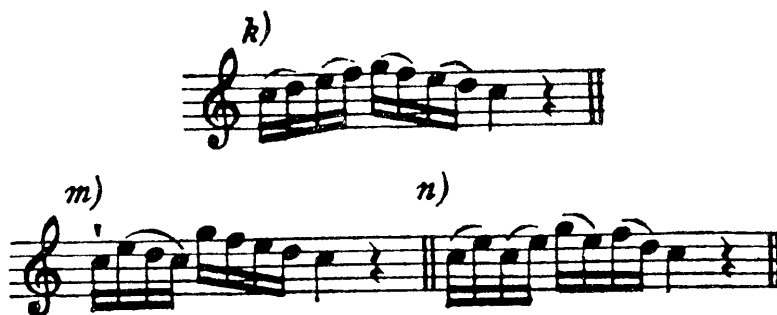


Рис. 1 (к, м, n). Таб. 9

## § 13

Исполнение должно быть легким и непринужденным. Независимо от того, сколь трудна может быть пьеса для исполнителя, слушатель не должен этого замечать. Следует избегать грубости и неестественности как в пении, так и в игре на инструменте, воздерживаясь от любых гримас и сохраняя спокойствие, насколько это возможно.

## § 14

Хорошее исполнение должно быть разнообразным. В нем постоянно должна присутствовать игра света и тени. Ни один слушатель не будет тронут игрой того, кто играет все ноты одинаково громко или тихо, одним цветом, того, кто не умеет в нужный момент увеличить или уменьшить звук. В игре должна быть постоянная смена динамики от *forte* к *piano*. Это весьма важный аспект, и как осуществить описываемое на практике, я покажу на примерах в конце главы XIV.

## § 15

Хорошее исполнение должно быть выразительным и соответствовать характеру пьесы. В *Allegro* и во всех подобных веселых пьесах преобладает оживленность, в *Adagio* и пьесах схожего характера – нежность, а также приятная протяжность и сдержанность звука. Исполнитель должен стараться погрузиться в основное настроение пьесы и связанные с ним чувства, которые он хочет выразить, а поскольку в большинстве пьес одно чувство постоянно сменяется другим, он должен уметь определить характер той или иной фразы и согласно этому строить свое исполнение. Только таким образом можно понять намерения композитора и выполнить его замысел. Существуют разные степени веселья и меланхолии. Например, там, где преобладают неистовые чувства, в исполнении должно быть больше огня, чем в шуточной пьесе, хотя и та, и другая должны быть оживленными; то же верно и для музыкальных пьес противопо-

ложного характера. Руководствуясь этим, следует подбирать украшения и мелизмы, коими исполнитель хочет усилить впечатление от арии или пьесы. Украшения, выписанные или свободные, не должны противоречить главному аффекту основной мелодии; не путайте протяжность и плавность с кокетливостью, игривостью, забавностью и живостью, дерзость – с нежностью и т. д. Форшлагги делают мелодию более связной и заполняют гармонию; трели и иные мелизмы, такие как короткие трели, морденты, батманы и группетто, оживляют ее. Чередование *forte* и *piano* подчеркивает некоторые ноты, придавая исполнению утонченность. Нежные пассажи в *Adagio* нельзя играть жестким штрихом смычка или языка, напротив того, веселые и легкие фразы в *Allegro* не нужно тянуть, лиговать или играть слишком мягко.

### § 16

Я хотел бы обозначить некоторые отличительные признаки, объединив которые, в большинстве случаев можно определить основной характер пьесы, а следовательно, и то, как ее нужно исполнять – плавно, меланхолично, нежно, весело, смело, задумчиво и т. д. 1. Определение характера по тональности. Мажорная используется в основном для выражения веселья, дерзости, важности и величия, минорная – для выражения ласки, меланхолии и нежности (см. главу XIV, §6). Это правило, однако, имеет свои исключения, поэтому следует принимать во внимание и иные признаки. 2. Определение характера по интервалам. Обратите внимание на величину интервалов между нотами, а также на то, залигованы ли между собой или отделены друг от друга составляющие их звуки. Ласка, меланхолия и нежность выражаются узкими интервалами с залигованными нотами, веселье и живость – слегка артикулированными нотами, или нотами, образующими большие скачки, а также фигурами, в которых после каждой второй ноты стоит точка. Пунктирные и протяжные ноты выражают серьезность и задумчивость; длинные ноты, такие как половинки и целые, в сочетании с короткими длительностями выражают благородство и величие. 3. Чувства можно определить по диссонансам. Они не все одинаковы и производят различные эффекты, что я довольно пространно объяснил и проиллюстрировал примером в разделе 6 главы XVII. Поскольку эти сведения необходимы не только аккомпаниаторам, но и любому исполнителю, я хотел бы здесь сослаться на §§ 13–17 упомянутого раздела. 4. В начале каждой пьесы стоят слова, обозначающие основной ее аффект, такие как *Allegro*, *Allegro non tanto*, *-assai*, *-di molto*, *-moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto* и т. д. Каждое из этих слов, если оно правильно подобрано, требует от музыканта определен-

ного исполнения. К тому же, как я уже говорил прежде, каждая пьеса, имеющая в своей основе один из вышеперечисленных характеров, содержит в себе сочетание разнообразных чувств: патетических, нежных, веселых, величественных или шутливых; а значит, исполнитель должен в каждом такте испытывать новое чувство, будь то грусть, радость, тоска и т. п. Подобная чувствительность чрезвычайно важна для музыканта. Тот, кто сумеет овладеть этим искусством, без труда добьется успеха у слушателей, исполнение его всегда будет живым и трогательным. Однако не стоит полагать, что описываемой тонкой проницательности можно достичь за короткое время. Не стоит ожидать ее от молодых людей, которые по природе своей обычно слишком торопливы и нетерпеливы. Она приходит лишь с развитием чувственности и способности рассуждать.

### § 17

Каждый человек должен стремиться к тому, чтобы осознать свой врожденный темперамент и научиться им управлять. Торопливый и порывистый человек, склонный к величию, серьезности и поспешной резвости, должен уметь умирять свой огонь в *Adagio*. С другой стороны, задумчивому и грустному человеку, если он играет *Allegro* в оживленной манере, требуется больше огня. Если веселый и оптимистичный человек поймет, как разумно совместить в себе оба вышеописанных характера, и сможет побороть врожденную медлительность и самовлюбленность, он весьма преуспеет как в искусстве интерпретации, так и в музыке в целом. Тот же, кто от рождения обладает этим счастливым смешением нравов, взяв от каждого из упомянутых выше понемногу, имеет уже все необходимое, чтобы стать музыкантом, ибо данное от природы всегда лучше и устойчивее приобретенного.

### § 18

Ранее я уже говорил, что мелодия будет звучать богаче и живее, если добавить ей украшений. Следите, однако, за тем, чтобы они не заглушили мелодию. Слишком красочное исполнение, также как и слишком простое, в конце концов утомят слух. Следовательно, и свободные украшения, и основные мелизмы следует использовать скорее скупой, нежели слишком расточительно. Особенно важно придерживаться этого правила в очень быстрых пассажах, где попросту не успеть сыграть слишком много дополнений, иначе весь пассаж прозвучит нечетко и неприятно. Некоторые певцы, для которых трели – даже если они не самого лучшего качества – не представляют особой проблемы, склонны к безмерному ими злоупотреблению.

## § 19

Каждый инструменталист должен стараться исполнять кантабиле так, как его бы исполнил хороший певец. С другой стороны, в подвижных пьесах певец должен стараться, насколько ему позволит голос, достичь живости исполнения хороших инструменталистов.

## § 20

Приведенные выше общие правила хорошего исполнения для игры на инструменте и пения я рекомендую применять к каждому из основных видов пьес. Подробно это будет рассмотрено в следующих трех главах: об *Allegro*, о свободных украшениях и об *Adagio*. В главе XVII, где речь пойдет об обязанностях аккомпаниатора, об этом также будет сказано. Я постараюсь показать все на примерах и объяснить их столь полно, сколь это возможно.

## § 21

Плохое исполнение – полная противоположность тому, что мы считаем исполнением хорошим. Я бы хотел вкратце описать здесь его основные признаки, чтобы вы могли их легче распознать и, как следствие, избегать с особым тщанием. Исполнение считается плохим, если интонация нечиста, а звук пережат; если пьеса сыграна неточно, невнятно, неясно, без артикуляции, тускло, лениво, скучно, нудно, грубо и неинтересно; если все ноты без разбора залигованы или разделены; если темп не выдержан, а длительность нот не соблюдена. Исполнение считается плохим, если украшения в *Adagio* слишком вычурны и противоречат гармонии; если исполнитель не доигрывает или загоняет украшения, не подготавливает и не разрешает должным образом диссонансы; если пассажи исполнены не точно и неполненно, а тяжело, боязливо, затянато, или поспешно и с запинками; если игра сопровождается всеми видами гримас. Исполнение считается плохим, если все спето или сыграно равнодушно, однообразным звуком, без чередования форте и пиано; если оно противоречит обозначенному аффекту, или исполнитель вообще все играет без чувства, без настроения, будучи совершенно равнодушен к тому, что звучит, как будто он слушает пьесу со стороны; все это вводит слушателя в состояние дремоты, вместо того чтобы приятным образом занять и развеселить его, и он не может дожидаться окончания концерта.

# Глава XII. О манере исполнения *Allegro*

## § 1

Слово *Allegro*, в отличие от *Adagio*, многозначно и используется для обозначения быстрых пьес, различных по характеру, таких как *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo* и т. д. Здесь это слово употребляется во всей его многозначности, я подразумеваю под ним все виды подвижных и ярких пьес, не рассматривая каждое из его значений в отдельности, пусть они и более точно обозначают характер произведения.

## § 2

Поскольку вышеприведенные определения подчас используются композиторами более по привычке, нежели для того, чтобы точно описать характер и темп музыки, бывают случаи, когда исполнитель не может полагаться на слова, предшествующие произведению, а должен определить тип композиции из самого нотного текста.

## § 3

Основной характер *Allegro* – веселье и живость, тогда как *Adagio*, наоборот, – нежность и грусть.

## § 4

Быстрые пассажи в *Allegro* нужно играть озвученно, точно и отчетливо, при этом подвижно и артикулированно. Движения языком, губами и подбородком столь же важны для игры на духовых инструментах, как и смычковые штрихи – на струнных. На флейте прикосновения языка должны быть то сильными, то мягкими, как того требует характер фразы; язык и пальцы всегда должны двигаться одновременно, чтобы не пропустить некоторые ноты в пассаже, для чего все пальцы нужно поднимать одинаково, не задирая их слишком высоко.

## § 5

Следует аккуратно выдерживать длительность каждой ноты, не ускоряя и не замедляя темп. С этой целью играющий должен мысленно отмечать каждую долю до самого конца пьесы, не надеясь, что вполне достаточ-

но совпадать с другими голосами лишь в начале и в конце такта. Если вы, в особенности при исполнении восходящих пассажей, слишком быстро поднимаете пальцы, темп может ускориться. Чтобы этого избежать, нужно слегка подчеркивать и придерживать первую ноту в подвижной фигуре (см. главу X, § 9), тем более что основные ноты всегда должны звучать чуть дольше, чем проходящие. Основные ноты, которые образуют главную тему, также можно время от времени подчеркивать движениями грудной клетки. Относительно того, как следует подчеркивать ноты в подобных пассажах, см. § 12 предыдущей главы.

### § 6

Если вы не уделяете должного внимания артикуляции языка, темп может ускориться. Некоторые полагают, что акцент происходит в момент, когда язык касается нёба, поэтому они поднимают пальцы вместе с началом движения языка, что в корне неверно, поскольку в этом случае пальцы опережают язык. Движение пальцев должно происходить в момент отскока языка, который и производит звук.

### § 7

Особое внимание следует уделять тому, чтобы не ускорять медленные и певучие ноты, встречающиеся между пассажами.

### § 8

Не нужно пытаться играть *Allegro* быстрее, чем вы можете его исполнить, иначе более сложные пассажи придется играть медленнее, чем другие. Берите темп в соответствии с наиболее сложными пассажами.

### § 9

Если в *Allegro* пассажи шестнадцатыми или тридцать вторыми перемежаются триолями более крупных длительностей, темп следует определять по пассажирам, а не по триолям, иначе вы не уложите в такт, поскольку шестнадцать одинаковых нот в одном такте требуют больше времени, чем четыре триоли, соответственно, последние должны быть медленнее.

### § 10

Нужно быть внимательным и исполнять триоли звучно и ровно, не торопите первые две ноты, иначе они будут звучать вдвое короче и триоль перестанет быть триолью. Чтобы не ускорять темп и не портить тем самым исполнение, можно слегка задержать первую ноту в триоли, поскольку она же является основной нотой аккорда.

## § 11

Несмотря на все оживление, необходимое для *Allegro*, при игре не следует терять спокойствия. То, что сыграно торопливо, скорее растревожит слушателя, нежели доставит ему удовольствие. Вашей основной целью всегда должно оставаться выражение чувства, а не быстрая игра. Умеючи, можно построить музыкальную машину, которая будет играть определенные пьесы с таким проворством и точностью, что человек, пользуясь одними лишь пальцами и языком, никогда не сможет этого повторить. Безусловно, это будет вызывать изумление, но никогда не растрогает вас; несколько раз послушав машину и поняв ее устройство, вы перестанете изумляться. Желаящий доказать превосходство чувства над механикой должен играть каждую пьесу с характерным для нее настроением, но не утрируя его чрезмерно, дабы пьеса не потеряла своей прелести.

## § 12

Если на месте основной ноты на сильную долю стоит короткая пауза, ноту после нее следует играть не слишком рано. Например, если первая из четырех шестнадцатых – пауза, ее следует держать в полтора раза (на одну тридцать вторую) дольше, поскольку следующая за ней нота должна быть короче первой. Такое же соотношение соблюдается и между тридцатью вторыми.

## § 13

Дыхание следует всегда брать в правильный момент, научитесь использовать его экономно, дабы не прерывать связную мелодию несвоевременным вдохом.

## § 14

В оживленных фразах трели нужно играть весело и быстро. Если в пассаже несколько нот поступенно спускаются вниз по тесситуре и темп вам это позволяет, то на первую или третью ноту можно сыграть короткую трель; в восходящем пассаже можно применить батманы. Оба украшения придадут пассажирам еще большую живость и блеск, но не злоупотребляйте ими, если не хотите все испортить (см. главу XIII, § 19).

## § 15

О том, каким образом следует отделять форшлаг от нот, которые стоят перед ними, говорится в § 8 первого раздела VI главы.

## § 16

В тех фразах, где основные (приходящиеся на сильную долю) ноты идут



наверх, а проходящие – вниз, основные следует играть чуть громче, длиннее и более артикулированно, ибо они и определяют мелодию, проходящие же можно мягко залиговывать с основными.

### § 17

Чем шире в пассаже скачки вниз, тем громче следует играть нижние ноты – отчасти потому, что они являются основными нотами гармонии, отчасти же потому, что ноты нижнего регистра на флейте не столь звучные и пронзительные, как верхние.

### § 18

Длинные ноты должны быть выдержаны в благородной манере при помощи увеличения и уменьшения силы звука. Следующие за ними быстрые ноты нужно, в отличие от них, играть легко и живо.

### § 19

Если за короткими нотами неожиданно, прерывая мелодию, следует длинная, ее следует подчеркнуть акцентом. Далее можно снова играть чуть тише.

### § 20

Если за короткими длительностями следует несколько певучих длинных нот, необходимо несколько умерить свой пыл и сыграть их в соответствующем аффекте, дабы слушатель не заскучал.

### § 21

Залигованные ноты должны играть именно так, как написано, поскольку часто в этом заложен особый смысл. Те же, что следует артикулировать, напротив, не должны быть залигованы.

### § 22

Если шестнадцатые являются самыми быстрыми длительностями в *Allegro assai*, то восьмые можно играть по большей части коротким языком, четверти же следует играть в протяжной и певучей манере\*. В *Allegretto*, где встречаются триоли тридцать вторыми, шестнадцатые нужно играть остро, а восьмые – в певучей манере.

---

\* Вы должны раз и навсегда усвоить, что короткий язык при исполнении таких длительностей, как восьмые и шестнадцатые, на флейте всегда подразумевает под собой штрих *ti*, для медленных и певучих нот – штрих *di*. (Примеч. авт.)

## § 23

Если главная тема в *Allegro* часто повторяется, ее следует играть отлично от второстепенных тем. Какой бы ни была тема, величественной или вкрадчивой, радостной или энергичной, ее всегда можно сыграть по-разному, с помощью оживления или замедления движений языком, грудью и губами, или же путем чередования *forte* и *piano*. При повторениях чередование *forte* и *piano* подходит лучше всего.

## § 24

Как в *Allegro*, так и в *Adagio* эмоции часто сменяют друг друга. Исполнитель должен уметь почувствовать каждую из них, дабы играть в соответствующем аффекте. Следовательно, необходимо выяснить, преобладают ли в пьесе одни лишь радостные чувства, или же в ней есть и эмоции иного рода. В первом случае следует выдержать пьесу в оживленном характере. Во втором случае действует правило, изложенное выше. Веселье изображается с помощью коротких нот – восьмых, шестнадцатых, в размере *alla breve* – четвертей, в соответствии с требованиями темпа – в поступенном движении или скачками, что подчеркивается яркой артикуляцией. Величие выражается либо долгими длительностями, в то время как в остальных голосах движение более быстрое, либо при помощи пунктирного ритма. Ноты с точками нужно четко артикулировать и исполнять в оживленной манере. Точки играйте чуть длиннее, а следующие за ними ноты – короче (см. главу V, § 21 и § 22). Время от времени точку можно играть с трелью. Дерзость изображается фигурой, в которой вторая или третья нота – с точкой, а первая, соответственно, укорочена. Постарайтесь не ускорять темп на этих фигурах, дабы они не прозвучали как обычный танец. Исполняя соло, можно сыграть их приятно и утонченно, сдерживая темп. Нежность можно выразить залигованными нотами, идущими поступенно вниз или вверх; или же синкопой, первую половину которой нужно сыграть тихо, а вторую – при помощи движений грудной клетки и губ – громче.

## § 25

Главные темы должны весьма отличаться от второстепенных; поскольку именно на них основано исполнение. Если в *Allegro* присутствует больше веселых мотивов, чем величественных или нежных, то играть нужно в основном оживленно. Но если характером основных мотивов является величие, то пьесу следует играть более серьезно. Если основной аффект – нежность, то в вашей игре должно чувствоваться спокойствие.

## § 26

В *Allegro*, как и в *Adagio*, простая мелодия может быть украшена, как того требует ее аффект, мелизмами и прочими мелкими украшениями, так она станет приятнее уху. Величие не терпит излишних украшательств, те же немногие дополнения, что вы желаете сыграть, играйте в возвышенной манере. Нежности подойдут форшлагги, залигованные ноты и деликатность исполнения. Радость, напротив того, выражается трелями с нахшлагами, мордентами и шутовой манерой игры.

## § 27

Некоторые импровизированные дополнения позволительны и в *Allegro*, хотя обычно оно состоит из таких мелодий и пассажей, которые значительно изменить невозможно. Если вы все же хотите несколько варьировать мелодию, делать это нужно не ранее, чем при повторении; лучше всего – в *Allegro*, состоящем из двух реприз. Прекрасные певучие мотивы, коими невозможно пресытиться, и блестящие пассажи, кои сами есть великолепные мелодии, варьировать нельзя, в отличие от не слишком выразительных мотивов. Слушателей трогает не само мастерство исполнителя, а красота, которую он может своим мастерством выразить. Если из-за ошибки композитора повторения появляются слишком часто, что может вызвать недовольство слушателей, исполнитель вправе это исправить в меру своего мастерства. Повторюсь: исправить, а не испортить. Многие полагают, что достаточно лишь слегка варьировать мелодию – и проблема будет решена, но на самом деле это может принести больше вреда, чем пользы.

# Глава XIII.

## Об импровизированных (неподготовленных) вариациях на простых интервалах

### § 1

В главе X кратко говорилось о разнице между мелодиями, написанными в итальянском и французском стилях, а также о том, каким образом стиль влияет на мелизматику. В частности замечалось, что мелодия в итальянском стиле дает исполнителю больше возможностей для дополнений и улучшений, в отличие от французских сочинений с выписанными украшениями. Из сказанного следует, что помимо основных украшений, о которых говорилось в главах VIII и IX, существуют и другие мелизмы, использование которых полностью зависит от умения и желания исполнителя.

### § 2

Почти никто из посвятивших себя изучению музыки – за пределами Франции – не довольствуется исполнением только выписанных украшений; большинство ощущает настоятельную потребность добавить вариации или импровизированные украшения самостоятельно. Сама по себе эта потребность, может, и не заслуживает порицания, но удовлетворить ее без понимания законов композиции или, по крайней мере, бассо континуо, невозможно. Однако поскольку музыкантам зачастую не хватает необходимых наставлений, этим законам они обучаются чрезвычайно медленно, и игра их показывает, что во многих случаях было бы гораздо лучше просто исполнить мелодию, как она написана композитором, нежели испортить ее жалкими и неуклюжими вариациями.

### § 3

Чтобы не допускать подобных злоупотреблений, я хотел бы дать некоторые указания нуждающимся в оных. Ниже я объясню, как можно играть

вариации на различные интервалы основных нот мелодии, не нарушая гармонии с басом.

#### § 4

Для этой цели я собрал в таблицу (см. таб. 8) наиболее часто встречающиеся виды интервалов, подписав над басом соответствующую гармонию цифрами, по ним вы легко сможете проследить, сколь естественно возникают различные вариации, и транспонировать их в любую тональность.

#### § 5

Отнюдь не претендуя на то, чтобы в этих нескольких примерах описать все возможные вариации на этих интервалах, я лишь предлагаю их в качестве руководства для начинающих. Для тех, кто знает, как сочинять подобные вариации, придумать больше примеров не составит труда.

#### § 6

Несмотря на то что во избежание излишней пространности объяснений эти примеры написаны по большей части в мажорных тональностях, они могут применяться и в минорных ладах. Важно лишь точно знать тональность, в которой вы собираетесь играть, чтобы сразу представить себе все бемоли или диезы, которые нужно добавить, не подменяя при транспозиции целые тона полутонами или полутона – целыми тонами и тем самым нарушая пропорции тональности. Кроме того, следует обратить особое внимание на бас: какая терция – минорная или мажорная – от него строится, если же бас составляет с верхним голосом сексту, нужно проследить, большая она или малая (см. таб. 13, рис. 13 и таб. 14, рис. 14\*).

#### § 7

В вариациях необходимо следить за тем, чтобы главные ноты, то есть ноты, которые вы украшаете, были ясно слышны. Если вы играете вариации на четверти, то первая нота вариации должна быть той же, что и первая из главных нот; то же справедливо и для остальных длительностей – длиннее или короче четвертей. Можно выбрать и иную ноту из гармонии баса, но тогда вслед за ней должна прозвучать основная нота.

---

\* Примеры, стоящие под одной лигой, можно варьировать, поскольку они опираются на одну и ту же ноту в басу. Исключение составляют случаи, когда нота в басу повышается диезом на полтона – тогда верхний голос тоже должен быть повышен. Следите за тем, остаются ли ноты, что стоят в первом такте каждого примера, на той же высоте, или звуки делают скачок на секунду, терцию, кварту, квинту или септиму, ибо варьирование осуществляется на основании этих интервалов. (Примеч. авт.)

FIG. 1      FIG. 2      FIG. 3      FIG. 4      FIG. 5      FIG. 6

FIG. 7      FIG. 8

FIG. 9      FIG. 10      FIG. 11      FIG. 12      FIG. 13

FIG. 14      FIG. 15

FIG. 16

Рис. 1-16. Таб. 8

## § 8

В меланхолической и сдержанной мелодии не следует применять веселые и дерзкие украшения, только если вы не найдете как исполнить их в характере пьесы.

## § 9

Вариации следует играть лишь после того, как сама мелодия уже прозвучала, иначе слушатель не сможет их распознать. Не играйте вариаций на достаточно хорошо и красиво написанную мелодию, если только вы не уверены, что можете сделать ее еще приятнее. Если вы желаете внести разнообразие, то делать это нужно таким образом, чтобы дополнения сделали певучие фразы еще более приятными, а пассажи – еще более блестящими. Для этого требуется немалая проницательность, опыт и понимание композиции. Не обладающему достаточным умением будет лучше предпочесть идеи композитора собственным фантазиям. Сложные последовательности быстрых нот не всегда хороши. Они, безусловно, могут вызвать восхищение, но не сумеют тронуть сердца слушателей так, как это делает простая мелодия – а это, в конце концов, и есть истинная цель музыки, равно как и главная ее сложность. Посему я рекомендую не слишком увлекаться вариациями, а сосредоточить свои усилия на том, чтобы исполнить простую мелодию достойно, чисто и приятно. Если вы, прежде чем сформируете музыкальный вкус, безмерно увлечетесь украшательством, ваш слух так привыкнет к множеству пестрых нот, что не сможет разобрать простой мелодии. Так однажды привыкнув к слишком острой пище, язык не может больше ощущать вкус простой и здоровой еды. Если благородная простая мелодия не трогает того, кто ее играет, слушатели будут тронуты еще менее.

## § 10

Хоть я и полагаю, что большинство примеров, приведенных в этих таблицах, достаточно ясно показывают разнообразие, с коим можно варьировать интервалы, я все же приведу краткие пояснения к каждому отдельному рисунку, дабы сделать их еще более полезными и понятными для начинающих.

## § 11

Чтобы научиться понимать и использовать украшения, последовательно изучите примеры вариаций и соответствующего им баса в таблицах. В каждом разделе номера обозначают примеры простых фраз в начале таблицы; эти примеры состоят из четвертей и являются нотами, на которые и придуманы вариации. Ноты без штилей, стоящие друг над другом, обозначают гармонию, по которой каждую ноту можно варьировать, а также то, какие интервалы, служащие основой для варьирования, можно построить как вниз, так и вверх от нее. Ноты с хвостиком, находящиеся в середине аккорда, – это основные ноты простой мелодии. Остальные ноты, обозначенные буквами поверх нотного стана, и

есть вариации на четверти из первого такта каждого примера, как это видно далее\*.

### § 12

Как мы видим на рис. 1 в таб. 9, на повторяющихся нотах не следует играть никаких иных украшений, кроме тех, что позволяет гармония, когда бас остается на основной ноте или поступенно спускается. Если же в нижнем голосе мелодические ноты восьмыми или шестнадцатыми спускаются или идут наверх скачком или поступенно, то благозвучно прозвучат только вариации из прим. (a), (h), (s), (t) и (u).

### § 13

Из трех нот на рис. 2, которые поднимаются от тоники до, через секунду ре к терции ми, первая содержит в аккорде терцию и квинту над ней, а также кварту и сексту (что является простым повторением терции и квинты) под ней. Поскольку аккорд состоит из трех нот, а именно из тоники, терции и квинты над ней, получается повторение ноты через октаву ниже или выше – запомните это раз и навсегда. От второй ноты ре можно построить терцию и квинту (квинта является основной нотой баса) вниз и кварту с секстой вверх. От третьей ноты ми – терцию и сексту как вверх, так и вниз; в такой манере и написаны вариации, как это видно по верхнему интервалу из прим. (n) и по нижнему – из прим. (z).

### § 14

С тремя нотами на рис. 3 ситуация иная, поскольку они начинаются на квинту от баса и поступенно спускаются на терцию; так что от первой ноты ре строится терция и квинта (которая является основной нотой ба-

---

\* Заметьте: описывая основную мелодию и упоминая аккорды и интервалы, из которых эти аккорды состоят, я отсчитываю их не от тоники, согласно теории цифрованного баса, а вверх или вниз от нот верхнего голоса. Те, кто не знает ни гармонии, ни цифрованного баса, то есть те, кому, собственно, и адресованы столь пространные объяснения, могут ознакомиться с интервалами в таб. 14, рис. 27 и 28, чтобы хотя бы зрительно их распознавать. Широту интервалов можно различать по дистанции между нотами – стоят ли они на линиях или между ними. От промежутка до промежутка между линейками – терция, от промежутка до линии – кварта, до третьего промежутка – квинта, до третьей линии – секста, до четвертого промежутка – септима, а до четвертой линии – октава. Чтобы это хорошенько запомнить, полезно будет транспонировать этот пример на тон выше или ниже; тогда ноты, стоящие в промежутках между линейками, переместятся на линии, и наоборот, те, что стоят на линиях, попадут в промежутки. Таким образом можно легко выучить все интервалы, хотя, конечно, предпочтительнее познакомиться с ними, изучая цифрованный бас. (Примеч. авт.)





Рис. 1 (а-у). Таб. 9



Рис. 2 (а-з). Таб. 9

сового голоса) вниз и кварта с секстой – вверх. От второй ноты до можно построить терцию, уменьшенную квинту и септиму (основную ноту нижнего голоса) вниз и увеличенную кварту с секстой вверх. От третьей ноты си (терцовый тон от баса) строим терцию и сексту вверх и вниз; прим. (v) в таб. 10, рис. 3 показывает самый верхний, а прим. (w) – самый нижний интервал.



Рис 3 (начало). Таб. 9



Рис 3 (продолжение). Таб. 10

## § 15

Хотя четыре ноты с рис. 4 таб. 10 и имеют некоторое сходство с тремя нотами с рис. 2, в нижнем голосе эти примеры различны, поскольку первый начинается с терции, а второй – с тоники, так что в первом случае мы можем построить кварту вниз (см. рис. 2, прим. (e)), а во втором – терции вниз и вверх (см. рис. 4, прим. (e) и (b)), следовательно, мы не можем варьировать их одинаково. Аккорд от первой ноты ми содержит терцию и сексту, как снизу, так и сверху. От второй ноты фа строим терцию и уменьшенную квинту вниз и увеличенную кварту с секстой – вверх. От третьей ноты соль можно построить терцию и квинту вниз и кварту с секстой – вверх. От четвертой ноты ля – терцию вверх и терцию, кварту и сексту вниз, поскольку нисходящий интервал от ля к си – это септима, о чем более подробно будет сказано в объяснениях к рис. 13.



Рис. 4 (a-k). Таб. 10



Рис. 4 (l-n). Таб. 10

### § 16

Пять нисходящих нот с рис. 5 таб. 10 еще менее похожи на три ноты с рис. 3 таб. 9, чем предыдущие (с рис. 4, таб. 10), на ноты с рис. 2. Хотя первая ля и является терцией к басу фа, ее следует рассматривать как сексту от тоники до, а не принять тоникой фа, поскольку в противном случае вместо проходящего си между ля и до пришлось бы сыграть сиб. Аккорд от первой ноты ля содержит терцию и сексту, как снизу, так и сверху. От второй ноты соль строим терцию и квинту вниз и кварту с секстой – вверх. От третьей ноты фа можно построить терцию и уменьшенную квинту вниз и увеличенную кварту с секстой – вверх. От четвертой ноты ми – терцию и сексту, как вниз, так и наверх. От пятой ноты ре строим терцию и квинту вниз и кварту и сексту вверх; в прим. (l) гармония для каждой ноты выписана шестнадцатыми.

### § 17

Три ноты с рис. 6, таб. 11 не стоит путать с нотами с рис. 4 таб. 10. Хотя обе фигуры начинаются с терции, поступенно поднимаясь вверх, в примере с рис. 4 таб. 10 ноты остаются в той же тональности, в то время как на рис. 6 таб. 11 благодаря фа# они модулируют в тональность Соль через увеличенную кварту. Так как бас остается на одной ноте, в то время как



Рис. 5. Таб. 10

верхний голос переходит от терции к кварте, вместо кварты можно сыграть сексту или секунду над басом, как в верхней, так и в нижней октаве, поскольку они принадлежат к гармонии баса (см. прим. (h) и (ll)). От первой ноты в басу без ущерба для варьирования можно построить как чистый аккорд, так и аккорд квинтой или секстой; от первой ноты ми тогда строим терцию, квинту и сексту вниз, и терцию, кварту и сексту вверх. От второй ноты фа# можно построить терцию и сексту как вниз, так и вверх. От третьей ноты соль – кварту и сексту вниз, а также терцию и квинту вверх. Первые две ноты соль и ля, находящиеся в аккорде первой ноты ми, образуют квинту и сексту по правилам цифрованного баса, то есть, диссонанс, который на духовых инструментах можно передавать только ломаными аккордами (см. прим. (m) и (q)); в прим. (m) вторая нота соль – это квинта, а четвертая нота ля – секста от баса, в то время как в прим. (q) третья нота – это секста, а четвертая – квинта от баса.

## § 18

Поскольку увеличенная кварта (считая от баса) обычно сопровождается секундой и секстой, то во всех подобных случаях, когда бас идет дли-



Рис. 6. Таб. 11

тельностью короче или длиннее четвертей, можно играть те же вариации, что выписаны здесь для фа#. В соответствии с этим следует решать, играть ли вариации быстрее или медленнее и должны ли они повторяться там, где это возможно, как это указано в прим. (с), (f), (g), (l), (t), (u) и (v) данного рисунка.

### § 19

Чтобы легче было определить три эти ноты как секунду, кварту и квинту гармонии, ученик должен обратить внимание на то, что они представляют собой скачки на терцию, следовательно, все ноты должны стоять либо на линиях, либо между ними. Та же нота, что в верхнем регистре расположена на линии, на октаву ниже будет стоять в промежутке между линейками, как это ясно видно из нот, расположенных друг под другом. Эти ноты сами по себе образуют чистый аккорд, но вместе с басом звучит диссонанс, так как бас стоит на тон ниже аккорда. Следовательно, бас разрешается вниз, а верхний голос – вверх.

### § 20

От первой из двух нот с рис. 7 – ноты ми – можно построить вниз и на-

верх терцию и сексту. От второй ноты ре строим терцию и квинту вниз, а также кварту и сексту – наверх; вариации на первой ноте можно сыграть ломаными аккордами, как показано в прим. (с) и (е). Если гармония остается на ми дольше, чем на одну четверть, вариации можно сыграть медленнее или повторить их по своему усмотрению. Если необходимо применить первый способ, то достаточно представить, что ноты по длительности вдвое длиннее. Повторять лучше прим. (а), (b), (с), (е), (f), (g), (h), (i), (k), (l), (ll), (m), (n), (o) и (u).



Рис. 7 (a–ll). Таб. 11



Рис. 7 (m–x). Таб. 11

## § 21

Несмотря на то что скачки, в этом примере заключенные под одной лигой, состоят из трех различных интервалов – квинты, септимы и октавы – они все стоят на одном и том же басу, а значит, принадлежат одному аккорду, как это видно из нот, расположенных в столбик; за исключением скачка на септиму, который в конце украшения должен быть отчетливо слышен перед разрешением в терцию, чтобы отличаться от скачка на октаву. За этим исключением вариации, представленные здесь, можно использовать на различных интервалах. Для порядка я добавил шесть вариаций для каждого примера: для квинты это прим. (а), (b), (с), (d), (е)

и (f) рис. 8 таб. 12, для скачка на септиму – прим. (g), (h), (i), (k), (l) и (ll), и для октавы – прим. (m), (n), (o), (p), (q) и (r). Если бы на месте первой ноты соль в этих трех примерах стояла пауза, то вторая нота каждого – ре, фа и соль – осталась бы в той же гармонии; вариации на той ноте, вместо которой стоит пауза, следовало бы пропустить, используя лишь те, что



Рис. 8 (а-х). Таб. 12

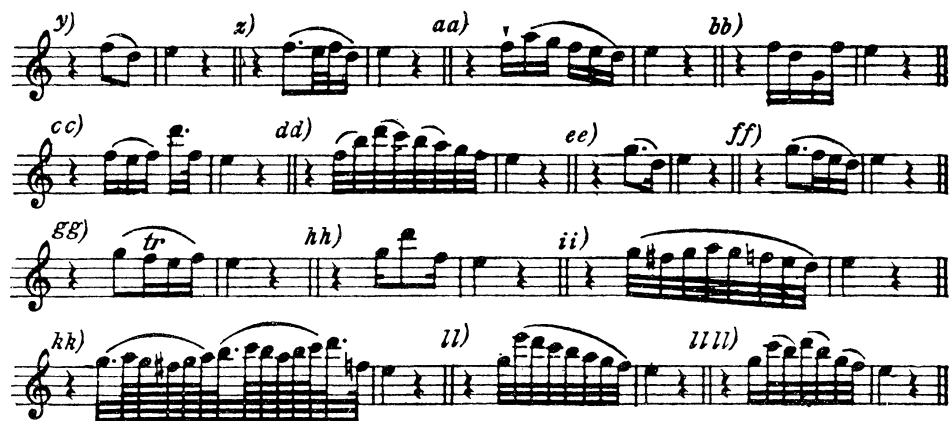


Рис. 8 (у-llll). Таб. 12

относятся ко второй четверти в соответствии с видом их интервала, а именно: прим. (s), (t), (u), (v), (w) и (x) на нотах ре и ми, прим. (y), (z), (aa), (bb), (cc) и (dd) на фа и ми, прим. (ee), (ff), (hh), (ii) и (kk) на соль и ми.

## § 22

Две первые ноты на рис. 9 таб. 12 принадлежат к одному аккорду, поскольку басовый голос остается на одной ноте, а верхний голос переходит с тоники на терцию вверх. В аккорде первой ноты снизу расположены кварта и секста, сверху – терция и квинта. От второй ноты ми, которая является терцией от ноты в басу, можно построить терцию и сексту как вниз, так и наверх; вариации ее схожи с вариациями с рис. 7 таб. 11.



Рис. 9 (а–о). Таб. 12

## § 23

На рис. 10 таб. 13 первые две ноты, принадлежащие тональности фа мажор, имеют общий бас; а поскольку первая нота является квинтой к басовому голосу, мы строим от нее терцию и квинту вниз, и кварту с секстой – наверх. От второй ноты строим кварту и сексту вниз и терцию с квинтой вверх. От третьей ноты, терции от ноты до, можно построить терцию и сексту как вниз, так и вверх.

## § 24

С тремя нотами на рис. 11 дело обстоит иначе, поскольку первый интервал представляет собой квинту вверх, а второй – терцию вниз. Так как движение начинается с тоники, две последние ноты не могут иметь одинаковый бас; значит, вторая нота соль, которая затем делает скачок на терцию вниз к ми, должна составлять сексту от баса, а следующая нота ми – терцию. Из аккордов видно, что от ноты до вниз построена кварта и





Рис. 10 (а-о). Таб. 13

секста, а вверх – терция и квинта; от соль – кварта и секста вниз, а терция и квинта вверх; от ми – терция и секста, как вниз, так и вверх. Эти две ноты – соль и ми – схожи с нотами с рис. 8 таб. 12, если вместо первой ноты поставить паузу, и могут варьироваться похожими способами.



Рис. 11 (а-м). Таб. 13

### § 25

Первая из двух нот, образующих скачок вниз на сексту на рис. 12, составляет квинту от нижнего голоса, следовательно, в ее аккорде снизу расположены терция и квинта, а сверху – кварта и секста. От второй ноты, составляющей терцию с басом, строим терцию и сексту, как вниз, так и вверх. Если первая нота в подобных интервалах стоит между линейками,

то остальные ноты интервала так же располагаются между линейками, и наоборот (см. прим. (е)). Если вы хотите заполнить этот интервал несколькими звуками, то они, в нашем случае – проходящие фа и ре, будут располагаться на линиях (см. прим. (с)). Как заполнить его триолями, показано в примерах (i) и (n).

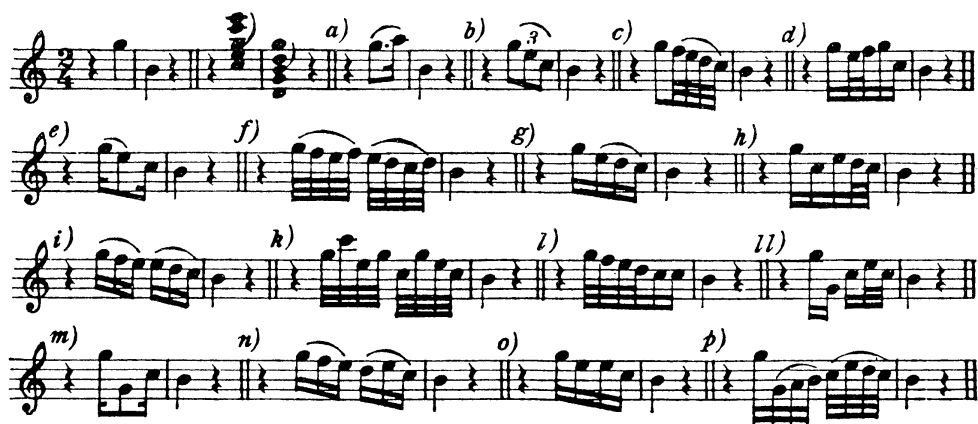


Рис. 12 (а–р). Таб. 13

## § 26

Нотам ля и си с рис. 13, образующим скачок вниз на септиму, в басу обычно соответствует терция, гармонизованная квинтой и секстой, как видно из таб. 8. Эти две ноты образуют терции от баса, в аккорде первой ноты сверху расположена терция, а снизу – терция, квинта, секста и октава, от второй ноты построены как сверху, так и снизу терция и секста. Однако следует помнить, что басовая нота часто повышается диезом и верхний



Рис. 13 (а–н). Таб. 13

голос должен строить не с фа, а с фа#, что звучит весьма неприятно. Как образец используйте прим. (m) и (n), в первом из которых стоит фа, а во втором – фа#. Если ноты этих интервалов стоят на линейках или между ними, то принадлежащие к аккордам ноты (как на рис. 12) так же стоят на линейках или между ними, в зависимости от расположения первой ноты (см. прим. (a) и (c)). Для заполнения этого интервала можно использовать поступенно нисходящие ноты (см. прим (k)), или две триоли (см. прим. (ll)), или восемь нот,двигающиеся как поступенно (см. прим. (f) и (g)), так и по терциям (см. прим. (i)).

§ 27

Этот пример (рис. 14, таб. 14) из-за интервала, который он содержит, схож с примером с рис. 13, за исключением того, что последний написан в мажоре, а этот – в миноре. Поскольку бас у первых двух интервалов совпадает, они могут варьироваться одинаково. В последнем из трех интервалов, где бас повышается диэзом (см. прим. (t)), а большая секста в верхнем голосе, соответственно, превращается в малую, соль меняется на соль#, а си# на натуральное си (см. прим. (u)).

Чтобы основательно изучить эти интервалы, которые часто встречаются перед кадансами, возьмите за образец последние и более ранние примеры. Если две ноты, образующие скачок вниз на терцию, расположены на линиях, то основные ноты украшения тоже будут стоять на линиях, а если они стоят между линейками, то и основные ноты мелизмов будут расположены между линейками. Бас образует к первой ноте сексту.



Рис. 14 (a-u). Таб. 14

Если это мажорная секста и бас двигается на тон вверх, то в верхнем голосе будет минорная терция и можно, играя украшение, подняться еще на терцию выше, образуя квинту от первой основной ноты. Эта квинта составляет терцию с басовым голосом, и если это минорная терция, то квинту следует сделать уменьшенной (см. прим. (m)). Но если в аккорде минорная секста и бас повышается диезом, поднимаясь лишь на полтона, упомянутую выше уменьшенную квинту следует преобразовать в чистую квинту (см. прим. (u)). Подобные виды гармонизации встречаются только в минорных тональностях. В мажорных тональностях терция и чистая квинта всегда могут быть использованы для украшений в верхнем голосе.

## § 28

После залигованных нот, или так называемых задержаний, составляющих с басом септиму, которая разрешается либо в сексту, либо в терцию, что несущественно для верхнего голоса, первое движение может быть скачком вверх на кварту, которая является терцией от баса. Это можно проделать дважды, но в третий раз лучше сыграть сексту вместо терции (см. прим. (a)), вместо кварты можно сыграть септиму или квинту вниз (см. прим. (e) и (k)). Чем чаще данные интервалы используются в вариациях, тем более они улаждают слух. Можно также заполнить эти интервалы мелизмами по своему усмотрению, равно как и свободно использовать остальные вариации.



Рис. 15 (a-l). Таб. 14

§ 29

Без каких-либо дополнений эта фраза с изменяющейся квинтой и секстой в басу в конечном счете утомит слух. Образцами вариаций могут служить примеры от (а) до (е). Отмечу, что вариации не должны быть однообразны, повторяя одни и те же музыкальные идеи, поэтому при повторении следует что-нибудь добавить или сократить. Например, если вы повторите два такта из прим. (f), исполняя их за вторым разом так, как они написаны, это будет куда менее интересно для слушателей, чем если бы вы вместо простой мелодии сыграли одну из следующих вариаций: прим. (g), (h), (i), (k). Если тема или основной мотив продолжаются в транспозиции\*, не стоит все время играть одинаковые вариации, следует изменять их и создавать новые, отличные от предыдущих, поскольку слух не находит улады в том, что можно предугадать заранее, а желает постоянно обманываться.



Рис. 16 (а-к). Таб. 14

§ 30

Если в медленном темпе несколько коротких нот идут поступенно вверх или вниз, что в некоторых случаях звучит недостаточно певуче, то чтобы сделать мелодию более приятной, можно добавить после первой и третьей нот мелкие ноты (см. прим. (a) и (c)). С дополнениями они могут звучать как в прим. (b) и (d). Дальнейшие вариации на эту фразу пред-

\* Так называемое секвенционное развитие. (Примеч. М. К.)

ставлены на рис. 17 таб. 15, прим. (e) и (f). Так же обстоит дело и с нисходящим движением; прим. (g) и (i) следует играть, как показано в прим. (h) и (k). Рис. 17, прим. (l), (ll) и (m) представляют некоторые вариации на нисходящие ноты.



Рис. 17 (a–m). Таб. 15

## § 31

Если фраза состоит из скачков по терциям вниз или вверх (см. прим. (a) рис. 18), то после каждой ноты можно добавить мелкие ноты, называемые по-французски *port de voix* (см. прим. (b) и (k)). В примерах с (c) по (h) представлены другие украшения на нисходящие терции, а в прим. с (l) по (p) – на восходящие. В певучих пьесах данные вариации можно использовать независимо от длительности нот. Я представляю здесь толь-



Рис. 18 (a–r). Таб. 15

ко те интервалы, которые чаще всего встречаются в пьесах кантабиле. Слишком много подобных интервалов, следующих друг за другом без каких-либо дополнений, быстро утомят слушателя. Две ноты в прим. (q) подобны последним двум шестнадцатым из прим. (a), следовательно, на них можно использовать те же вариации, что и на вторую долю в прим. от (a) до (h). То же относится и к двум нотам из прим. (r), для которых можно воспользоваться прим. от (i) до (p).

### § 32

Если в медленном темпе триоли идут вверх или вниз таким образом, что последняя нота одной триоли и первая нота следующей приходятся на одну ступень, или первая нота следующей триоли на тон выше предыдущей, то перед первой нотой можно сыграть форшлаг (см. прим. (a)). Если же несколько триолей последовательно идут вниз, можно сыграть трель без нахшлага (палец в ней опускается только дважды) на первой ноте, залиговав с ней следующие две (см. прим. (b)). Если вы хотите переделать триоли в более быстрые ноты, то представьте ноты из прим. (c) в размере 6/8 вместо 2/4, добавив к каждой восьмой еще по ноте, как это показано в прим. (d). Так можно поступать с разными видами триолей, насколько это допускают интервалы.



Рис. 19 (a–k). Таб. 15

### § 33

Если ноты не находятся в постоянном поступенном движении вверх или вниз, а две из них имеют одну и ту же высоту тона, при этом первая падает на слабую долю, можно добавить ко второй ноте, приходящейся на сильную долю, форшлаг (см. (e) и (g)) или трель (прим. (f) и (h)) и залиговать ее с последующей нотой. Если же ноты спускаются поступенно, то перед каждой можно сыграть форшлаг, как в прим. (i), или трель на сильную долю (см. прим. (k)).

## § 34

Если в медленном темпе встречается восходящая кварта на слабую долю во время паузы в басу, то на этом интервале можно сыграть вариации из прим. (a), (b), (c), (d) и (e) рис. 20. Если тональность минорная, следует использовать полутона (см. прим. (f) и (g)). Если в медленном темпе две ноты последовательно поднимаются или спускаются, вне зависимости от того, стоит перед ними пауза или нота большей длительности, а третья нота, с точкой или без, поднимается вверх или идет вниз, между ними всегда можно сыграть мелкую ноту, которая при нисходящем движении придется на ступень ниже предыдущей ноты (см. прим. (h)), а в восходящем – на две ступени выше (см. прим. (i)).



Рис. 20 (a–i). Таб. 15

## § 35

Если в медленном темпе встречаются цезуры и мелодия, прерываемая паузой, завершается одной (см. прим. (a) рис. 21) или двумя (см. прим. (b)) нотами, образующими скачок на терцию (она может быть как мажорная, так и минорная, на сильную или на слабую долю), то на единственную ноту (прим. (a)) приходится и форшлаг, и трель. Скачок на терцию следует играть в той же манере (см. прим. (b)), только трель нужно делать без нахшлага и залиговать ее со следующими за ней нотами. Скачок на терцию почти всегда следует играть, как будто он содержит маленькую ноту, как, впрочем, и пишет большинство композиторов в наши дни, поскольку сама по себе терция в медленном темпе звучит недостаточно певуче.



Рис. 21 (a–h). Таб. 15



§ 36

Если в *Allegro* или *Adagio* над паузой стоит дуга с точкой, которая называется фермата, генеральная пауза или *ad libitum*, то при желании можно сыграть довольно длинную трель без нахшлага в угоду последующим нотам, которые следует доиграть в спокойной и нежной манере (см. прим. (с)). Однако поскольку в исполнении это намного труднее, чем может показаться на первый взгляд, и не все обладают необходимым пониманием того, как это следует исполнять в соответствии с установленным в давние времена правилом, я посчитал необходимым не только обозначить это нотами (см. прим. (d)), но и дать некоторые пояснения. Перед трелью на половинке сыграйте две шестнадцатые в том же темпе, что и трель, делайте звук во время трели то громче, то тише и представьте длительность трели в виде четырех медленных восьмых. После того как они завершились, оставьте палец, игравший трель, на отверстии, уменьшая в этот момент звук, но не дольше, чем на длительность первой из четырех тридцать вторых, сыграв затем остальные. Добавьте небольшой акцент или придыхание на форшлаг перед третьей нотой и сыграйте оставшиеся две ноты, постепенно затихая до *piano*. В остальных цезурах из прим. (e), (f), (g) и (h), где требуется добавить по большей части только форшлаг или трель, можно играть примеры с рис. 22 таб. 15, 23 и 24 таб. 16 на нисходящих скачках на терцию, кварту и квинту как вариации в медленном темпе.

§ 37

Несмотря на то что основные ноты примера на рис. 22, ми и до, четверти, можно использовать для них вариации на цезуру из прим. (e) рис. 21, хотя они и записаны восьмыми. Нужно лишь представить себе эти ноты более мелкими длительностями. Эти вариации, за исключением тех, что в прим. (a), (b), (f) и (o), также допустимы и в прим. (f) из предыдущего рисунка, где интервал представлен только нисходящей секундой, нужно лишь изменить основную ноту до на ре. Если же вы хотите использовать две вариации из прим. (f) и (o), то нужно играть фа вместо последней ноты ре.



Рис. 22 (a–q). Таб. 15

## § 38

Эти вариации (рис. 23) можно играть также и на цезуре из прим. (g) рис. 21, потому что басовая нота по большей части остается на гармонии первой ноты фа.



Рис. 23 (a-q). Таб. 16

## § 39

Вариации на нисходящую квинту также можно использовать и на цезуре из прим. (h) рис. 21. Если первые две ноты каждого из этих примеров встречаются в мелодии в последовательности ми – до, фа – до, соль – до, можно подобрать похожие вариации из каждого примера и заменить их имеющимися. Поскольку вторая нота до каждого из этих трех примеров не изменяется, можно там, где это необходимо, повторить вариации на предыдущую ноту (за исключением первой ноты). Например, поскольку начальные ноты в примере (e) рис. 22 ми – соль – ми, можно четверть до превратить в восьмую, а две шестнадцатые соль – ми повторить. Так же можно поступить с прим. (e) рис. 23. В прим. (d) рис. 24 повторите три



Рис. 24 (a-u). Таб. 16

последние шестнадцатые после ноты до (которая тем самым тоже превратится в шестнадцатую), так этот измененный мотив сохранит связность. В подобной манере можно использовать все эти вариации, нужно лишь следить за тем, каким образом связаны между собой ноты. Подобно пчелам, собирающим мед с разных цветов, возьмите из каждого примера то, что кажется вам наиболее подходящим для той мелодии, что вы играете в данный момент.

§ 40

Очень медленная последовательность из шестнадцатых с точкой может легко утомить слух, в особенности, если она состоит из одних консонансов – терции, квинты, сексты и октавы – которые, хоть и успокаивают чувства, в больших количествах вызывают неприязнь, если их не смешивать с диссонансами – секундой, квартой, септимой и ноной – от которых берут свое начало как форшлаг, так и хальбтриллеры или морденты. Из этого примера видно, каким образом ноты с точками, которые служат для изображения величия и торжественности более, нежели для мелодичности, можно сыграть певуче. Ноту, за которой стоит точка, и которая, соответственно, является самой длинной, следует играть с нарастанием звука, на точке же дыхание нужно уменьшить. Нота после точки должна быть очень короткой. Если перед ней стоит форшлаг, играть его следует так, как это было описано для длинной ноты, поскольку его длительность выдерживается за счет ноты, перед которой он стоит. Сама нота становится по длительности равной точке и должна быть тише форшлага (см. прим. (a) рис. 25). В прим. (b) первая нота с точкой из трех, составляющих мордент, должна тянуться столь долго, сколь того требует последующая

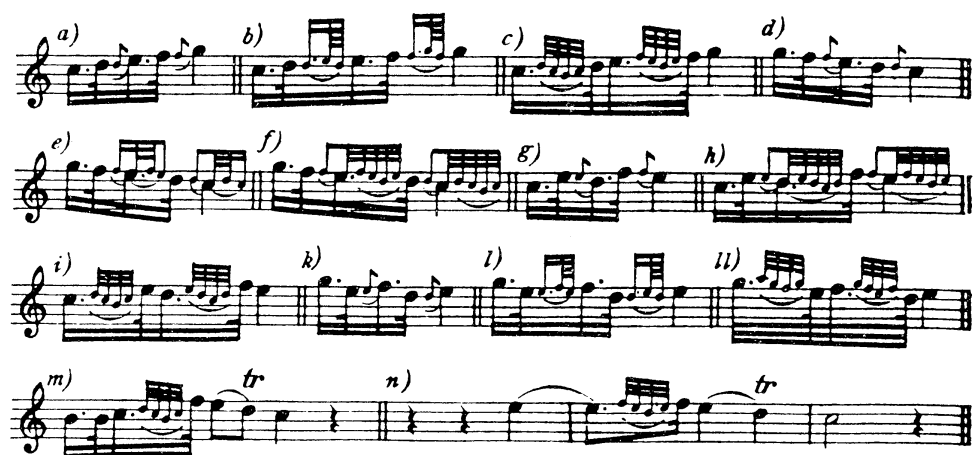


Рис. 25 (a–n). Таб. 16

обычная нота. Оставшиеся две маленькие нотки перед обычной нотой играют вместо точки, причем в быстром темпе, пальцы при этом поднимаются и опускаются дважды. На описываемом движении следует также несколько умерить дыхание. Четыре маленькие ноты из прим. (с), составляющие группетто, следует играть во время точки. На мелких нотах также следует задерживать дыхание. То же происходит и с примерами с (d) по (ll), за исключением мелких нот, составляющих хальбтриллер, в прим. (с) и (f). Ноты из прим. (m) и (n) часто встречаются в кадансах, где применение группетто весьма распространено.

## § 41

Две мелкие ноты из прим. (a), (b), (c), (d), (e), (f) и (g), составляющие скачок на четверть, называются двойной форшлаг\* и применяются в основном для того, чтобы певцу удобнее было попасть на ноту после широкого интервала. Они употребляются как на восходящих интервалах в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму и октаву перед длинной нотой, так и на сильную долю при скачке вверх, если иные украшения не применяются. Двойной форшлаг следует играть, связав с основной нотой, но быстро и тихо. Основная нота должна прозвучать несколько громче, чем две мелкие ноты украшения. Двойной форшлаг на секунду, кварту и септиму (см. прим. (a), (c) и (f)) звучит приятнее, чем на остальные интервалы, и производит лучшее впечатление, если первая из мелких нот отстоит от основной ноты не на тон, а на полтона (см. прим. (c) и (f)). Поскольку этот форшлаг в исполнении выражает нежный, плачущий и милый аффект, я советую не употреблять его слишком расточительно, ибо что приятно слуху, то хорошо запоминается, избыток подобных вещей, сколь бы хороши они не были, вызывает отвращение.



Рис. 26 (a–g). Таб. 16

## § 42

Если имеется скачок, состоящий из длинных нот, и вы не желаете играть никаких иных украшений, можно заполнить интервал между ними основными и проходящими звуками. Мелкие ноты с хвостиками (восьмые и шестнадцатые) из прим. (a) рис. 27 – это проходящие ноты, четверти –

\* Нем. *Anschlag*. (Примеч. М. К.)

основные ноты аккорда; первые включены в длительность предыдущей ноты и исполняются легато. В примерах с (b) по (g) как проходящие, так и основные ноты выписаны по длительностям соответственно тому, как они должны распределяться в такте. Между нотами двух интервалов, терции и кварты, можно вставить лишь проходящие ноты аккорда.



Рис. 27 (a–g). Таб. 16

#### § 43

В нисходящих интервалах (рис. 28) мелкие проходящие ноты играют легато с последующими основными нотами за счет длительности последних. Те же, которые заполняют скачок на кварту, будь то восходящий или нисходящий интервал, играют за счет длительности предыдущей ноты. Таким же образом соотносятся с основной нотой и мелкие ноты, стоящие перед интервалом, не содержащим трель или форшлаг, о которых говорилось в главе VIII. Если мелкие равны по длительности половине главной ноты, главные следует играть очень коротко.



Рис. 28 (a–g). Таб. 16

#### § 44

Все приведенные здесь правила применяются в основном в *Adagio*, поскольку именно там есть время и возможность для варьирования. Од-

нако многое из изложенного здесь применимо и в *Allegro*, это, впрочем, я оставляю на ваше усмотрение. О том же, как применять описанные выше вариации в *Adagio*, я расскажу в следующей главе, приведя некоторые примеры. Обо всем, что касается усиления или ослабления звука и вообще манеры, в которой следует играть каждый из приведенных здесь типов вариаций, вы узнаете в конце главы об *Adagio* в §§ с 25 по 43.

# Глава XIV. О манере исполнения *Adagio*

## § 1

Обычно неискушенным любителям музыки *Adagio*\* доставляет наименьшее удовольствие. И даже среди профессиональных музыкантов встречаются те, кто по причине недостатка необходимого чувства и понимания радуется, когда *Adagio* подходит к концу. Тем не менее, именно в *Adagio* истинный музыкант, приспособившись ко вкусам слушателей, может проявить себя, продемонстрировать ценителям свое мастерство и привлечь их симпатии к своей персоне.

## § 2

Что касается манеры исполнения и необходимости добавления украшений, то *Adagio* можно играть двумя способами, а именно – либо в соответствии с французским, либо в соответствии с итальянским стилем. Для первого характерно ясное и связное исполнение мелодии вкупе с добавлением основных украшений, таких как форшлаги, длинные или короткие трели, морденты, группетто, батманы, флатманы и т. д., но без обширных пассажей или большого количества свободных вариаций. Пример из таб. 6 рис. 26, сыгранный медленно, может служить образцом исполнения в этой манере. В итальянском стиле в *Adagio* применяется множество вычурных украшений, совпадающих, однако, с гармонией, наряду с небольшими французским мелизмами. Примером тому пассажи из таб. 17, 18, 19. Все свободные украшения в них выписаны нотами, ниже я дам им подробнейшие разъяснения. Если простую мелодию, лежащую в их основе, сыграть с добавлением лишь главных украшений, неоднократно здесь упоминавшихся, вы получите пример французской манеры исполнения и обнаружите, что для подобного *Adagio* этого не достаточно.

## § 3

Французской манере исполнения *Adagio* можно научиться и без знания гармонии, лишь используя подробные наставления. Для итальянской

---

\* Под словом *Adagio* Кванц подразумевает все виды медленных пьес, так же как он использует *Allegro* для всех видов быстрых пьес. (Примеч. Е. П.)

*Adagio*

Рис. 1. Таб. 17

Рис. 2. Таб. 17



Figure 1, Table 18 consists of two systems of musical notation. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a middle staff with detailed annotations. The first system's middle staff contains annotations: *e)*, *tr*, *a)*, *tr*, *k)*, *dd)*, *tr*, *ff)*, and fingerings 14), 8), 8), 8), 8). The bass staff shows fingerings 6/5, 4 # 7 6, and 6/5. The second system's middle staff contains annotations: *p)*, *tr*, *i)*, *u)*, *tr*, *e)*, *tr*, and fingerings 14), 19) 3), 11). The bass staff shows fingerings 4/5, #6 4/3, 6 6, 6/5, 4/2 6, and 6.

Рис. 1. Таб. 18

Figure 2, Table 18 consists of two systems of musical notation. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a middle staff with detailed annotations. The first system's middle staff contains annotations: *g)*, *tr*, *c)*, *d)*, *c)*, *m)*, *n)*, and fingerings 8), 5), 5), 25), 13), 13). The bass staff shows fingerings 6, 6, 6, 6, 6/5. The second system's middle staff contains annotations: *d) tr*, *c)*, *l)*, *o)*, *f)*, *s)*, *cc)*, *tr*, and fingerings 21), 20), 9), 24), 27), 1), 8). The bass staff shows fingerings 6, 6, 6/5, 6.

Рис. 2. Таб. 18

Figure 1, Table 19 shows two systems of musical notation. Each system has three staves: a treble clef staff with notes and trills (tr), a middle treble clef staff with complex rhythmic patterns and fingerings (15), (8), (4), (25), (14), (23), (8), (20), and a bass clef staff with notes and fingerings (7, 6, 7, 7, 7, 7, 6, 5, 4, 2, 6, 6, 4, 5, 3, 6).

Рис. 1. Таб. 19

Figure 2, Table 19 shows two systems of musical notation. Each system has three staves: a treble clef staff with notes and trills (tr), a middle treble clef staff with complex rhythmic patterns and fingerings (10), (16), (26), (16), (8), (5), (22), and a bass clef staff with notes and fingerings (5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 3, 6).

Рис. 2. Таб. 19

манеры, напротив того, необходимо знать гармонию. Конечно, вы можете постоянно держать под рукой учителя, чтобы разучивать с ним вариации для каждого *Adagio*, как ныне делают некоторые певцы, но, поступая так, вы на всю жизнь останетесь жалким школяром и никогда не сделаетесь истинным мастером. Однако прежде чем браться за итальянскую манеру, следует научиться французской. Тот, кто не знает, как верно расставить небольшие мелизмы и сыграть их достойно, не справится с большими украшениями, а ведь именно из смешения этих мелких и крупных украшений и состоит хороший вкус в игре и пении, столь ценный слушателями повсеместно.

#### § 4

Как уже было сказано выше, французские композиторы обычно выписывают украшения в мелодиях, исполнителю нужно лишь правильно их сыграть. В прежние времена в итальянском стиле вообще не выписывали никаких украшений, их исполнение полностью оставляли на усмотрение музыканта; поэтому итальянское *Adagio* выглядело как простая мелодия в примерах таблиц 17, 18 и 19. Однако со временем композиторы, сочиняющие в итальянском стиле, стали выписывать в нотах некоторые необходимые украшения – вероятно, оттого, что многие *Adagio* были сильно испорчены игрой неопытных исполнителей, что задевало честь и достоинство композиторов. Невозможно отрицать, что эффект от итальянской пьесы почти в равной мере зависит как от композитора, так и от исполнителя; в то время как во французской музыке от композитора зависит куда больше.

#### § 5

Для того чтобы хорошо исполнять *Adagio*, следует настроиться на спокойный и грустный лад – так вы сможете сыграть пьесу в том же душевном состоянии, в котором ее сочинил композитор. Истинное *Adagio* должно напоминать нежную просьбу. Едва ли вы станете упрашивать человека, перед которым испытываете благоговение, пользуясь наглými и дерзкими угрозами. Ровно так же вы навряд ли заинтересуете, смягчите и затронете души ваших слушателей грубой и капризной игрой – что не идет от сердца, не затронет душу.

#### § 6

Виды медленных пьес различны. Одни из них очень неспешные и меланхоличные, в то время как другие несколько более оживленные, а потому более приятные и легкие. И в тех, и в других манера исполнения зависит от тональности, в которой написана пьеса. Для минор, до минор,

ре# мажор и фа минор выражают меланхолическое настроение гораздо лучше, чем другие минорные тональности, поэтому композиторы чаще используют именно эти лады. Остальные мажорные и минорные тональности используются для иных приятных и певучих пьес\*.

### § 7

В исполнении следует руководствоваться основным аффектом, чтобы не играть меланхолическое *Adagio* слишком быстро, а певучее *Adagio*, напротив, слишком медленно. Поэтому такие виды медленных пьес, как *Cantabile*, *Arioso*, *Affetuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto* и т. д., должны сильно отличаться от патетического *Adagio*. Структура пьесы укажет вам, какой темп и характер движения следует для нее выбрать. Тональность и тип размера – четный или нечетный – служат подсказками в этом вопросе. В соответствии со сказанным выше, медленные пьесы в соль миноре, ля миноре, до миноре, ре# мажоре и фа миноре нужно играть более грустно, а значит, медленнее, чем пьесы в иных мажорных и минорных тональностях. Медленную пьесу в размере 2/4 или 6/8 сле-

---

\* Не существует единого мнения относительно того, производит ли каждая тональность, будь то мажор или минор, определенный, свойственный лишь ей эффект. В древности считалось, что каждая тональность имеет свои особенности и выражает конкретное чувство. Это мнение основывалось на том, что гаммы тональностей не совпадали друг с другом. Например, если взять дорийский и фригийский лады как разновидности минора, мы увидим, что один из них содержит большую секунду и большую сексту, а другой – малую секунду с малой секстой, значит, и кадансы в этих тональностях будут отличаться. В наше время, когда все мажорные и минорные тональности схожи между собой, вопрос относительно особенностей ладов весьма спорен. Некоторые придерживаются мнения древних, другие, напротив того, считают, что любое чувство может быть выражено как в одной, так и в любой другой тональности, если композитор достаточно ловок. Тому действительно есть немало примеров; некоторым удавалось прекрасно выразить чувства в тональности, совсем для этого неподходящей. Но кто знает, не было бы это сделано еще лучше в более удобной тональности? Исключительные случаи не могут послужить общим правилом. Я буду слишком многословен, если стану исследовать здесь этот вопрос досконально. Осмелюсь лишь предложить вам проверить мои ощущения на собственном опыте. Транспонируйте пьесу, написанную в фа миноре, в соль, ля, ми или ре минор; или другую пьесу из ми мажора в фа, соль, ре#, ре и до мажор. Если две эти пьесы звучат во всех тональностях одинаково, значит, неправы последователи древних. Если же в каждой из этих тональностей пьеса звучит несколько иначе – используйте это знание, а не отрицайте его. Я же буду доверять собственному опыту, который подсказывает мне, что каждая тональность имеет свой аффект – до тех пор, пока не смогу убедиться в обратном. (Прим. авт.)

дует играть несколько живее, а в размере *alla breve* или  $3/2$  – немного медленнее, чем в простом размере или в размере  $3/4$ .

### § 8

Если *Adagio* написано в скорбном аффекте, что обычно обозначается словами *Adagio di molto* или *Lento assai*, его следует украшать зализванными нотами, а не широкими скачками и трелями, так как последние более побуждают к веселью, нежели к меланхолии. Но все же не стоит полностью избегать трелей, дабы не убаюкать слушателей окончательно; следует разнообразить мелодию, то пробуждая, то снова приглушая меланхолию.

### § 9

Для этого наилучшим образом подходят *forte* и *piano* в сочетании с умело варьированными дополнениями из маленьких и больших украшений, создающих смену музыкальных света и тени. Однако применять их следует с большой осмотрительностью, не переходя внезапно от одного к другому, а незаметно усиливая и уменьшая звук.

### § 10

Если нужно сыграть длинную ноту – *messa di voce*, как ее называют итальянцы, – равную по длительности половине или целому такту, следует мягко артикулировать ее начало языком, осторожно выдыхая; начав *piu-ani-ssimo*, усилить звук к середине ноты, а затем уменьшить звучание в той же манере, вибрируя пальцем на ближайшем открытом отверстии. Чтобы избежать повышения и понижения тона во время усиления и ослабления звучания, что может произойти в силу некоторых особенностей строения флейты, следует применить правила, приведенные в § 22 главы IV, тогда флейта будет чисто строить с аккомпанирующими инструментами вне зависимости от силы звука.

### § 11

Певучие ноты, следующие за длинной, следует играть чуть более выразительно. Каждая нота, будь то четверть, восьмая или шестнадцатая, в пределах ее длительности должна содержать в себе и *forte*, и *piano*. Если, однако, в последовательности из нескольких нот их длительности не позволяют раздувать каждый звук в отдельности, можно варьировать силу звука на протяжении всего пассажа, исполняя одни ноты громче, а другие – тише. Подобное усиление звука осуществляется при помощи грудного дыхания.

## § 12

Необходимо также следить за тем, чтобы мелодия не прерывалась, и брать дыхание в правильный момент. Сказанное относится в первую очередь к паузам – не следует сразу обрывать звук, лучше поддержать ноту перед паузой немного дольше, чем того требует ее длительность. Исключения составляют те случаи, когда в басу есть несколько певучих нот, восполняющих слуху то, что он теряет из-за молчания верхнего голоса. Предпочтительно завершить последнюю ноту в верхнем голосе на затихающем *piano*, с тем чтобы начать следующую ноту с большей силой и играть далее в описанной выше манере до следующего каданса или до конца фразы.

## § 13

Все ноты в *Adagio* должны звучать нежно и приятно, иными словами, их не следует жестко артикулировать языком – если только сам композитор не сделал их короткими и острыми, чтобы задремавший слушатель мог слегка взбодриться.

## § 14

Если *Adagio* написано очень плоско, более гармонически, чем мелодически, и вы желаете добавить к мелодии то тут, то там несколько нот, избегайте излишеств, ибо они сделают простую мелодию неузнаваемой, затмив основные ноты. Сначала основной мотив нужно играть так, как он написан. Если он часто повторяется, то при первом повторе можно добавить несколько нот, во второй раз – чуть больше, например, пассажи гаммами или ломаными арпеджио по аккордам гармонии. В третий раз следует вновь отступить и почти ничего не добавлять – это поможет держать слушателей в постоянном внимании.

## § 15

Остальные мотивы можно играть в той же манере, разнообразив скучные ноты, стоящие рядом, выпуклыми, расположенными на большом расстоянии друг от друга звуками арпеджио. Если же мотив повторяется в той же тональности и никакие вариации в голову не приходят, можно украсить его, сыграв пиано или легато.

## § 16

Во время исполнения украшений нельзя спешить, доиграйте их внимательно и спокойно – торопливость портит даже самые прекрасные идеи. По этой же причине следует внимательно следить за движением аккомпанирующих голосов; лучше позволить им вести вас за собой, чем их обгонять.

## § 17

*Grave*, в котором мелодия состоит из пунктирных нот, нужно играть в величественной и оживленной манере, время от времени украшая его арпеджированными пассажами. Звук на ноте с точкой следует увеличивать вплоть до самой точки, а короткую ноту, если интервал между ними не слишком велик, мягко залиговать с предыдущей; на широких интервалах каждую ноту следует артикулировать отдельно. Если эти ноты поступенно идут вверх или вниз, перед длинными нотами можно сыграть форшлагги, так как длинные ноты обычно являются консонансами и легко могут наскучить уху, если их чрезмерно много.

## § 18

*Adagio spiritoso* обычно бывает написано в нечетном размере с пунктирными нотами и частыми цезурами; его исполнение требует еще большей живости, чем то, о котором говорилось ранее. По этой причине большинство нот следует артикулировать, а не лиговать, используя при этом меньше украшений; наилучшим образом здесь подходят форшлагги, завершающиеся короткими трелями. Если вместе с вышеупомянутыми в пьесе встречаются и певучие фигуры, как того требует искусство композиции и хороший вкус, их следует исполнять в соответствующей манере, чередуя серьезное и нежное.

## § 19

Как уже было сказано выше, при исполнении других видов медленных пьес, таких как *Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Andantino*, *Affettuoso*, *Largo*, *Larghetto* и т. д., их нужно четко отличать от меланхолического и грустного *Adagio*.

## § 20

Если в *Cantabile* или *Arioso* в размере  $3/8$  несколько шестнадцатых поступенно идут вверх или вниз, а бас при этом постоянно шагает с одной ноты на другую, нельзя добавлять столь же много украшений, как к простой мелодии. Постарайтесь сыграть такие ноты в простой и нежной манере, чередуя *forte* и *piano*. Если в сочинении встречаются скачки восьмыми нотами, которые делают мелодию сухой и обрывистой, то терции можно заполнить форшлаггами или триолями. В случае когда бас останавливается на одной ноте или гармонии на целый такт, верхний голос можно украшать более свободно, однако эти украшения не должны нарушать основной характер пьесы.

## § 21

*Andante* или *Larghetto* в размере 3/4, мелодия которых состоит из скачков четвертями и сопровождается движением восьмыми басового голоса по шесть одинаковых нот на одну гармонию, можно играть несколько серьезнее и с большим количеством украшений, чем *Ariosò*. В случаях, когда бас поднимается или опускается поступенно, нужно быть очень внимательным к украшениям, дабы не допустить запрещенных параллельных квинт и октав.

## § 22

*Alla Siciliana* в размере 12/8 с пунктирным ритмом нужно играть очень просто, не слишком медленно и почти без трелей. Поскольку это имитация сицилийского пастушьего танца, лучше вообще не вставлять украшения, за исключением залигованных шестнадцатых и форшлагов. Это правило также применимо к французским мюзетам и бержери\*.

## § 23

Если этого описания недостаточно для того чтобы разъяснить, как можно украсить *Adagio*, то примеры из таб. 17, 18 и 19 сделают его более наглядным. Из таб. с 9 по 16 я взял вариации, наиболее подходящие для приведенной здесь простой мелодии, и объединил их в связанную мелодию с украшениями. Это может послужить иллюстрацией тому, как совмещать отдельно взятые вариации. Основная мелодия находится на первом нотном месте, а мелодия с вариациями – на втором. Числа под буквами обозначают номера или рисунки примеров предыдущих таблиц, буквы сверху – расположение вариаций в каждом рисунке. Некоторые из примеров вариаций даны не в той тональности, что в таблицах – они записаны либо ниже, либо выше, для того чтобы продемонстрировать то, о чем уже говорилось выше, а именно, что вариации можно транспонировать и в мажорные, и в минорные тональности.

## § 24

Я не требую, чтобы вариации в подобном стиле исполнял неискушенный ученик, не умеющий сыграть правильно простую мелодию; это доступно лишь тем, у кого уже есть некоторый опыт, но кому не хватает наставлений для самосовершенствования. Я не рекомендую исполнять все *Adagio* подобно этому, то есть с большим количеством украшений – мелизмы следует вставлять лишь там, где этого требует сама мелодия. В остальном я остаюсь при мнении, высказанном выше: чем проще и

---

\* Бержери (фр. *bergerie*) – танец пастушков. (Примеч. Е. П.)



вернее с чувством исполненное *Adagio*, тем более оно заинтересует слушателей и тем менее пострадают прекрасные замыслы композитора – плоды раздумий, созданные им со всем тщанием. Маловероятно, что во время исполнения в один миг вы сможете улучшить идею, над которой композитор работал долгое время.

### § 25

Ниже я подробнейшим образом объясню, как следует играть каждую ноту в примерах, уделив особое внимание чередованию *forte* и *piano*. Здесь же я изложу обещанное еще в § 14 главы XI – описание всего многообразия различных стилей исполнения.

Я верю, что не оскорблю любителей хорошей игры, рассказав обо всех вариациях на простые интервалы, кои привел ранее, описав все, что можно выразить словами, и оставив прочее для самостоятельных размышлений дотошного музыканта. Цифры относятся к таблицам и основным примерам для каждого интервала; буквы относятся к пассажирам, о которых пойдет речь. Я заранее напоминаю читателям, что в этой главе я всегда подразумеваю медленный темп, поскольку здесь ничего не говорится об *Allegro*. Сокращения слов нужно понимать следующим образом: *wa.* – *wachsend* – крещендо, или усиливая громкость звука; *abn.* – *abnehmend* – декрещендо, или уменьшая силу звучания; *sta.* – *stark* – сильно; *stä.* – *stärker* – сильнее; *schwa.* – *schwach* – слабо\*. Во время исполнения, встречая слова «сильно» или «слабо», вы должны использовать артикуляцию языком или смычком таким образом, чтобы каждую ноту акцентировать больше или меньше. Не следует воспринимать эти слова всегда в их наивысшем значении; берите пример с живописи, где задействованы так называемые полутона, с помощью которых и происходит незаметный переход от света к тени. В пении и игре на инструменте *crescendo* и *diminuendo* следует использовать подобно промежуточным цветам художника, поскольку сие разнообразие является неизменным признаком хорошего музыкального исполнения. А теперь к делу!

### § 26

Таб. 9, рис. 1. Три тридцать вторых прим. (а) – тихо, четверти до – до – до крещендо. В прим. (b) нота до с точкой крещендо, последующие короткие ноты и первая до тихо, следующая до громко, четверть крещендо. Прим. (c) таким же образом. В прим. (e) основные ноты крещендо, ма-

---

\* Приводится для справки, далее мы будем пользоваться русским переводом. (Примеч. М. К.)

ленькие ноты тихо. В прим. (h) трель громко, нахшлаг тихо. В прим. (l) до крещендо, фа и ми декрещендо, ми громко, соль тихо, си громко, до тихо. В прим. (ll) до и ми крещендо, фа тихо, соль – ми – до крещендо, маленькие ноты тихо. В прим. (o) до крещендо и декрещендо во время гаммы, до – до – до громко. В прим. (p) первая нота громко, три последующие тихо, соль громко, фа – ми – ре тихо, до крещендо. В прим. (r) первая нота громко, вторая и третья тихо, оставшиеся триоли таким же образом.

## § 27

Таб. 9, рис. 2. Три первые ноты из прим. (b) – это пример того, как сыграть подобную фигуру в нежной манере, а именно: первую ноту сыграть на крещендо, на точке сделать декрещендо, последующие две залигованные ноты – быстро и тихо. В прим. (c) первая и третья ноты крещендо, вторая и четвертая тихо, прим. (d) так же. В прим. (f) ноты с точками крещендо, четыре быстрые ноты тихо. В прим. (g) до крещендо, четыре быстрые ноты тихо, ми громко, так же играть последующие ноты. В прим. (i) первая нота громко, триоли тихо и ровно. В прим. (ll) триоли громко, шестнадцатые тихо. В прим. (m) первая нота громко, следующие пять нот тихо. В прим. (o) первая нота громко, ре – ми – ре декрещендо, до тихо, оставшиеся ноты так же. В прим. (p) первая нота громко, быстрые ноты тихо. В прим. (q) до громко, ми тихо и очень коротко, форшлаг крещендо, ре тихо, фа громко, ми тихо. Ноты того же вида, как в прим. (r), обычно исполняют следующим образом: первые две ноты тихо и четко, нота с точкой крещендо. Фигуры, подобные прим. (s), как в быстром, так и в медленном темпе обычно играют так: первые ноты очень коротко и довольно громко, а ноты с точками декрещендо и певуче. Вариации в прим. (v) более подходят для быстрого темпа, чем для медленного; первая из каждых четырех нот должна быть акцентирована. То же касается и прим. (y).

## § 28

Таб. 9, рис. 3. В прим. (b) ре крещендо, точка вместе с соль и ми декрещендо, ре крещендо, трель на до декрещендо, до крещендо, си декрещендо. В прим. (d) ре крещендо, ми – фа# – соль тихо, ля громко, до тихо. В прим. (f) ре громко, до – си тихо, последующие ноты так же. В прим. (g) трель громко, точка и следующие две ноты декрещендо. Таб. 10 рис. 3 (продолжение). В прим. (l) ре громко, си и ре после паузы тихо, так же последующие ноты. В прим. (n) ре громко, си тихо, до – ре крещендо, и последующие ноты в такой же манере. В прим. (o) первая нота громко, вторая тихо, так же последующие ноты. В прим. (p) ре громко, соль – фа# – соль тихо, ре крещендо, остальное так же. В прим. (q) первая нота ка-

ждой триоли громко, вторая и третья тихо. В прим. (t) ре громко, четыре быстрые ноты тихо. Последующие ноты таким же образом.

### § 29

Таб. 10., рис. 4. В прим. (e) ми громко, фа тихо и крещендо, соль и ля так же, до тихо. В прим. (f) ми тихо, крещендо к точке, фа и соль тихо и крещендо, ля и до тихо. Эти два примера демонстрируют один из видов свободного темпа (*tempo rubato*), предоставляя пищу для дальнейших размышлений. В первом примере вместо терции появляется кварта с нижним голосом, а во втором нона задержана на месте терции и разрешается в нее, см. таб. 8, рис. 4. В прим. (m) первая нота громко, следующие четыре декрещендо, остальные в такой же манере. В прим. (n) первая нота крещендо, точка и следующие три тихо, остальные в такой же манере.

### § 30

Таб. 10, рис. 5. В первых двух примерах (a) и (b) такая же ситуация, как и на рис. 4 прим. (e) и (f); только в прим. (e) и (f) движение вверх, а в прим. (a) и (b) – вниз. В прим. (a) секунда от баса заменяет терцию, в которую затем разрешается благодаря движению нижнего голоса; в прим. (b) задержанная кварта заменяет терцию, в которую затем разрешается, см. таб. 8, рис. 5. Их следует исполнять так же, как и прим. (e) и (f). В прим. (e) первую ноту нужно играть громко, последующие три тихо, остальные таким же образом. В прим. (l) первую и четвертую ноты громко, вторую и третью тихо. Если эти ноты играть быстрее, то третью ноту следует акцентировать сильнее других, так как она самая низкая. В прим. (n) первая нота громко, вторая и третья тихо, четвертая громко. В быстром темпе следует немного задержать первую ноту и играть четвертую очень быстро. В прим. (p) первую ноту громко, вторую тихо, мелкие ноты тихо, оставшиеся ноты так же, как первую и вторую. В прим. (q) первую триоль громко, вторую тихо, остальные в той же манере.

### § 31

Таб. 11, рис. 6. В прим. (a) ми крещендо, фа# тихо и легато с предыдущим ми, трель на фа# громко, соль тихо. В прим. (b) ми громко, до тихо, трель на фа# громко, соль тихо. В прим. (d) и (e) шестнадцатые нужно играть протяжно и ровно, трель на фа# тихо, соль громче. В прим. (h) трель громко, ре – до – си тихо, ля – фа# громко. Форшлаг с завершением с переходом в соль. В прим. (i) ноты с точками крещендо, короткие ноты тихо. В прим. (ll) ми громко, верхние ля – ре тихо и легато, фа# громко, соль тихо. В прим. (q) ми громко, до – ля тихо, соль – фа# громко, ля – ре тихо, фа# – соль громче.

## § 32

Таб. 11, рис. 7. В прим. (a) ми крещендо, до – ми тихо. В прим. (b) ми громко, соль – фа – соль тихо, ми громче. В прим. (c) ми громко, соль – до тихо, ми громко. В прим. (d) ми тихо, фа# громко и крещендо, соль – ми очень тихо. В прим. (n) трель громко, ре – до тихо, соль громко, ми тихо. В прим. (p) первые три ноты громко, остальные тихо. Прим. (q) исполняется таким же образом. В прим. (t) ми крещендо, остальное тихо.

## § 33

Таб. 12, рис. 8. В прим. (c) соль – фа – соль – ля громко, си – ля – си – до тихо, ре громко и коротко, ре громко, ми – фа крещендо. В прим. (d) тридцать вторые громко, восьмые тихо, остальное так же. В прим. (l) соль акцентировано, соль – фа – ми тихо, остальное так же. В прим. (m) соль – соль крещендо, фа тихо. В прим. (o) соль громко, от ре до соль тихо, фа громко. В прим. (r) соль – ля – си громко, до – ре – ми – фа декрещендо, соль – ля – си – до крещендо, ре – си – соль – фа тихо и протяжно. В прим. (s) ре громко, соль тихо и коротко, фа крещендо, ми декрещендо. В прим. (t) ре – ми – ре крещендо, ми громко, фа тихо. После украшений в прим. (v), (w), (x), (y), (z) и (aa) форшлаг перед ми можно кое-где повышать на полутон диезом, как показано в прим. (v). В прим. (gg) соль крещендо, трель на фа тихо, ми – фа декрещендо.

## § 34

Таб. 12, рис. 9. В прим. (a), (b), (c) и (d) нисходящие скачки на терции можно заполнять мелкими нотами, но основные ноты следует играть на крещендо. В прим. (e) до крещендо, ми декрещендо, ми крещендо, соль декрещендо, трель на ми крещендо и декрещендо. В прим. (g) и (m) основные ноты громко, проходящие тихо.

## § 35

Таб. 13, рис. 10. В прим. (b) и (d) скачки терциями можно заполнить мелкими нотами. В прим. (e) первые пять нот громко, последние три тихо. В прим. (f) до – ля тихо, соль – фа громко, ля – фа крещендо. В прим. (g) до громко, ре – ми – фа – соль – ля – си# декрещендо, до громко, ля – соль – фа тихо. В прим. (h) трель на до с нахшлагом громко, фа тихо, ля громко, фа тихо. В прим. (i) первая и третья ноты крещендо, вторая и четвертая тихо, остальное так же.

## § 36

Таб. 13, рис. 11. В прим. (a) каждая нота крещендо. В прим. (c) до крещендо, ре – ми – фа – соль декрещендо, соль громко, ре – фа тихо. В прим. (h)

до – ре – ми – фа протяжно, соль – соль – соль коротко и ровно, ре тихо, соль – фа тихо. В прим. (k) до – си – до громко, соль – соль крещендо, соль – ля – соль – фа тихо, коротко и с одинаковой артикуляцией.

## § 37

Таб. 13, рис. 12. В прим. (a) до крещендо, ля очень тихо. В прим. (b) соль громко, ми – до тихо. В прим. (c) соль громко, фа – ми – ре – до тихо. В прим. (f) соль громко, фа – ми тихо, фа – ми громко, ре – ми тихо, ре громко.

## § 38

Таб. 13, рис. 13. В прим. (a) ля громко, фа – ре тихо и протяжно. В прим. (b) ля тихо, ре крещендо, до тихо. В прим. (f) и (g) четыре ноты громко и четыре ноты тихо, как в первом, так и во втором примере. В прим. (l) первые пять нот тихо, до громко.

## § 39

Таб. 14, рис. 14. В прим. (d) си $\flat$  крещендо, ля – си $\flat$  – до – си $\flat$  декрещендо, соль – ми громко. В прим. (g) первые пять нот громко, последние три тихо. В прим. (l) ми громко, си $\flat$  – соль тихо, ми громко, В прим. (ll) ми крещендо, фа – ми громко, си $\flat$  тихо, ре тихо. В прим. (n) ми – фа тихо, фа $\sharp$  – соль крещендо, си $\flat$  – соль – ми – ре тихо. В прим. (o) ми – соль – си $\flat$  – ля связано и громко, си $\flat$  – ре тихо. В прим. (s) ми – соль громко, си $\flat$  – ля – соль тихо, фа – ми – ре крещендо.

## § 40

Остальные примеры, равно как и те, которые я здесь не упомянул, либо уже были рассмотрены в главе о свободных вариациях, либо речь о них пойдет далее в примерах, касающихся исполнения *Adagio* из таб. 17, 18, и 19. На втором нотоносце таблицы 17, где находятся вариации, буквы над нотами и номера под ними обозначают рисунок, из которого взяты вариации.

## § 41

Таб. 17. Первая нота соль крещендо. В прим. (c) (26) две мелкие ноты тихо, до громче и крещендо. В прим. (ll) (9) трель на ми громко и декрещендо, ре – до тихо. В прим. (d) (28) ре громко, до тихо, си громко, трели на ля и соль тихо. В прим. (i) (8) соль тихо, си – ре громче. В прим. (f) (26) две мелкие ноты тихо, фа – фа крещендо. В прим. (aa) (8) ля – соль тихо, фа – ми – ре громче. В прим. (e) (26) две мелкие ноты тихо. В прим. (b) (28) ми громко, ре тихо, до громко и декрещендо, ми крещендо. В прим.

(а) (3) ре крещендо, фа – ми тихо, ре крещендо, трель на до с нахшлагом тихо, форшлаг до громко, си тихо. В прим. (f) (7) ми громко, до тихо, соль громко, ми тихо. В прим. (k) (3) ре громко, соль крещендо, ре – до тихо, ля крещендо, до тихо, мелкая до крещендо, трель на си декрещендо. В прим. (v) (8) ре крещендо, до–си–до–ре тихо. В прим. (с) (6) ми крещендо, фа# – соль тихо. В прим. (g) (6) фа# громко, ре – ми тихо, фа# громко, соль – ля тихо. В прим. (b) (23) соль с трелью громко, фа# – ми тихо, ре громко. В прим. (t) (8) ре громко, ми – ре – ми тихо, фа громко. В прим. (v) (6) фа громко, ми тихо, до – ля – ми декрещендо, ми громко, фа# тихо, ре – ля – фа# декрещендо, фа# громко, соль тихо. В прим. (d) (20) соль – си – ля крещендо, соль – ля – си декрещендо, до крещендо. В прим. (ll) (25) четыре мелкие ноты тихо. В прим. (m) (25) ля и си# громко и жестко артикулированно, четыре мелкие ноты тихо, до громко и артикулированно, си тихо, ля с трелью крещендо, соль тихо. В прим. (а) (20) соль крещендо, четыре мелкие ноты декрещендо. В прим. (g) (20) ля – си# – си – до – до# крещендо. В прим. (b) (2) ре тихо и крещендо, ми – фа тихо. В прим. (k)(2) ми громко, соль – фа тихо, ми громко, фа – соль тихо, фа с трелью громко, ми тихо, фа крещендо, соль громко. В прим. (b) (23) трель громко и декрещендо, соль – фа тихо. В прим. (l) (14) ми громко, си# – соль – ми тихо, ре крещендо, трель на до диэз декрещендо. В прим. (x) (8) ми крещендо, ре – до# – си – до# – ля декрещендо, фа – ля крещендо. В прим. (с) (13) ля громко, соль – фа – ми тихо, ре громко, до тихо, форшлаг до крещендо, си# с трелью декрещендо. В прим. (p) (18) ре коротко и громко, ре – ми – фа тихо, трель на ми громко, ре – ми тихо. В прим. (с) (5) фа громко, ре крещендо, фа тихо, ми громко, до крещендо, ми тихо. В прим. (е) (22) трель на ми громко, соль – ми тихо, ре громко. В прим. (z) (8) ре крещендо, до – ре – си декрещендо, форшлаг тихо, до – ля крещендо.

## § 42

Таб. 18. В прим. (е) (14) фа – ре – фа – ми тихо, ре – до – си громко, трель на ля громко, соль# тихо. В прим. (а) (8) ми – соль# – си крещендо, до – ре тихо, трель на до громко, си тихо, ля громко и декрещендо. В прим. (k) (8) ми громко, соль# – си – соль# тихо. В прим. (dd) (8) ре – соль# – си – ля – соль# громко, фа – ми – ре тихо, трель на до громко, си тихо, ля громко. В прим. (ff) (8) ля крещендо, соль – фа – ми тихо, форшлаг ми крещендо, фа тихо, ми – ре – ми – до громко. В прим. (p) (14) шесть нот тихо, трель соль# громко. В прим. (i) (19) фа – фа – ми – ми – ре очень тихо. В прим. (u) (3) две триоли вместе с трелью на си громко, ля декрещендо. В прим. (е) (11) четыре триоли вместе с трелью на фа и последующими двумя нотами очень тихо, не задействуя грудное дыхание. В прим. (q) (8) восемь шестнадцатых вместе с трелью на ми до ноты до громко, при этом нуж-

но делать крещендо на каждой ноте, соль крещендо и последние четыре ноты тихо. В прим. (с) (5) ля громко, си – до тихо, соль громко, си – до тихо. В прим. (d) (5) фа крещендо, ля – соль – фа тихо, ми – до крещендо. В прим. (с) (25) ре крещендо, четыре мелкие ноты декрещендо, ми – фа громко, мелкие ноты тихо, соль громко. В прим. (m) (13) ля громко, фа – фа – ми тихо. В прим. (n) (13) ре – фа# – ля громко, до тихо. В прим. (d) (21) ноты следует исполнять так, как это было детально описано в главе 13 § 36, рис. 21, прим. (d); приводить здесь эти объяснения я не буду во избежание ненужных повторений. В прим. (с) (20) соль громко, остальные ноты декрещендо. В прим. (l) (9) до громко, ре – ми тихо, ми – фа – соль громко, ми – фа – соль тихо, ми – ре – до громко. В прим. (o) (24) все громко до трели на соль. В прим. (f) (27) соль крещендо, остальные ноты декрещендо. Триоли в прим. (s) (1) и (сс) (8) тихо, ре громко, фа тихо, ми трель и до громко, ля крещендо.

## § 43

Таб. 19. В прим. (с) (15) ля – си – до – ре громко, соль тихо и крещендо, до – си – до – ми – соль – фа тихо и крещендо, си – ре – фа громко, ми тихо и крещендо, соль – фа – ми тихо. В прим. (kk) (8) ре и последующие быстрые ноты громко, фа и последующие быстрые ноты тихо, ля громко, до тихо. В прим. (h) (4) трель си вместе с ля и соль громко. В прим. (m) (25) с до вместе с последующими нотами и трелью на до громко, следующее до тихо, си крещендо, до – ре тихо. В прим. (o) (14) соль – си – ре – до громко, ре – фа тихо, трель ми и фа – соль громко, до и нота до в прим. (m) (23) вместе с обеими триолями тихо. В прим. (ll) (8) восемь нот до трели ми громко. В прим. (b) (20) соль – ля – соль – фа – соль крещендо, си – до тихо и крещендо, до – ре – до в прим. (d) (16), си – до – ля декрещендо, ре крещендо. В прим. (с) (16) си – до – ре громко. В прим. (e) (26) ре – фа – ми тихо и крещендо. В прим. (a) (16) соль – фа – ми тихо, фа – фа крещендо, ля – соль – фа громко. В прим. (hh) (8) соль громко, ре крещендо, фа тихо, ми трель вместе с ре и ми громко. В прим. (m) (5) восемь нот тихо. В прим. (n) (22) фа – ми тихо, до – соль – фа – ре громко, соль и последующие шестнадцатые с форшлагом в прим. (a) (18) тихо и в нежной манере. В прим. (o) (5) четыре триоли громко и связно. Продолжайте таким же образом до каданса и закончите последнюю ноту декрещендо.

# Глава XV. О каденциях

## § 1

Под словом каденция я подразумеваю не заключение или остановку в мелодии, и тем более не трели, называемые *cadence* некоторыми французами. Я говорю здесь о тех импровизированных украшениях, которые исполнитель в соответствии с собственной фантазией и желанием добавляет к солирующему голосу в конце пьесы на предпоследней ноте в басу, то есть на квинте в тональности пьесы.

## § 2

Менее чем полвека назад подобные каденции вошли в моду среди итальянцев, позже их переняли немцы и все ревностные последователи итальянского стиля как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Французы, однако, до сих пор воздерживаются от их использования. По-видимому, каденции не были еще популярны в то время, когда Люлли покинул Италию; в противном случае он мог бы познакомить французов с этим видом орнаментации. Наиболее вероятно, что каденции впервые вошли в использование после того как Корелли опубликовал свои двенадцать сонат для скрипки соло\*. Мы можем сказать о происхождении каденций лишь то, что в течение нескольких лет в конце предыдущего столетия и в первую декаду нашего века в качестве завершения солирующей партии параллельно движению в басу исполняли небольшой пассаж, добавляя к нему трель. Общепринятые ныне каденции с остановкой в басу вошли в моду приблизительно между 1710 и 1716 годом. Ферматы, в которых голоса останавливаются *ad libitum* в середине пьесы, вероятно, появились чуть ранее.

---

\* Вскоре после первого издания эти сонаты вновь были напечатаны, во второе издание и были включены от имени автора вариации к двенадцати *Adagio* первых шести сонат. Среди них не было ни одной каденции *ad libitum*. Короткое время спустя известный скрипач Никола Матеи, в то время служивший при австрийском дворе, сочинил к тем же двенадцати *Adagio* дополнительные украшения. Он, безусловно, сделал это лучше самого Корелли, так как ограничился лишь короткими видами украшений. В них также не встречаются каденции *ad libitum*, как это принято ныне; их движение происходит точно в размере, без замедления баса. Оба издания я храню у себя уже более тридцати лет. (Примеч. авт.)



## § 3

Я не знаю, сочинялись ли каденции поначалу по особым правилам, или же искусные исполнители просто импровизировали их абсолютно свободно. Я склоняюсь к последнему, ибо уже более двадцати лет назад композиторы Италии ратовали против злоупотреблений, кои допускают в каденциях посредственные певцы. Чтобы лишить неумелых певцов возможности исполнять каденции, композиторы завершали большинство своих арий пассажами в унисон с басом.

## § 4

Ошибочно использовать не только каденции, не добавляющие ценности произведению; не следует применять их в сочинениях, в том числе инструментальных, не подходящих по характеру, например в веселых и быстрых пьесах в размере 2/4, 3/8, 12/8 или 6/8. Каденции должны исполняться лишь в патетических и медленных пьесах, либо – в быстрых, но серьезных.

## § 5

Цель каденции лишь в том, чтобы в конце пьесы еще раз неожиданно удивить слушателя и оставить в его душе особое впечатление. Для этой цели одной каденции в пьесе вполне достаточно. Если певец исполняет две каденции в первой половине арии и еще одну во второй половине, это, несомненно, может считаться злоупотреблением; в такой манере при наличии *da capo* ария будет содержать пять каденций. Подобная неумеренность не только утомит слушателей, в особенности, если, как это часто бывает, все каденции схожи одна с другой, но и может истощить фантазию не слишком изобретательного певца раньше времени. И напротив, исполняя каденцию только в заключение всей арии, он сохранит достоинство, а слушатель – аппетит.

## § 6

Неоспоримо, что каденция, будучи сыграна вовремя и должным образом, служит украшением пьесы. Однако поскольку каденции, в особенности в вокальной музыке, редко бывают удачными, они воспринимаются как необходимое зло. Даже если считать исполнение без каденций неполноценным, некоторые исполнители добились бы большего уважения, обойдись они вовсе без них. И всё же исполнять каденции считается обязательным всякому певцу и исполнителю. А так как знаниями в этой области и правильной манерой исполнения каденций владеет не всякий, мода на них не идет на пользу хорошей музыке.

## § 7

Как уже было здесь отмечено, правила для каденций никогда не были описаны подробно. Было бы нелегко ограничить строгими рамками свободные идеи, не включающие в себя обычную мелодию, не имеющие басового голоса, располагающие очень ограниченным числом допустимых тональностей и призванные звучать лишь как неподготовленные импровизации. И всё же, если вы не хотите, подобно птицам, просто заучивать каденции на слух, не понимая их строения и не осознавая их характера, рискуя снабдить печальную пьесу веселой каденцией, а веселую – грустной, обратитесь к искусству композиции.

## § 8

Характер каденции следует из основного аффекта пьесы, сама же каденция должна включать в себя короткое повторение или имитацию наиболее выразительных фраз произведения. Иногда вследствие большого разнообразия идей не удастся придумать что-нибудь новое. В таком случае наилучшим выходом будет выбрать одну из наиболее привлекательных предыдущих фраз, построив каденцию на ее основе. Тем самым вы не только возместите недостаток изобретательности, но и утвердите преобладающий аффект пьесы. Хотя описываемый способ и не получил до сего дня широкого применения, я настоятельно его рекомендую.

## § 9

Каденции бывают одно- или двухголосные. Одноголосные каденции, как было сказано выше, по большей части импровизированные. Будучи короткими и свежими, они призваны удивлять слушателей, как *bon mot*<sup>\*</sup>, поэтому должны звучать так, словно спонтанно рождаются в момент исполнения. Не будьте слишком расточительны – ведите себя как хороший хозяин, в особенности, если вы часто играете перед одной и той же публикой.

## § 10

Поскольку разнообразие каденций весьма невелико, трудно удержаться от повторений. А значит, не следует перегружать каденцию различными идеями.

## § 11

Ни мотивы, ни простые интервалы, которыми каденция начинается или заканчивается, не должны повторяться в транспозиции более чем дважды, иначе они будут слишком навязчивы. Как пример я представлю две

---

<sup>\*</sup> Острота (фр.). (Примеч. М. К.)

каденции в одинаковой манере (см. таб. 20, рис. 1 и 2). В первой представлены два вида мотивов. Однако поскольку каждый из них звучит четыре раза, это утомляет слух. Во второй, напротив того, мотивы повторяются только один раз, а затем сменяются новыми фигурами. Как следствие, последняя каденция предпочтительней первой. Чем чаще слух развлекают новыми идеями, тем больше удовольствия это доставляет, поэтому мотивы должны сочетаться разными способами. В первом примере есть еще и иная ошибка: одинаковый размер такта и длительность нот на протяжении всей каденции, что противоречит самой природе ее строения. Если вы хотите сократить вторую каденцию до простых интервалов, возьмите первые ноты от каждой фигуры (как на рис. 3), тогда одни подойдут для *Adagio*, а другие – для *Allegro*.

FIG. 1



FIG. 2



Рис. 1, 2. Таб. 20



Рис. 3. Таб. 20

## § 12

Фигуры или фразы в транспозиции не должны повторяться слишком часто, тем более не следует их повторять в той же тональности. Главным образом воздерживайтесь от того, чтобы начальные ноты фраз звучали слишком часто, особенно в конце каденции, во время обычного задержания на сексте или кварте от нижнего голоса, так как эти ноты воздей-

ствуют на слух сильнее других. Подобное звучит столь же неприятно, как разные предложения в речи, начинающиеся или заканчивающиеся одними и теми же словами.

## § 13

Несмотря на то, что каденции принято исполнять в свободной манере, интервалы в них должны иметь правильные разрешения, в особенности при модуляции в иную тональность через диссонансы, что можно сделать с помощью скачка на уменьшенную квинту или увеличенную кварту (см. таб. 20, рис. 4).



Рис. 4. Таб. 20

## § 14

В модуляциях следует иметь чувство меры, не забредая в тональности, слишком отдаленные от основной. Короткая каденция вообще не должна покидать пределы своей тональности, более длинная может перейти в тональность субдоминанты, а еще более длинная – в тональности субдоминанты и доминанты. В мажорных тональностях переход в тональность субдоминанты совершается через минорную (малую) септиму (см. ре# в прим. (а) рис. 5), модуляция в тональность доминанты осуществляется через увеличенную кварту (см. си в прим. (b)), а возвращение в основную тональность – через чистую кварту (см. си<sup>b</sup> в прим. (с)). В минорных тональностях модуляция в субдоминанту происходит посредством минорной (малой) терции (см. си в прим. (а) рис. 6), а модуляция в доминанту и возвращение в основную тональность происходит так же, как и в мажорных тональностях (см. до# и до бекар в прим. (b) и (с)). Безусловно, переход из мажорной тональности в минорную возможен, но исключительно на короткое время и с большой осмотрительностью, чтобы иметь возможность должным образом вернуться в основную тональность. В минорных тональностях можно идти вверх или вниз по полутонам, но не более чем три или четыре раза подряд, иначе это наскучит столь же быстро, как и любые иные одинаковые фигуры.



Рис. 5 (а-с). Таб. 20



Рис. 6 (а–с). Таб. 20

## § 15

Если радостные каденции строятся широкими скачками, оживленными фразами, чередованием триолей с трелями и т. п. (см. таб. 20, рис. 7), то грустные, наоборот, почти полностью состоят из близлежащих звуков, перемежающихся с диссонансами (см. рис. 8). Соответственно, первые подходят для радостных пьес, вторые – для печальных. Следует быть весьма осмотрительным, дабы не впасть в абсурдное смешение грусти и веселья.

FIG. 7



FIG. 8



Рис. 7, 8. Таб. 20

## § 16

Регулярный размер в каденциях встречается редко, хотя не должен встречаться в них вовсе. Каденции должны состоять не из связной мелодии, а из отдельных мотивов, коль скоро они соответствуют чувствам, выраженным ранее.

## § 17

Вокальные каденции или каденции для духовых инструментов должны быть построены так, чтобы их можно было сыграть на одном дыхании. На струнном инструменте каденция может быть сколь угодно длинной, в зависимости от фантазии исполнителя, однако разумная краткость предпочтительней утомительного многословия.

## § 18

Не принимайте приведенные здесь примеры за идеально разработанные

каденции; они служат лишь для того, чтобы показать, как можно осуществить переход в другую тональность, вернуться в тонику, чередовать различные мотивы, а также для того чтобы понять особенности строения каденций. Некоторые, вероятно, хотели бы, чтобы я добавил несколько завершенных примеров. Но поскольку невозможно записать каденцию в точности так, как ее следует играть, даже все примеры завершенных каденций не дадут вам полного понимания оных. Чтобы научиться играть каденции в верной манере, старайтесь слушать как можно больше искусных исполнителей. Если вы уже обладаете некоторыми знаниями об особенностях каденций, в частности, о которых я здесь писал, вам будет легче понять услышанное, дабы извлечь пользу из хорошего исполнения и распознать плохое. Даже каденции весьма искусных музыкантов бывают подчас несовершенны – дурное ли настраение тому виной или сильное возбуждение, равнодушие или невнимательность, скудость воображения или презрение к слушателям, чрезмерная аффектация или же иные многие неопределенные причины. Не думайте, что хороший музыкант не может время от времени сыграть плохую или посредственную каденцию. В силу импровизационности характера в каденции более требуется остроумие и ловкость, нежели ученость. Очарование каденций в том, что своей неожиданностью они умиляют и трогают слушателя, приводя его чувства в возвышенный трепет. Однако не стоит полагать, что добиться этого можно простым нагромождением быстрых пассажей – несколько простых интервалов, мастерски смешанных с диссонансами, куда сильнее взволнуют чувства, нежели множество пестрых фраз.

### § 19

Двухголосные каденции не столь свободны по своему строению, как одnogолосные. Правила композиции в них имеют еще большее значение. Тот, кто желает исполнять каденции такого рода осмысленно, должен знать, как подготавливать и разрешать диссонансы, и иметь понятие о правилах имитации. Вокалисты вынуждены заранее разбирать большинство этих каденций и заучивать их наизусть, ибо редко удастся встретить двух певцов, хоть что-то понимающих в гармонии и композиции. Большинство из них считает, совершенно необоснованно, что подобное напряжение вредит голосу, тогда как истинная причина этого распространенного предрассудка – обычная лень. Среди инструменталистов владение знаниями, необходимыми для исполнения двухголосных каденций, встречается значительно чаще.

### § 20

Двухголосные каденции могут быть длиннее одnogолосных, так как гар-

мония в них менее однообразна и не утомляет слух, кроме того, допустимо брать дыхание.

#### § 21

Те, кто не особенно сведущ в гармонии, по большей части обходятся ходами на сексту или на терцию. Для пробуждения восторга слушателей этого, однако, недостаточно.

#### § 22

Сколь просто придумать и записать на бумаге двухголосную каденцию, столь сложно исполнить ее без подготовки, поскольку ни один человек не может проникнуть в мысли другого. Но воспользовавшись преимуществами, которые дает применение имитаций и диссонансов, вы легко преодолеете эти трудности. Коль скоро я считаю необходимым как можно полнее познакомить читателя с импровизированными каденциями, я хотел бы привести здесь несколько примеров. Их следует рассматривать как эскизы того, каким образом можно использовать различные виды имитаций, равно как и диссонансы с подготовкой и разрешением. Поскольку украшения невозможно описать в нескольких примерах, так как они всецело зависят от изобретательности музыканта, этот аспект я оставляю на личное усмотрение и вкус исполнителя.

#### § 23

Помимо обычного совместного движения терциями и секстами, двухголосные каденции, как правило, состоят из имитаций, когда один голос повторяет сыгранное другим. Главную роль в таких имитациях играют задержания. Секунда образует задержание к терции, а затем разрешается в терцию или сексту; или же в обращении септима образует задержание к сексте, а затем разрешается в сексту или терцию; либо же терция переходит в увеличенную кварту, или, в обращении, секста – в уменьшенную квинту. Можно отложить разрешение в терцию уменьшенной квинты в верхнем голосе, отчего образуется чистая кварта, которая затем разрешается в терцию. Если оба исполнителя знакомы с этими приемами, они могут двигаться от одного диссонанса к другому, не нарушая правил композиции и не договариваясь заранее.

#### § 24

Во избежание диссонансов в пассажах секстами один из двух голосов должен опережать другой на одну ноту, будь то при движении вверх или вниз, так чтобы другой голос мог подстроиться под это движение – см. таб. 20, рис. 9, где движение задается нижней партией и по-

казывает, что в первом такте верхний голос должен двигаться вверх, а затем снова вниз.



Рис. 9. Таб. 20

На рис. 10 движение устанавливается верхним голосом, а нижний следует за ним.



Рис. 10. Таб. 20

Если в двух этих пассажах верхний голос заменить на нижний, а нижний – на верхний, получится движение терциями.

## § 25

Пассажи в сексту с включенными в них септимами бывают двух видов – восходящие и нисходящие. В восходящих пассажах верхний голос поднимается на октаву, а нижний – от сексты к септине (см. таб. 20, рис. 11).



Рис. 11. Таб. 20

В нисходящих пассажах септимами нижний голос образует задержания, а верхний – разрешения. Нижний голос также может образовать задержания и разрешения, как видно из второго такта примера на рис. 12.





Рис. 12. Таб 20

Если в двух последних примерах первый голос сделать вторым, а второй – первым, получатся пассажи в терцию, в которых секунды образуют задержания к терциям и разрешаются в терцию или в сексту.

## § 26

Обычно солирующий первый голос должен не только дать возможность второму голосу ответить, подождав его, но и суметь выбрать такой интервал, образующий задержание к ответу, чтобы несколько разнообразить эти задержания. В примере на рис. 13 первое задержание состоит из малой секунды (ми – фа), следующее образует уменьшенную септиму (соль# – фа); и в то время как второй голос имитирует фигуру первого, первый подготавливает на си следующую септиму (до – си), а затем разрешает ее в сексту. Второй голос затем образует новое задержание в септиму (си – ля) на си и двигается через до# к соль, или через уменьшенную квинту к задержанию кварты (ре – соль) на ре, и т. д., внося таким образом разнообразие и развлекая слух.



Рис. 13. Таб. 20

## § 27

Каденции можно сочинять и в стиле канона, как это показано в таб. 20, рис. 14. Здесь имитация происходит на кварту вниз.



Рис. 14. Таб. 20

В таб. 21 на рис. 1 имитация происходит по квинтам и секстам; на рис. 2 – по секундам с пересечением голосов, разрешаемых в терцию.

Рис. 1



Рис. 2



Рис. 1, 2. Таб. 21

На рис. 3 имитации происходят попеременно через увеличенные кварты и уменьшенные квинты, а также по квинтам и секстам.

На рис. 4 секунда образует задержание к терции, а септима – к сексте. Последняя разрешается в сексту, а первая – в терцию. Однако этот пассаж не стоит использовать более двух раз в транспозиции из-за скачков на кварту.

## § 28

В приведенных здесь примерах большинство пассажей построено так, что один голос может имитировать другой без предварительной догово-



Рис. 3. Таб. 21



Рис. 4. Таб. 21

ренности исполнителей. Следует заметить, что поскольку обычно тема сначала проходит в первом голосе, именно исполнитель первой партии отвечает за то, чтобы пассажи были достаточно четкими и располагались в удобной тесситуре. Однако если один из двух музыкантов не имеет понятия об основных правилах построения мелодии, ученость другого будет бесполезна. Ему придется сопровождать верхний голос по секстам или терциям, по возможности избегая диссонансов, так как без последующих разрешений они звучат крайне неприятно.

## § 29

Что касается приготовления завершения каденции, следует отметить, что кварта вверх от последней ноты или септима вверх от тоники каденции обозначают завершение последней. Обычно кварта звучит в верхнем голосе, если каденция заканчивается в терцию. Второй голос должен подстроиться и сыграть под этой квартой уменьшенную квинту, для того чтобы подготовит разрешением в терцию завершение каденции, как это представлено в приведенных выше примерах. В предпоследнем такте рис. 11, таб. 20 задержания на ноте до в верхнем голосе (см. прим. (а)) и фа# в нижнем (см. прим. (б)) указывают на завершение каденции. На рис. 12 это сделано при помощи фа и септимы соль (см. прим. (с) и (d)); на рис. 13 и 14 на ре и соль# (см. прим. (е), (f), (g) и (h)); на рис. 1 таб. 21 на миb и ля (см. прим. (i) и (k)); на рис. 2 – соль и до# (см. прим.

(l) и (m)); на рис. 3 – фа и си (см. прим. (n) и (o)); и на рис. 4 – до и фа#, и сиb и ми (см. прим. (p), (q), (r) и (s)); причем во всех случаях на нотах, следующих за этими звуками, стоит трель. Однако если каденция заканчивается секстой, переходящей в октаву, то четвертая ступень основной тональности будет находиться в нижнем голосе, а увеличенная кварта от нижнего голоса, как обращение уменьшенной квинты, – в верхнем.

## § 30

В предложениях и ответах\*, так же как и в приготовлениях и разрешениях задержаний, допустимо по желанию удлинять или укорачивать фигуры и украшения. Обратитесь к таб. 21, рис. 5 и 6, где первый пример длинный, а второй короткий. Оба примера взяты из рис. 2. Пример на рис. 5 длиннее за счет использования фигур, пример на рис. 6 короче из-за отсутствия таковых. С другими примерами можно поступать таким же образом – посредством изменения и чередования фигур один и тот же пассаж всегда будет звучать неожиданно и свежо.



Рис. 5. Таб. 21

## § 31

В двухголосных каденциях нет необходимости, как в вышеприведенных примерах, связывать себя обычным размером, если только не исполь-

\* *Proposta* (предложение) и *risposta* (ответ) – тема и ее имитация. (Примеч. М. К.)



Рис. 6. Таб. 21

зовать имитацию; в последнем случае один голос должен имитировать другой в том же размере и с тем же количеством нот. В остальном же чем меньше упорядоченности в каденции, тем она интереснее; это позволяет избежать ограниченности и надуманности. Не следует, однако, полагать, будто каденции в основном состоят из путаницы невнятных идей и не содержат в себе мелодического начала. Подобные каденции не доставят удовольствия слушателям. Полагаю, уместно повторить здесь то, что уже говорилось выше относительно одноголосных каденций: каденция не должна состоять, как ариозо, из одной лишь связанной мелодии, а являет собой набор отдельных, пусть и приятных, фраз, имеющих сходство как с четным, так и с нечетным размером. Стремясь к разумному и приятному чередованию, не стоит задерживаться на одной и той же мысли слишком долго.

## § 32

Осталось рассмотреть половинные каденции, в которых верхний голос образует задержание на большой септимере от баса и разрешается через сексту в октаву\*. Половинная каденция обычно встречается в середине или в конце медленной пьесы в минорной тональности (см. таб. 21, рис. 7). Прежде она применялась в церковной музыке неумеренно часто, и оттого практически вышла из моды, однако и в наше время она звучит весьма недурно, если играть ее редко и в правильный момент.



Рис. 7. Таб. 21

## § 33

Количество допустимых украшений для одноголосной половинной каденции весьма невелико. Основные ноты следует взять из аккорда седь-

---

\* Эта октава является пятой ступенью основной тональности и содержит в своем трезвучии большую терцию. (Примеч. авт.)

мой от баса ступени, состоящего из терции и квинты вниз, а также кварты и сексты вверх над задержанием септимы в верхнем голосе. Эти ноты можно брать как сверху, так и снизу (см. таб. 21, рис. 8), в зависимости от того, желаете вы сыграть длинное или короткое украшение. Если украшение должно быть коротким, можно сыграть только верхнюю кварту (см. ноту соль в прим. (с)) и от нее двигаться к завершению. Если сделать каденцию несколько длиннее, то можно последовательно сыграть кварту и сексту (см. прим. (а) и (b)). Но если вы хотите сделать украшение еще длиннее, можно пойти вниз на септиму по основным нотам, как показано на рис. 8. Основные ноты также можно изменять и увеличивать с помощью различных фигур.



Рис. 8. Таб. 21

## § 34

Двухголосная половинная каденция чаще всего используется в трио. Ее украшения состоят из тех же интервалов, что и мелизмы одногласной каденции. Следует иметь в виду, что голос, образующий задержание на септимах от баса, должен играть тему. Второй голос при этом остается на терции (аккорда) до тех пор, пока первый не завершит свои фигуры, сыграв трель на сексте. Затем второй голос может имитировать прозвучавшую первую фигуру на квинту ниже, как показано в примере на рис. 9, таб. 21.



Рис. 9. Таб. 21

Однако если септима звучит во втором голосе, то он должен сыграть первое предложение, а первый голос – симитировать его на кварту выше. Если в примере на рис. 9 нижний голос транспонировать на октаву выше, превратив его в верхний, то получится иллюстрация к вышесказанному.

## § 35

Остается лишь сказать несколько слов о фермате или задержании *ad*

*libitum*, которая иногда встречается в вокальных пьесах в начале арий или реже – в инструментальной концертирующей партии, к примеру, в *Adagio* концерта. Обычно фермата состоит из двух нот, образующих скачок на квинту вниз, над первой из них стоит полукруг с точкой (см. таб. 21, рис. 10). Фермата служит для того, чтобы певец мог вставить украшения в слово из двух слогов с длинной гласной, такое как *vado, parto*, и т. д.



Рис. 10. Таб. 21

Такие украшения должны состоять только из основных нот, принадлежащих аккорду нижнего голоса, и не могут модулировать в другие тональности. Пример тому вы найдете в таб. 21, рис. 11. Певец может представить его в тональности, удобной для голоса. Первую ноту под полукругом с точкой следует держать *messa di voce* столь долго, насколько это позволяет дыхание, увеличивая и уменьшая силу звука, при этом необходимо оставить достаточно воздуха для исполнения последующих украшений на одном дыхании.



Рис. 11. Таб. 21

Если вы желаете раздробить фигуры, образующие украшения, то их можно разделить на несколько частей, уменьшая каждый раз на одну фигуру, обозначенную буквой. Например, фигуры под буквами (b) и (c), или те, что под буквами (a), (b), (c) и (d), или (a), (b), (c), (d) и (e), или (a), (b), (c), (d), (e) и (f) можно пропустить. Здесь интервалы идут по аккорду вверх, но можно направить движение вниз по звукам того же аккорда, если построить фигуры таким образом, чтобы сыграть первую ноту хотя бы в конце украшения; а трель на последней фигуре сыграть не снизу, а сверху, поскольку подобная трель на терции всегда должна начинаться с верхнего тона. После этой трели не следует играть нахшлаг, даже если кто-то из известных певцов исполняет ее именно так – это является ошибкой. Такое заключение следует играть или петь именно так, как показано здесь. В § 36 главы о свободных украшениях этот вопрос обсуждался более подробно.

## § 36

Заключительные трели каденций пьес в минорных тональностях иногда исполняют на сексте вместо квинты, правда, чаще в вокальных пьесах. Эта манера дана в описании цезуры с трелью на терции в главе XIII § 36 (см. таб. 15, рис. 21 (d)). Хотя завершение каденции подобным образом, будучи сыгранным в правильный момент и красиво украшенным, звучит весьма недурно, я не советую применять его слишком расточительно, как это свойственно некоторым певцам, завершающим второй раздел всякой минорной арии заключительной трелью в вышеописанной манере. В конце пьесы такая трель звучит глуповато, и хотя ныне исполнение ее в середине пьесы весьма распространено, как уже говорилось в § 36 главы XIII, применительно к концу пьесы оно практически полностью вышло из моды. Однако главная причина, по которой ее следует использовать лишь в редких случаях, заключается в том, что в аккомпанементе к ней должны присутствовать секста и кварта. По правилам перед заключением пьесы должен прозвучать аккорд с большой терцией и чистой квинтой, который не созвучен трели на сексте; это приведет к тому, что в конце пьесы прозвучит диссонанс, доставляющий слуху больше мучений, чем наслаждения.



# Глава XVI. О том, что следует учитывать флейтисту во время публичных выступлений

## § 1

Если восприимчивый ученик под руководством хорошего учителя следовал данному методу во всех его направлениях и вполне проник в его содержание, применяя его на практике, он может достойно выступить в публичном концерте. При помощи некоторых правил, подсказок и дельных советов я постараюсь помочь ему донести свое искусство до слушателей.

## § 2

В первую очередь исполнитель должен заботиться о чистоте строя своего инструмента. Если в аккомпанементе, как это обычно и бывает, присутствует клавесин, то флейту следует настраивать по нему. Большинство флейтистов в качестве основной ноты для настройки предпочитают ре<sup>2</sup>, однако если флейта держит строй должным образом, я настоятельно рекомендую настраивать инструмент по фа<sup>2</sup>.

## § 3

Если вам предстоит играть в холодном помещении, флейту можно настраивать точно по клавесину. В жаркую погоду флейту следует настраивать немного ниже, так как по своей природе духовые инструменты в этом отношении прямо противоположны струнным: при выдувании воздуха и соответственном нагревании строй первых повышается, в то время как строй последних, наоборот, становится ниже. Соответственно, холод воздействует на инструменты противоположным образом.

## § 4

Для пьес в ми<sup>б</sup> мажоре или ля<sup>б</sup> мажоре флейту можно настраивать немного ниже, чем для произведений в других тональностях, поскольку бемольные тональности на комму выше диэзных.

## § 5

В просторном помещении, будь то оперный театр, зал или анфилада комнат, флейту следует настраивать не в удалении от других инструментов, а рядом с ними. Чем больше расстояние, тем звук ниже. Даже если в отдалении строй кажется чистым, подойдя ближе, вы обнаружите, что инструмент настроен ниже остальных.

## § 6

В холодную погоду нужно стараться держать флейту в одной температуре, иначе строй ее будет то выше, то ниже.

## § 7

Бывает, что скрипки настроены выше клавесина – это легко может произойти, если их настраивать не по квинтам с клавиром, а свободно между собой, в этом случае флейтист должен настраиваться по скрипкам, поскольку остальные инструменты звучат громче клавесина. Разумеется, если скрипки и клавесин поочередно аккомпанируют флейтисту, это звучит весьма дурно, посему крайне желательно, чтобы каждый не только настраивал чисто свой инструмент, но и сверял его строй с клавесином, дабы не лишать слушателя удовольствия. И без моего брюзжания ясно, что подобную ошибку совершают лишь те, кто относится к своему искусству, как к ремеслу, занимаясь им с неохотой и по необходимости, в отличие от разумных опытных музыкантов, искренне любящих музыку.

## § 8

Если флейтисту аккомпанирует большой состав, то для *Allegro* можно настроить флейту несколько ниже, отвернуть ее немного от себя и выдувать воздух сильнее, дабы слишком громкий аккомпанемент не заглушал солиста. В *Adagio*, напротив того, следует настроить флейту так, чтобы было удобно играть, не форсируя звук чрезмерным выдуванием. Для этого необходимо задвинуть пробку глубже во флейту на ширину обуха ножа (см. § 26 гл. IV). Однако для следующего *Allegro* нужно не забыть вернуть пробку в предыдущую позицию.

## § 9

Следует постоянно слушать аккомпанирующие инструменты, чтобы определить, строит ли флейта, и не играть ниже или выше остальных, ибо без чистоты интонации даже лучшее и точнейшее исполнение будет несовершенным.

## § 10

Флейту следует держать так, чтобы воздух мог проходить беспрепят-

ственно. Следите за тем, чтобы не выдувать воздух прямо в платье стоящих справа людей, от этого звук становится слабым и глухим.

### § 11

Если начинающий флейтист привык во время своих упражнений отбивать ритм ногой, то в публичном концерте он должен по возможности от этого воздержаться. Если без этого он не в состоянии держать темп, следует отбивать ритм незаметно для других, дабы не проявить свою слабость и не мешать аккомпаниаторам. Порой тот или иной оркестрант играет слишком быстро или излишне медленно, тем самым мешая солисту исполнять пассажи полным звуком, четко и ровно; солист может исправить это, играя чуть громче и акцентируя ноты, приходящиеся на сильную долю, а не отбивая ритм ногой, что далеко не каждому по душе.

### § 12

Если пьеса в сопровождении большого оркестра началась несколько быстрее или медленнее, чем следует, то резкая и неожиданная смена темпа приведет к беспорядку и путанице, солисту лучше закончить ригурнель в том же темпе, в котором он начался. В последующем соло он может показать правильный темп с помощью точного и артикулированного начала.

### § 13

Если флейтист, желающий выступать публично, излишне робок и не приобрел еще привычку играть в присутствии большого количества людей, ему следует во время игры сосредоточить свое внимание на стоящих перед ним нотах, не поднимая глаз на публику, так как это отвлечет его и лишит спокойствия. Не следует браться за слишком сложные пьесы, с которыми не удастся справиться, упражняясь дома; лучше выбрать те, которые получается играть свободно. Страх вызывает волнение крови, которое приводит к неравномерному дыханию, жару в пальцах и в языке, а также дрожи в конечностях, столь мешающим при игре: флейтист не может исполнить длинный пассаж на одном дыхании или иные сложные вещи столь же хорошо, как в спокойном состоянии. В жаркую погоду ко всему прочему может вспотеть подбородок, и флейта не будет держаться прочно, а соскользнет вниз, отчего амбушюрное отверстие закроется сильнее и звук станет очень слабым, если не пропадет вовсе. Чтобы быстро справиться с этой проблемой, флейтисту следует вытереть рот и флейту, а затем коснуться волос или парика, взяв немного пудры на пальцы, после чего нанести ее на подбородок. Поры от этого закроются, и исполнитель сможет беспрепятственно продолжать играть.

## § 14

По вышеизложенным причинам любому, кто должен играть перед большим собранием, не рекомендуется выбирать сложную пьесу, прежде чем он будет чувствовать себя абсолютно комфортно. Слушатели не могут знать о состоянии исполнителя, они оценивают его, особенно если слушают впервые, только по тому, что слышат; на что он способен, играя в одиночестве, им совершенно неизвестно, поэтому всегда лучше сыграть простое произведение хорошо и без ошибок, нежели сложнейшее несовершенное.

## § 15

Если на публичном концерте вам не удалось сыграть достойно некоторые пассажи, следует усердно повторять их дома в медленном и быстром темпе до тех пор, пока они не начнут получаться так же проворно, как и остальные, дабы в будущем аккомпаниатору не приходилось под них подстраиваться – последнее не доставляет удовольствия слушателям и не добавляет чести флейтисту.

## § 16

Если при помощи усердных занятий вы добились хорошей беглости, не злоупотребляйте ею. Играть очень быстро и вместе с тем четко – безусловно, особое достоинство, однако, как показывает практика, подчас это служит причиной многих ошибок. Сказанное в первую очередь относится к молодым людям, еще не успевшим приобрести ни зрелости суждений, ни знаний, в каком темпе и стиле должна быть исполнена та или иная пьеса. Обычно они играют все подряд, будь то *Presto*, *Allegro* или *Allegretto*, все одинаково быстро, и при этом твердо убеждены в своем превосходстве. По причине непомерной быстроты они не только искажают и портят наиболее красивые, певучие части композиции – ускоряя темп, они к тому же привыкают играть ноты фальшиво и нечетко. Если не исправить эту ошибку, причина коей – излишняя пылкость юности, исполнитель будет играть в подобной манере если не всю жизнь, то, по крайней мере, до достижения зрелого возраста.

## § 17

В выборе произведений для публичного выступления флейтист, как, впрочем, и любой другой солист, должен исходить не только из своих собственных сил и возможностей, но и из особенностей акустики помещения, где он играет, аккомпанирующего состава, условий, в которых проходит концерт, а также публики, что пришла его послушать.

## § 18

Играя с большим оркестром в просторном помещении с сильным резонансом сочинение, написанное в быстром темпе, вы создадите звуковую сумятицу и вряд ли доставите удовольствие слушателям. В данном случае следует выбирать концерты, написанные в величественном стиле, где некоторые фразы играют в унисон, а также произведения, в которых гармония меняется не более двух раз за один такт. Эхо, присущее большим залам, не исчезает мгновенно, оно смешивает звуки, следующие друг за другом в быстром темпе таким образом, что ни гармонию, ни мелодию разобрать невозможно.

## § 19

В маленьком помещении, играя в сопровождении лишь нескольких инструментов, можно выбирать произведения с веселой и изящной мелодией, и с частой (более чем один раз за такт) сменой гармоний. Эти пьесы можно играть быстрее, чем те, что описаны в предыдущем параграфе.

## § 20

Тот, кто желает играть на публике, должен принимать во внимание особенности своих слушателей. Перед знатоками можно играть более сложные пьесы, демонстрирующие мастерство исполнителя, как в *Allegro*, так и в *Adagio*. Перед простыми же любителями, ничего не смыслящими в музыке, более уместно исполнять пьесы с яркой и приятной мелодией; дабы не прискучить несведущему слушателю, *Adagio* можно играть чуть живее, чем обычно.

## § 21

Произведения, написанные в сложных тональностях, нужно играть только перед теми слушателями, которые понимают природу инструмента и в состоянии оценить всю трудность этих пьес. Играть мелодично и блестяще, с чистой интонацией возможно далеко не во всех тональностях, как это полагают любители.

## § 22

Чтобы угодить слушателю, следует узнать его характер. Вспыльчивому человеку понравится пьеса серьезная и величественная, склонный к созерцательной меланхолии удовлетворится глубокомысленным хроматическим сочинением в миноре, веселый человек – произведением радостным и шутливым. Музыкант, не придающий этому значения или поступающий вопреки этому правилу, никогда не будет иметь успеха у публики.

## § 23

Этого разумного принципа менее всего придерживаются те, кого мы знаем как ученых и способных музыкантов. Вместо того чтобы с самого начала завоевать симпатии публики с помощью приятных и понятных пьес, они из упрямства сразу отпугивают слушателей своей ученостью, годной лишь для знатоков, чем подчас заслуживают репутацию ученых педантов. Сумей они приспособиться к слушателям попроще, публика оценила бы их справедливее, чем это обычно случается.

## § 24

Что касается украшений в *Adagio*, то в дополнение ко всему сказанному выше флейтист должен принимать во внимание, написана ли пьеса для двух или более голосов. В трио следует играть меньше украшений, дав возможность исполнить их второму голосу. Они должны быть удобны для исполнения вторым голосом и соответствовать характеру пьесы. Украшения могут быть представлены только в пассажах, состоящих из имитаций, будь то на квинту выше, на кварту ниже или в унисон. Если оба голоса играют одну мелодию в сексту или в терцию, не стоит добавлять мелизмы, если только не было заранее решено сыграть несколько вариаций. В отношении *piano* и *forte* один голос должен приспособиваться к другому так, чтобы усиление или уменьшение звука происходило одновременно. Если же одна из двух партий время от времени ведет средний голос, играя ноты, написанные главным образом для заполнения гармонии, она должна звучать тише, чем та, что ведет основную мелодию, для того чтобы пассажи без мелодии не выделялись. Если оба голоса повторяют или играют похожую мелодию в терцию или в сексту, их можно играть одинаково громко.

## § 25

Если один из исполнителей играет украшения в трио, другой, когда у него появляется возможность их повторить, должен сыграть их так же. Если же он может сыграть это более искусно, пусть сделает это в конце вариации, дабы показать, что он может не только повторить простое украшение, но и варьировать его; вообще же куда проще сыграть нечто впервые, нежели это повторить.

## § 26

Начинающий исполнитель не должен играть трио с музыкантами, до уровня мастерства которых он еще не дорос, если только новичок не уверен, что они будут следовать за ним и приспособиваться к нему; в противном случае он останется в проигрыше. Трио – это пробный ка-

мень для оценки достоинств и умений двух исполнителей. Для хорошего исполнения трио необходимо, чтобы оба солиста играли в одинаковой манере; если это происходит, то такое трио я полагаю одним из прекраснейших и совершеннейших видов музыки. Квартет подобен трио, только еще богаче гармонически – если он написан, как полагается, для четырех облигатных голосов, то есть ни один из голосов нельзя убрать без ущерба звучанию. Здесь еще меньше, чем в трио, свободы для добавления свободных украшений. Наилучшего эффекта можно ожидать, если мелодия исполнена правильно и в протяжной манере.

### § 27

В такой музыкальной форме, как концерт, особенно в его *Adagio*, больше свободы в отношении украшений, чем в трио, однако необходимо постоянно следить за тем, наличествует ли в аккомпанирующих голосах мелодическое развитие или одна лишь гармония. В первом случае следует играть лишь мелодию, во втором же можно по желанию добавлять любые украшения, разумеется, руководствуясь соображениями гармонии, вкуса и здравого смысла. Наилучшим образом избежать ошибок можно, если в *Adagio* подписать в нотах сольной партии под верхним голосом бас; движение остальных голосов будет из этого очевидно.

### § 28

Если в *Arioso* флейтист присоединяется к исполнению ритурнеля, который должен звучать приглушенно или *piano* и мелодия которого вновь появляется в начале флейтового соло, это звучит, как если бы певец спел ритурнель в арии, или если бы солист в трио вместо паузы сыграл бы одну из партий. Если же ритурнель играют только скрипки, последующее соло флейты прозвучит гораздо лучше.

### § 29

В действительности исполнение соло\* дает наибольшую свободу для выражения собственных идей – если они достаточно хороши, – поскольку в нем солист имеет дело лишь с одним аккомпанирующим голосом. Здесь возможны любые украшения, которые позволяет мелодия и гармония.

### § 30

Если флейтист должен аккомпанировать на концерте вокалисту, следует по возможности соответствовать певцу по качеству звука и манере исполнения. Не стоит добавлять украшения нигде кроме имитационных

---

\* Имеется ввиду соло соната с басо континуо. (Примеч. Е. П.)

отрывков. Украшения должны быть такими, чтобы их можно было повторить голосом, это значит, что следует избегать широких скачков. Однако если у голоса простая мелодия, а у флейты над ней своя собственная мелодическая линия, флейтист может добавлять столько украшений, сколько сочтет нужным. Если же у голоса пауза, можно позволить себе еще бóльшую свободу. Если у певца слабый голос и концерт исполняется в маленьком помещении, флейтист должен играть тише. В театре, напротив того, можно играть громче, иначе флейту на piano будет не слышно. Не следует перегружать певца своими вариациями, поскольку он должен петь наизусть и легко может сбиться.

### § 31

Музыканту лучше скрыть некоторые свои умения, вместо того чтобы демонстрировать их все сразу, так он будет иметь возможность постоянно удивлять своих слушателей.

### § 32

Если кто-то просит вас сыграть, соглашайтесь сразу, без гримас и притворной скромности. Окончив же пьесу, не играйте более того, о чем вас просили, как это принято у некоторых виртуозов, дабы не пришлось уговаривать вас прекратить игру – столь же горячо, как до этого уговаривали сыграть.

### § 33

Несмотря на то, что похвалы слушателей могут служить поощрением, не следует позволять вводить себя в заблуждение чрезмерными восхвалениями. Последнее стало прискорбной привычкой, вероятно, благодаря некоторым поразительным профанам среди итальянских певцов, при всем своем невежестве как должное воспринимающих признание, кое заслужили одним лишь своим итальянским именем. Принимайте подобные восхваления за лесть, а не за правду, в особенности если они исходят от хороших друзей. Настоящую правду скорее услышишь от разумных врагов, нежели от льстивых приятелей. Однако если вы найдете благоразумного, преданного друга, прямолинейного и не склонного к лести, хвалящего лишь то, что достойно похвалы, считайте его истинным сокровищем и доверяйте его мнению, мужественно используя критические замечания для самосовершенствования. С другой стороны, не позволяйте повергать себя в уныние тем, кто всегда неодобрительно отзываясь об услышанном, – вероятно, по своим скрытым причинам, стремясь порицать все, сделанное теми, кого такие люди считают ниже себя. Пытайтесь со временем понять, насколько они правы, про-



сите совета и помощи у знатоков, становитесь более уверенными в себе. Прилежно старайтесь улучшить то, что можно улучшить, чрезмерное же брюзжание переносите с великодушным спокойствием.

# Глава XVII.

## Об обязанностях тех, кто аккомпанирует или играет в оркестре

### § 1

Любой, кто сравнит старинную музыку с современной и примет во внимание изменения, происходящие от десятилетия к десятилетию только за последние полвека, обнаружит, что старания композиторов более всего направлены к тому, чтобы найти путь возможно более тонкому выражению чувства и мысли. Однако эти изыскания в области композиции остались бы бесполезными, не будь они поддержаны исполнительским искусством.

### § 2

Любая музыкальная идея может быть исполнена по-разному – скверно, посредственно или хорошо. Хорошее, внятное, достойное всякого уважения исполнение может улучшить заурядное сочинение, с другой стороны, невнятное и плохое исполнение может испортить прекрасную композицию.

### § 3

Как показывает практика, благодаря стараниям композиторов, неустанно являющим на свет новые идеи, в наше время от аккомпаниатора требуется гораздо большее мастерство, чем раньше; вероятно, сейчас можно встретить оркестровые партии сложнее, чем в прежние времена были соло. Из сказанного следует, что для того, чтобы решить задачу, поставленную композитором, оркестранты должны обладать знаниями куда большими, чем прежде.

### § 4

В наши дни состояние большинства оркестров при различных дворах, в республиках или городах таково, что столь ужасающее несовершенство аккомпанемента я не смог бы себе представить, не будь тому свидетелем. Проистекает оно во многом ввиду несходства манер исполнения

оркестровых музыкантов. Можно себе представить, сколько прекрасных сочинений было испорчено и какое количество ошибок в исполнении необходимо устранить, чтобы все поправить.

### § 5

Заложить основу для улучшения ситуации можно только с помощью наставлений – устных или письменных. Первое является большой редкостью, поскольку в большинстве оркестров нет хорошего капельмейстера, обладающего необходимыми знаниями. Письменных же назиданий, насколько мне известно, еще никто не публиковал. Посему я и решился поделиться с теми, кто желает научиться достойно выполнять свои обязанности оркестранта, своими скромными, однако опирающимися на долгий опыт и усердные упражнения познаниями о том, каких правил следует придерживаться в аккомпанементе.

### § 6

Я разделил эту главу на несколько частей, чтобы любой мог быстро найти то, что его интересует, не тратя сил на долгие поиски. В первой части я описал качества, приличествующие концертмейстеру оркестра, затем рассказал об обязанностях исполнителя каждой из аккомпанирующих партий, и в заключении изложил некоторые важные наблюдения, в одинаковой мере касающиеся всех оркестрантов. Учение о смычковых штрихах и все, что к этому относится, я рассматриваю только в связи с обязанностями скрипачей; однако поскольку многое из этого может пригодиться и альтистам, и виолончелистам, а повторять все вышесказанное в разделах, посвященных этим инструментам, я бы не хотел во избежание излишней многословности, настоятельно рекомендую внимательно прочесть этот раздел всем струнникам. То, что относится исключительно к струнным инструментам среднего и басового регистров, я отметил в разделах, им посвященных.

## РАЗДЕЛ 1. О КАЧЕСТВАХ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА ОРКЕСТРА\*

### § 1

Как бы хорош ни был капельмейстер оркестра, он не сможет исполнить произведение достойно, если каждый из его подчиненных не будет

---

\* У Кванца «капельмейстер оркестра» и «концертмейстер оркестра» – одно и то же. (Примеч. М. К.)

должным образом выполнять своих обязанностей. Я неоднократно замечал, что в больших оркестрах одни и те же музыканты под руководством разных капельмейстеров играют по-разному. Из этого можно заключить, что разница в исполнении – заслуга отнюдь не оркестрантов, а капельмейстера, а значит, само исполнение в большей степени зависит именно от него.

## § 2

Для развития музыкального искусства в целом было бы весьма желательно, чтобы в каждом оркестре имелся хотя бы один опытный музыкант, обладающий не только понятием о хорошем исполнении, но и некоторыми знаниями в композиции и гармонии, дабы он мог верно определить стиль исполнения каждого произведения, не портя его и не коверкая, как это подчас происходит. Если найти человека, обладающего талантом и желающего делиться своими умениями с другими, то через некоторое время появятся прекрасные солисты и оркестранты. Ошибочно полагать, что для развития или совершенствования оркестра столь уж необходимо присутствие прекрасного композитора. Количество хороших музыкальных произведений достаточно велико – если знать, как их правильно и разумно выбирать. Гораздо важнее наличие хорошего капельмейстера, наделенного всеми качествами, упомянутыми выше. Увы, капельмейстера оркестра порой выбирают по праву старшинства, или на это место ставят человека, который имел удачную возможность втереться в доверие, хорошо исполнив одно заученное наизусть соло; иногда выбор делается случайно. При таком положении дел неудивительно, что зачастую место концертмейстера достается человеку, который не обладает качествами, необходимыми для того, чтобы руководить другими, слабо разбирается в музыке или вообще ничего в ней не смыслит. Такому оркестру можно с уверенностью предсказать упадок, а не развитие. К тому же если неверное решение принимается в отношении музыканта, от которого столь многое зависит, то можно представить, каким образом выбирают остальных членов оркестра. На место капельмейстера следует искать человека, который несколько лет играл в больших и прославленных оркестрах, где приобрел опыт хорошего исполнения и другие необходимые умения. Несомненно, что многие музыканты из хороших больших оркестров порой лучше многих капельмейстеров разбираются в тонкостях исполнения; весьма печально, что такие люди не оценены по достоинству. Сложись их жизнь иначе, они могли бы принести куда больше пользы, нежели просто оставаясь безвестными оркестрантами.

## § 3

Не имеет особого значения, на каком инструменте играет капельмейстер, но поскольку скрипка абсолютно необходима в аккомпанирующем составе и используется чаще остальных инструментов, лучше, если он будет скрипачом. Ему нет особой необходимости уметь исполнять на своем инструменте сложнейшие вещи; оставим это тем, кто пытается отличиться лишь одною виртуозностью игры – коих великое множество. Однако капельмейстер, обладающий и этим талантом тоже, заслуживает еще большего уважения.

## § 4

Самое большое достоинство капельмейстера заключается в точном понимании того, как играть все виды музыкальных сочинений в верном темпе и в соответствии с их стилем, настроением и замыслом. Он должен обладать опытом в исполнении различных пьес, превосходящим даже опыт композитора. Последнего часто волнует лишь то, что он написал. Из-за чрезмерной беззаботности, сильного рвения или просто от недостатка опыта многие из них и сами не знают, в каком темпе нужно исполнять написанные ими произведения. Умелый капельмейстер легко может исправить положение дел, особенно если он обучился под достойным руководством в хорошем оркестре, где переиграл много различных пьес. Если же у него не было такой возможности, он может извлечь пользу из прослушивания достойных ансамблей, путешествуя по разным городам. Если он ревностен в исполнении своих обязанностей, то почерпнет много полезного из общения с опытными музыкантами; таким образом он научится куда большему, нежели пытаясь лишь исполнить сложнейшие пассажи.

## § 5

Капельмейстер также должен уметь держать правильный темп. Чтобы не ускорять и не замедлять, следует внимательнейшим образом относиться к соблюдению длительностей нот и в особенности к коротким паузам – шестнадцатыми и тридцать вторыми. Ошибаясь в длительностях, капельмейстер сбивает всех остальных и производит путаницу в ансамбле. Ноту после короткой паузы лучше начать чуть позже, сыграв ее чуть живее, нежели сыграть ее раньше времени.

Перед тем как начать пьесу, следует определить, в каком темпе она должна быть исполнена. Если это быстрая пьеса, только вводимая в репертуар, лучше начать чуть медленнее, поскольку проще незаметно перейти от медленного темпа к быстрому, нежели от быстрого – к медленному. Капельмейстер должен принять к сведению, к чему более склонны

его оркестранты – спешить или отставать. Первое свойственно молодежи, второе – людям старшего возраста. Следовательно, концертмейстер должен воодушевлять последних и сдерживать первых. Однако в этом не будет необходимости, если он умеет держать правильный темп. Для того чтобы оркестранты могли начать играть с ним вместе, в особенности в быстром темпе, им следует приучиться заучивать наизусть первый такт пьесы, держать смычок близко к струнам и внимательно следить за движением смычка капельмейстера. В противном случае ему придется ждать на первой ноте, пока вступят остальные, а растягивание быстрых нот звучит весьма дурно. Самому капельмейстеру не следует начинать до того момента, пока он не убедится в том, что все музыканты готовы к игре, особенно если состав подразумевает по одному музыканту на каждый голос – иначе вступление, которое должно удивить слушателей и привлечь их внимание, будет отвратительным. Отсутствие басовых голосов наиболее пагубно в начале произведения.

#### § 6

Капельмейстеру следует направлять свой взгляд и слух попеременно то на исполнителя сольной партии, то на оркестрантов, дабы при необходимости уступить первому или удержать вторых. По манере игры солиста капельмейстер должен понять, предпочитает ли тот более быстрый или медленный темп, и плавно направить оркестр к этому темпу. Солисту следует предоставить полную свободу в выборе темпа.

#### § 7

Достойный капельмейстер должен стремиться поддерживать хорошее и согласованное звучание оркестра. Исполняя произведение в верной манере, он должен следить за тем, чтобы его коллеги играли достойно и слаженно. Для этого ему следует сохранять разумную и справедливую субординацию. Добиться этого будет не трудно, если он сумел заслужить уважение и любовь дружеским отношением и приветливым обращением с оркестрантами.

#### § 8

Капельмейстер должен уделять особое внимание тому, чтобы все инструменты были правильно и чисто настроены. Чем хуже настроены инструменты, тем более страдает исполнение. Будь весь оркестр настроен выше или ниже, если инструменты не строят между собой, это непременно пагубно отразится на исполнении в целом. Чтобы сохранить чистоту интонации при игре, капельмейстер должен настроить свой инструмент по клавиру, а затем позволить подстроить под него каждый

отдельный инструмент. Для того чтобы инструменты не расстроились до начала концерта, не следует позволять оркестрантам прелюдировать в свое удовольствие: мало того, что это неприятно звучит, после приходится еще раз настраивать инструмент, что в конце концов влияет на общий строй оркестра.

### § 9

Если некоторые из оркестрантов играют в отличной от других манере, например добавляют трели там, где остальные играют без них, или играют легато артикулированные ноты, или добавляют мордент после форшлага там, где лучше обойтись без него, концертмейстер должен репетировать с ними отдельно, ибо красота исполнения зависит от единой манеры игры всех оркестрантов.

### § 10

Капельмейстер должен следить за тем, чтобы все его коллеги играли в одной с ним динамике, как того требует замысел композитора; в особенности при смене *forte* и *piano*, а также их градаций – согласно указанному в нотах. При этом капельмейстер должен соотносить свою игру с тем, насколько громко или тихо исполняется сольная партия. Коль скоро он должен служить примером для остальных, будет весьма похвально, если он отнесется к исполнению пьесы любого композитора с той же серьезностью и усердием, с коими отнесся бы к своему собственному сочинению. Автор же всегда должен выразить признательность, пусть даже не публично, за хорошее исполнение своего сочинения. Не важно, исполнялось ли произведение в его присутствии или нет, будь композитор признанным авторитетом или новичком, ибо и добродетели, и пороки должны получать соответствующую награду.

### § 11

Для того чтобы преподавать своим оркестрантам некоторые основы хорошего исполнения и воспитать из них достойных аккомпаниаторов, капельмейстер должен выбирать для исполнения музыку разных стилей, увертюры, характерные пьесы и танцы, которые исполняются в акцентированной и выразительной манере коротким и легким смычком, либо артикулированным и тяжелым. Таким образом он приучит своих музыкантов играть каждую пьесу в соответствии с ее характером – величественно, задорно, воодушевленно, в четкой, отточенной и единой манере. Опыт показывает, что те, кто учился музыке, играя в танцевальных ансамблях, становятся лучшими оркестрантами, нежели те, кто играл исключительно в галантной манере и лишь в одном музыкальном

стиле. Подобно тому, как изящные мазки кисти на портрете смотрятся куда лучше, чем на театральных декорациях, которые мы разглядываем издали при свете свечи, так и чересчур галантная манера исполнения вкупе с тягучими длинными смычковыми штрихами более уместна при игре соло или в небольшом ансамбле, чем в оркестре.

### § 12

Капельмейстер должен привлекать в оркестр достойных солистов, способных значительно преумножить его величие. Тем, кто этого достоин, следует чаще давать играть соло в концертах, предоставляя тем самым возможность отличиться. В то же время капельмейстер не должен допускать возникновения у некоторых, в особенности это касается молодых людей, ложных убеждений в том, что они уже великие музыканты, тогда как они лишь со временем могут стать таковыми. Досадно, если капельмейстер, отдавая предпочтение тем, кто одержим подобным безрассудным тщеславием, недооценивает тех, кто был бы признателен за всякую возможность проявить себя в публичном выступлении и немало для того потрудился.

### § 13

К сказанному необходимо добавить, что капельмейстер должен знать, как распределить, поместить и расставить инструменты в ансамбле. От правильного подбора и сочетания инструментов, равно как и от их расстановки, зависит многое.

В оркестре оперного театра первый клавесин следует поставить в центре широким концом к партеру, а узким – к сцене, так чтобы играющий на нем мог видеть певцов. Справа от него располагаются виолончели, а слева – контрабас. Справа от клавесина чуть впереди и на возвышении сидит капельмейстер. Скрипачи и альтисты располагаются по кругу между капельмейстером и узким краем первого клавесина так, что последние сидят спиной к сцене, чтобы все могли видеть и слышать капельмейстера. Однако если места перед сценой достаточно, чтобы посадить по четыре человека в ряд, то вторые скрипки могут сидеть в две пары, одна за другой, между первыми скрипками и альтами, сидящими спиной к сцене; чем ближе расположены инструменты друг к другу, тем звучнее оркестр. С той стороны, где сидят скрипки, может остаться достаточно места для другой виолончели и контрабаса.

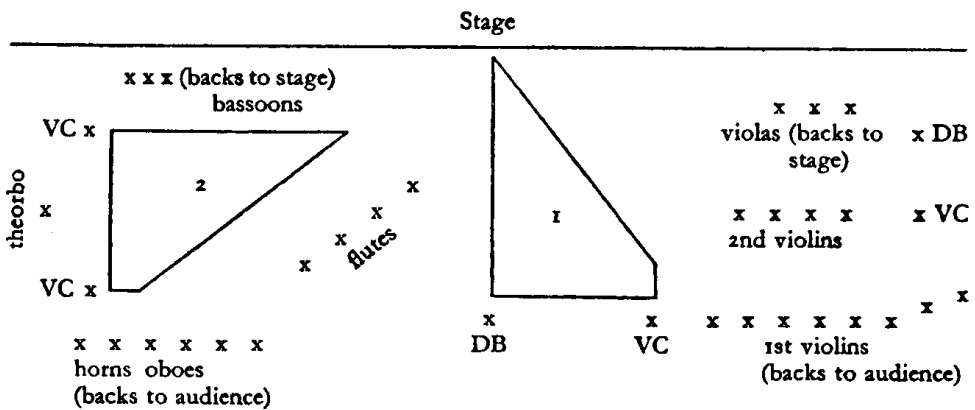
Второй клавесин поставьте слева от первого, параллельно сцене и узким краем к первому, но так, чтобы за ним еще нашлось место для фаготов; если только вы не хотите посадить их справа от второго клавесина



за флейтами. Другую пару виолончелей можно разместить рядом со вторым клавесином. С левой стороны оркестра можно посадить в ряд гобой и валторны, спиной к слушателям, так же как скрипки с правой стороны. Флейты располагаются по диагонали рядом с первым клавесином так, чтобы лицом они были обращены к клавесину, а нижние концы флейт были направлены к партеру. В некоторых помещениях, где есть свободное место между оркестром и слушателями, флейты сидят спиной к партеру, а гобой располагаются по диагонали между ними и вторым клавесином. Гобой делают звучание оркестра более наполненным, особенно в тутти, поэтому важно, чтобы их звук беспрепятственно доходил до слушателей. Флейтисты, если повернутся немного в сторону и за ними никто не будет стоять, достигнут подобного эффекта в еще большей степени, поскольку находятся ближе к публике. Теорбу можно удобно расположить за вторым клавесином и сидящими рядом с ним виолончелистами.

§ 14

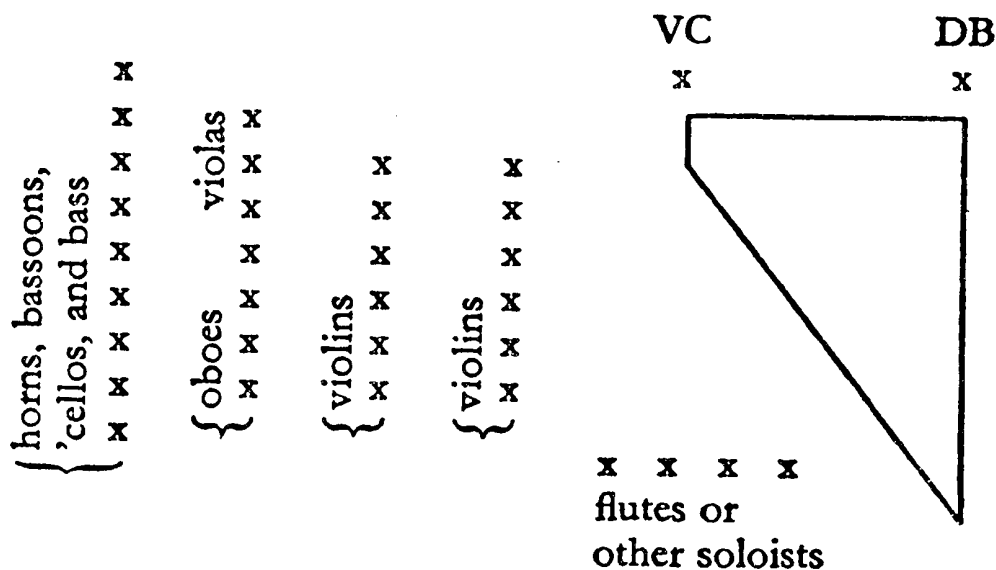
Если произведение для большого ансамбля исполняется в зале или в ином большом помещении, где нет сцены, клавесин можно развернуть узким концом к публике. Чтобы никто из музыкантов не стоял спиной к слушателям, первые скрипки могут встать в ряд около клавесина, при этом капельмейстер располагается справа от клавесиниста, по обе стороны от которого могут располагаться басовые инструменты. Вторые скрипки встают за первыми, за ними – альты. В одном ряду с альтами справа от них стоят гобой, за ними валторны и остальные басы. Флейты, если они должны играть сольные партии, лучше всего расположить у конца клавесина перед первыми скрипками, или слева. Поскольку звук у флейт очень тихий, если расположить их чуть дальше, их не будет слыш-



но. Певцы также могут занять это место, ибо если они будут стоять за клавианистом и петь по партитуре, они будут мешать виолончелистам и контрабасистам, кроме того, нагибаясь, чтобы лучше разглядеть ноты, затруднят дыхание и приглушат собственный голос.

## § 15

В маленьком камерном ансамбле клавианиста можно поставить к стене слева от играющего, оставив между ним и стеной достаточно места, чтобы разместить там всех аккомпанирующих музыкантов, за исключением басов. Если в наличии имеются только четыре скрипки, то скрипачи могут встать перед клавианистом, а альты – за ним. Однако если скрипачей шесть или восемь, то будет лучше расположить вторые скрипки за первыми, а альты – за вторыми скрипками, чтобы средние голоса не заглушали главные партии, поскольку это звучит плохо. В подобных случаях солисты могут расположиться напротив клавианиста таким образом, чтобы сбоку видеть аккомпанирующих.



## § 16

Тот, кто желает, чтобы сочинение было хорошо исполнено, должен выбрать правильное количество инструментов в каждой группе, дабы одних не было слишком много, а других – слишком мало. Ниже я предлагаю наилучшие с моей точки зрения соотношения. Клавианист должен присутствовать в любом ансамбле – как в большом, так и в камерном.

С четырьмя скрипками используйте один альт, одну виолончель и один контрабас среднего размера. С шестью скрипками – тот же состав и фагот. Восемью скрипкам соответствуют два альта, две виолончели, дополнительный контрабас, несколько больше первого, два гобоя, две флейты и два фагота. С десятью скрипками – тот же состав, но с дополнительной виолончелью. С двенадцатью скрипками используйте три альта, четыре виолончели, два контрабаса, три фагота, четыре гобоя, четыре флейты, а в театре – еще один клавесин и теорбу. Валторны могут использоваться как в маленьких, так и в больших ансамблях, в зависимости от характера пьесы и замысла композитора.

### § 17

Если понять принцип увеличения количества инструментов от четырех к восьми, от восьми к двенадцати и т. д., собрать даже очень большой ансамбль не представляется сложным. Не будет преувеличением сказать, что успех сочинения столь же сильно зависит от состава и соотношения инструментов, как и от хорошего исполнения. Многие пьесы звучали бы лучше, если бы соотношение инструментов было выбрано правильно. Сочинение не может прозвучать хорошо, если основной голос заглушает басовая партия или вообще средние голоса; в то время как первый должен быть громче всех, а средние голоса – всех тише.

### § 18

Если капельмейстер наделен всеми вышеупомянутыми качествами, обладает необходимыми навыками и применяет их ежечасно, а не только в вышеупомянутых случаях, это не только делает честь его оркестру, но и самому ему приносит заслуженную славу. Как я уже говорил, оркестр с одним капельмейстером звучит лучше, чем с другим, из чего следует, что не всякий музыкант может стать капельмейстером. Многие из тех, кто прекрасно справляются со своими оркестровыми обязанностями, не имеют способностей к тому, чтобы руководить другими, поэтому не сложно понять, сколь многое зависит от человека, обладающего всеми качествами, необходимыми для капельмейстера, и каких почестей заслуживает он в оркестре.

## РАЗДЕЛ 2. О СКРИПКАХ, ТУТТИ В ЧАСТНОСТИ

### § 1

Все смычковые инструменты, и скрипки в частности, должны быть оснащены струнами, толщина которых соответствует размеру инстру-

мента, при этом струны не должны быть натянуты слишком сильно, но и не должны провисать. Слишком толстые струны производят глухой звук, в то время как слишком тонкие издают звук вялый и тихий. Инструмент следует настраивать в строе, принятом в оркестре, будь он высокий или низкий.

### § 2

Поскольку замечания, касающиеся правильной настройки скрипки, применимы ко всем остальным смычковым инструментам, мы рассмотрим этот вопрос в последнем разделе этой главы (§ 1-9).

### § 3

Манера исполнения произведения на скрипке и на других струнных инструментах в основном зависит от способа ведения смычка. Именно смычок влияет на то, будет ли инструмент звучать хорошо или плохо, он вдыхает жизнь в звуки, с его помощью можно играть *piano* или *forte*. Это смычок пробуждает чувства у слушателей, он делает так, чтобы грусть отличалась от веселья, серьезное от радостного, возвышенное от приятного, а скромность от дерзости. Одним словом, как грудная клетка, язык, и губы на флейте, способ ведения смычка – это средство музыкальной выразительности, позволяющее разнообразить музыкальную мысль. Безусловно, свою роль играют и пальцы, равно как и хороший инструмент, и чисто настроенные струны. Но даже при наличии всего вышеперечисленного, как бы точно ни зажимали вы пальцами струны, и как бы хорошо ни звучал и не был настроен ваш инструмент, исполнение может быть весьма посредственным, что ясно показывает, сколь многое зависит от владения смычком.

### § 4

Сказанное выше легко продемонстрировать на примере. Сыграйте пассаж из таблицы 22, рис. 1 в умеренном темпе всем смычком.



Рис. 1. Таб. 22

Затем сократите длину штриха и играйте те же ноты несколько раз, постепенно укорачивая штрих. И наконец, играйте, чередуя прижатый штрих с отрывистым штрихом стаккато. Безотносительно к тому, каким именно штрихом сыграна каждая нота, ваше исполнение звучит совер-

шенно иначе. Попробуйте теперь различные виды легато, сыграв эти восемь нот на один смычок; или как если бы под лигой над каждой нотой стояла точка; или по две ноты на один смычок; или одну отдельно и три легато; или же три первые ноты легато, а последнюю – отдельно; или первую и четвертую отдельно, а вторую и третью – легато; или первую ноту отдельно, а остальные – по две легато. В каждом из предложенных случаев исполнение будет отличаться от остальных, как это и было сказано выше.

### § 5

Представленный пример служит доказательством тому, сколь пагубно пренебрежение штрихами смычка и, напротив, как благотворно его правильное использование. Из этого следует, что скрипач или любой другой исполнитель на струнном инструменте в оркестре не должен играть те или иные ноты легато или отдельно по своему усмотрению; в случаях, отличных от общепринятого стиля, играть следует в точности так, как указал композитор\*.

### § 6

Очевидно также, что хорошее звучание аккомпанемента зависит более от скрипачей, нежели от исполнителей на других инструментах, поскольку именно в руках первых находится мелодия. Если скрипачи играют безразлично и небрежно, остальные не в силах спасти исполнение. Посему именно смычковые штрихи, как важнейшую часть интерпретации, мы всесторонне рассмотрим в этом разделе, чтобы далее на него ссылаться.

### § 7

Представлять здесь все учения о смычковых штрихах было бы излишним – я предполагаю, что читатель уже в некоторой степени овладел как скрипкой, так и техникой ведения смычка. Поэтому я буду рассматривать только определенные сомнительные ситуации и те случаи, когда следует обратить внимание на некоторые особенности, не всегда обозначенные композитором. Это поможет вам и в остальных подобных случаях. Далее я укажу, какой вид штриха соответствует каждому типу произведений, и отмечу, на что еще следует обратить свое внимание.

---

\* К слову: в последовательности из нескольких одинаковых фигур, если лиги обозначены лишь в первой из них, следующие нужно играть теми же штрихами до тех пор, пока фигура не изменится. Так же следует поступать в тех случаях, когда над нотами стоят вертикальные черточки. Если штрихи стоят только над первыми нотами в пассаже, то все ноты одинаковой длительности следует играть стаккато – без этого вы не только не достигнете требуемого эффекта, но и само исполнение будет несовершенно. (Примеч. авт.)

## § 8

Основной принцип хорошего владения смычком заключается в том, что смены смычка (вверх или вниз) должны происходить столь часто, как того требует музыкальный смысл. Если несколько нот повторяются, чередуясь с синкопированными нотами, каждая должна игратьсь отдельным смычком, или же смычок следует поднимать после каждой синкопированной ноты (см. таб. 22, рис. 2).



Рис. 2. Таб. 22

Если в представленном примере играть восьмые, не повторяя и не поднимая смычок, они прозвучат очень вяло, а фраза в целом приобретет совершенно иной смысл. Такого рода быстрые восьмые и шестнадцатые не следует акцентировать нажимом смычка; напротив того, повторяющиеся смены смычка придадут им особую живость. Восьмые в таб. 22, рис. 3 следует акцентировано играть коротким штрихом; если на ноте такого рода играется форшлаг, то ноту перед форшлагом нужно отделить смычком, для того чтобы два звука одной высоты были слышны четко и ясно.



Рис. 3. Таб. 22

Если в быстром темпе за четвертью на сильную долю следует несколько восьмых или шестнадцатых, будь то на той же ноте или через интервал, четверть следует сыграть вниз смычком, приподняв после нее смычок так, чтобы последующие восьмые можно было начать тоже вниз (см. таб. 22, рис. 4, ноты до – до и ре – соль).

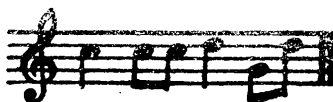


Рис. 4 Таб. 22

Если нужно сыграть две ноты одной высоты, и над ними не стоит лига (см. таб. 22, рис. 5), то их следует играть отдельными смычками.



Рис. 5. Таб. 22

В пассажах как тот, что представлен в таб. 22, рис. 6, на последней ноте такта смычок следует слегка приподнять, для того чтобы отделить ее от ноты, приходящейся на сильную долю.



Рис. 6. Таб. 22

Вторую ноту в такте, залигованную с первой, следует играть немного тише остальных. В веселых и подвижных пьесах последнюю восьмую каждой половины такта следует акцентировать смычком (см. таб. 22, рис. 7, первая соль, вторая ми и фа).



Рис. 7. Таб. 22

Если короткая нота залигована с длинной (см. таб. 22, рис. 8), то длинную ноту следует акцентировать нажимом смычка.



Рис. 8. Таб. 22

Если за восьмой следуют две шестнадцатые, то восьмую следуют подчеркнуть и отделить смычком, как если бы над ней стояла черточка (см. таб. 22, рис. 9). На рис. 10 вторую и третью ноты в *Allegro* следует играть вверх смычком, остановив или приподняв смычок на точке, а последующие две ноты соль – вниз смычком.



Рис. 9. Таб. 22



Рис. 10. Таб. 22

На рис. 11 вторую ноту до, равно как и до, следующую за ми в четвертой доле такта, нужно играть вниз смычком.



Рис. 11. Таб. 22

Так же следует играть, если шестнадцатые следуют за половинкой. Но если первая и третья четверти такта состоят из четырех шестнадцатых, после второй и четвертой долей следует приподнять смычок и играть первую из шестнадцатых вниз. Там, где четверти и восьмые чередуются с паузами той же длительности, при этом паузы стоят перед нотами и приходится на сильную долю (см. таб. 22, рис. 12), каждую ноту следует играть вверх смычком.



Рис. 12. Таб. 22

В быстром темпе первую из таких нот, как показано в таб. 22, рис. 13, сыграют вниз смычком, а последующие три – вверх. В медленном темпе, напротив, прозвучит куда более чарующе, если все четыре ноты сыграть на один смычок, отделив первую небольшой остановкой. Следующие четыре ноты играйте в такой же манере вверх смычком. В первом случае, как показано в этом примере, в быстром темпе черточка стоит над первой нотой и лига над следующими тремя; во втором же случае в медленном темпе дополнительная лига соединяет все четыре ноты.



Рис. 13. Таб. 22



§ 9

Ноты в таб. 22, рис. 14 следует играть последовательно вниз и вверх смычком, а не повторяющимся штрихом вниз; но нота соль вверх смычком в первом такте должна быть так же артикулирована, как до и соль вниз смычком во втором такте.



Рис. 14. Таб. 22

В таб. 22, рис. 15 ноты следует играть в той же манере, меняя смычок, с той лишь разницей, что четвертую ноту нужно артикулировать так же, как первую.



Рис. 15. Таб. 22

Если скрипач одинаково хорошо умеет играть вверх и вниз смычком, ноты из таб. 22, рис. 16 можно сыграть равно хорошо двумя способами: либо каждую ноту отдельным смычком, либо первые ля и до вверх смычком, четко отделяя их друг от друга коротким акцентом; последний способ исполнения будет весьма полезен в современной музыке.



Рис. 16. Таб. 22

Доказательством этого послужит пример из таб. 22, рис. 17. Здесь из-за последующих шестнадцатых ноты ми и соль в первом такте и соль и си во втором такте лучше сыграть вверх смычком.



Рис. 17. Таб. 22

Тот же прием будет удобен в примере из таб. 22, рис. 18 в очень подвижном темпе, в особенности если необходимо делать большие скачки, как в последних двух тактах. Эта манера игры к тому же менее утомительна, чем исполнение каждой ноты отдельным смычком.



Рис. 18. Таб. 22

Пример из таб. 22, рис. 19 можно исполнять двумя способами. Если темп очень быстрый и не встречаются пассажи шестнадцатыми, можно играть последовательно вверх и вниз смычком. Если же есть смешанные пассажи, следует приподнять смычок после третьей ноты первой половины такта и сыграть следующую ноту опять вниз смычком.



Рис. 19. Таб. 22

Поскольку в фигурах такого рода аккомпанемент обычно написан в ритме сицилианы (то есть сбивчиво или *alla zoppa* – прихрамывая), где за каждой четвертью следует восьмая, которую следует играть довольно живо в быстром темпе, остерегайтесь того, чтобы эти ноты были слишком легковесными, а четверти старайтесь чуть укорачивать, на связывая их с последующей восьмой, иначе они практически сравняются по длительности с восьмыми, а размер 6/8 превратится в 2/4. Еще более следует остерегаться того, чтобы четверти были слишком длинными, а восьмые – слишком короткими, иначе они будут звучать как пунктирный ритм в четном размере. Чтобы избежать этих ошибок, достаточно представить себе четверть как две восьмых той же длительности, что и последующая.

### § 10

Равная сила и ловкость штриха вверх и вниз смычком, о которой говорилось выше, совершенно необходима в современном музыкальном стиле. Тот, кто хочет сыграть изящные темы, встречающиеся в этом стиле, не обладая этим навыком, придаст своему исполнению отвратительную грубость вместо приятной легкости.

## § 11

Для того чтобы добиться одинакового штриха и научиться ровно играть вверх и вниз смычком, играйте жиги или канарисы в размере 6/8, написанные восьмыми, первая из трех восьмых в которых – с точкой. Каждую ноту играйте отдельным смычком, так чтобы первая и третья нота каждой фигуры приходилась то на штрих вниз, то на штрих вверх смычком; при этом ноту после точки всегда играйте очень коротко и остро. Или разучите пьесу в том же размере, в которой первая половина такта состоит из четырех нот, то есть вместо средней восьмой – две шестнадцатые, в то время как вторая половина состоит из трех, таким образом, каждый такт содержит нечетное число нот. Затем попробуйте сыграть ту же пьесу без точек, как триоли или быстрые восьмые в размере 6/8, но все еще чередующимися штрихами. Далее возьмите пример в двойном размере, в котором за каждой четвертью следуют четыре шестнадцатые, или за каждой восьмой – две шестнадцатые, и где звуки движутся то скачками, то поступенно. Продолжайте заниматься таким образом до тех пор, пока не почувствуете, что фигуры, начинающиеся вверх смычком, звучат так же хорошо, как и те, что начинаются вниз смычком. Вы извлечете много пользы из занятий такого рода и подготовите руку к тому, чтобы успешно справляться с будущими трудностями. Несмотря на то, что определенные ноты непременно следует играть вниз, некоторые опытные скрипачи, в совершенстве владеющие смычком, могут играть их вверх так же хорошо. Не стоит, однако, злоупотреблять свободой смычка, поскольку в определенных случаях, а именно, если одну ноту нужно сыграть значительно острее другой, штрих вниз смычком предпочтительнее, чем штрих вверх.

## § 12

Играя заливованные ноты в *Adagio*, нужно следить за тем, чтобы не давить и не толкать их смычком, если только под лигой над нотами не стоят точки (см. таб. 22, рис. 20). Подобные *pincemens* не следует играть, если только они не указаны, иначе это исказит тот аффект, который выражают заливованные ноты. Если же вместо точек стоят черточки, как на последних двух нотах предлагаемого примера, эти ноты следует играть острее на один смычок. Если над нотами не стоит лига, ноты с точками следует играть отлично от нот с черточками над ними; а именно: ноты с черточками следует играть, приподнимая смычок, тогда как ноты с точками – коротким лежащим смычком, подобным образом различаются и ноты, стоящие под лигой. Черточки, однако, встречаются чаще в *Allegro*, чем в *Adagio*.



Рис. 20. Таб. 22

Если шестнадцатые, подобные изображенным в таб. 22, рис. 21, должны исполняться в медленном темпе, первая из двух всегда должна быть тяжелее следующей – как по длительности, так и по громкости; здесь си на третью долю нужно играть практически так, как если бы она была с точкой.



Рис. 21. Таб. 22

## § 13

Если в *Adagio* над пунктирными нотами стоит лига (см. таб. 22, рис. 22), то ноту после лиги не следует играть отдельно, нужно залиговать ее с первой на диминуэндо.



Рис. 22. Таб. 22

Если же точка стоит за второй нотой, то первую ноту в *Allegro*, будь то шестнадцатая или тридцать вторая, следует играть очень коротко и с акцентом; ноту с точкой следует играть умеренней, дотянув смычок до следующей ноты. В *Adagio* первая нота должна быть такой же короткой, но не столь акцентированной, как в *Allegro* (см. таб. 22, рис. 23).



Рис. 23. Таб. 22

Для того чтобы эти ноты звучали, как положено, смычок следует менять через каждые две ноты – так чтобы на каждый смычок приходилось две, а не четыре ноты. То же относится к нотам из таб. 22, рис. 24. На них,

однако, нужно использовать спокойный и короткий штрих, а не длинный, суетливый и тяжелый, в противном случае звучание будет слишком дерзким и неприятным.



Рис. 24. Таб. 22

В медленных пьесах восьмые и шестнадцатые с точками следует играть весомым штрихом в протяжной, сдержанной манере. Не следует приподнимать смычок, как если бы на месте точек стояли паузы. Точки нужно выдерживать в их полной длительности, чтобы не казалось, что вам наскучило исполнение, и чтобы *Adagio* не превратилось в *Andante*. Черточки над нотами обозначают, что эти ноты следует выделить особо. Шестнадцатые после точек всегда следует играть очень коротко и остро – как в быстрых, так и в медленных темпах. Поскольку ноты с точками обычно выражают гордость и величие, то каждую из них, если над ними не стоит лига, следует играть отдельным смычком; ибо невозможно сыграть короткую ноту после точки на один смычок с длинной так же остро, как это можно сделать отдельным штрихом вверх смычком.

#### § 14

Если в медленном темпе в мелодии встречается полутон (см. таб. 22, рис. 25), ноты, повышенные диезом или бекаром, должны прозвучать несколько громче остальных, что на струнных инструментах достигается усилением нажима смычка, а в пении или в игре на духовых инструментах – усилением дыхания.



Рис. 25. Таб. 22

Если под лигой стоят две ноты, при этом вторая на полтона выше или ниже первой (см. таб. 22, рис. 26), лучше сыграть их разными пальцами, прижав смычок сильнее к струне, нежели двигать один и тот же палец вверх или вниз по грифу. В медленном темпе это бы вообще прозвучало как одна нота.

Если в быстром темпе несколько четвертей или половинок повышаются диезами или понижаются бемолями, в особенности при поступен-



Рис. 26. Таб. 22

ном движении вверх или вниз (см. таб. 22, рис. 27), их следует играть в протяжной манере, громче и сильнее, чем остальные ноты.

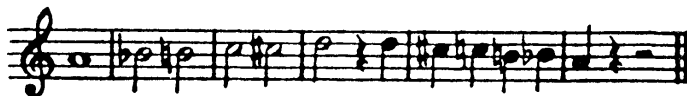


Рис. 27. Таб. 22

## § 15

Так же сдержанно и с той же силой звука следует играть длинные ноты, чередуемые с короткими и подвижными (см. таб. 22, рис. 28).



Рис. 28. Таб. 22

## § 16

Если тридцать вторые следуют за длинной нотой и короткой паузой (см. таб. 22, рис. 29), их следует играть очень быстро – как в *Adagio*, так и в *Allegro*. Поэтому прежде чем начинать играть быстрые ноты, следует ждать до последнего момента, чтобы не сбиться с ритма.



Рис. 29. Таб. 22

Если в медленном *alla breve* или в обычном четном размере на сильную долю стоит шестнадцатая пауза, а после нее – ноты с точками (см. таб. 22, рис. 30 и 31), то паузу следует играть так, как если бы она была с точкой, или как если бы за ней следовала другая пауза в половину ее длительности, а последующие ноты нужно играть так, будто они на самом деле вдвое короче.

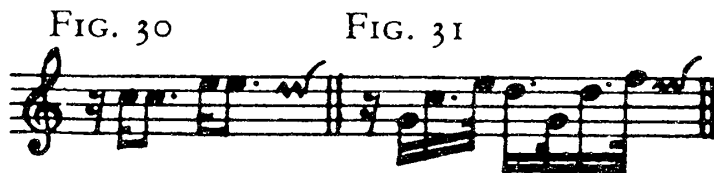


Рис. 30, 31. Таб. 22

§ 17

Если медленная или меланхоличная пьеса начинается с затакта, будь то восьмая в простом размере или четверть в *alla breve* (см. таб. 22, рис. 32 и 33); не следует играть эту ноту слишком громко и суетливо; движение смычка должно быть спокойным и медленным, а громкость звука постепенно усиливаться, чтобы верно выразить грусть.



Рис. 32, 33. Таб. 22

Не следует играть эти ноты длиннее, чем необходимо, дабы остальные музыканты могли сразу почувствовать верный темп. Далее в пьесе с подобными нотами следует поступать так же.

§ 18

Ломаные аккорды, которые играют по трем или четырем струнам одновременно, бывают двух видов (см. таб. 22, рис. 34 и 35).



Рис. 34, 35. Таб. 22

В первом примере в том месте, где за аккордом стоит пауза, смычок следует приподнять; во втором, где паузы нет, смычок остается лежать на верхней струне. В аккордах обоих видов смычок не следует оставлять на нижних струнах ни в медленном, ни в быстром темпе, их следует лишь быстро поочередно коснуться, чтобы аккорд не звучал как арпед-

жио триолями. Поскольку эти аккорды призваны удивлять слух своей неожиданной страстностью, те из них, за которыми стоят паузы, следует играть очень коротко с большой силой смычка, то есть его нижней частью; сколько бы аккордов ни следовало один за другим, каждый нужно играть вниз смычком.

## § 19

В главе VIII я уже рассказывал о различных видах форшлагов. Однако поскольку далеко не все скрипачи понимают виды артикуляции языка настолько хорошо, чтобы в соответствии с ними создать смычковые штрихи, необходимо привести здесь некоторые дополнительные объяснения и установить одно правило, а именно: каждую мелко выписанную ноту (апподжиатуру) нельзя залиговывать с предыдущей, поскольку она играется на месте следующей основной ноты. Доказательство сказанному можно найти в вокальной музыке: если певец должен произнести слово с подобной апподжиатурой, он не произносит слог на основную ноту, под которой тот и подписан, а поет его на предыдущей мелкой ноте.

## § 20

В *Adagio* длинные форшлагы, которые звучат за счет длительности следующей ноты, следует играть, усиливая громкость, но не акцентируя, легато с последующей нотой, таким образом, чтобы форшлаг был громче следующих за ним нот. В *Allegro*, с другой стороны, форшлаг можно слегка выделять. Короткие форшлагы, к которым, в частности, относятся и те, что заполняют скачок на терцию вниз, следует играть коротко и мягко, словно проходящие. Например, форшлагы из таб. 22, рис. 36 и 37 не нужно задерживать, особенно в медленном темпе, иначе они будут звучать так, как если бы были выписаны обычными нотами (см. рис. 38 и 39). Это, однако, противоречит не только замыслу композитора, но и французскому стилю игры, которому эти форшлагы обязаны своим появлением. Мелкие ноты следует играть за счет длительности стоящих перед ними нот, следовательно, они не должны, как во втором примере, звучать во время последующих нот.

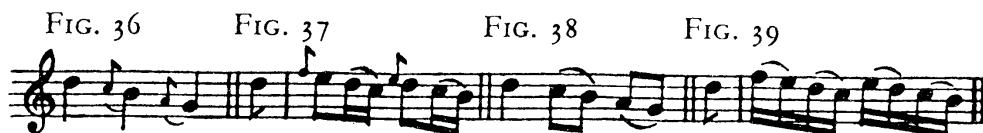


Рис. 36–39. Таб. 22



§ 21

В медленном темпе две мелкие восьмые, первая из которых с точкой (см. таб. 22, рис. 40), следует играть за счет длительности следующей основной ноты, а основная нота должна быть равна по длительности точке. Играть их следует с большим чувством – так, как показано на рис. 41.



Рис. 40, 41. Таб. 22

Первую ноту с двумя точками сыграйте вниз смычком, постепенно усиливая звук, залиговав ее с двумя следующими нотами, затихая и акцентируя последнюю короткую ноту вверх смычком.

§ 22

Если подобные украшения выписаны обычными нотами (см. таб. 22, рис. 42), в ритурнеле их следует исполнять с теми длительностями, что указаны в нотах, особенно если этот голос играет более одного человека или в другом голосе та же фигура звучит в терцию или сексту. Первые две ноты, над которыми стоит лига, можно играть вниз смычком, а две последние – вверх.



Рис. 42. Таб. 22

§ 23

Две мелкие шестнадцатые в таб. 22, рис. 43, более характерные для французского стиля, нежели для итальянского, следует играть не так медленно, как те, что описаны выше, но легко и стремительно, как показано на рис. 44.

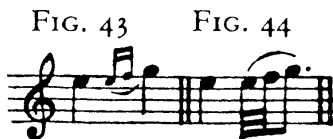


Рис. 43, 44. Таб. 22

## § 24

О трелях в целом уже говорилось в главе IX, на которую я здесь сошлюсь. Теперь же я хотел бы отметить, что в случае, если трели стоят над последовательностью из быстрых нот, форшлаг с нахшлагом невозможно сыграть по причине нехватки времени, и приходится ограничиться короткой трелью. Если форшлаг с нахшлагом указаны только на первой ноте (см. таб. 22, рис. 45), подразумевается, что все последующие трели следует исполнять таким же образом.



Рис. 45. Таб. 22

Если трель обозначена над триолью (см. таб. 22, рис. 46), последние две ноты образуют нахшлаг.



Рис. 46. Таб. 22

Если несколько нот одной высоты залигованы вместе и над первой из них стоит трель, то трель следует продолжать до конца, не меняя смычок (см. таб. 22, рис. 47).



Рис. 47. Таб. 22

Если форшлаг стоит перед двумя быстрыми нотами, за которыми следует нота с точкой (см. таб. 22, рис. 48), такую фигуру следует играть очень быстро и стремительно, на один смычок вплоть до последней ноты. Если на месте точки стоит пауза, смычок следует приподнять.

Если форшлаг стоит перед нотой с точкой (см. таб. 22, рис. 49), не играйте ни трель, ни мордент. Если же над подобными нотами, идут ли они вверх или вниз, стоит трель, или если на месте точки стоит пауза, трель следует играть без нахшлага, а во время точки приподнять смычок.



Рис. 48. Таб. 22

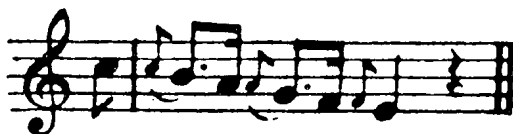


Рис. 49. Таб. 22

Если все инструменты звучат в унисон с басом, то есть все играют те же ноты, что и бас, пусть и на одну или несколько октав выше, медленная трель, сыгранная всеми с одинаковой скоростью, прозвучит лучше, чем очень быстрая. Слишком быстрое движение, производимое одновременно всеми инструментами, создает сумбур, особенно в помещении с реверберацией. Пальцы при этом следует поднимать умеренно быстро и равномерно, немного выше обычного.

#### § 25

Итак, мы рассмотрели движения смычка и то, как с его помощью играть и распределять отдельные ноты. Настало время определить разновидности штрихов, характерных для различных пьес, темпов и аффектов. Скрипачи и все, кто играет на струнных инструментах, должны уметь различать штрих короткий и длинный, тяжелый и легкий, острый и мягкий.

#### § 26

Вообще следует заметить, что в аккомпанементе, в особенности в оживленных пьесах, короткий и артикулированный штрих, характерный для французского стиля, производит куда лучшее впечатление, чем длинный и тягучий итальянский. В *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto* и *Vivace* требуется живой, легкий, очень короткий и прыгающий штрих, особенно в аккомпанементе, где принято играть скорее игриво, нежели серьезно, соблюдая при этом некоторую умеренность звука. Если в *Allegro* встречаются пассажи в унисон, их следует играть острым штрихом довольно громко. *Allegretto* или *Allegro*, смягченное такими словами, как *non tanto*, *non presto*, *non troppo*, *moderato*, и т. д., следует играть немного серьезнее, тяжелым, но живым и энергичным штрихом. Шестнадцатые в *Allegretto* так же, как и восьмые в *Allegro*, следует исполнять очень коротким штрихом, скорее прыгающим, нежели протяжным, исполняя его не всей рукой, а только кистью, следя за тем, чтобы штрихи вверх и вниз

смычком брались с одинаковым нажимом. Быстрые пассажи, напротив того, следует играть легким штрихом. *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce* или *poco Andante* исполняют спокойно легким штрихом. Если в *Arioso* встречаются быстрые пассажи различных типов, его также следует играть легким и спокойным штрихом. *Maestoso*, *Pomposo*, *Affetuso* или *Adagio spiritoso* следует играть серьезно, довольно тяжелым и острым штрихом. В медленных и печальных пьесах, характер которых обозначен словами *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai* или *Mesto*, требуется наибольшая сдержанность звука и самый длинный, спокойный и протяжный штрих. *Sostenuto*, в противоположность стаккато, речь о котором пойдет ниже, состоящее из протяжной, серьезной и гармоничной мелодии, с большим количеством нот с точками, залигованных по две, обычно обозначается словом *Grave*, его следует играть очень сдержанно и серьезно, длинным и весомым штрихом. В медленных пьесах ритурнель, в особенности при наличии пунктирного ритма, следует играть серьезно, дабы солирующий голос, повторяя впоследствии ту же мелодию, отличался от тутти. Певучие фразы, чередующиеся с иными аффектами, следует исполнять в соответствующей им манере. Во всех пьесах, в особенности в медленных, исполнитель должен понимать чувства композитора и стараться их выразить. С этой целью весьма полезно использовать усиление и уменьшение звука; делать это, однако, следует спокойно, без суетливых и неприятных акцентов. Увы, если пьеса написана без малейшего чувства, сколь не старался бы исполнитель, пытаясь придать ей выразительности, труды его будут напрасны.

Виды штрихов, применяемых во французской танцевальной музыке, описаны в § 58 раздела 7 этой главы.

### § 27

Если в пьесе появляется слово *staccato*, все ноты следует играть коротким штрихом, поднимая смычок. Однако поскольку в наше время редко пишут пьесы, содержащие лишь один вид артикуляции, произведение скорее представляет собой достойную смесь разнохарактерных фигур. Ноты, исполняемые стаккато, принято обозначать вертикальными черточками. Их следует играть соразмерно с темпом пьесы, быстрым или медленным, не укорачивая в *Adagio* столь же сильно, как в *Allegro*, в противном случае в *Adagio* они прозвучат слишком сухо и скудно. Основное правило можно сформулировать так: если над несколькими нотами стоят вертикальные черточки, они должны звучать в половину своей настоящей длительности. Если черточка стоит только над одной нотой, за которой следуют несколько нот меньшей длительности, это означает не только что нота должна быть вдвое короче, но и то, что ее следует

выделить, плотнее прижав смычок. Таким образом, четверти становятся восьмыми, восьмые шестнадцатыми и т. д. Ранее уже говорилось о том, что, играя ноты, над которыми стоят черточки, смычок следует приподнять над струной. Делать это следует, однако, лишь в том случае, если для этого достаточно времени. Последовательность восьмых в *Allegro* или шестнадцатых в *Allegretto* является исключением из этого правила; их следует играть очень коротким штрихом, не поднимая смычок со струны. Если его всегда поднимать так высоко, как того требует данный штрих, не хватит времени, чтобы вернуть его на струны в срок, и ноты последовательности прозвучат сухо и куце. В *Adagio* ноты, образующие линию под верхним голосом, можно играть почти стаккато, даже если над ними не стоят мелкие черточки, после каждой ноты следует делать маленькую паузу. Если над нотами стоят точки, их следует играть артикулировано и коротко, но не поднимая смычок. Если над точками стоит лига, все ноты под ней играют на один смычок, отделяя их друг от друга нажимом смычка.

### § 28

Тот, кто хочет научиться правильно вести смычок, должен не только владеть верным его распределением и уметь в нужный момент регулировать силу нажатия на струну, но и понимать, в каком месте струны следует его вести, а также знать, каким весом обладает каждая часть смычка. Многое зависит от того, насколько близко от подставки вести смычок и какой его частью касаться струны – самой нижней, средней или концом. Нижняя часть, та, что ближе к правой руке, тяжелее всего, средняя умеренно тяжелела, конец же смычка самый легкий. Если вести смычок слишком близко к подставке, звук становится пронзительным и острым, к тому же тонким, свистящим и скрипучим, особенно на крученых струнах. Рядом с подставкой натяжение струны сильнее всего, и для того чтобы соразмерным с остальной частью струны движением заставить ее вибрировать, усилия смычка не хватает. Если это скверно звучит на скрипке, то можно себе представить, сколь дурно это прозвучит на альте, виолончели или контрабасе, поскольку струны этих инструментов гораздо толще и длиннее скрипичных. Чтобы извлечь красивый, полный звук на скрипке, достаточно отодвинуть смычок от подставки на ширину пальца; для альты это расстояние будет равно ширине двух пальцев, для виолончели – трех или четырех, для контрабаса – шести. Замечу также, что на любом инструменте на тонких струнах смычок следует вести немного ближе к подставке, а на толстых – чуть дальше от нее. Если вы хотите увеличить силу звука во время движения смычка, вы можете прижать его к струне сильнее и вести ближе к подставке; это делает звук громче и пронзительней. Однако

при игре *piano* на любом из указанных выше инструментов следует вести смычок еще дальше от подставки, чтобы легче заставить вибрировать струны, уменьшив силу нажима смычка.

### § 29

В некоторых пьесах на скрипки, альты, виолончели принято ставить заглушки или сурдины, чтобы точнее передать такие аффекты, как влюбленность, нежность и меланхолию, а также – если композитор достаточно умел – и более неистовые эмоции, такие как безрассудство, исступление и отчаяние. В этом случае обычно используются такие тональности, как ми минор, до минор, фа минор, ми<sup>б</sup> мажор, си минор, ля мажор и ми мажор. Сурдины делаются из дерева, свинца, меди, олова или стали. Те, что из дерева и меди, бесполезны, так как производят рычащий звук. Лучше других стальные – при условии, что их вес соответствует инструменту. Размер сурдины для альтя и виолончели также должен быть пропорционален размеру инструмента. Между прочим, замечу, что исполнителям на духовых инструментах, если они желают приглушить свой инструмент, следует вложить в раструб инструмента влажную губку, а вовсе не бумагу или какие-либо иные материалы.

### § 30

Играя с сурдиной медленную пьесу, не следует излишне давить смычком, по возможности избегайте открытых струн. На залигованных нотах смычок можно сильнее прижать к струне. Если мелодия такова, что частое повторение штриха неизбежно, то короткий, подвижный, слегка акцентированный штрих будет удобнее и прозвучит лучше, чем длинный, протяжный и тяжелый; однако прежде всего следует следить за тем, чтобы штрих соответствовал настроению исполняемой пьесы.

### § 31

Иногда пальцы заменяют смычок, дергая или щипая струны приемом пиццикато. Большинство исполнителей делает это большим пальцем. Не подлежит сомнению, что хороший скрипач должен уметь играть пиццикато в приятной манере, настолько сдержанно, чтобы не было слышно, как струны отскакивают от грифа. Однако поскольку далеко не все мастерски владеют этим приемом и пиццикато часто звучит весьма грубо, мне кажется, я должен высказать некоторые соображения касаясь этого вопроса. Хорошо известно, что на лютне верхние голоса играютя четырьмя пальцами, а бас – большим пальцем; пиццикато же на скрипке – суть имитация лютни или мандолины и должно, по возможности, напоминать звучание этих инструментов. Ввиду сказанного я полагаю,

что лучше играть его не большим пальцем, а кончиком указательного пальца, захватывая струну не снизу, а сбоку, так чтобы она колебалась в этом направлении, а не сверху вниз, к грифу. Звук будет полнее и естественней, чем при игре большим пальцем. Если вы испробуете оба способа, то заметите, что из-за своей толщины большой палец захватывает большую часть струны, а из-за своей силы растягивает струны, особенно тонкие, слишком сильно.

Пиццикато следует играть у края грифа, не приближаясь ни к подставке, ни к пальцам левой руки. Чтобы легче было достать указательным пальцем каждую струну, можно расположить большой палец с краю на грифе. Тем не менее в тех аккордах, где три струны должны звучать в быстрой последовательности, начиная с нижней, пиццикато следует играть большим пальцем. В маленьком камерном ансамбле не следует цеплять струны слишком сильно, если только вы не хотите добиться неприятного звучания.

### § 32

Относительно пальцев левой руки следует отметить, что сила нажима их на струну всегда должна быть соразмерна с силой штриха. Если на длинной ноте (*tenuta*) вы увеличиваете громкость звука, одновременно следует усилить давление пальца на струну. Чтобы нота не повышалась, слегка двигайте палец назад или медленно вибрируйте\* им. Тот, кто поднимает пальцы очень высоко, как правило, может четко сыграть трель, это, однако, опасно для интонации, ибо провоцирует играть выше, особенно в минорных тональностях. Кроме того, быстрые пассажи становятся неровными и нечеткими, поскольку пальцы, имея разную длину, неравномерно сменяют друг друга. Мизинец же вообще слабее остальных, поэтому необходимо найти способ уменьшить силу трех длинных пальцев и помочь мизинцу, ставя его на струну быстрее – таким образом вы добьетесь правильного баланса. Вообще, всем молодым скрипачам я рекомендую усердно упражнять мизинец, они извлекут из этого много пользы.

### § 33

Манера исполнения, называемая *mezzo manicò*\*\* в которой рука ставится на полутон, целый тон или несколько тонов выше по грифу, позволяет

---

\* Кванц имеет в виду не современное вибрато, а украшение, описанное Леопольдом Моцартом в его «Трактате об основных принципах скрипичной игры» и называемое тремоло (*tremolo*). (Примеч. Е. П.)

\*\* Сейчас это называют игрой в позициях. (Примеч. Е. П.)

избежать открытых струн, звучание которых резко отличается от звучания струн, прижатых пальцами, кроме того, эта манера весьма полезна в некоторых ситуациях, особенно в каденции. Скажем, в примере из таб. 22, рис. 50 и 51, трели в целом лучше играть третьим пальцем, а не мизинцем.



Рис. 50, 51. Таб. 22.

Если вы попробуете сыграть три примера из таб. 22, рис. 52 (а), (b), (с) в обычной позиции, а затем подвинете руку на тон выше, так чтобы использовать второй палец вместо третьего (а), и первый вместо второго (b) и (с), то вы заметите огромную разницу в звучании.



Рис. 52. Таб. 22.

### § 34

Если солисту аккомпанируют только скрипки, каждый скрипач должен проследить за тем, исполняет ли он обычный средний голос, в котором лишь изредка небольшие фразы перекликаются с солирующим голосом, или партию баритона\*. В средней партии следует сдерживать громкость звучания своего инструмента. Если же скрипач играет имитацию на верхний голос, можно играть громче, а партию баритона – еще громче, особенно если музыкант находится в некотором удалении от солиста или от слушателей. Если обе скрипки играют среднюю партию, им следует играть одинаково громко. Если в ритурнеле вторая скрипка дополняет первую такой же мелодией в терцию, сексту или кварту, вторая может играть так же громко, как первая. Однако если вторая скрипка играет средний голос, как в описанном выше случае, ей следует играть тише, так как первая партия всегда должна звучать громче остальных голосов.

\* Имеется в виду, когда скрипка или альт ведут басовую партию. (Примеч. Е. П.)



## § 35

Если скрипачи аккомпанируют тихой сольной партии, им следует делать это с большой умеренностью. Они должны принимать во внимание характер аккомпанемента: преобладают ли в нем длинные или короткие ноты; двигаются ли эти ноты поступенно или скачками; расположены ли они в том же регистре, выше или ниже верхнего голоса; состоит ли аккомпанемент из двух, трех или четырех голосов; играет ли солист плавную мелодию или быстрый пассаж; состоит ли этот пассаж из широких скачков или рулад; играет ли солист в нижнем или верхнем регистре. Все эти вопросы требуют особого внимания. Например, флейта не обладает в нижнем регистре столь же пронзительным звуком, что и в верхнем, особенно в минорных тональностях; играют на ней не всегда одинаково громко, а по обстоятельствам – то тихо, то громче, то совсем громко. Сказанное касается также тихих певческих голосов и других инструментов средней звучности. Следовательно, скрипачи должны постоянно следить за тем, чтобы не заглушать солиста, дабы он всегда был хорошо слышен.

## РАЗДЕЛ 3. ОБ АЛЬТИСТАХ

## § 1

Роль альтя в ансамбле часто недооценивается. Возможно, причина в том, что на альте часто играют начинающие музыканты, или те, кто не обладает талантом, достаточным для игры на скрипке, или же это происходит от того, что сам инструмент столь неудобен для исполнителя, что одаренные музыканты не желают за него браться. Однако я придерживаюсь того мнения, что для хорошего аккомпанемента альтист должен быть столь же компетентен, как и второй скрипач.

## § 2

Альтист не только должен уметь играть не хуже скрипачей, но и обязан разбираться в гармонии, дабы при необходимости, коей не избежать в концерте, добросовестно исполнить партию баса (*la petite Basse*)\*, чтобы солисту не пришлось беспокоиться об аккомпанементе более, чем о себе самом.

## § 3

Альтист должен уметь определять, в певучей или сухой, громкой или

---

\* Исполнение баса альтом или скрипками можно встретить в сольных разделах концертов Кванца и его современников. (Примеч. Е. П.)

тихой манере, коротким или длинным штрихом следует играть ноты в его партии, соразмеряя свою игру с количеством басовых инструментов в ансамбле и с тем, играет ли он с двумя или более скрипачами. Если альтист исполняет бас, он должен обращать внимание на то, громко или тихо звучит сольная партия. Альтист должен хорошо чувствовать характер пьесы, будь он меланхоличный, радостный, величественный, приятный, резвый или степенный, и исполнять свою партию баритона в соответствующей каждому аффекту манере, поддерживая солиста.

#### § 4

Арии, концерты или иные виды произведений альтист должен сопровождать в манере, соответствующей сочинению. Проще всего аккомпанировать в ариях, так как там он обычно просто играет средний голос или дублирует бас. Однако в концертах альтист бывает куда более занят: иногда ему приходится играть вместо вторых скрипок имитации или мелодии, сходные с теми, что звучат в солирующем голосе, не говоря уж о том, что порой альт исполняет мелодичные ритуэрнели в унисон со скрипками, что особенно в *Adagio* звучит превосходно. Если в подобных случаях альтист не в состоянии играть точно и чисто, он испортит даже самое лучшее сочинение, в особенности если каждую партию ведет (играет) один музыкант.

#### § 5

Будет не лишним сказать, что хороший альтист должен уметь исполнить сольную партию наравне со скрипачом, например в трио или квартете. Как знать, не потому ли этот прекрасный музыкальный жанр в наше время уже не столь популярен, как прежде, что лишь немногие альтисты достаточно добросовестно выполняют свою работу? Многие полагают, что если они обладают некоторыми знаниями о размере и длительностях нот, большего от них и не требуется. Заблуждение это крайне губительно для них самих. Приложив необходимые усилия, они легко смогли бы улучшить свое положение в оркестре, постепенно продвинувшись вперед, вместо того, чтобы до конца дней быть прикованными к альту, как часто бывает. Случается, что человек, многого достигший в музыке, в юности играл на альте, и тому есть немало примеров. Позднее, добившись высокого положения в музыкальном мире, такие музыканты при необходимости не стыдятся взять в руки альт. Вообще, тот, кто аккомпанирует, получает большее удовольствие от музыки, нежели исполнитель сольной партии; настоящий музыкант с радостью участвует в ансамбле, не беспокоясь о том, играет ли он первую или последнюю партию.

## § 6

Хороший альтист в своей партии должен избегать всевозможных дополнений и украшений.

## § 7

Восьмые в *Allegro* ему следует играть очень коротким смычком, а четверти, наоборот, более длинным.

## § 8

Если в певучих или подвижных пьесах альтист играет те же ноты, что и скрипачи, легато или отдельно, он должен подстраиваться под их манеру исполнения. Это особенно важно при исполнении ритурнеля в унисон со скрипками; в этом случае он должен играть в точно такой же певучей и приятной манере, как и сами скрипачи, чтобы не было заметно, что звучат разные инструменты. Если же партия альтя сходна с партией баса, играть ее должно в той же серьезной манере, что и бас.

## § 9

В печальной пьесе движения смычка должны быть умеренными, не слишком быстрыми и без излишней суетливости. Альтист не должен жестко давить на струны смычком или играть слишком близко к подставке, напротив, смычок следует вести на расстоянии двух пальцев от нее, в особенности при игре на толстых струнах (см. раздел 2, § 28). В подобных медленных пьесах восьмые в простом размере или четверти в *alla breve* не следует играть слишком коротко и сухо – исполняйте их в протяжной, чарующей, приятной и степенной манере.

## § 10

В певучем *Adagio*, где мелодия движется по восьмым и шестнадцатым, даже при наличии веселых мотивов альтист должен играть все короткие ноты легким и коротким штрихом, не всей рукой, а лишь кистью, с меньшим нажимом, чем обычно.

## § 11

Поскольку на состав из четырех или даже шести скрипок одного хорошо звучащего альтя вполне достаточно, в ансамбле с двумя или тремя скрипками альтист должен играть тише, чтобы не перекрывать остальных, особенно если в составе только одна виолончель и нет контрабаса. Средний голос сам по себе наименее приятен для слушателя, значит, он никогда не должен быть слышнее основных. Ввиду сказанного альтист должен сам решить, какие ноты в его партии относятся к мелодии, а ка-

кие – к гармонии; первые можно играть одинаково громко со скрипками, а вторые тише.

#### § 12

Если альтист время от времени играет басовую партию, он может исполнять ее несколько громче, нежели свой обычный средний голос. Однако он всегда должен прислушиваться к солисту, чтобы не заглушать его. Если же последний играет то тихо, то громко, альтист в своем исполнении должен соответствовать ему, следя за тем, чтобы усиление или уменьшение звуков альтя и солирующего инструмента происходило одновременно.

#### § 13

Имитация определенных фраз основного или басового голоса должна звучать так же громко, как и тот голос, который она повторяет. Основную тему фуги или часто повторяющиеся фразы из концерта следует выделять более громким звучанием. Сказанное относится и к длинным нотам, будь то четверти, половинки или целые, которые следуют за подвижными пассажами, останавливая быстрое движение, и к тем нотам, перед которыми стоит диез или бекар.

#### § 14

Если альтист играет в трио или квартете, он должен внимательно изучить, с какими инструментами ему предстоит играть, чтобы в соответствии с этим распределять силу своего звучания. Он может играть почти так же громко, как и скрипки, одинаково по силе звука с виолончелью и фаготом, но немного тише гобоя, потому что звук последнего слабее звука альтя. С флейтой, особенно когда она играет в низком регистре, он должен играть очень тихо.

#### § 15

Основная задача альтиста – соизмерять громкость звучания своего инструмента. Невозможно описать все случаи, где это необходимо, а значит, альтист должен подходить к этому вопросу так же, как и исполнитель басовой партии.

#### § 16

Если при отсутствии виолончели альтист аккомпанирует трио или соло, он должен так часто, как только возможно, играть на октаву ниже, чем обычно, чтобы не подниматься выше верхних голосов, в противном случае квинты в басу будут превращаться в кварты. Ему нужно постоянно

следить за движением верхних голосов, переходя в нижний регистр, если они спускаются по тесситуре. Предположим, например, что верхний голос играет ля<sup>1</sup>, а бас играет свою самую высокую ноту ре: если альтист сыграет эту ноту на самой тонкой струне, то квинта превратится в кварту, что звучит совершенно иначе.

### § 17

Остальные сведения о штрихах, об артикуляции и лигах, о выразительности нот, о стаккато, о том, как играть громко и тихо, о настройке инструмента и т. д., представленные в предыдущих и в последнем разделе этой главы, будут равно полезны как альтисту, так и скрипачу-оркестранту – не только потому, что каждый из них должен все это знать, но и по той причине, что альтист, как я полагаю, не хочет навсегда остаться альтистом.

## РАЗДЕЛ 4. О ВИОЛОНЧЕЛИСТАХ

### § 1

Тому, кто играет на виолончели не только аккомпанемент, но и соло, лучше иметь два различных инструмента – один для соло, другой для игры в оркестре. Последний должен быть большего размера и оснащен более толстыми струнами. Если небольшой инструмент с тонкими струнами использовать как для одного, так и для другого, в большом оркестре аккомпанирующая партия будет попросту не слышна. Смычок для игры в оркестре должен быть массивнее, на него следует натянуть черный волос, поскольку он лучше, чем белый, цепляет струну.

### § 2

Смычок следует вести не слишком близко к подставке, а на расстоянии в три-четыре пальца от нее (см. раздел 2, § 28). Некоторые ведут смычок в манере, характерной для виолы да гамба – на основных нотах вместо штриха вниз смычком, слева направо, они играют вверх смычком, справа налево, начиная играть от конца смычка. Другие, напротив, подобно скрипачам, начинают движение от нижней части смычка. Последний способ в обычае у итальянцев и звучит гораздо лучше не только в игре соло, но и в аккомпанементе, поскольку основные ноты должны звучать громче и четче проходящих, что легче сыграть в нижней части смычка, чем у его конца. Вообще, виолончелист должен стараться играть наполненным, бархатным и сильным звуком, на что весьма сильно влияет как способ ведения смычка, так и расстояние от него до подставки. Не

достоин похвалы тот, кто, играя в оркестре, делает это столь деликатно, что его едва слышно, словно он касается струн не смычком, а перьевой метелочкой для смахивания пыли. Некоторые телодвижения, неизбежные при игре на этом инструменте, надеюсь, будут прощены зрителями.

### § 3

Избегайте дурной привычки некоторых великих виолончелистов начинать бас украшениями – не следует демонстрировать свои умения в неподходящий момент. Если виолончелист, не смыслящий в искусстве композиции, представит импровизированные украшения в басу, вреда от этого будет куда больше, чем от скрипача-туттиста, поступающего так же – в особенности если основной голос, варьируя простую мелодию, находится в постоянном движении по отношению к басу. Даже если оба исполнителя имеют сходные намерения, невозможно угадать мысли другого. Кроме того, нелепо делать верхнюю партию из баса, который должен поддерживать варьирование в других голосах и гармонизовать их. Несомненно, что некоторые мелодичные и сольные басовые партии можно разнообразить дополнениями, если исполнитель басовой партии обладает достаточными познаниями и чувствует, где это допустимо; пьеса станет только лучше от нескольких мастерски сыгранных украшений. Однако если виолончелист не вполне уверен в своих силах, ему лучше играть бас так, как он написан композитором, нежели по своему невежеству добавить туда множество нелепых и скверно звучащих нот. Искусные украшения допустимо добавлять только в соло. В те моменты, когда в основном голосе мелодия варьируется, бас должен исполняться без импровизированных украшений, но если в басу идет имитация, виолончелист должен повторить украшения, использованные в основном голосе. Если же в солирующем голосе звучат длинные ноты или паузы, допустимо разнообразить бас в манере, подходящей случаю, если только при этом главные ноты в басу будут отчетливо слышны и характер вариаций не будет отличным от основного аффекта пьесы. Таким образом, виолончелист должен стараться постоянно имитировать исполнение солиста как в отношении силы звука, так и в том, что касается выразительности нот. В большом ансамбле, однако, виолончелист должен полностью отказаться от импровизированных украшений – не только потому, что басовую партию нужно играть ясно и отчетливо, но еще и потому, что если остальные исполнители басовых партий тоже станут использовать украшения, это приведет к путанице и беспорядку.

### § 4

В печальном *Adagio* медленные ноты, то есть восьмые в простом размере и четверти в *alla breve*, следует играть спокойным штрихом. Не нужно су-

етливо и поспешно играть всем смычком, от начала к концу, ибо это противоречит аффекту печали и раздражает слух. В *Allegro* четверти нужно играть в протяжной и сдержанной манере, а восьмые – очень коротко. То же справедливо и для *Allegretto* в размере *alla breve*. Но если *Allegretto* написано в простом размере, то восьмые следует играть протяжно, а шестнадцатые – коротко. Короткие ноты не следует играть всей рукой, а лишь одной кистью, о чем более подробно рассказано в разделах 2 и 6.

### § 5

Все ноты следует играть в том регистре, в котором они написаны, в особенности это касается тех мест, которые звучат в унисон с другими голосами. Такое движение придает строгость басовой мелодии, которая не должна быть изменена. Если некоторые ноты на виолончели играть на октаву ниже, чем написано, это не только чрезмерно увеличит интервал между басовым голосом и скрипками, но и лишит эти ноты присущей им остроты и живости. Если в ансамбле нет контрабаса, ноты в басу, которые не звучат в унисон с другими голосами, иногда можно играть на октаву ниже, но лишь в тех случаях, когда они образуют гармонию, а не мелодию, то есть служат лишь основой для мелодии в верхних голосах. Скачки на терцию, кварту, квинту, сексту, септиму и октаву вниз или вверх нельзя играть в обращениях, так как часто подобные скачки образуют мелодию и используются композитором преднамеренно (см. таб. 22, рис. 53).



Рис. 53. Таб. 22

Сказанное верно и в том случае, если пассаж на целый такт или на половину такта часто повторяется таким образом, что те же самые ноты звучат каждый раз на октаву ниже или выше (см. таб. 22, рис. 54). Подобный бас следует играть в точности так, как написано. Если заменить эти интервалы их обращениями, аффект полностью изменится.



Рис. 54. Таб. 22

## § 6

Поскольку виолончель обладает самым громким и ясным звуком среди всех инструментов басовой группы, у виолончелиста есть неоспоримое преимущество поддерживать другие голоса в передаче света и тени, усиливая тем самым выразительность общего звучания. На нем лежит главная ответственность за сохранение верного темпа и движения в пьесе, передачу *forte* и *piano* в должной мере, равно как и за выражение различных чувств – всем перечисленным виолончелист поддерживает солиста. Поэтому он не должен ни спешить, ни отставать, ему следует с неустанным вниманием следить за нотами, не дожидаясь напоминания о вступлении после паузы, или за тем, когда играть громче или тише. Весьма неприятно, если после паузы не все инструменты в ансамбле вступают одновременно, либо если *piano* или *forte* звучит не там, где указано, в особенности если при этом не хватает баса, столь необходимого в исполнении.

## § 7

Если виолончелист сведущ в искусстве композиции, или, по крайней мере, немного знает гармонию, ему будет несложно помочь солисту подчеркнуть различные аффекты, переданные композитором. Это в равной степени необходимо как оркестрантам, так и солисту, и является одним из важнейших признаков хорошего ансамбля. Ведь если один хорошо исполняет свою партию, а другой делает это равнодушно и небрежно, они противоречат друг другу; в результате слушатели если и не будут полностью раздосадованы, то, во всяком случае, лишатся половины удовольствия.

Виолончелист, не имеющий недостатка в чувствах и уделяющий должное внимание не только своей партии, но и всему звучанию в целом, может во многом способствовать совершенствованию хорошего ансамбля. Он также должен знать, какие ноты следует подчеркнуть и выделить. Этими нотами, во-первых, являются те, которые образуют диссонансы, такие как секунда, уменьшенная квинта, увеличенная секста или септима над ними, или те, которые повышены проходящими диезами или бекарами, или же понижены бемолями. То же и во время каданса в верхнем голосе, когда бас обычно делает скачок на кварту вверх или на квинту вниз, чтобы построить октаву с верхним голосом, а в ложном кадансе – так называемом *inganno* – продвигается вниз или вверх только на одну ноту. Так, например, если верхний голос играет каденцию в до мажоре, бас вместо нижнего до идет на терцию вниз, ля или ля<sup>б</sup>, или на уменьшенную квинту, фа<sup>#</sup>, в зависимости от тональности (см. таб. 22, рис. 55). В этом случае было бы неплохо, если бы вио-



лончелист подчеркнул вышеупомянутые ноты ля, или ляб, или же фа#, сыграв их несколько громче предыдущих. Однако, если пьеса, особенно *Adagio*, движется к своему заключительному кадансу, виолончелист может сыграть предшествующие ей две, три или четыре ноты одинаково громко, чтобы привлечь к кадансу внимание слушателей (см. таб. 22, рис. 56).



Рис. 55. Таб. 22



Рис. 56. Таб. 22

### § 8

На залигованных или синкопированных нотах виолончелист может увеличить силу звука, не меняя при этом смычок, на второй ноте, над которой обычно находится интервал в секунду или в кварту.

### § 9

Если в *Presto*, которое следует играть в очень живой манере, встречается последовательность из нескольких восьмых или других коротких нот одной высоты, то каждая первая нота в такте может быть подчеркнута нажатием смычка.

### § 10

Как в быстром, так и в медленном темпе ноты с точками следует играть более тяжелым и весомым штрихом, чем играет скрипач, а последующие шестнадцатые, напротив того, короче и острее. (Более подробное объяснение нот с точками см. в главе V, §§ 20–24.)

### § 11

Если у виолончели на грифе есть лады, как это обычно бывает на виоле да гамба, то играя ноты, отмеченные бемолями, виолончелист должен ставить пальцы сразу за ладом и сильнее прижимать их к грифу, чтобы играть их, как и положено, на комму выше нот с диезами.

## § 12

Исполнение соло на этом инструменте – задача не из легких. Тот, кто желает отличиться на этом поприще, должен быть одарен от природы длинными пальцами с сильными сухожилиями, позволяющими ставить их достаточно широко. Сочетание этих качеств с хорошим обучением позволит извлекать из этого инструмента прекрасные звуки. Я лично слышал несколько великих мастеров, которые творят чудеса на этом инструменте\*.

Тот, кто занимается на виолончели как любитель, волен делать все, что доставляет ему удовольствие, тот же, кто намеревается сделать это своей профессией, в первую очередь должен постараться стать хорошим аккомпаниатором, чтобы быть востребованным в ансамблях. Если вопреки всему он спешит исполнять соло прежде, чем научился играть правильно басовую партию, и, натянув тонкие струны, слишком тихо играет аккомпанемент, он вряд ли найдет себе применение в ансамбле. Мало того – он будет посрамлен любым дилетантом, превосходящим его как в соло, так и в оркестре.

Главное, что требуется от этого инструмента, это достойный аккомпанемент. И если одинаково хорошо играть соло и аккомпанировать вам не удастся, помните, что хороший оркестрант куда лучше посредственного солиста. Однако искусству хорошего аккомпанемента невозможно научиться самостоятельно или играя только в больших оркестрах. Тот, кто хочет овладеть этим искусством, должен аккомпанировать многим умелым музыкантам и не пренебрегать их советами, это принесет ему немало пользы. Мастерами не рождаются, один должен учиться у другого.

## РАЗДЕЛ 5. О КОНТРАБАСИСТАХ

## § 1

Сказанное об альте во многом относится и к контрабасу. Его роль и необходимость хорошего звучания этого инструмента в большом ансамбле также часто недооценивают. Вероятно, причина в том, что большинство контрабасистов не владеют в должной степени иными инструментами, требующими от исполнителя как мастерства, так и хорошего вкуса. Неоспоримо одно: несмотря на то, что контрабасисту не требуется обладать особо тонким вкусом, он должен понимать гармонию и быть достойным

---

\* В своей биографии Кванц упоминает «сильного» виолончелиста Джиованини, которого он слышал в Риме в 1724 году, и «несравненного виолончелиста» Францисцелло, которого слышал в Неаполе в 1725-м. (Примеч. Е. П.)

музыкантом. В большом ансамбле, в особенности в оркестре, где один человек не всегда может видеть или как следует слышать остальных, контрабасисты и виолончелисты – это основа для сохранения правильного темпа.

### § 2

В игре на этом инструменте требуется особая четкость, которой, увы, обладают лишь единицы. Многое зависит от хорошего инструмента, все остальное – в руках исполнителя. Если инструмент слишком большой или оснащен слишком толстыми струнами, звук его будет нечетким и невнятным. Тот же недостаток появляется, если исполнитель не владеет штрихом, соответствующим инструменту.

### § 3

Лучше звучит небольшой инструмент с четырьмя, а не с пятью струнами. Для того чтобы иметь пропорциональную толщину, пятая струна должна быть тоньше четвертой, а значит, и звучать она будет слабее остальных. Подобное несоответствие было бы пагубно не только для этого инструмента, но и для виолончели или скрипки, если бы на них натянули пять струн. Так называемый немецкий виолон с пятью или шестью струнами был забыт совершенно справедливо. Если в ансамбле используются два контрабаса, то второй может быть больше первого; недостаток четкости он восполнит степенностью звучания.

### § 4

Отсутствие ладов на грифе контрабаса препятствует четкой игре. Некоторые считают их излишними и даже вредными. Однако это ошибочное мнение полностью опровергается многими искусными музыкантами – используя лады, они исполняют всевозможные произведения на этом инструменте чисто и внятно. Необходимость использования ладов для ясного звучания этого инструмента легко доказать. Хорошо известно, что короткая и тонкая струна, если она сильно натянута, вибрирует гораздо быстрее и с меньшей амплитудой, чем длинная и толстая. Если прижать к грифу длинную и толстую струну, которая всегда натянута слабее короткой, при колебании она будет ударяться о гриф, поскольку колебание будет иметь более широкую амплитуду. Это затрудняет колебание струны, дает призвуки и заставляет струну гудеть, делая звук приглушенным и невнятным. Кроме того, из-за размеров подставки и порошка струны на контрабасе расположены выше, чем на виолончели, чтобы они не ударялись о гриф при колебании; но когда струны прижаты пальцами, то и этой высоты недостаточно. Описываемый недостаток

легко устраним при помощи ладов на грифе. Из-за ладов струны ставят еще выше и их колебаниям ничто не мешает. Это позволяет извлечь из инструмента самый красивый и полный звук, на который он способен. Другое преимущество ладов заключается в том, что с ними можно точнее интонировать, к тому же при наличии ладов ноты, прижатые пальцами, ближе по звучанию к открытым струнам. На это можно возразить, что лады мешают услышать интервал в четверть тона, однако заметим, что на контрабасе это не столь опасно, как на виолончели, поскольку в очень низком регистре разница между нотами с диезами и бемолями не столь заметна, как в высоких регистрах на других инструментах.

### § 5

На контрабасе смычок следует вести на расстоянии шести пальцев от подставки, штрих должен быть очень коротким, и, если позволяет время, играть следует, приподнимая смычок со струны, чтобы успеть раскачать длинные и толстые струны должным образом. Вести смычок следует от нижней части к его середине, а не возить им туда и обратно. Исключения составляют весьма печальные пьесы, в которых используется хоть и короткий, но не суетливый штрих. У конца смычка играть можно только на *piano*. Чтобы особо выделить ноту, нужно провести смычком слева направо – это придаст ему больше силы для акцента. Короткий штрих, упянутый выше в связи с четкостью звука, применяется только на нотах, требующих величия и живости. Он не используется на длинных нотах, таких как половинки или целые, которые часто встречаются в быстрых пьесах, будь то основная тема или нота с акцентом. Также этот штрих не применяется на заливочных нотах, передающих приятный или грустный эффект, их контрабасист должен исполнять в такой же протяжной и спокойной манере, как и виолончелист.

### § 6

Контрабасисту необходимо владеть хорошей и удобной аппликатурой, чтобы он мог играть написанное в верхнем регистре так же, как и виолончелист, не искажая мелодию басовых партий, особенно если они написаны в унисон и должны исполняться на каждом инструменте, включая контрабас, в своем регистре. Взгляните на пример в § 5 раздела о виолончелистах (таб. 22, рис. 53 и 54). Если басовые партии, подобные представленным, написаны выше, чем контрабасист может достать на своем инструменте, он должен исполнять их на октаву ниже, а не разделять их октавными переносами в странной манере. Подобные пассажи, однако, редко поднимаются выше соль<sup>1</sup>, которую некоторые хорошие исполнители способны сыграть точно и чисто.

## § 7

Если встречаются пассажи, которые контрабасист не может сыграть четко из-за их быстроты, он может играть только первую, третью или последнюю ноту каждой фигуры, написаны ли они шестнадцатыми или тридцать вторыми. В каждом случае он должен определять, какая из нот является основной нотой мелодии в басу. Соответствующие описания даны в примерах таб. 23, рис. 1, 2 и 3. За исключением такого рода пассажей, относимых иными музыкантами к слишком трудным для быстрой игры, контрабасист не должен пропускать ничего. Если он станет играть только первые и четвертые восьмые, встречающиеся на одной ноте, пропуская три, как время от времени делают некоторые, особенно если они должны аккомпанировать пьесу, которую не написали сами, я не нахожу для него возможным избежать обвинений в лени и злоумышлении.

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



Рис. 1-3. Таб. 23

## § 8

Вообще же исполнение на контрабасе должно быть более серьезным, чем на других басовых. От контрабасиста не требуется мелких изысканных украшений, его задача – стремиться непрерывно придавать выражение и вес тому, что играют другие. Он должен исполнять пиано и форте в

нужное время, точно придерживаться темпа, не загонять и не замедлять, исполнять свои ноты надежно, уверенно и четко, должен остерегаться перекашивания смычка, что является особенно опасной ошибкой на этом инструменте. Если контрабасист слышит, что характер исполнения меняется от серьезного к веселому, от нежного или меланхоличного к радостному и решительному, и т. д., он должен вносить свою лепту, а не препятствовать своим равнодушием эффекту, который старается произвести вся группа. Он должен соблюдать все паузы, особенно в исполнении концертов, чтобы в начале ригурнеля вступить форте и вовремя, не позволяя себе пропустить несколько начальных нот, как это делают некоторые.

Контрабасист также вынесет много полезного из разделов этой главы, посвященных другим инструментам и приведенных для них правил, которые по причине недостатка места невозможно все здесь повторить.

## РАЗДЕЛ 6. О КЛАВЕСИНИСТАХ

### § 1

Далеко не всякий, имеющий некоторое представление о цифрованном баса, будет хорош в аккомпанементе. Искусством генерал-баса можно овладеть путем изучения правил, но научиться аккомпанировать можно лишь благодаря собственной восприимчивости и приобретенному личному опыту.

### § 2

Намерения обсуждать первое у меня нет, ибо различных методов обучения генерал-басу существует предостаточно. Что же касается последнего, то ставя себе целью всесторонне осветить в данной работе искусство аккомпанеента, я желал бы, с позволения господ клавиристов, вкратце обсудить эту тему, оставляя дальнейшие размышления на откуп искусным и опытным музыкантам.

### § 3

Как было сказано выше, исполнитель, обладающий исчерпывающими знаниями о генерал-басе, вполне может быть скверным аккомпаниатором. Исполнение цифрованного баса требует, чтобы голоса, которые клавесинист добавляет над басом в соответствии с обозначениями, игрались по правилам и так, словно они выписаны в нотах. Но искусство аккомпанеента требует и многого другого.

## § 4

Главное правило цифрованного баса гласит, что всегда следует играть все четыре голоса; но в хорошем аккомпанементе часто лучше не ограничиваться этим правилом, порой приходится отбрасывать некоторые голоса или вовсе удваивать бас на октаву выше в правой руке. Как композитор не обязан сочинить три, четыре или пять голосов инструментального аккомпанеента к любой мелодии так, чтобы они не звучали неразборчиво и невнятно, так же и клавирист должен действовать согласно ситуации, не следуя слепо правилам цифрованного баса, поскольку далеко не каждая мелодия подходит для полнозвучного аккомпанеента на клавире.

## § 5

Многоголосная пьеса в сопровождении большого оркестра требует полного и насыщенного аккомпанеента клавесина. В концерте, исполняемом лишь несколькими инструментами, в аккомпанементе необходима некоторая умеренность, особенно в сольных разделах. Следует обратить внимание на то, участвуют ли в аккомпанементе только инструменты басовой группы; играет ли солист тихо или громко, в верхнем или в нижнем регистре; исполняет ли солист протяжную и певучую мелодию, скачки и пассажи, исполняются ли эти пассажи спокойно или страстно, состоят ли из консонансов или консонансы переходят в диссонансы для модуляции в другую тональность; движется ли бас медленно или быстро, идут ли быстрые длительности в басу скачками или поступенно; встречается ли в басу четыре или восемь нот одной высоты; чередуются ли паузы с длинными и короткими нотами. Если характер пьесы обозначен как *Allegretto*, *Allegro* или *Presto*, то инструментальные пьесы в первом аффекте следует исполнять серьезно, во втором – живо, а в третьем – стремительно и игриво. Если это *Adagio assai*, *Grave*, *Mesto*, *Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Larghetto*, *Siciliano*, *Spiritoso* и т. д., то каждую из них и солисту, и аккомпаниатору следует играть в особой манере. Если каждый исполнитель будет достаточно внимателен к подобным вещам, пьеса окажет ожидаемое действие на слушателей.

## § 6

В трио клавесинист должен сообразовывать свою манеру игры с тем, громко или тихо звучат инструменты, которым он аккомпанирует; играет ли виолончель вместе с клавесином; в каком стиле написано исполняемое произведение – галантном или полифоническом; громкий или тихий клавесин сам по себе, открыт он или закрыт и насколько близко расположен от слушателей. Клавесин звучит довольно громко вблизи, но в некотором удалении его слышно хуже, чем другие инструменты. Если

клавирист играет вместе с виолончелью, аккомпанируя инструментам, звучащим тихо, он должен умеренно использовать правую руку, особенно в пьесах галантного стиля, в особенности если один голос молчит, а другой играет соло. Если оба голоса играют одновременно или в ансамбле с более громкими инструментами, также в гармонически заполненных или полифонических пьесах клавесинист может играть более полнозвучно.

### § 7

Наибольшая тактичность и сдержанность требуются в аккомпанементе солирующему инструменту; и если солист играет свою партию спокойно и без волнения, то его удовлетворение во многом зависит от аккомпаниатора, поскольку последний может как поддержать, так и обескуражить солиста. Если аккомпаниатор не устойчив в темпе и склонен к замедлениям в *tempo rubato*, варьируя украшения, пусть даже придающие изящность исполнению, или, напротив того, спешит и вступает после паузы слишком рано, он не только сбивает солиста с толку, но и внушает ему недоверие, мешая играть смело и свободно. Предосудительно чрезмерно активно использовать правую руку, в неподходящий момент играть мелодии, арпеджио или иные пассажи, противоречащие главной партии, или не исполнять *forte* и *piano* одновременно с солистом, играя все без аффектации и с одинаковой громкостью.

### § 8

Все, что было сказано здесь об аккомпанементе инструментальных пьес, справедливо по отношению к аккомпанементу пьес вокальных.

### § 9

Известно, что на клавесине, особенно с одним мануалом, нельзя варьировать громкость звука столь же хорошо, как на инструменте, называемом пианофорте (*pianoforte*), в котором струны не цепляются перьями, а ударяются молоточками. Тем не менее манера игры на клавесине очень важна. *Piano* на этом инструменте можно изобразить более легким прикосновением и сокращением голосов в аккордах, а *forte* – более сильным ударом по клавишам и добавлением голосов в обеих руках.

### § 10

Аккомпанирующий должен уметь отличать ноты, требующие большей выразительности, и знать как исполнить их сильнее и ярче, нежели ноты, не нуждающиеся в особом внимании. К первым относятся: длинные ноты в пассаже из коротких нот и ноты, с которых начинается главная



тема, и в особенности диссонансы. Если для усиления подобных нот постоянно переносить бас на октаву ниже, это будет препятствовать плавному движению верхнего голоса. Начало темы следует всегда подчеркивать динамически, диссонансы же служат для того, чтобы передавать выражение различных аффектов.

### § 11

Безусловно, в аккомпанементе часто встречаются и другие длинные ноты, которые не следует выделять особо, поскольку они только сопровождают мелодию. Речь не о них. Здесь мы говорим лишь о тех нотах, которые прерывают быстрое и стремительное движение баса и сразу сменяются другими быстрыми нотами. Это могут быть как консонансы, так и диссонансы. Сюда относятся ноты, на которых бас избегает каденцию в верхнем голосе, образуя так называемый прерванный каданс; а также ноты, подготавливающие заключительную каденцию; ноты, повышенные на малый полутон диезом или бекаром и образующие с верхним голосом уменьшенную квинту и сексту; и наконец те, что понижены на полтона бемодем, как уже говорилось в разделе «О виолончелистах». Сказанному можно найти гораздо больше примеров, если рассматривать каждую пьесу во всей ее целостности и не забывать о главном предназначении музыки – пробуждать и умиротворять чувства.

### § 12

Именно ради пробуждения различных чувств диссонансы следует играть громче консонансов. Консонансы располагают к умиротворению и безмятежности; диссонансы, напротив, пробуждают беспокойство. Как непрерывное наслаждение, какого бы рода оно ни было, ослабляет и изнуряет наше восприятие настолько, что перестает быть таковым, так и непрерывная последовательность консонансов в конечном итоге вызывает неприязнь и недовольство слуха, если не будет время от времени чередоваться с не столь приятными звуками, а именно – с диссонансами. Чем более мы выделяем и подчеркиваем при игре диссонанс, тем интенсивнее он раздражает слух. Но чем сильнее неприятности, лишаящие нас удовольствия, тем приятнее будет последующее наслаждение. Таким образом, чем резче диссонанс, тем желаннее его разрешение. Без подобного чередования приятных и неприятных звуков музыка не могла бы пробуждать и умирять разнообразные чувства.

### § 13

Однако неприятности бывают разные, и некоторые диссонансы воздей-

ствуют на слух сильнее других – значит, их следует играть громче. Нона, нона и кварта, нона с септимой, квинта и кварта воспринимаются на слух не так, как трезвучие с секстой, уменьшенное трезвучие с минорной секстой, уменьшенное трезвучие с мажорной секстой, уменьшенная септима, септима с квартой и секундой, увеличенная секста, большая секунда с квартой, малая секунда с квартой большая и увеличенная секунда с увеличенной квартой и малая терция с увеличенной квартой. Поэтому в аккомпанементе первые не следует акцентировать столь же сильно, как вторые. Однако и вторые различны между собой. Малую секунду с квартой, большую и увеличенную секунду с увеличенной квартой, малую терцию с увеличенной квартой, уменьшенную квинту с большой секстой, увеличенную сексту, уменьшенную септиму и септиму с секундой и квартой следует акцентировать более других, следовательно, клавесинист должен исполнять их громче, сильнее ударяя по клавишам.

#### § 14

Дабы пояснить мое высказывание о диссонансах и различной с точки зрения силы звука манере исполнения оных, я хочу привести пример (см. таб. 24, рис. 1), из которого ясно видно, что для правильной передачи настроения, форте и пиано являются одним из наиболее важных элементов исполнения. Сыграйте этот пример несколько раз именно так, как указано – *piano*, *pianissimo*, *forte* и *fortissimo*, а затем повторите его с одной силой звука, обращая особое внимание на различия в звучании этих аккордов и на собственные ощущения. Я убежден, что если понемногу, без предубеждения, приобрести привычку аккомпанировать в этой манере, если научиться распознавать аффекты, передаваемые различными диссонансами, если уделять особое внимание повторяющимся музыкальным фразам, длинным нотам, чередующимся с пассажами, прерванным оборотам, столь частым в кадансах, нотам, повышенным диезами или бекарами, или пониженным бемолями и модулирующими в другую тональность, то определить, когда нужно играть *piano*, *mezzoforte*, *forte* и *fortissimo*, даже если они не указаны в нотах, будет намного легче. Вот по какой причине, а также ради достижения наибольшей ясности я поделил диссонансы на три группы – в соответствии с их аффектом и манерой, в которой они должны исполняться. Первую группу я отмечаю *mezzoforte*, вторую – *forte* и третью – *fortissimo*.

К первой группе *mezzoforte* можно причислить:

секунду с квартой;

квинту с большой секстой;

большую сексту с минорной терцией;

*Affettuoso di molto*

The musical score is written for piano accompaniment in a 3/4 time signature with two flats in the key signature. It begins with the tempo marking "Affettuoso di molto". The score is organized into seven systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staves are heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and dynamic markings (p, mf, f, ff, pp). Trills (tr) are indicated above certain notes in the treble clef staves. The dynamics vary throughout, starting with piano (p) and moving through mezzo-forte (mf) and forte (f) to fortissimo (ff) and pianissimo (pp).

Рис. 1 (начало). Таб. 24

Рис. 1 (продолжение). Таб. 24

малую септиму с минорной терцией;  
большую септиму.

Ко второй группе *forte* принадлежат:  
секунда с увеличенной квартой;  
уменьшенная квинта с малой секстой.

Третьей группой *fortissimo* считаются:  
увеличенная секунда с увеличенной квартой;  
малая терция с увеличенной квартой;  
уменьшенная квинта с большой секстой;  
увеличенная секста;  
уменьшенная септима;  
большая септима с секундой и квартой.

Для примера я выбрал *Adagio*, поскольку в этом темпе наиболее удобно показать различия между диссонансами точно и ясно. Я допускаю, что в *Adagio* консонантные аккорды в аккомпанементе к соло следует играть не громко, а *mezzopiano*, чтобы при необходимости иметь возможность играть тише или громче. Но если в нотах стоит *piano* или *pianissimo*, диссонансы следует выделять соразмерно по громкости. Таким образом, в *pianissimo* диссонансы третьей группы равны по силе звука диссонансам из первой группы, а в *piano* – из второй группы, остальное можно уменьшить в тех же пропорциях. Если контраст будет слишком сильным, он более досадит слушателю, нежели доставит ему удовольствие. Подобная манера аккомпанеента имитирует человеческий голос и инструменты, природа которых допускает постепенное нарастание и ослабление звука. Но и при такой манере игры на клавиатуре большое значение имеют разумность и душевная чуткость исполнителя. Тот, у кого два последних

качества отсутствуют, не достигнет больших успехов, если только не заменит недостающее усердием и практикой; усердие принесет знания, а знания помогут таланту.

### § 15

Следует отметить, что если несколько диссонансов различных групп следуют друг за другом, и при этом одни диссонансы переходят в другие, для достижения должной выразительности в исполнении необходимо постепенно добавлять голоса и увеличивать силу звучания. То, что квинта и кварта, нона и септима, нона и кварта, или септима, переходя в сексту и кварту, или будучи сыграны над проходящей нотой не нуждаются в особом акценте, понятно не только из вышеприведенного примера, но куда более – из практики и собственного слухового опыта. Как уже говорилось выше, не все диссонансы равнозначны, и их следует употреблять, как соль и перец в пище, ибо мы по-разному ощущаем вкус одного и другого.

### § 16

Для того чтобы диссонансы воздействовали на слух должным образом, а именно, чтобы консонансы, стоящие за ними, звучали более приятно и благозвучно, их нужно не только выделять по-разному, в соответствии с группой, к которой они относятся, но и в целом играть гораздо громче консонансов. Подобно тому, как любой консонантный аккорд можно сыграть тремя способами, а именно, когда октава, терция, квинта или секста лежат в верхнем голосе, что имеет различный аффект, диссонансные аккорды тоже можно играть по-разному. Например, если аккорд состоит из малой терции, уменьшенной кварты и сексты, то сыграв сначала терцию, потом кварту, а в третий раз сексту, или секунду как обращение септимы в двух верхних голосах, вы услышите, что диссонансные ноты, расположенные рядом, звучат резче, чем расположенные дальше друг от друга. Хороший аккомпаниатор должен понимать, как распределить подобные созвучия таким образом, чтобы они наиболее соответствовали характеру произведения.

### § 17

На клавесине с одним мануалом пассажи, обозначенные *piano*, следует играть менее сильным касанием клавиш и уменьшив количество голосов. Там, где обозначено *mezzoforte*, следует удвоить бас в октаву; так же исполняются пассажи на *forte* с добавлением в левой руке консонансов, принадлежащих аккорду. Пассажи, обозначенные *fortissimo*, следует играть, добавляя быстрые арпеджио снизу вверх, удваивая октавы и добавляя консонансы в левой руке, а также при помощи более сильного

и мощного туше. На клавесине с двумя мануалами верхний можно использовать для *pianissimo*. Пианофорте наиболее удобен для всех вышеописанных приемов, ибо этот инструмент обладает всеми свойствами, необходимыми для хорошего аккомпанемента, коего исполнение на нем зависит лишь от проницательности самого клавириста. Клавикорд проявляет при игре те же свойства, однако звучание его отличается от пианофорте, поскольку на нем невозможно играть *fortissimo*.

### § 18

На каждом инструменте звук можно издавать по-разному, сказанное справедливо и для клавесина, хотя может показаться, что на этом инструменте все зависит не от исполнителя, а лишь от самого инструмента. Однако, как показывает опыт, если два музыканта играют на одном и том же инструменте, у одного звук бывает намного лучше, чем у другого. Должно быть, причиной тому определенная манера туше, присущая каждому человеку: касается ли каждый палец клавиш с одинаковой силой, выразительностью и правильным весом; дает ли исполнитель струне достаточно времени беспрепятственно вибрировать; опускаются ли пальцы на клавиши слишком лениво, не позволяя струне с помощью быстрого удара вибрировать сильнее, а звуку – звучать дольше, дабы преодолеть недостаток этого инструмента, заключающийся в том, что звуки невозможно соединять между собой так, как это делается на других инструментах. Много зависит и от того, ударяет ли один палец по клавише сильнее, чем другой. Это происходит, если у исполнителя есть привычка подгибать некоторые пальцы, вытягивая вперед остальные, что не только приводит к неравномерному туше, но и препятствует ровному, четкому и чистому исполнению быстрых пассажей. В результате быстрые пассажи звучат так, словно исполнитель буквально спотыкается на каждой ноте. Приучив себя с самого начала сгибать все пальцы равномерно, вы не допустите подобную ошибку при игре. Однако при исполнении подобных пассажей не нужно поднимать пальцы сразу после нажатия клавиши, лучше провести кончиком пальца по направлению к передней части клавиши, пока он не соскользнет с нее. В такой манере быстрые пассажи исполняются наиболее четко. Я обращаюсь здесь к опыту одного из величайших исполнителей на клавесине, который играл и учил в такой манере\*.

### § 19

Если основной голос в *Adagio* играет задержания перед терцией или секстой так, что они превращаются в кварту и септиму (см. таб. 23, рис. 4),

---

\* Здесь Кванц имеет в виду И. С. Баха. (Примеч. Е. П.)



обозначенные выше мажорные и минорные терции в нижнем регистре, где они будут более сносными на слух, как я уже говорил в связи с другими полутонами. Кроме того, унисон с солирующим инструментом звучит не столь хорошо, как с голосом, а плохая интонация не столь слышна в нижнем регистре, как верхнем. Чтобы убедиться в этом, настройте на одном мануале клавесина октаву выше или ниже, затем на нижнем мануале настройте сексту от верхней ноты точно с нижней. Затем сыграйте неправильно настроенный унисон и посмотрите, не раздражает ли он слух сильнее, чем фальшивая октава.

### § 21

С давнего времени правило исполнения басы континуо не позволяет расставлять руки слишком широко друг от друга, следовательно, играть правой рукой в слишком высоком регистре. Это правило разумное, верное и должно всегда соблюдаться. Аккомпанирующий клавесин, играющий ниже основной партии, звучит значительно лучше, нежели играющий вместе с основной партией или выше нее. Когда старые композиторы хотели сделать аккомпанемент на октаву выше, они ставили над басом цифры 10, 11 и 12 вместо 3, 4, 5 и т. д. И так как различие между этими цифрами не такое, как между секундой и ноной, они проставлены не без особой причины.

Из вышесказанного становится ясно, что не следует аккомпанировать виолончелисту, играющему соло, в той же манере, что и скрипачу. С первым правая рука должна играть все в нижнем регистре. Если по невнимательности композитора бас временами написан очень высоко, над основной партией, его можно играть на октаву ниже, так чтобы из квинты не получалась кварта. При аккомпанировании скрипке, имеющей большой диапазон, клавесинист должен следить за тем, в каком регистре преимущественно играет скрипач, чтобы играть не выше низких нот солиста и не слишком отдаляться от высоких.

### § 22

Если в медленных пьесах в басу повторяются несколько нот одной высоты, обозначенные цифрами  $5/3$ ,  $6/4$ ,  $7/5$ ,  $6/4$ ,  $5/3$  и т. д., поскольку в мелодии основной партии, скорее всего, есть ноты верхних цифр; правильно будет перенести верхние цифры в нижний регистр, превращая тем самым терции, образующиеся между голосами, в сексты. Это не только прозвучит гармоничнее, но и будет более похоже на трио, чем на соло. Еще лучше играть только нижние цифры, чтобы не дублировать ноты, звучащие в верхнем голосе. Если поступать так, вы никогда не заглушите основную партию, и солист получит необходимую свободу. В противном



случае может показаться, что аккомпаниатор хочет сыграть пьесу в унисон с солистом.

### § 23

В *Adagio* аккомпаниатор не должен арпеджировать или играть мелодию правой рукой, если только у солиста в это время нет длинных нот или пауз. Средние голоса не должны быть слышнее баса. В *Adagio* в простом размере можно играть правой рукой каждую восьмую. Однако если в *Arioso* в басу быстрые пассажи восьмыми, шестнадцатыми или триолями, нет необходимости брать аккорды в правой руке на каждую ноту, лучше сыграть на первую из двух, а в триолях – на первую из трех нот, если только над проходящими нотами композитор не поставил отдельных цифр.

### § 24

Если в *Adagio* певец или исполнитель соло увеличивает или уменьшает звук на длинной ноте, а бас при этом движется разными длительностями, аккомпаниатор должен следовать за движением солирующей партии, играя от ноты к ноте громче или тише.

### § 25

Если основная партия в *Adagio* имеет особый характер за счет нескольких быстрых пунктирных нот, а бас имитирует это в том же ритме, аккомпаниатор должен играть их, будь то консонансы или диссонансы, величественно и полными аккордами. Если у солиста меланхолическая и певучая мелодия, то аккомпаниатор должен ослабить туше, сократить количество голосов и приспособиться к игре солиста, переживая с ним вместе все чувства так же, как если бы он сам играл сольную партию. Если композитор по какой-то причине не обозначил никакого аффекта, аккомпаниатор может время от времени выделять некоторые ноты, там, где он считает это уместным, используя сильное туше, а последующие ноты играя тише. Подобный прием можно с успехом применять в похожих или повторяющихся музыкальных фразах, появляющихся в той же тональности или в транспозиции, или, как уже упоминалось ранее, при появлении диссонансов.

### § 26

Имитации, состоящие из быстрых или мелодических пассажей, прозвучат лучше, если их удвоить в верхней октаве правой рукой, а не сопровождать полнозвучными аккордами. Унисон следует сопровождать в той же манере.

## § 27

Если бас переходит из своего обычного регистра в теноровый, как это часто бывает в вокальной музыке, правая рука должна играть в регистре, близком к левой руке, используя в аккомпанементе лишь несколько голосов, так чтобы последующие фразы в басовом регистре прозвучали более ярко.

## § 28

Если аккорды с задержаниями – обычно в секунду, кварту или сексту – появляются в басу очень медленной пьесы, а в аккомпанементе не участвует виолончель или иной басовый инструмент, можно, вопреки правилам генерал-баса, повторять аккорды, стоящие под лигой, принимая во внимание, что звук клавесина быстро затухает, а без звучания основной ноты диссонансы на слух переходят в консонансы, не достигая желаемого эффекта. Если несколько нот одной высоты, каждая длительностью в целый такт, залигованы, можно играть каждую из них отдельно.

## § 29

Если солист с самого начала взял неверный темп, аккомпаниатор не должен препятствовать ему в последующем изменении темпа по своему усмотрению.

## § 30

Для того чтобы не нарушать темпа, особенно в очень медленных пьесах, клавесинист должен не поднимать обе руки очень высоко или по-разному, не играть в аккомпанементе такие длительности, как четверти или восьмые, чрезмерно коротко и не снимать руки с мануала слишком быстро. Если клавесинист держит руки над мануалом дольше, чем на нем, он теряет возможность верно исполнять нотные длительности. Но если он делает равномерные движения руками, держа их над клавесином столь же долго, как и на клавишах, разделение четвертей на восьмые, а восьмых на шестнадцатые будет правильным и без особых раздумий; ноты при этом звучат певучей, что делает общее звучание инструмента более приятным. Если не соблюдать приведенное правило, колебание струны будет слишком коротким из-за быстрого движения перышка, что сделает звучание инструмента неестественным, более того, различия между стаккато и другими нотами не будут слышны. На длинных нотах (*sostenuto*) пальцы должны оставаться на клавишах вплоть до взятия следующей ноты.

## § 31

Если в *Adagio* встречается остановка, или цезура, во всех голосах, а соли-

рующая партия начинается с затакта, образуя к первой доле скачок вверх на кварту, квинту, сексту или септиму, который солист волен заполнить свободными украшениями, аккомпаниатор, чья первая нота обычно приходится на сильную долю, должен ждать до тех пор, пока солист не сыграет ноту на сильную долю, и не вступать раньше, как это порой случается. Но если в основной партии есть задержания или другие длинные ноты, а в басу – пассажи, аккомпаниатор должен точно соблюдать темп, не позволяя себе никаких отклонений, поскольку солисту необходимо играть в соответствии с басом.

### § 32

Все сказанное выше в основном относится к *Adagio*. И хотя в быстром темпе невозможно следовать всем этим правилам столь же строго, как это необходимо в *Adagio*, все же большинство из приведенных принципов, особенно те, что относятся к риторике и выразительности, применимы и в *Allegro*. В целом в *Allegro* следует соблюдать следующие правила: аккомпаниатор должен строго придерживаться темпа, не позволяя себе ускорять или замедлять его, левая рука должна быть достаточно подвижна, чтобы играть все отчетливо и точно. Для развития беглости инструментальная музыка благоприятнее, нежели вокальная, поскольку в последней беглости и яркости требуется меньше, чем в первой. Если нужно сыграть несколько восьмых на одном звуке в левой руке, следует играть их все, а не одну из четырех, а то и из восьми, как делают некоторые во имя собственного удобства, особенно в вокальных пьесах. Правой рукой следует играть свободно и певуче, но не излишне полнозвучно и не в унисон с солистом. Не следует чрезмерно высоко поднимать руки на коротких паузах, так как это легко может нарушить темп. Чтобы этого не случилось, на месте короткой паузы можно взять аккорд следующей ноты\*. Не следует перегружать правую руку – это может привести к потере темпа и тем самым помешать солисту. Не усложняйте все голоса проходящими нотами. *Forte* и *piano* важно играть вовремя. Басовую партию следует исполнять в соответствующем регистре, ничего не добавляя к интервалам. Наконец, в выборе громкости звучания следует опираться на солирующую партию – если солист играет на флейте в нижнем регистре, аккомпаниатор должен сопровождать его очень тихо, особенно в минорных тональностях.

---

\* Это применяется только к нотам в аккомпанементе. Если основная тема фуги или имитации начинается с затакта, неверно играть следующий аккорд во время предшествующей паузы. В данном случае лучше удвоить основную тему правой рукой на октаву выше, нежели аккомпанировать полными аккордами. (Примеч. авт.)

## § 33

Если певец исполняет наизусть речитатив, аккомпаниатор облегчит ему задачу, если будет играть первую ноту после каждой цезуры заранее, как бы подсказывая вокалисту. Сначала следует исполнить аккорд быстрым арпеджио таким образом, чтобы первая нота певца находилась в верхнем голосе, а затем сыграть несколько последующих интервалов из вокальной партии (см. таб. 23, рис. 5).



Рис. 5. Таб. 23

Это поддержит как память, так и интонацию певца. О том, что еще следует соблюдать в речитативе или в аккомпанементе вообще, будет сказано в следующем разделе.

## РАЗДЕЛ 7. ОБ ОБЯЗАННОСТЯХ ВСЕХ АККОМПАНИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ

## § 1

Чтобы оркестр звучал хорошо, оркестрантам не достаточно иметь хорошие инструменты, важно уметь их чисто настраивать.

## § 2

Наставления по настройке струнных инструментов могут показаться излишними. Казалось бы, нет ничего проще, чем настроить инструмент с четырьмя струнами по квинтам, так как квинта – это интервал, который обычно гораздо легче различать на слух, чем другие. Тем не менее опыт показывает обратное. Конечно, некоторые опытные скрипачи или исполнители на иных инструментах добросовестно относятся к настройке инструмента, но большинство, будь то по неведению или от нерадивости, пренебрегает этим настолько, что если взять все инструменты в большом оркестре, то не только каждый из них будет настроен плохо, но вы едва ли найдете два-три инструмента, строящих

чисто между собой; разумеется, все это пагубно сказывается на звучании оркестра в целом.

### § 3

Представьте себе искусного клавесиниста, играющего на плохо настроенном инструменте – не оскорбляет ли фальшь чувствительный музыкальный слух более, нежели хорошее исполнение его улаждает? И если это происходит с одним инструментом, где ноты могут удваиваться только двумя унисонами на двух мануалах, или, самое большее, двумя октавами, то как подобное будет звучать на нестройящих между собой инструментах в большом ансамбле, где унисоны удваиваются неоднократно! Конечно, каждый, кто играет на струнном инструменте, полагается на собственный слух, ставя пальцы выше или ниже; однако фальшивый строй все равно будет замечен на открытых струнах, в особенности на нижних, поскольку избежать их невозможно. Отметим к тому же, что тот, кто лишь в редких случаях чисто настраивает свой инструмент, теряет способность чисто играть, поскольку из одного следует другое. И даже если скрипач достаточно опытен, чтобы при помощи смены позиций играть без открытых струн, он не сможет избежать скачков на квинту одним пальцем, и в быстрых пьесах эти скачки тоже будут фальшивыми, если струны не настроены чисто.

### § 4

Чтобы настроить скрипку достаточно чисто, я рекомендую следовать правилу, соблюдаемому при настройке клавесина, а именно: квинты должны быть настроены скорее чуть уже, нежели чисто или немного шире, так чтобы открытые струны точно строили с клавесином. Если же все квинты выстроить выше или чисто, то лишь одна из четырех струн будет строить с клавесином. Если ля настроить чисто с клавесином, ми немного ниже по отношению к ля, а ре к ля, и соль к ре – немного выше, два инструмента будут строить друг с другом. Не принимайте этот совет за абсолютное правило, но лишь как повод для дальнейшего размышления.

### § 5

В теплую погоду духовые инструменты могут быть настроены немного ниже струнных, так как их строй при игре поднимается, в то время как строй струнных инструментов в тепле понижается.

### § 6

Строй, постоянно используемый в оркестре, всегда зависит от времени и места. В течение нескольких столетий в Германии преобладал не-

приятный хоровой строй, доказательством тому служат старые органы. Остальные инструменты, такие как скрипки, контрабасы, тромбоны, блок-флейты, шалмеи, бомбарды, трубы, кларнеты и т. д., изготавливали в соответствии с этим строем. Но после того, как французы сделали из немецкой поперечной флейты флейту траверсо, из шалмея – гобой, а из бомбарда – фагот, сделав их строй более низким и приятным, высокий хоровой строй в Германии стал вытесняться камерным, как это видно на примере некоторых наиболее известных новых органов. В настоящее время самый высокий – это венецианский строй. Он почти такой же, как наш старый хоровой. Римский строй около двадцати лет назад был низким и соответствовал строю в Париже, однако сейчас парижский строй поднялся и стал практически идентичен венецианскому.

### § 7

Столь великое разнообразие строев, используемых для настройки (в разных оркестрах), пагубно влияет на музыку вообще. Певцы едва ли могут исполнить арию, написанную в высоком строе, там, где используется низкий, и наоборот. Посему было бы весьма желательно, чтобы повсюду был введен единый строй. Несомненно, высокий звук звонче низкого; с другой стороны, он менее приятный, трогательный и величественный. Я не хотел бы приводить доводы в пользу очень низкого французского строя, хотя он наиболее благоприятен для флейты траверсо, гобоя, фагота и некоторых других инструментов; но и одобрять очень высокий венецианский строй не стану, так как в нем духовые инструменты звучат слишком неприятно. Наилучшим я считаю так называемый немецкий камерный строй ля, который на малую терцию ниже старого хорового. Он и не слишком низкий, и не слишком высокий – где-то между французским и венецианским, и струнные, и духовые инструменты звучат в нем достаточно хорошо.

Несмотря на то, что внешняя форма инструментов осталась бы неизменной, очень высокий строй в конце концов снова сделал бы флейту траверсо поперечной дудкой, гобой – шалмеем, скрипку – скрипкой пикколо, а фагот – бомбардом. Духовые инструменты, являющиеся украшением оркестра, пострадали бы более остальных. Своим существованием они безусловно обязаны низкому регистру, в особенности гобои и фаготы. Если повышать строй последних, укорачивая трости и амбушюрную часть, он станет абсолютно фальшивым. Октавы при этом увеличатся, поскольку нижняя нота октавы станет ниже, а верхняя – выше. При обратном действии, если трость вытащена слишком далеко и амбушюр удлинен, все происходит в точности наоборот: октавы сжимаются, и нижняя нота становится выше, а верхняя – ниже. Так же ведет себя

и флейта, когда ее пробка задвинута слишком глубоко или выдвинута слишком далеко. В первом случае октавы увеличиваются, в то время как во втором они сужаются описанным выше образом. Конечно, чем меньше и уже инструмент, тем проще на нем берутся верхние ноты; но поскольку большинство мастеров работает в соответствии с привычными моделями, приспособленными к низкому строю, мало найдется тех, кто будет в состоянии сократить размеры в правильной пропорции – так, чтобы инструмент не только стал выше, но и сохранил чистоту строя. И даже если в конце концов решить эту задачу, неизвестно, будут ли инструменты, приспособленные к высокому строю, звучать так же, как старые инструменты обычных размеров. Само по себе пристрастие к инструменту, безусловно, хорошо, но лишь до тех пор, пока это не в ущерб другим инструментам. В некоторых частях Италии предпочитают высокий строй, о котором говорилось ранее. По этой причине там реже, чем в других странах, используют духовые инструменты, а потому и музыка для них там не столь хороша. В Риме одно время духовые инструменты были запрещены в церкви – из-за неприятного ли высокого строя или из-за манеры игры на них, я не знаю. Хотя римский строй был низким и удобным для гобоя, гобоисты тогда играли на инструментах, настроенных на целый тон выше, поэтому им приходилось транспонировать, и на фоне остальных инструментов, настроенных ниже, эти гобои звучали подобно немецким шалмеям.

## § 8

В вопросе чистого интонирования на струнных инструментах, особенно на скрипке, многое зависит от хорошего музыкального слуха. Однако это вопрос не только природных способностей, но и понимания звуковых соотношений. Благодаря врожденному слуху многие слышат, если другие играют фальшиво, но когда сами допускают ту же ошибку, они либо не подозревают о ней, либо не знают, что с этим делать. Наилучшее средство избежать этого – монохорд, или измеритель звука. На нем можно научиться распознавать соотношения звуков точнее всего. Каждому певцу или инструменталисту следовало бы ознакомиться с монохордом. С ним он гораздо быстрее приобретет знания о полутонах, поймет, что ноты, отмеченные бемолем, должны быть на комму выше тех, перед которыми стоит диез, и уже не будет полностью полагаться лишь на слух, который весьма обманчив. Особенно это полезно скрипачам и исполнителям на других струнных инструментах, позиция пальца на которых не определена, как на духовых. Многие к тому же играли бы в верхнем регистре гораздо чище, знай они, что ноты на струне располагаются не на одинаковом расстоянии друг от друга, а чем выше, тем ближе друг к дру-

гу. Чтобы убедиться в этом, поделите струну на скрипке или монохорде на две равные части. Первая часть даст нам октаву. Вторую часть снова поделите на две части, первая половина второй части будет на октаву выше предыдущей; то же верно и для оставшейся части струны вверх до подставки. Если во второй октаве ставить пальцы на таком же расстоянии друг от друга, как в первой, то звучать будет терция, а не секунда. Из сказанного следует, что сокращение расстояний начинается уже после первой ноты и продолжается пропорционально до конца струны, а значит, в игре на инструменте все это необходимо учитывать.

## § 9

Если появляется точный полутон, то есть если нота, пониженная бемолем, сразу переходит в ноту с диезом, стоящую над ней, или если повышенная диезом нота переходит в ноту над ней с бемолем (см таб. 23, рис. 6 и 7), то следует учесть сказанное в предыдущем параграфе: нота с диезом должна быть на комму ниже, чем нота с бемолем.



Рис. 6, 7. Таб. 23

Например, соль# должен быть на четверть ниже ляb. Если эти ноты залигрованы друг с другом (см. таб. 23, рис. 6), то для того чтобы большая терция не была слишком высокой относительно нижнего голоса, на диэзе, стоящем за бемолем, палец следует подвинуть немного назад. Но если за диезом следует бемоль (см. рис. 7), то на бемоле палец следует подвинуть вперед на столько же, на сколько он был возвращен назад в предыдущем примере; так следует играть, переходя от соль# к ляb в верхнем голосе, от ми# к фа в среднем и от до# к реb в нижнем голосе. Подобное правило следует соблюдать на всех инструментах, за исключением клавесина, на котором невозможно переходить с одного полутона на другой, а значит, он должен быть правильно темперирован, чтобы обе ноты звучали сносно. На духовых инструментах подобная подстройка ноты достигается с помощью амбушюра. На флейте тон повышается при повороте ее от себя и понижается при повороте вовнутрь. На гобое и фаготе тон можно повысить при помощи более глубокого расположения трости во рту и плотнее сжатых губ, и напротив, для понижения тона нужно выдвинуть трость изо рта и расслабить губы.



## § 10

Хороший оркестр должен исполнять каждую пьесу достойно – в соответствующей ей манере и в определенном характере. Будь то веселая или грустная, величественная или шутливая, отважная, милая или любая другая пьеса, ее следует исполнять в манере, соответствующей ее аффекту. Аккомпанируя солисту, каждый оркестрант должен следовать за солирующей партией, выполняя свою часть работы. У оркестранта, если только он хочет поддержать славную репутацию честного музыканта, не должно быть никаких предпочтений, позволяющих исполнять одни произведения хорошо, а другие – небрежно; все пьесы, кем бы они ни были написаны, следует играть с одинаковым рвением, как если бы это были собственные сочинения.

## § 11

Все, что требуется для хорошего исполнения, подробно описано в главе XI. Однако поскольку наиболее важные вещи в аккомпанементе зависят от струнных инструментов, виды штрихов, необходимые для каждой пьесы, рассматриваются во втором разделе настоящей главы.

## § 12

Не только каждая пьеса в отдельности и каждое чувство, содержащееся в пьесе, но и место, и цель исполнения несут в себе определенные правила и ограничения. Например, церковное сочинение требует большей серьезности и величественности, нежели театральное, позволяющее определенную свободу. Если в произведение для церкви композитор включил неуместные резкие и причудливые музыкальные фразы, оркестранты, в особенности скрипачи, должны стремиться по возможности смягчить, уменьшить и сгладить их сдержанным исполнением.

## § 13

Комическая музыка также заслуживает хорошего исполнения, следующего ее законам. Интермеццо, цель которого высмеять и развеселить, представляет собой противоположность или карикатуру на серьезное вокальное сочинение. Интермеццо состоит более из дерзких и простых, нежели из серьезных музыкальных идей, исполнять его следует, в особенности в комических ариях, не так, как в серьезной опере, а в простой и дерзкой манере. То же относится и к балету на комический сюжет – я упоминаю об этом, поскольку, как уже было сказано, оркестр участвует не только в серьезной, но и в комической музыке.

## § 14

Игра хорошего оркестра должна не только соответствовать характеру каждой пьесы, но и отличаться единообразием и созвучностью. Стоит признать, что речь одного человека производит более сильное впечатление, чем речь другого. Если бы в немецкой трагедии, все персонажи которой предположительно рождены в одной стране, играли люди, говорящие на разных диалектах, таких как верхненемецкий, нижненемецкий, австрийский, швабский, тирольский, швейцарский и т. д., разница в произношении превратила бы самую серьезную трагедию в фарс. То же самое происходит с музыкой, если каждый участник ансамбля играет в своей собственной манере. Например, если в одном оркестре одни играют только во французском стиле, другие в итальянском, а третьи – в обоих, даже если каждый из них в отдельности делает это мастерски, эффект будет таким же, как в описанной выше трагедии. Пожалуй, будет даже хуже, ведь если в трагедии один говорит после другого, то в ансамбле, по большей части, все играют одновременно.

Часто полагают, что если основные партии играют искусные музыканты, остальные не столь важны. Но как капля уксуса портит самое хорошее вино, так и ансамбль, в котором некоторые партии сыграны хорошо, а другие, пусть даже немногие – плохо, в целом звучит дурно.

## § 15

Если солисту предстоит играть аккомпанемент, ему следует в некоторой степени отказаться от мастерства, необходимого для исполнения концертов или соло, и променять свободу, позволительную ему во время сольного исполнения, на рабство. Нельзя добавлять к мелодии ничего, что может ее усложнить, особенно если одну партию играют несколько человек. В противном случае он все запутает, так как не может один читать мысли другого. Например, если один сыграет всего один форшлаг, не обозначенный в нотах, тогда как другой в это время сыграет основной звук, возникнет неприятный, неподготовленный и неразрешенный диссонанс, что оскорбит слух, особенно в медленной пьесе. Если кто-то играет форшлаг, не соблюдая их длительности, в частности длинные – коротко, а короткие – длиннее, результат будет столь же плачевен. К примеру, ригурнели следует исполнять без каких-либо дополнений. Последние разрешены лишь солисту. У некоторых музыкантов есть плохая привычка вставлять в ригурнель всевозможные дурачества, забывая при этом правильно читать ноты. Иные играют разрешения в кадансах полнзвучными аккордами, особенно в ариях, где аккордов не должно быть вообще – создается впечатление, что они научились этому у трактирных скрипачей. Хуже этого только если сразу после окончания арии

провести на скрипке по открытым струнам. Например, если ария в ми мажоре, можно себе представить, сколь прекрасно прозвучит, если сразу вслед за последней нотой сыграть ми и ля.

### § 16

Поскольку качество оркестра в основном зависит от способности всех его участников играть в одинаковой манере, капельмейстер же должен следить за тем, чтобы каждое произведение исполнялось достойно, в полном соответствии его аффекту, обязанность каждого оркестранта — следовать указаниям капельмейстера и не считать для себя зазорным подчиняться разумной дисциплине, без которой не может существовать хороший ансамбль. Редко найдется оркестр, существующий уже много лет, в котором не было бы как хороших, так и плохих исполнителей, это легко выясняется, если в небольших ансамблях разные оркестранты играют поочередно. Среди них есть как молодые, так и пожилые. Не зрелость или молодость музыкантов делают оркестр хорошим, последнее — результат дисциплины и порядка. Пожилой оркестрант, еще обладающий достаточной энергией и долгое время проработавший с достойным капельмейстером, может исполнять свои обязанности гораздо лучше молодого, который, возможно, и в состоянии сыграть более сложные вещи, но не обладает достаточным опытом и не привык подчиняться необходимой дисциплине. Встречаются, однако, пожилые люди, воспитанные плохим капельмейстером, из-за своих предрассудков и в силу своего возраста столь же строптивые, как и молодые, мнящие себя великими виртуозами и слишком полагающиеся на свое мастерство. Старички часто думают, что подчиняться капельмейстеру, если он младше их, оскорбительно, а молодые уверены, что уже обладают всеми качествами, необходимыми хорошему руководителю, забывая об огромном количестве возложенных на него обязанностей. Но как может оркестр существовать и развиваться, если среди его участников преобладает только упрямство, зависть, ненависть и непокорность — вместо симпатии и доверия? Откуда взяться единообразию и созвучности исполнения, если каждый настаивает на своем?

### § 17

Для совершенствования оркестрового исполнения существует еще одно правило, которое можно было бы порекомендовать любому, кто хотел бы стать хорошим музыкантом и аккомпаниатором: исполняя музыкальное произведение, следует прибегать к искусству подражания. Это не только позволительно, но и необходимо, и нисколько не противоречит этике. Тому, кто всю жизнь старается управлять, сколь это возможно, своими

чувствами, будет нетрудно вызвать у себя эмоции, соответствующие аффекту исполняемой пьесы. Только тогда он сможет играть по-настоящему хорошо и с душой. Тот, кто не владеет искусством подражания, не станет истинным музыкантом, оставшись ремесленником, даже если он досконально изучил контрапункт и может играть труднейшие пассажи. К сожалению, некоторые слишком часто используют упомянутое искусство в повседневной жизни, где это недозволено, и слишком редко – в музыке, где это приветствуется.

### § 18

Достойному музыканту не к лицу упрямая привязанность к своему положению. Так, способному скрипачу не стоит стыдиться, если в случае необходимости ему придется играть партию второй скрипки, а то и альт-та. Во многих пьесах эти инструменты нуждаются в столь же умелом исполнителе, что и первые скрипки. Самое прочное и завидное положение дает музыканту его мастерство, кое он может демонстрировать на любом из инструментов.

### § 19

Точное исполнение *forte* и *piano*\* – одна из важнейших составляющих музыки. Их чередование – наиболее удобное средство как для точного выражения аффекта, так и для поддержания баланса света и тени в исполнении. Если бы каждый исполнитель использовал *forte* и *piano* в должной пропорции и в нужное время, некоторые пьесы имели бы куда

---

\* Как хорошо известно, слова *forte* и *piano* пишутся под нотами, которые следует исполнять громче или тише, и обозначаются первыми буквами этих слов, то есть *f* и *p*, а вместо *fortissimo* и *pianissimo* – двумя буквами – *ff* и *pp*; если следует еще более усилить или ослабить звучание, то добавляют еще буквы *f* и *p*, чтобы получилось *fff* и *ppp*. Кроме того, иногда перед *forte* и *piano* стоят другие слова, такие как *mezzo* (половина), *poco* (немного) *meno* (меньше), *piu* (больше), а после них другие, например *assai* (очень). Эти эпитеты не обозначаются одной буквой, так как может возникнуть путаница, ведь у *meno* и *mezzo*, *poco* и *piu* одна и та же начальная буква. Однако если стоит только одна буква *m*, то под этим обычно подразумевается *mezzo*. В силу того, что двойные буквы и эпитеты занимают больше места, чем имеется под одной нотой, возникает вопрос, для какой именно ноты стоит обозначение и что следует играть – громче или тише. Например, если написано *piano assai* или *poco forte*, какая буква обозначает ноту, с которой следует начинать играть с требуемой громкостью? Можно избежать любых недоразумений, если в написании придерживаться правила, что первая буква слов *forte* и *piano*, *f* и *p*, всегда расположена под или над первой нотой, которую нужно играть громче или тише, таким образом нужно играть в соответствии с первыми буквами, *f* и *p*, и в тех случаях, когда они удвоены, или когда перед ними или после них стоят дополнительные слова. (Примеч. авт.)

большой успех у слушателей. Некоторые думают, что нет ничего проще, чем играть громко или тихо в соответствии с простыми обозначениями, при этом уделяют последним столь мало внимания, что приходится напоминать о них устно.

В силу того, что множество так называемых музыкантов не испытывают ни чувств, ни удовольствия от музыки, занимаясь ею только ради заработка, они часто играют без радости и должного внимания. В подобных случаях весьма полезна крепкая и разумная дисциплина, ибо там, где ее нет, оркестр так и останется несовершенным, несмотря на присутствие в нем талантливых музыкантов.

### § 20

*Forte* и *piano* не следует преувеличивать. Не следует форсировать инструменты более, чем позволяет их устройство, иначе звучание будет крайне неприятным, особенно в небольшом помещении. Всегда нужно иметь возможность при необходимости сыграть *fortissimo* и *pianissimo*. Это бывает в тех случаях, когда оказывается, что нужно выделить ноту, сыграв ее громче или тише остальных, даже если под ней ничего не подписано. Тот, кто постоянно играет максимально громко или тихо, лишится подобной возможности. Не говоря уж о том, что между *fortissimo* и *pianissimo* существует гораздо больше градаций оттенков динамики, чем это можно описать словами, в исполнении искусного солиста их можно распознать лишь с помощью проницательности и чувствительности – с тем, чтобы в дальнейшем самому научиться играть их уверенно и свободно. Добиться *fortissimo* проще всего в нижней части смычка, играя довольно близко к подставке, а *pianissimo* – играя далеко от подставки у конца смычка.

### § 21

Чтобы верно исполнить *forte* и *piano*, следует иметь в виду, аккомпанируете ли вы в большом ревербирующем помещении или маленьком, занавешенном гобеленами, где звук приглушается; расположены ли слушатели близко или в отдалении; аккомпанируете ли вы громкому инструменту или тихому; и наконец, большое, маленькое или среднее число аккомпанирующих инструментов в ансамбле. В большом ревербирующем помещении не стоит играть *piano*, следующее сразу за громким и шумным *tutti*, слишком тихо, так как эхо поглотит его. Но если *piano* продолжается некоторое время, то можно уменьшать звук постепенно. В иных обстоятельствах лучше играть *piano* так, как оно обозначено, сразу. Если, наоборот, *forte* следует за *piano*, то первую ноту можно играть немного громче последующих. *Piano* должно быть тише в аккомпанементе тихому инструменту, чем громкому, тише в *Allegro*, чем

в *Adagio*, тише на верхних нотах или на тонких струнах, чем на толстых. Если в концерте, особенно для флейты, *forte* в аккомпанементе стоит во время сольных пассажей, его следует исполнять не громче *mezzoforte*, особенно если флейта играет больше в нижнем, чем в верхнем регистре; в целом аккомпанировать флейте, так же как и всем другим тихим инструментам, следует с разумной сдержанностью. Каждому оркестранту нужно обращать внимание на то, слышит ли он солирующий голос. Если нет, то очевидно, что аккомпанемент слишком громкий и следует играть тише. Наконец, следует принимать во внимание и количество аккомпанирующих инструментов. Предположим, двенадцать скрипок играют *piano*; если шесть из них прекратят играть, то *piano* станет *piano assai*. Если остановятся еще четыре, то, в конечном счете, это будет *pianissimo*. Из этого следует, что если два скрипача играют *piano*, то шесть должны играть *piano assai*, а двенадцать – *pianissimo*. Исключение составляет концерт в большом помещении, поглощающем звук, где следует играть в соответствии с тем, громко или тихо звучит солирующий инструмент, труба это или флейта.

#### § 22

Не все инструменты, особенно скрипки, обладают одинаковой силой звука, поэтому, дабы избежать неоднородности звучания *piano* и *forte*, более громкие инструменты должны подстраиваться под тихие в *forte*, а тихие под громкие – в *piano*, в особенности если они играют имитации и на каждую партию приходится по одному исполнителю.

#### § 23

Если в аккомпанементе звучит более одного голоса, то басовая партия должна быть слышна лучше. Это правило также следует соблюдать в *тутти* – за исключением тех моментов, когда средние голоса имитируют сольную или басовую партию, или играют с ними в *терцию* или *сексту*. Голоса, служащие только для усиления гармонии, никогда не должны заглушать основные партии. В пьесе полифонической, фугированной или с имитацией, проходящей во всех голосах, все голоса следует играть одинаково громко.

#### § 24

Если *forte* обозначено под длинной нотой, и сразу после него стоит *piano*, в то время как смена смычка не предусмотрена, ноту следует начать играть очень громко и с акцентом, а затем сразу уменьшить звук, не меняя направления движения смычка, и, постепенно стихая, перейти на *pianissimo*. Подобные ноты встречаются время от времени, в особенно-

сти если один голос вступает с громкой ноты на затакт, а остальные повторяют ее *forte* на сильную долю (см. таб. 23, рис. 8).



Рис. 8. Таб. 23

### § 25

Если в *Adagio* солист то усиливает, то уменьшает звук, то есть играет более выразительно с помощью чередования света и тени, лучше всего прозвучит, если аккомпаниаторы тоже станут играть в подобной манере, усиливая и уменьшая звук вместе с ним. Как было показано в предыдущем разделе, это особенно важно на нотах, подготавливающих модуляцию в другую тональность, диссонансах, или нотах, делающих остановку в быстром пассаже. Если в подобных случаях играть все одним звуком или оттенком, такое исполнение оставит слушателя равнодушным. Если же чередовать *forte* и *piano* в соответствии с характером музыкальной фразы, исполняя их правильно на нужных нотах, вы достигнете желаемого результата, поддерживая интерес слушателя и перенося его из одного настроения в другое.

### § 26

При повторении музыкальной фразы или при ее имитации, состоящей из половины или целого такта на той же высоте или в транспозиции, повторение следует играть тише первого утверждения.

### § 27

Унисон, состоящий из простой басовой мелодии, который звучит особенно хорошо в большом оркестре, следует играть величественно, приподнято и живо, энергичным смычком и громче, чем остальную мелодию. При этом следует избегать открытых струн, в частности квинт на скрипке.

### § 28

Любое появление основной темы, например в фуге, следует выделять силой звука в каждом голосе – особенно если она начинается с длинных нот. Нежная манера исполнения и свободные украшения при этом не допускаются. Если в развитии фуги перед началом темы не стоит пауза,

предыдущие ноты следует играть тише. Так же следует показывать все фигуры, напоминающие первую фразу или появляющиеся в середине пьесы как новая тема, будь то в соло или в тутти.

### § 29

На залигованных нотах четвертями или половинками звук можно усиливать и уменьшать, поскольку в других голосах сверху или снизу обычно на вторую половину нот приходится диссонанс. Вообще, диссонансы, в каком бы из голосов они не находились, всегда следует выделять особо (см. §§ 12–16 предыдущего раздела).

### § 30

Из вышесказанного можно сделать вывод, что исполнять *forte* и *piano* лишь там, где они указаны, недостаточно, каждый аккомпаниатор должен знать, как разумно расставить их в тех местах, где они не обозначены, для этого необходимы обучение и большой опыт.

### § 31

Все профессиональные музыканты и хорошие аккомпаниаторы должны понимать темп и соблюдать его с особым тщанием. В противном случае исполнение всегда будет несовершенным, особенно в большом оркестре. Несмотря на всю важность этого вопроса, при ближайшем рассмотрении выясняется, что многие музыканты не уверены в своем темпе – льстя себе и не замечая собственных ошибок, они играют наобум, приспособляясь к остальным. Подобную ошибку допускают не только молодые люди. Подчас тот, кого мы считали опытным и искусным музыкантом, то замедляет темп, то спешит. Это приводит к неразберихе в оркестре, особенно если такие люди исполняют основные партии, ведя за собой других.

### § 32

Некоторые полагают, что замедление или ускорение темпа – ошибки, заложенные в самом характере человека. И правда, каждого определяет его так называемый преобладающий темперамент: веселый, горячий и торопливый человек склонен спешить, в то время как меланхоличный, унылый и равнодушный склонен к замедлению темпа. Однако столь же верно, что если уделять этому достаточно внимания, можно смирить и улучшить свой темперамент. Нужно лишь заботиться о том, чтобы эти ошибки не были результатом невнимательности. Описанные оплошности происходят, если с самого начала изучать длительности и темп лишь на собственном опыте, не опираясь на правила и законы; если раньше времени хвататься за слишком сложные пьесы; если играть слишком



много без аккомпанемента; или если выбирать такие пьесы, которые легко выучить наизусть, но которые не приносят пользы в изучении нотной грамоты и темпа.

Чтобы добиться уверенности в этом вопросе, следует для начала больше играть средние, а не основные партии; чаще играть аккомпанемент, чем соло; больше играть не мелодических, а полифонических пьес; во время исполнения слушать не только себя, но и остальные голоса, особенно бас; не торопить ноты, выдерживая полную длительность каждой; отбивать ногой основные ноты, являющиеся вехами темпа, а именно четверти в *Allegro* и восьмые в *Adagio*, – и так до тех пор, пока в этом более не будет нужды (см. главу V и X).

### § 33

Не стоит полагать, что для того, чтобы верно держать темп, достаточно сыграть вовремя ноты на сильную долю такта. Каждая нота, образующая гармонию, должна совпадать с нотами в басовом голосе. Это значит, что не следует укорачивать длительность основных нот, будь то четверти, восьмые или шестнадцатые, ускоряя их таким образом, чтобы проходящие ноты были слышны громче основных, тем самым нарушая гармонию или искажая мелодию.

### § 34

Паузы следует выдерживать так же точно, как и длительности нот. Делать это непросто, в особенности на мелких паузах, таких как восьмые, шестнадцатые или тридцать вторые, поскольку в момент их исполнения звук не слышен и отсчитывать их длительность приходится только мысленно. Однако подобные трудности легко преодолеть, если незаметно отбивать основные ноты ногой, отмечая, приходится ли нота, следующая за паузой, на сильную или на слабую доли, при этом важно не спешить.

### § 35

Пьеса прозвучит достойно, если темп не просто будет ей соответствовать, но и будет выдержан от начала до конца без ускорений или замедлений. Как явствует из опыта, этого часто не происходит. Безусловно, неправильно закончить пьесу медленнее или быстрее, чем начали, последнее однако не так страшно, как первое. Замедление, особенно в *Adagio*, часто не позволяет определить, в четном или в нечетном размере написана пьеса. При этом мелодия постепенно исчезает, и звучат лишь гармонические ходы. Игра в неправильном темпе не только не доставит удовольствия слушателям, но и губительна для самого сочинения. Иногда это ошибка солиста – например, в быстрой пьесе он

ускоряет легкие пассажи, а затем не может справиться с более сложными, или в меланхолической пьесе он настолько погружается в аффект, что забывает о темпе. Однако в потере темпа бывают виноваты аккомпаниаторы – не только в печальной пьесе, но и в певучем *Andante* или *Allegretto* они зачастую начинают засыпать и замедлять, отставая от солиста, или же в быстрой пьесе впадают в раж и суету, и оттого спешат. Если хороший капельмейстер достаточно внимателен, он найдет способ избежать подобных ошибок, сдерживая как неуверенного в темпе солиста, так и оркестрантов.

### § 36

Аккомпаниаторы не должны требовать от солиста приспособливаться к их представлениям о темпе пьесы, ибо они лишь сопровождают солиста, которому и следует предоставить полную свободу в выборе темпа по своему усмотрению. Оркестрант проявил бы непристойное тщеславие, если бы попытался контролировать темп и, устав играть, стал бы его ускорять вопреки солисту. Однако если окажется, что изменение темпа необходимо, поскольку он должен быть быстрее или медленнее, то делать это следует постепенно и незаметно, а не внезапно и быстро, дабы избежать путаницы.

### § 37

Поскольку стиль исполнения *Adagio* требует, чтобы солист слегка отставал от аккомпанемента, а не опережал его, часто создается впечатление, что он хотел бы играть пьесу медленнее. Оркестрантам не следует заблуждаться на этот счет, они должны четко придерживаться темпа, не замедляя его, если только солист не покажет явно, что желает сделать замедление – в противном случае они просто усыпят слушателей.

### § 38

Если ритурнель в *Allegro* исполняется живо, то эту живость следует сохранять в аккомпанементе до конца пьесы. Не следует при этом обращать внимание на солиста, если ему захочется исполнить основную тему в певучей и милой (лестной) манере.

### § 39

Если в медленном темпе встречаются ноты в унисон, как в таб. 23, рис. 9, задержавшись на трели, можно ненароком нарушить темп. Чтобы избежать этой ошибки, следует мысленно разделить эти фигуры на две равные части и представить себе под точкой удар носком ноги.



Рис. 9. Таб. 23

## § 40

Как уже говорилось в § 12 главы XI, быстрые ноты в каждой пьесе умеренного темпа следует играть не одинаково, но выделяя основные ноты фигуры, а именно – первую, третью, пятую и седьмую. Их нужно играть чуть длиннее проходящих нот – второй, четвертой, шестой и восьмой. Там же я представил несколько исключений из этого правила, на которые здесь и ссылаюсь.

## § 41

Если последняя нота ритурнеля – половинка, а за ней следует половинная пауза и соло начинается на сильную долю следующего такта, последнюю ноту ритурнеля не стоит обрывать слишком быстро. Если ритурнель в аккомпанементе начинается на сильную долю, а следующее за ним соло с новой темой начинается с затакта четвертью или восьмой, то во избежание путаницы солисту следует вступить точно и вовремя, подчеркнув сильную долю.

## § 42

Так как быструю пьесу следует начать всем одновременно и в едином темпе, каждый оркестрант должен заучить первый такт своей партии наизусть и во время вступления смотреть на капельмейстера, дабы начать играть с ним вместе и в его темпе. Это особенно необходимо в оркестре или в большом ансамбле при игре в просторном помещении, где музыканты сидят вдалеке друг от друга. Звук в отдалении слышен позже, чем вблизи, а значит, здесь нельзя, как в небольшом помещении, полностью полагаться на слух, поэтому при малейших затруднениях следует прибегнуть к помощи зрения, и часто смотреть на капельмейстера. Тот, кто хоть немного понимает в скрипичной игре, должен играть теми же штрихами, что и капельмейстер. Если не все оркестранты могут видеть или слышать капельмейстера одинаково хорошо, дабы сохранять единый темп, следует смотреть на соседа, который находится ближе к капельмейстеру.

## § 43

Не существует общего правила о том, как долго следует ждать после ферматы или генеральной паузы, обозначенной полукругом с точкой над

нотой или паузой. В соло, исполняемом двумя или тремя музыкантами, подобное не доставляет особых хлопот, однако в большом ансамбле сделать это труднее. После паузы все голоса должны, как и в начале пьесы, вновь вступить одновременно. Если вступят не все, эффект неожиданности, который и является конечной целью, не будет достигнут. На этот случай я приведу правило, общее для всех музыкальных размеров и имеющее лишь несколько исключений: во всех тройных размерах, а также в *alla breve* и размере  $2/4$  после такта, в котором появляется знак паузы, следует выдержать еще целый такт. В простом размере следует руководствоваться тем, стоит ли цезура на слабую или на сильную долю. В первом случае ждать нужно половину такта, во втором – на целый такт дольше. При общем соблюдении этого правила оркестранты смогут вступить вместе без дальнейших напоминаний. Если фермата встречается в солирующей партии, и исполнитель играет украшения, завершающиеся длинной трелью, то аккомпаниаторы должны тянуть свои ноты до окончания трели или снова повторить их на ее завершении. Соблюдение этого правила особенно важно, когда в басу стоят два аккорда и трель представляет собой задержание разрешения, после следует выдержать паузу рекомендованной выше длительности.

#### § 44

Если тутти, следующее за завершением основной каденции, начинается на сильную долю, то оркестру, особенно если он аккомпанирует певцу или исполнителю на духовом инструменте, лучше вступить несколько раньше времени, прервав трель, нежели опоздать, дожидаясь ее окончания. Певцу, как и духовику, может не хватить дыхания, что нарушит всю живость исполнения. Но если тутти начинается во время трели на слабую долю, вы просто обязаны ее прервать. Вступать, однако, следует в зависимости от силы исполнителя и объема его легких. Некоторые певцы и инструменталисты, имеющие хорошие легкие, любят проявить особую удаль на длинных трелях после каденции; не следует им в этом препятствовать. В любом случае трель не следует прерывать до тех пор, пока она не начнет затихать. Капельмейстер в подобной ситуации должен быть особенно внимателен, а значит, и здесь оркестрант обязан смотреть на него и следовать движению его смычка.

#### § 45

Теперь, когда установлено, что такое темп и на что нужно обратить внимание, чтобы играть ровно, я считаю необходимым рассказать о том, как определять темп каждой отдельной пьесы. Определение верного темпа – не самая простая вещь в музыке; следовательно, здесь не обойтись без

некоторых правил. Тот, кто знает, сколь много в каждой пьесе зависит от правильности темпа, и какие ошибки случаются, если его не соблюдать, не подвергнет сомнению важность подобных принципов. Если бы правила были четко определены и соблюдались всеми музыкантами, многие пьесы, искаженные неправильными темпами, звучали бы гораздо выразительнее и принесли бы больше чести композитору. Не говоря уже о том, что, руководствуясь подобными правилами, композитор мог бы более точно передать исполнителям сочинения свои пожелания относительно темпа. По опыту я знаю, что в больших ансамблях в начале пьесы не все музыканты могут сразу определить темп – иногда проходит несколько тактов, прежде чем все приходят к согласию. Если бы каждый исполнитель прежде, чем начать играть, хоть приблизительно мог представить себе темп, множества неприятных и беспорядочных изменений его легко можно было бы избежать. Прослушав пьесу в чем-либо исполнении, нетрудно отметить темп и в другой раз сыграть ее так же. Чтобы еще более убедиться в необходимости подобных правил, проделайте опыт и сыграйте *Adagio* в два, три или четыре раза медленнее, чем нужно. Не обнаружится ли, что мелодия постепенно распадается, и в конце концов остаются лишь гармонические ходы? А если намного медленнее исполнять *Allegro*, которое следует играть с определенным огнем, то слушатели очень скоро начнут клониться ко сну.

#### § 46

С давних пор предпринимались попытки изобрести удобное средство для точного определения темпа. Люлли в его «Элементах и принципах музыки» (Париж, 1698) предложил схему механизма, называемого хронометром. Я этой схемы не видел, посему не имею мнения на этот счет. Пока что очевидно, что этот механизм будет слишком тяжелым, чтобы его можно было постоянно носить с собой, кроме того, тот факт, что его никто никогда не использовал и ныне он совершенно забыт, вызывает сомнения в его полезности.

#### § 47

Средство, которое я полагаю наиболее полезным для определения темпа, является и самым удобным в силу его доступности, поскольку каждый имеет его при себе. Это удары пульса в руке здорового человека. Я постараюсь дать исчерпывающие объяснения, как с его помощью без особого труда определять любой из возможных темпов. Безусловно, я не первый, кто додумался до этого, но, насколько мне известно, никто еще не предпринял попытки ясно и детально описать, как использовать этот метод и как применять его в современной музыке.

## § 48

Я не требую отсчитывать всю пьесу в соответствии с ударами пульса; это невозможно и бессмысленно. Моим намерением является лишь показать, как по двум, четырем, шести или восьми ударам пульса можно при необходимости установить любой темп. Кроме того, я хотел бы поделиться сведениями о различных видах темпов, кои могут послужить пищей для дальнейших размышлений. Если упражняться достаточно долго, то постепенно можно запомнить каждый темп настолько, что сверяться с ударами пульса более не будет необходимости.

## § 49

Прежде чем продолжить, следует подробнее рассмотреть различные категории темпов. В музыке их столь много, что описать все нет никакой возможности. Однако существуют основные категории, являющиеся прообразами остальных. Я хотел бы разделить эти темпы, в том виде, в котором они встречаются в концертах, трио и соло, на четыре группы и использовать их как основу. Это группы темпов в четном размере, иначе говоря, в размере 4/4: (1) *Allegro assai*, (2) *Allegretto*, (3) *Adagio cantabile*, (4) *Adagio assai*.

В первую группу я включаю: *Allegro di molto*, *Presto*.

Во вторую группу: *Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto*, *moderato* и т. д.

К третьей группе я причисляю: *Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affetuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *Alla siciliana*, *Adagio spiritoso* и т. д.

К четвертой принадлежат: *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave* и т. д.

Очевидно, что каждое из этих названий имеет свое собственное значение, но оно касается более выражения основного аффекта каждой пьесы, а не темпа как такового. Если хорошенько запомнить все четыре основных категории, то не трудно будет вычислить и остальные темпы, поскольку разница между ними невелика.

## § 50

*Allegro assai* является самым быстрым из четырех категорий темпов\*.

---

\* В прежние времена тот темп, что считался быстрым, был вдвое медленнее современного. Тогдашнее *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso* и т. д. исполнялись не многим быстрее современного *Allegretto*. Поэтому столь велико число быстрых нот в инструментальных пьесах ранних немецких композиторов, сочинения эти выглядели куда сложнее, чем звучали. Современные французские музыканты сохранили манеру играть подвижные пьесы в умеренных темпах. (Примеч. авт.)

*Allegretto* в два раза медленнее. *Adagio cantabile* в два раза медленнее, чем *Allegretto*, а *Adagio assai* в два раза медленнее, чем *Adagio cantabile*. В *Allegro assai* пассажи состоят из шестнадцатых и триолей восьмыми, в *Allegretto* – из тридцать вторых и триолей шестнадцатыми. Однако поскольку вышеупомянутые пассажи следует играть в одинаковом темпе, будь то шестнадцатые или тридцать вторые, ноты одинаковых длительностей в одном темпе играют в два раза быстрее, чем в другом. То же верно и для размера *alla breve*, или, как его называют итальянцы, *tempo maggiore*, как в быстром, так и в медленном темпе он всегда обозначается большой буквой С, перечеркнутой вертикальной линией, за тем лишь исключением, что здесь все ноты играют в два раза быстрее, чем в простом размере. Быстрые пассажи в этом размере в *Allegro assai* записывают восьмыми, но играть их следует как шестнадцатые из *Allegro assai* в простом размере, или *tempo minore*, то же касается и остальных длительностей. Так же, как в четном размере, в нечетных размерах, таких как  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $12/8$  и т. д., *Allegro* подразделяется на два основных вида темпа, а именно – подвижный и умеренный. Например, если в размере на три четверти стоят только восьмые, в размере на  $3/8$  – шестнадцатые, в размерах на  $6/8$  и  $12/8$  – только восьмые, то пьеса играется в быстром темпе. Однако если в размере на  $3/4$  встречаются шестнадцатые или триоли восьмыми, в размере на  $3/8$  – тридцать вторые и триоли шестнадцатыми, и шестнадцатые в размерах на  $6/8$  и  $12/8$ , то играть следует в умеренном темпе, в два раза медленнее предыдущего. Если принять во внимание категории темпов, описанные в начале параграфа, и то, написана ли пьеса в простом размере или в *alla breve*, в дальнейшем будет нетрудно применять это правило и для *Adagio*.

### § 51

Чтобы перейти к основному вопросу, а именно, как использовать удары пульса для определения темпа, следует отметить, что важно принимать во внимание как слово, обозначающее темп в начале пьесы, так и наиболее быстрые ноты в пассажах. На один удар пульса невозможно исполнить более восьми очень быстрых нот – ни двойным языком, ни смычком, из этого следует, что в простом четном размере:

в *Allegro assai* удар пульса приходится на каждую половинку;

в *Allegretto* – удар пульса на каждую четверть;

в *Adagio cantabile* – удар пульса на каждую восьмую;

в *Adagio assai* – два удара пульса на каждую восьмую.

В размере *alla breve*:

в *Allegro* – удар пульса на каждую целую ноту;

в *Allegretto* – удар пульса на каждую половинку;

в *Adagio cantabile* – удар пульса на каждую четверть;

в *Adagio assai* – два удара пульса на каждую четверть.

Существует тип умеренного *Allegro* в основном, в простом размере, который находится посередине между *Allegro assai* и *Allegretto*. Он встречается в вокальных пьесах, но используется также и в инструментальных сочинениях, коим не подходит быстрый темп в пассажах; обычно он обозначается словами *Poco Allegro*, *Vivace* или, чаще всего, просто *Allegro*. Здесь удар пульса приходится на каждые три восьмые, и второй удар падает на четвертую восьмую.

В *Allegro* в размере  $2/4$  или в быстром размере  $6/8$  на каждый такт приходится один удар пульса.

В *Allegro* в размере  $12/8$ , если нет шестнадцатых, на каждый такт приходятся два удара пульса.

В *Allegro* на  $3/4$ , где пассажи состоят из шестнадцатых или триолей восьмыми, невозможно определить темп по одному такту. Если же рассмотреть два такта вместе, то удар пульса приходится на первую и третью четверти первого такта и на вторую четверть следующего такта; то есть на три удара пульса приходится шесть четвертей. То же самое происходит в размере  $9/8$ .

Один удар пульса приходится на начало каждого такта в быстрых размерах  $3/4$  и  $3/8$ , где каждый такт состоит только из шести быстрых нот. Однако это не применяется к пьесам в темпе *Presto*, иначе такт станет на две короткие ноты длиннее. Чтобы определить, в каком темпе следует в *Presto* играть эти три восьмые или три четверти, возьмите быстрый размер  $2/4$ , где на каждый удар пульса падает четыре восьмых, и играйте три восьмые или три четверти так же быстро, как шестнадцатые или восьмые в только что упомянутом размере  $2/4$ , тогда короткие ноты в обоих размерах будут в правильном темпе. В *Adagio cantabile* в размере  $3/4$ , где бас движется восьмыми, удар пульса приходится на каждую восьмую. Однако если мелодия идет только четвертями и имеет характер скорее певучий, нежели печальный, то удар пульса приходится на каждую четверть. Также следует принимать во внимание тональность и слова, стоящие в начале пьесы. Там, где значится *Adagio assai*, *Mesto* или *Lento*, на каждую четверть приходится два удара пульса. В *Arioso* на  $3/8$  удар пульса приходится на каждую восьмую. *Alla siciliana* в размере  $12/8$  будет слишком медленной, если отсчитывать удар пульса на каждую восьмую. Но если два удара поделить на три части, то они придутся на первую и третью восьмые. Однако, разделяя эти три ноты, не следует более обращать внимание на движение пульса, иначе третья восьмая будет слишком длинной. Если в быстрой пьесе пассажи полностью состоят из триолей и не встречаются ни шестнадцатые, ни тридцать вторые, по своему усмотрению можно играть несколько быстрее ударов пульса. Особенно это уместно в быстрых размерах  $6/8$  и  $12/8$ .



## § 52

То, чему я уделил здесь столь много внимания, наиболее точно и полно подходит к инструментальным пьесам, таким как концерты, трио и соло, как уже было сказано выше. Что касается арий в итальянском стиле – казалось бы, каждая из них требует своего собственного особого темпа. Но все разнообразие темпов происходит от одной из четырех основных категорий, приведенных здесь, и зависит лишь от слов, стоящих в начале пьесы, и составляющих ее длительностей, в особенности самых быстрых. В подвижных ариях также следует принимать во внимание качество и относительные возможности голосов певцов. Певец, артикулирующий все пассажи грудным дыханием, с трудом сможет исполнить их столь же быстро, как тот, кто исполняет их горлом, хотя первый способ в силу своей ясности превосходит последний, особенно когда произведение исполняется в больших помещениях. Имея совсем небольшой опыт в этой области и учитывая, что большинство арий исполняются медленнее, чем инструментальные пьесы, вы без труда найдете нужный темп.

## § 53

То, что касается арий, относится и к церковной музыке, за одним исключением – дабы более соответствовать месту, исполнение и темп в церковной музыке должны быть несколько умереннее, чем в оперном стиле.

## § 54

Достаточно поупражнявшись по методу, описанной выше, можно не только заучить каждую ноту в соответствующей ей длительности, но и определить задуманный композитором темп пьесы.

## § 55

Следует, однако, предвосхитить некоторые критические замечания, которые могут возникнуть в связи с представленным способом определения темпа. Можно возразить, что удары пульса далеко не постоянны в разное время дня, тем более не одинаковы у разных людей, отмечено, что утром перед обедом пульс бьется медленнее, чем после ужина, и еще быстрее ночью, нежели под вечер; у меланхолика он медленнее, чем у нетерпеливого и веселого человека. В подобных возражениях есть доля истины. Тем не менее можно выявить некоторые закономерности. Следует принять за основу удары пульса веселого и радостного, при этом несколько всплывчивого и непостоянного человека, то есть человека, обладающего холерико-сангвиническим темпераментом. Удрученный и печальный или равнодушный и медлительный человек должен выбирать темп чуть быстрее его пульса. Если этого недостаточно, я уточню. Возьмем за основу пульс, равный восьмидесяти ударам в минуту. Во-

семьдесят ударов в самом быстром темпе в простом четном размере равны сорока тактам, несколько ударов больше или меньше значения не имеют. Например, если ваш пульс больше или меньше восьмидесяти на пять ударов в минуту, то это удлинняет или укорачивает каждый из сорока тактов на одну шестнадцатую. Длительность эта столь мала, что изменения совершенно незаметны. Если ваше сердце бьется значительно чаще или реже, чем восемьдесят ударов в минуту, вам придется приспособливаться к изменениям темпа в соответствии с пульсом.

Описываемый метод проверен мною как на ударах собственного пульса, так и посредством многократных измерений пульса других людей, как на материале моих сочинений, так и на произведениях иных композиторов. Если, несмотря на вышесказанное, он все-таки не найдет широкого применения, следуя ему и научившись различать четыре основных типа темпов, вы можете не опасаться, что значительно отклонитесь от верного темпа каждой пьесы.

Ежедневно можно наблюдать, как темпы выбираются неправильно и одну и ту же пьесу играют то быстрее, то медленнее. Само собой разумеется, что если выбирать темп наобум, то *Presto* зачастую становится *Allegretto* и *Adagio* – *Andante*, подобное несправедливо по отношению к композитору, который не всегда может присутствовать лично, дабы установить правильный темп.

Общеизвестно, что если вы повторяете пьесу, в особенности быструю (например *Allegro* концерта или симфонии), то за вторым разом следует играть чуть быстрее, чтобы не усыпить слушателей. Если этого не делать, они решат, что пьеса еще не закончена, но если сыграть повторение в более быстром темпе, пьеса станет оживленнее, приняв новый и непривычный вид, что вновь привлечет внимание публики. Прием этот не уменьшает достоинств пьесы, даже будучи применен посредственными исполнителями. Также не принесет вреда, если меланхолик, в соответствии с его темпераментом, повторит пьесу в умеренном темпе, главное – сделать это хорошо; более же подвижный человек пусть сыграет ее с большей живостью.

Тот, кто откроет более простой, точный и убедительный способ изучения и определения темпов, должен непременно представить его широкой публике.

### §56

Рассмотрим метод определения темпов с помощью ударов пульса применительно к французской танцевальной музыке, на которой стоит остановиться особо.

Музыка эта весьма строгая и не столь импровизационная, как ита-

льянская, по большей части она состоит из разных видов танцев, каждому из которых присущ свой темп. Танцоры и оркестр, придерживающиеся единого темпа, смогут избежать неприятных насмешек. Как известно, большинство танцоров ничего не смыслит в музыке, зачастую они сами не знают правильных темпов и выбирают их по большей части согласно своим способностям и сиюминутному настроению. Как показывает опыт, на утренних репетициях, танцую более спокойно на голодный желудок, танцоры редко просят столь же подвижные темпы, как во время вечерних выступлений, когда они становятся разгоряченными – отчасти после плотного обеда, отчасти же из-за множества зрителей и в силу собственного честолюбия. В результате колени их теряют уверенность, и часто, танцую сарабанду или лур, где лишь согнутые колени держат все тело, они воспринимают темп как слишком медленный, им кажется, что музыканты играют неправильно или вообще исполняют их музыку не столь хорошо, как итальянскую. Французская танцевальная музыка и без того многое теряет, если исполняется в середине хорошей итальянской оперы, где звучит плоско и тускло, не так, как в комедии, где ей нечего противопоставить. Безусловно, играть французские танцы не так просто, как многие могут вообразить, ибо исполнение должно соответствовать каждому из стилей, к тому же сильно отличаться от итальянской манеры. Обычно танцевальная музыка играется серьезно, тяжелым, но коротким и острым штрихом. Ее нужно играть не легато, приподнимая смычок. В подобной музыке редко встречается нежность и певучесть. Ноты с точками играютя тяжело, а последующие – коротко и остро. Быстрые пьесы следует исполнять в веселой, пружинистой манере, очень коротким акцентированным штрихом – это вдохновит танцоров на прыжки и в то же время сделает их представление понятным для зрителей. Танец без музыки подобен пище на картине.

#### § 57

Точность темпа крайне важна в любых видах музыки, однако особо строго его следует соблюдать именно в танцах. Танцоры подстраиваются под него не только на слух, но и в движениях ног и тела, поэтому легко представить, сколь трудно им приходится, когда оркестр то ускоряет, то замедляет темп. Они вынуждены напрягать все мышцы, особенно если нужно исполнять высокие прыжки. Учтивость требует, чтобы оркестр по возможности подстраивался под танцоров, чего нетрудно добиться, если время от времени следить за их шагом.

#### § 58

Я был бы слишком многословным, если бы стал описывать здесь все

виды пьес, встречающихся в танцевальной музыке, и присущие им темпы. Приведу лишь некоторые из них, остальные же можно будет найти самостоятельно. Общеизвестно, что когда итальянцы ставят вертикальную черту на большом С, это обозначает размер *alla breve*. Французы используют этот размер в разных видах танцев, таких как бурре, антре, ригадон, гавот, рондо\* и т. д. Однако вместо большого перечеркнутого С они пишут большую цифру 2, обозначая этим, что ноты должны играть в два раза быстрее, чем в простом размере. В описываемом размере, так же как в размере 3/4 в луре, сарабанде, куранте и чаконе\*\* восьмые, которые стоят за четвертями с точкой, следует играть не с их точной длительностью, а очень коротко и остро. Ноты с точкой следует играть с акцентом, приподнимая смычок над струной на длительности точки. Если позволяет время, то таким же образом следует играть все пунктирные ноты. Если три или более тридцать вторых стоят за точкой или паузой, как это часто бывает в увертюрах, антре и фуриях\*\*\*, то их не всегда нужно играть с их точной длительностью, особенно в медленных пьесах, а лучше исполнять их как можно быстрее, в самый последний момент. Каждую из этих коротких нот следует играть отдельным смычком, легато встречается крайне редко. Антре, лур, куранту следует исполнять величественно, снимая смычок на каждую четверть, будь она с точкой или без. Удар пульса при этом приходится на каждую четверть.

Сарабанда имеет тот же темп, но ее следует играть в более приятной манере.

Чакону тоже играют величественно, но в ней на один удар пульса приходится две четверти.

---

\* *Бурре* (фр. *bouree*) – быстрый танец в двойном размере, начинается с затакта на последнюю долю. *Антре* (фр. *entree*) – танец величественного характера, отличается обилием пунктирного ритма, исполняется только мужчинами. *Ригадон* (фр. *rigaudon*) – более упрощенная версия бурре, исполняется парами. *Гавот* (фр. *gavotte*) – танец в умеренном темпе, обычно в размере 4/4, начинается с затакта на третью долю. *Рондо* (фр. *rondeau*) – подвижный танец как в двойном, так и в тройном размерах, где после каждого куплета повторяется рефрен. Танцуются парами. (Примеч. Е. П.)

\*\* *Лур* (фр. *loure*) – танец в трехдольном размере, медленная версия жиги. *Сарабанда* (фр. *sarabande*) – медленный танец в трехдольном размере, часто вторая и третья доли соединены, что соответствует движению ног. *Куранта* (фр. *courante*) – дословно переводится как «бегущая». Оживленный танец в трехдольном размере. *Чакона* (фр. *chaconne*) – трехдольный танец, берущий начало из Латинской Америки. Через Испанию он попал в Европу, где и образовались различные манеры его исполнения. (Примеч. Е. П.)

\*\*\* *Фурии* (фр. *furie*) – очень быстрый танец в двойном размере. Напоминает жигу, но более стремительный. (Примеч. Е. П.)

Пассакалия\* подобна последнему виду, но ее следует играть немного быстрее.

Мюзет\*\* играют в очень приятной манере. В размере  $3/4$  удары пульса приходятся на каждую четверть, а в размере на  $3/8$  – на каждую восьмую, однако иногда вдохновленный танцор начинает танцевать столь быстро, что удар пульса падает на начало каждого такта.

Фурию исполняют очень оживленно. Удар пульса приходится на каждые две четверти в двойном размере, а также в размере на три, если в нем встречаются тридцать вторые.

Бурре и ригодон играют весело, коротким и легким штрихом. Удар пульса падает на начало каждого такта.

Гавот весьма сходен с ригодоном, однако его следует исполнять в более умеренном темпе.

Рондо играют довольно подвижно, в размерах *alla breve* и  $3/4$  удар пульса приходится примерно на каждые две четверти.

В жигах и канарии\*\*\* темп одинаков. Если они написаны в размере  $6/8$ , то удар пульса приходится на начало каждого такта. Жигу следует играть коротким и легким штрихом, а канари, в которой всегда встречается пунктирный ритм, – коротким и острым.

Менуэт\*\*\*\* следует играть возвышенно, акцентируя четверти довольно тяжелым, но коротким смычком, здесь удар пульса приходится на каждую четверть.

Паспье\*\*\*\*\* исполняют несколько легче и быстрее предыдущего танца. Иногда два такта пишут в одном, с двумя черточками над средней нотой второго такта (см. таб. 23, рис. 10). Некоторые разделяют эти два такта, и вместо четверти с черточками выписывают две заливованные восьмые

\* Пассакалия (фр. *passecaille*) – трехдольный танец, появившийся в Испании. Классическая пассакалия – вариации, построенные по принципу диминуирования на бас. От чакконы пассакалия отличается тем, что мелодия граунда (баса) повторяется в неизменном виде на протяжении всей пьесы. (Примеч. Е. П.)

\*\* Мюзет (фр. *musette*) – разновидность волынки, популярная во Франции в XVIII в.) – быстрый танец в размерах  $2/4$ ,  $6/4$  или  $6/8$ ; исполняется под аккомпанемент мюзета. XVIII в. вошел в придворные оперно-балетные дивертисменты. (Примеч. Е. П.)

\*\*\* Жига (фр. *gigue*) – быстрый танец английского происхождения в размерах  $6/8$ ,  $9/8$ ,  $12/8$ . Канари (фр. *canarie*) – быстрый танец в размерах  $3/8$ ,  $6/8$ , сродни жиге, но с более пунктирным ритмом и активными прыжками. (Примеч. Е. П.)

\*\*\*\* Менуэт (фр. *menuet*) – небывстрый танец в размере  $3/4$ , исполняется маленькими шагами. (Примеч. Е. П.)

\*\*\*\*\* Паспье (фр. *passepied*) – подвижный танец в тройном размере, быстрая версия менуэта. (Примеч. Е. П.)

с тактовой чертой посередине. Исполняют их одинаково – две четверти коротко и отдельным смычком, в том же темпе что и в размере 3/4.



Рис. 10. Таб. 23

Тамбурин\* следует играть так же, как буре или ригодон, лишь немного быстрее.

Марш\*\* следует играть серьезно. Если он написан в *alla breve* или в размере буре, то два удара пульса приходятся на каждый такт, и т. д.

### § 59

В итальянском речитативе певец не всегда придерживается темпа и поет свободно – быстрее или медленнее, в зависимости от текста и собственного усмотрения. Если при этом аккомпанемент состоит из длинных нот, то аккомпанировать певцу следует по слуху, не опираясь на удары пульса. Если же аккомпанемент состоит из нот, которые следует играть точно в темпе, то певец обязан прислушиваться к сопровождению. Иногда аккомпанемент прерывается, чтобы предоставить певцу свободу исполнить варьированный речитатив, и вступает лишь в кадансах, когда певец уже завершил свою фразу. В этом случае аккомпаниатору не следует ждать, когда певец произнесет последний слог, он должен вступить на последнюю или предпоследнюю ноту, чтобы сохранить живость исполнения. Если же вместо ноты на сильную долю у скрипок небольшая пауза, а вступает только бас, то он должен играть точно и уверенно, особенно в кадансах.

Во всех кадансах театральных речитативов, исполняются ли они в сопровождении скрипок или без оных, где бас играет две ноты, образующие нисходящую квинту на последний слог текста, эти две ноты он должен играть не слишком медленно, с движением. Клавесинист обычно исполняет их полными аккордами, виолончелист и контрабасист – акцентировано в нижней части смычка, подняв его после первой ноты и сыграв обе ноты вниз смычком. Если в оживленном речитативе цезура в

\* Тамбурин (фр. *tambourin* – разновидность барабана) – танец в двойном размере, основанный на повторяющейся немелодической линии баса. Часто исполняется в сопровождении флейты и барабана. (Примеч. Е. П.)

\*\* Марш (фр. *march*) – спокойный танец в двойном размере. Очень величественный и степенный. (Примеч. Е. П.)

аккомпанементе состоит из коротких нот после паузы на сильную долю (см. таб. 23, рис. 11), то аккомпаниатор должен вступить на предпоследней ноте, не дожидаясь, пока певец закончит произносить последний слог, дабы исполнение не утратило своей живости. Чтобы точно вступить всем вместе, особенно в большом оркестре, следует ориентироваться на предпоследний слог певца.



Рис. 11. Таб. 23

## § 60

Вот все, что я счел необходимым изложить касательно обязанностей оркестрантов. Из вышеизложенного понятно, что к оркестру предъявляются высокие требования. Хорошо аккомпанировать нелегко, и для того чтобы стать хорошими оркестрантами, музыкантам следует приложить немалые усилия. Однако же и композиторы в свою очередь должны писать свои сочинения так, чтобы исполнение оных делало честь оркестру. Зачастую произведения бывают столь неинтересны, вычурны, сложны и неестественны, что даже самый лучший оркестр, состоящий из искуснейших музыкантов, несмотря на все усилия, старания и желание, не может сыграть их достойно. Композитор поступит более благоразумно, если в своей работе будет ориентироваться на всех и станет писать свои сочинения так, чтобы их могли исполнить даже музыканты средних способностей. Безусловно, если его работа адресована искусным музыкантам, он может отважиться на большее, сочиня же для обычных исполнителей, следует избегать особых трудностей.

Для певцов следует писать естественно, певуче, не очень низко и не слишком высоко, оставляя им достаточно времени для дыхания и для четкой артикуляции слов. Композитор должен ознакомиться с особенностями всех инструментов, чтобы не писать вопреки природе каждого из них. К примеру, для духовых не следует выбирать слишком далекие, редко используемые тональности, препятствующие как чистоте интонации и четкости игры, так и хорошему исполнению в целом. Следует также соблюдать различия между сольной партией и аккомпанементом.

Каждую пьесу нужно охарактеризовать таким образом, чтобы любой мог с легкостью определить ее темп. Чтобы обеспечить единство манеры исполнения, композитор должен выписывать *piano* и *forte*, трели и форшлаги, лиги, точки, штрихи и все, что стоит под и над нотами, так точно, как это возможно, и не ставить случайные лиги и деташе – например в музыке для клавесина, где у исполнителя нет смычка, чтобы лиговать ноты, – уподобляясь тем, кто не владеет знаниями о штрихах или не уделяет этому должного внимания.

Копиистов, которые вредят композитору тем, что часто допускают ошибки – по неведению или невнимательности – следует заставлять тщательно копировать все, что написано. Копиист должен ставить головки нот прямо на середину линии или в промежутке между ними, а не располагать их небрежно, он должен ясно рисовать черточки и хвостики. Все, что написал композитор, нужно повторить в точности и именно там, где это расположено в партитуре. Копиист должен быть особенно внимательным к *forte*, *piano* и лигам над нотами, не пренебрегая указаниями, закрывает ли лига две, три, четыре или более нот, или вообще ни одной, – подобные упущения могут сильно изменить или даже разрушить замысел композитора. Также копиист должен правильно читать слова в вокальной музыке и переписывать их ясно и аккуратно. Это значит, что рукопись композитора тоже должна быть разборчивой и ясной, чтобы не понадобились особые разъяснения.

Если композитор придерживается вышеозначенных принципов, у него есть полное право требовать от оркестра, чтобы его произведение было исполнено в соответствии с теми правилами, которые я столь долго здесь описывал; оркестр же, должным образом исполнив сочинение, окажет композитору не меньшую честь, чем композитор оркестру.



# Глава XVIII. О том, как следует оценивать музыкантов и музыкальные сочинения

## § 1

Ни одно искусство не является предметом столь неразборчивого суждения, как музыка. Казалось бы, нет ничего проще, чем судить о ней – подобную смелость берут на себя не только профессиональные музыканты, но даже те, кто считается всего лишь любителями.

## § 2

Мы не довольствуемся тем, что исполнитель старается изо всех сил, нам хочется услышать нечто из ряда вон выходящее. Если в ассамблее не все поют или играют с равным совершенством, мы с легкостью приписываем все почести одному и пренебрегаем другими, не понимая того, что один может обладать достоинствами в одном жанре, а другой – в ином, например один в *Adagio*, а другой в *Allegro*. Мы не принимаем в расчет того, что благозвучие основано не на однообразии и монотонности, а на разнообразии – если бы все музыканты играли с одинаковым мастерством в одной манере, музыка утратила бы большую часть своей привлекательности именно в силу отсутствия приятного разнообразия.

## § 3

Мы редко полагаемся на наши собственные чувства, несмотря на то, что они и являются самым надежным критерием. Вместо этого мы жаждем понять, кто из певцов или солистов лучше всех, как если бы возможно было сразу определить и измерить способности разных людей, словно это предметы, чья цена и качество определяются на весах. Мы слушаем только того, кто слывет самым лучшим. Пьеса, подчас не самая лучшая, исполненная им довольно небрежно, провозглашается чудом искусства, тогда как другой музыкант, несмотря на все свои старания хорошо исполнить изысканную пьесу, едва достаивается минутного внимания.

## § 4

Мы редко даем исполнителю время продемонстрировать свои сильные и слабые стороны. Нельзя не понимать, что музыкант не всегда имеет возможность показать свое искусство, и подчас незначительные обстоятельства могут легко нарушить его спокойствие; посему справедливость требует, чтобы мы услышали его более одного раза, прежде чем вынесем о нем суждение. Некоторые отчаянные музыканты имеют в репертуаре пару пьес, которые могут продемонстрировать их таланты, и сразу, так сказать, раскрывают все карты – таких достаточно услышать один единственный раз. Тот же, кто не столь дерзок и чье мастерство не ограничивается парой пьес, остается в невыгодном положении. Большинство слушателей поспешны в своих выводах и слишком часто делают их, услышав музыканта впервые. Если бы, даже не отличаясь проницательностью, а лишь обладая должным терпением, они послушали каждого исполнителя несколько раз, они смогли бы судить без предубеждения, просто доверившись собственным чувствам и поняв, кто из исполнителей доставил им наибольшее удовольствие.

## § 5

Не лучше мы поступаем и в отношении композиции. Никому не хочется казаться невеждой, однако порой нам просто не хватает знаний. А посему обычно первым встает вопрос, кем написано это произведение, дабы затем судить о нем, уже зная имя композитора. И если пьеса написана тем, кто нам симпатичен, то мы без дальнейших размышлений сочтем ее превосходной. В противном же случае, если мы испытываем личную неприязнь к композитору, и пьеса его считается никчемной. Если кто-то желает убедиться в верности данного утверждения, ему нужно лишь поместить два сочинения одного плана под разными именами, обладатель одного из которых имеет хорошую репутацию, а другого – плохую. Невежество многих суждений сразу станет очевидным.

## § 6

Более скромные слушатели из тех, кто не доверяет собственной проницательности в суждении о пьесе, часто прибегают к помощи профессионального музыканта, безоглядно веря его словам. Действительно, можно многому научиться, прослушав как можно больше хорошей музыки и узнав мнение о ней опытного, искреннего и образованного музыканта, особенно если интересоваться причинами, по которым данную пьесу сочли хорошей или плохой. Это наилучший способ избежать ошибок. Но является ли каждый, кто избрал музыку своей профессией, на самом деле настоящим музыкантом или знатоком? Сколь многие из них обучены лишь ремеслу! Увы, вполне может случиться, что слушатель

адресует свои вопросы не тому человеку. Как профессиональный музыкант, так и дилетант может вынести суждение по неведению, из зависти, предубеждения или лести. Среди невежественных последователей этого мнимого оракула такое утверждение распространяется подобно огню, так что выросшее из него предубеждение впоследствии нелегко искоренить. Кроме того, ни один музыкант не может судить в равной степени о музыке во всем ее многообразии. К вокальным произведениям нужен особый подход, инструменты столь многочисленны и различны, что за всю жизнь человеку не хватит ни сил, ни времени, чтобы познать все их особенности, не говоря уж о материях, которые нужно знать и понимать, для того чтобы правильно судить о композиции. Поэтому, прежде чем принять на веру суждение профессионального музыканта, любителю музыки стоит подумать, действительно ли этот музыкант способен судить верно. Надежнее опираться на суждение того, кто прилежно обучался своему искусству, а не только использует свой талант, хотя последнее не стоит исключать полностью. Принимая во внимание суждение профессионала, дилетант должен считаться с тем, что лишь немногие люди настолько свободны от предрассудков, что их суждения никогда не идут вразрез со знаниями. Некоторым нравятся лишь собственные сочинения. Горе всем остальным пьесам, что не вышли из-под их великого пера! Если стыд и вынуждает их похвалить что-то написанное не ими, то делается это в манере, не оставляющей сомнений в том, сколь тяжело им далась эта похвала. Другие музыканты хвалят все без разбора, чтобы никого не обидеть и всем доставить удовольствие. Некоторые молодые музыканты не ценят ничего, кроме сочинений их учителя. Иные композиторы хотят добиться признания, используя исключительно странные модуляции, запутанные мелодии и т. п., все-то у них должно быть необычным и непривычным. И если таковой уже получил признание своим добродетелям или приобрел сторонников своего дарования, глупо ожидать что он – или те, кто слепо перед ним благоговеет, – признают прекрасным нечто, противоречащее его идеям. Музыканты старой школы недовольны мелодическими причудами молодых, молодые высмеивают сухость стариков. Несмотря на это, время от времени все же встречаются музыканты, которые анализируют сочинение без предубеждения, в соответствии с его истинной ценностью, восхваляя то, что достойно похвалы, и отклоняя то, что должно быть отклонено. Подобные ценители музыки более остальных заслуживают доверия. Хороший музыкант должен быть внимательным к себе, дабы в порыве чувств не допустить несправедливости и не поддаться чувству профессиональной зависти, ибо приговор его, пусть даже самый верный, в виду авторитетности его суждений имеет опасную силу.

## § 7

Музыка – это искусство, которое, как и другие изящные искусства, следует оценивать не с точки зрения собственных представлений, а по определенным правилам, руководствуясь хорошим вкусом, приобретенным и усовершенствованным большим опытом и упорными занятиями. Желая судить других должен понимать столько же, если не больше, чем те, кого он оценивает. Однако эти качества редко встречаются среди тех, кто берется судить о музыке, большинством руководят малограмотность, предубеждения и эмоции, что является наибольшим препятствием объективности. Некоторым лучше оставить свои суждения при себе и просто внимательно слушать, если они желают получить от музыки хоть малейшее удовольствие. Если они слушают сочинение более для того, чтобы судить исполнителя, нежели чтобы наслаждаться музыкой, они добровольно лишают себя большей части удовольствия, которое могли бы испытать. И если слушатели пытаются навязать свое мнение соседям, прежде чем музыкант закончил, они не только нарушают спокойствие исполнителя, но и мешают ему завершить пьесу с добрым сердцем, продемонстрировав при этом все свое мастерство. Да и кто останется невозмутимым, замечая тут и там неодобрительные мины на лицах слушателей? Невежественный судья всегда находится в невыгодном положении, ибо подвержен опасности разоблачения теми, кто куда больше его понимает в музыке и не разделяет его точки зрения. Из сказанного явствует, сколь трудна миссия музыкального критика и как нелегко выполнить ее с честью.

## § 8

Для того чтобы судить о музыкальной пьесе справедливо и разумно, следует обращать внимание на саму пьесу, на ее исполнителя и на ее слушателей. Прекрасное сочинение можно испортить плохим исполнением, скверное же сочинение приносит вред своему исполнителю, поэтому в первую очередь нужно понять, что влияет на впечатление, которое производит пьеса, в большей степени – само сочинение или исполнитель.

У слушателей, как и у музыкантов, многое зависит от склонностей и темперамента. Кто-то любит величественные и подвижные пьесы, кто-то – грустные и печальные, а кто-то – нежные и веселые. Некоторые обладают глубокими познаниями, иным их не хватает. Слушая пьесу впервые, мы не всегда пребываем в одинаковом настроении. Часто случается так, что сегодня нам нравится пьеса, которую завтра, в другом расположении духа, мы с трудом можем переносить, и наоборот – в пьесе, не понравившейся сегодня, завтра мы откроем для себя много прекрасного. Но даже хорошо написанная и хорошо сыгранная пьеса понравится не каждому. С другой стороны, неинтересное сочинение, посредственно

исполненное, мало кому доставит удовольствие, но и оно может найти своих почитателей.

Зал, где исполняется произведение, может весьма помешать справедливой оценке. Послушайте одну и ту же пьесу вблизи сегодня, и на некотором удалении завтра – эффект будет разный. Слушая пьесу, предназначенную для просторного помещения и большого оркестра в соответствующем зале, мы бесконечно наслаждаемся звучанием. Но она утратит половину своей прелести, будучи исполнена в небольшой комнате меньшим составом инструментов или вообще другими музыкантами. Если пьеса восхитила нас в маленьком помещении, то ее с трудом можно узнать, слушая в театре. Если медленную пьесу, написанную во французском стиле, щедро украсить свободными фиоритурами на манер итальянского *Adagio*, или наоборот, итальянское *Adagio*, написанное тонко и сухо, исполнить с чарующими трелями во французском стиле, то первое будет полностью неузнаваемо, а второе прозвучит очень плоско и безвкусно, при этом оба не доставят удовольствия ни французам ни итальянцам. Словом, каждую пьесу следует исполнять в присущем ей стиле, а если это не так, то суждения неуместны. И даже если обе упомянутые пьесы будут сыграны со вкусом и в соответствии с особенностями стиля, все равно итальянец не должен оценивать французский стиль, а француз – итальянский, поскольку оба они имеют сильные предубеждения в пользу своей страны и своей национальной музыки.

### § 9

Полагаю, каждый согласится с тем, что для справедливого суждения о музыкальном произведении высочайший уровень музыкального искусства необходим не менее, чем интуиция. Мало уметь немного играть или петь, необходимо иметь глубокие познания в законах искусства, кои получить можно лишь с помощью размышлений, хорошего вкуса и мастерства. Надеюсь, никто не станет отрицать, что лишь немногие из тех, кто берется судить о музыке, обладают этими знаниями. Такое положение дел бесконечно вредит музыке, музыкантам и любителям, которые постоянно блуждают впотьмах.

### § 10

Я постараюсь обозначить определенные признаки, по которым можно распознать основные качества совершенного музыканта и достойного сочинения, дабы и музыкант, и любитель музыки получили руководство, согласуясь с которым они могли бы выносить свои суждения и которое позволило бы им с полным основанием рукоплескать тому или иному музыканту или сочинению.

Любой, кто желает судить, должен делать это без предубеждения, без страсти, но со всей справедливостью. Действуйте осторожно и не спешите. Смотрите на суть вещей и не позволяйте сбить себя с толку вопросами второстепенными, например, какой именно национальности музыкант, бывал ли он в заграничных странах, является ли он учеником прославленного мастера, служит ли он при дворе знатного господина или не служит вообще, обладает ли он музыкальным титулом, друг он или враг, молодой или старый, и тому подобное. Вы не погрешите против справедливости, если при обсуждении сочинения или музыканта скажете: «Мне это не понравилось», – вместо того, чтобы сказать: «Это никуда не годится». Каждый имеет право на первое высказывание, ибо насильно мил не будешь. Второе оставьте лишь истинным знатокам, да и те непременно должны его обосновать.

### § 11

Хороший певец должен обладать красивым, звонким и чистым голосом, не хриплым и не глухим, звучащим равномерно по всему диапазону, без дефектов, происходящих от пения носовым или горловым звуком. Голос и слова дают певцам преимущество перед инструменталистами. Певец должен уметь объединить фальцет с грудным тембром таким образом, чтобы никто не почувствовал, где заканчивается один и начинается другой, должен обладать хорошим слухом и интонацией, чтобы петь все ноты чисто. Вокалист должен уметь красиво делать портаменто и исполнять длинные ноты (*le messe di voce*), следовательно, он должен обладать устойчивым и уверенным голосом, который не начинает дрожать на чуть более длинной ноте и не перейдет с приятного человеческого тембра на пронзительный визг дудки, стоит ему слегка усилить звук; последнее нередко случается, в особенности у певцов, склонных к горячности. Вокалист должен исполнять красивые трели – не блеющие, не слишком медленные и не слишком быстрые, соблюдая интервал трели и различая тон и полутон. Хороший певец также должен владеть безупречным произношением. Он должен проговаривать слова отчетливо и не произносить гласные *a*, *e* и *o* в пассажах одинаково, чтобы они не стали неразборчивыми. Если вокалист поет украшение на гласной, то до самого конца должна быть слышна только эта гласная, и никакая иная. В произношении слов также следует избегать изменения одной гласной на другую, не допуская превращения *e* в *a* и *o* в *u*, например, спеть по-итальянски *genitura* вместо *genitore*\*; что непременно вызовет смех тех, кто понимает язык. Голос не должен ослабевать на *i* и на *u*, на этих гласных не стоит

---

\* *Genitore* – родитель, *geniture* – семья. (Примеч. Е. П.)

петь продолжительных украшений в нижнем регистре, а в верхнем – вообще никаких. Хороший певец должен иметь навык в чтении и точном воспроизведении нот, а также знать принципы цифрованного баса. Он не должен петь верхние ноты с жесткой атакой или сильным дыханием, не стоит их выкрикивать, иначе грация обращается в грубость. Там, где текст требует особой выразительности, вокалист должен уметь в нужный момент усилить или ослабить голос без излишней аффектации. В печальной пьесе не следует исполнять столько же трелей и виртуозных пассажей, как и в веселой или певучей, поскольку это часто портит и разрушает красоту мелодии. Вокалист должен петь *Adagio* в трогательной, выразительной, чарующей, связной и протяжной манере, передавая свет и тень при помощи *piano* и *forte*, а также посредством украшений, соответствующих словам и мелодии. *Allegro* следует исполнять в живой, блестящей и легкой манере. Он должен исполнять пассажи отчетливо, артикулируя их не слишком жестко, но и не залиговывая их вяло и с ленцой. Певец должен уметь управлять тембром своего голоса при переходе с нижнего регистра на верхний. Необходимо делать различия между театром и комнатой, между громким и тихим аккомпанементом, чтобы при пении высокие ноты не переходили на крик. Он должен быть уверенным в темпе, не ускорять и не замедлять, особенно в пассажах. Брать дыхание следует быстро и вовремя, и если на него нападет икота, он должен сдерживаться до конца, чтобы это не нарушило ритм. Наконец, вокалист должен сам придумывать украшения, а не повторять их на слух за другими, как многие делают, уподобляясь попугаям. Сопрано и тенор могут использовать больше украшений, чем альт или бас. Благородная умеренность, хорошее портаменто и использование грудного голоса более приличествует альту и басу, нежели очень высокий регистр и изобилие украшений. Настоящие певцы уважают и всегда придерживаются этих правил.

## § 12

Если все качества, приведенные здесь, объединены в одном певце, можно с уверенностью заявить, что он не только очень хорошо поет и заслуживает звания виртуоза, но и, безусловно, является чудом природы. Каждый певец, желающий прослыть виртуозом заслуженно, может и должен обладать всеми этими качествами, однако в жизни нечасто можно встретить человека, наделенного всеми добродетелями сразу, столь же редко встретишь и певца, блистающего всеми перечисленными достоинствами. Посему не следует судить певцов настолько же строго, насколько судят инструменталистов, и если среди всевозможных недостатков певца встречается хотя бы одно из достоинств, описанных выше, можете смело называть его виртуозом.





Смычковые штрихи на скрипке и артикуляция языком на флейте имеют одно и то же назначение, однако овладеть первыми легче. Хроматические тональности, будь то бемольные или диезные, не представляют особой трудности для скрипача, тогда как для флейтиста они чрезвычайно сложны. Если у скрипача хороший слух и он понимает в темперации, ему не требуется особых усилий, чтобы играть чисто. Но даже обладающему очень хорошим слухом флейтисту играть на флейте чисто очень трудно. Пассажи в верхнем регистре обычны для скрипки, но весьма редки на флейте из-за особенностей амбушюра и аппликатуры. С другой стороны, существуют пассажи, которые легко сыграть на флейте и почти невозможно сыграть на скрипке. Например, ломаные аккорды, в которых встречаются уменьшенные квинты или увеличенные кварты, часто и быстро повторяющиеся скачки на интервал больший, чем децима, и т. п. (см. таб. 23, рис. 13 и 14).



Рис. 13, 14. Таб. 23

Таким образом, если скрипач возьмется судить флейтиста, а флейтист – скрипача, будучи при этом знакомы лишь с особенностями собственных инструментов, то даже если они весьма искусны в музыке, они смогут оценить вкус и понимание музыки оппонента, но ни в коем случае не его владение инструментом.

### § 15

Из сказанного следует, что игру инструменталиста можно судить только касательно того общего, что объединяет всех музыкантов. Критик может отметить, играет ли музыкант на своем инструменте чисто, спокойно и изящно, или шумит, не зная меры, красив ли его звук, хорошо ли он владеет смычком или языком, проворны ли у него пальцы и ровны ли трели; уверен ли он в своем темпе, или играет более сложные пассажи медленнее, а те, что полегче, быстрее, а потому не способен закончить пьесу в том же темпе, в котором начал, и аккомпаниаторы вынуждены его ждать или догонять; знает ли он, как играть каждую пьесу в ее правильном темпе, или играет любое *Allegro* одинаково подвижно; исполняет ли он только технически сложные вещи, или пьесы кантабиле тоже есть в его репертуаре; хочет ли он вызвать восхищение у слушателей, или желает пробудить их чувства и доставить удовольствие; играет он выразительно или равнодушно; отчетливо ли его исполнение; знает ли он,

как улучшить неудачное сочинение своим исполнением, или портит хорошую пьесу, добавляя слишком много вариаций и украшений и делая мелодию невразумительной, – последнее несложно понять, прослушав различные исполнения одной и той же пьесы. Также следует отметить, играет ли музыкант *Allegro* чисто, в живой, подвижной и четкой манере, а пассажи – отчетливо и ровно, или же он ускоряет темп, позволяя себе пропускать некоторые ноты; играет ли *Adagio* в певучей и плавной манере, или же сухо и скучно; знает ли он, как украсить каждое *Adagio* такими вариациями, чтобы они соответствовали пьесе и верно отражали аффект; соблюдает ли он при этом чередование света и тени, или же без разбора заполняет все украшениями, играя все одним цветом; понимает ли он гармонию, чтобы согласно ей играть украшения, или же просто играет на слух все, что ему взбредет в голову; удается ли ему сыграть все как в верной гармонии, так и в верном темпе, или он играет беспорядочно, начиная украшения красиво, а заканчивая их кое-как. Мастерски сыграть технически сложную пьесу часто могут и молодые музыканты, но мастерство в исполнении *Adagio* можно встретить только среди опытных и искушенных артистов, так как для этого требуются основательные познания в гармонии и здравый смысл. Следует также принять во внимание, играет ли музыкант в смешанном стиле или только в одной национальной традиции, умеет ли он играть с листа или же играет на публике только после того, как выучил свои пьесы наизусть; понимает ли он в композиции, или исполняет только чужие произведения; играет ли он одинаково хорошо все пьесы, или только те, что написал сам, а также те, что были написаны для него; и наконец, умеет ли он постоянно удерживать внимание слушателей и вызывать желание слушать его чаще. Соответствие всем приведенным критериям заслуживает признания, тогда как противоположность достойна сожаления. Если вы желаете знать, на каком инструменте научиться играть легче всего, то это скорее будет тот инструмент, игрой на котором прославилось немало виртуозов, нежели тот, на котором играют многие, но лишь единицы добились в этом успеха.

### § 16

Еще сложнее судить о сочинении и вместе с тем о его исполнителе. Для этого нужно обладать не только хорошим вкусом и познаниями в композиции, но и глубоко понимать характер, основные черты каждой пьесы, в какой национальной манере и с какой целью она написана, в противном случае легко спутать одно с другим.

### § 17

Мое повествование было бы слишком пространным, реши я рассматри-

вать здесь характерные черты каждого жанра, посему ограничусь лишь кратким описанием самых распространенных из них.

### § 18

Музыка бывает вокальная и инструментальная. Однако лишь немногие пьесы написаны исключительно для голоса, в большинство вокальных произведений включены инструменты. Все же эти два вида произведений весьма отличны между собой не только своим видом, но и тем, для чего они предназначены, соответственно, каждый из них подчиняется собственным законам и имеет свой стиль композиции. Как инструментальная, так и вокальная музыка предназначена для церкви, театра или камерного исполнения.

### § 19

Церковная музыка бывает двух видов – римско-католическая и протестантская. В католической церкви исполняется месса, вечерняя молитва, *Te Deum Laudamus*, покаянные псалмы, реквием или похоронная месса, некоторые гимны и мотеты, оратория, концерт, симфония, пастораль и т. д. Каждое из этих произведений в свою очередь имеет свои подразделы и должно исполняться в соответствии с его предназначением и текстом, так чтобы реквием или *Miserere* не напоминали *Te Deum* или Пасхальные сочинения, *Kyrie* из мессы не была похожа на *Gloria*, а мотет – на веселую оперную арию. Оратория или драматическое изложение Святого Писания отличается от театрального сочинения, в основном, своим содержанием и в некоторой степени речитативом. Вообще, католики допускают больше живости в церковной музыке, чем протестанты, встречающиеся же подчас излишества можно отнести на счет композитора.

### § 20

Помимо пьес, перечисленных выше, в церковной музыке протестантов также встречаются некоторые части мессы, а именно *Kyrie* и *Gloria*, *Magnifikat*, *Te Deum*, некоторые псалмы и оратории, с которыми в определенной степени схожи Страсти, построенные на библейских текстах в прозе, чередуемых с ариями и поэтическими речитативами. Остальные произведения основаны на свободных текстах, большинство написано в стиле кантаты с текстами из Библии, переделанными на манер псалма. Тексты обычно выбирают на воскресный или праздничный день, или же к определенным церемониям, таким как похороны или свадьбы. Английские хоралы обычно сочиняют в манере псалмов, так как они состоят по большей части из библейских текстов.

## § 21

В целом для церковной музыки любого рода требуется глубокомысленный и благочестивый стиль композиции и исполнения, весьма отличные от оперного. Хотелось бы надеяться на внимательное отношение к этому композиторов. Вынося суждение о церковном сочинении, которое либо восхваляет Всевышнего, либо побуждает к молитве или к скорби, следует учитывать, выдержано ли произведение в аффекте, соответствующем цели его написания, сохранен ли характер каждой пьесы и нет ли чего-то чуждого, этому характеру противоречащего. Здесь композитор имеет возможность продемонстрировать свое умение как в полифоническом стиле, который является высшей степенью мастерства, так и в галантной, чувственной манере.

## § 22

Не стоит думать, что церковная музыка формальна и педантична. И здесь чувства, хоть и иные, нежели в театре, играют немалую роль. Благочинность лишь устанавливает некоторые ограничения. Но если композитор не в состоянии затронуть чувства слушателей в церкви, при наличии строгих ограничений, он будет еще менее способен сделать это в театре, где свобода его неограниченна. Тот же, кто умеет взволновать слушателя, даже будучи стесненным в средствах, в условиях полной свободы достигнет многого. Является ли плохое исполнение церковной музыки в разных местах достаточным основанием отвергать ее полностью как нечто несостоящее?

## § 23

Театральная музыка включает в себя оперы, пасторали и интермеццо. Оперы бывают либо подлинно трагические, либо сходные с трагикомедией – трагические со счастливым концом. Хотя каждому типу театрального произведения и присущ особый стиль композиции, в сочинении опер композиторы допускают большую свободу, давая волю своей фантазии. Это, однако, не освобождает их от обязанности соблюдать связность и уважительно относиться к тексту и содержанию.

## § 24

Для того чтобы оценить оперу, следует обратить внимание на то, отражает ли симфония содержание всей пьесы в целом, первого акта, или по крайней мере первой сцены, и сообщает ли она слушателям основной аффект первого действия, будь то нежность, грусть, радость, злость и т. д. (см. далее § 43 этой главы). Посмотрите, написаны ли речитативы в естественной, разговорной и выразительной манере, в удобной для ис-

полнителей тесситуре; снабжены ли арии певучими и выразительными ритурнелями, предвещающими то, о чем речь пойдет позже, или они написаны в привычном однообразном стиле итальянских композиторов и звучат так, будто ритурнель написан одним человеком, а остальное – другим. В оценке оперы следует уделять внимание и тому, написаны ли арии певуче и дают ли они возможность певцам продемонстрировать их мастерство; смог ли композитор передать чувства, как того требует сюжет, ясно отличая одно от другого, и делая это вовремя; написаны ли партии каждого из певцов в соответствии с его ролью, голосом и возможностями; соблюдена ли размерность слогов, как того требует стихосложение и произношение, или же длинные слоги превращаются в короткие, а короткие – в длинные, как многие поступают с текстом без всякого на то основания, не просто коверкая слова, но и придавая им совершенно иной смысл. Означенную ошибку подчас допускают даже те, от кого ее меньше всего ожидаешь, это происходит либо по небрежности, либо от того, что в спешке композитору не удалось придумать мелодию, более подходящую к тексту, или же он просто не знает этого языка. Когда мы хотим вынести суждение об опере, следует выяснить также, соответствуют ли цезуры в тексте цезурам в ариях, в особенности в речитативах; не искажен ли смысл некоторых слов, или не изменен ли вовсе на противоположный; написаны ли арии, которые должны сопровождаться определенными действиями, достаточно выразительно и так, чтобы у певца была возможность спокойно сделать жесты, соответствующие тексту; не приходится ли певцу в арии, содержащей слишком сильный аффект, тараторить, проговаривая слова слишком быстро, как это было принято у немцев, или же наоборот, застывать без движения, не будучи в силах произнести слова, поскольку на каждый слог приходится длинная нота; не встречаются ли в подобных ариях певучие пассажи, коим там вообще не место и которые мешают живости исполнения. Наконец, нужно проследить, соблюдена ли последовательность арий, сохраняющая связность оперы в целом, не стоят ли арии в одном ритме и в одной тональности друг за другом, внося нежелательное однообразие; выдержан ли основной характер оперы от начала и до конца, и пропорциональной ли она при этом длины; тронула ли музыка большинство слушателей, смогли ли они испытать те чувства, что хотел донести до них автор, и покидают ли они театр с желанием послушать оперу еще раз. Если опера обладает всеми перечисленными качествами, ее можно считать истинным шедевром.

#### § 25

Некоторые совершенно ошибочно судят об отдельных ариях, руковод-

ствуясь лишь своим личным вкусом – та ария, что понравилась им более всего, и почитается за лучшую. Дабы опера была связной и цельной, необходимо, чтобы арии различались по характеру и форме. Главные герои имеют преимущество как в музыкальном, так и в текстовом плане. Картина, на которой все фигуры одинаково красивы, безоговорочно проигрывает в сравнении с той, где фигуры разнохарактерны, так и ария звучит особенно хорошо, будучи вплетена в ряд из нескольких не столь великолепных номеров. Вкусы слушателей варьируются в соответствии с различиями в их темпераменте. Посему не стоит удивляться, что кому-то понравилось то, что другой нашел не столь привлекательным, и что вследствие этого суждения об операх столь различны и непредсказуемы.

### §26

Если вы хотите оценить вокальную пьесу, сочиненную по определенному поводу, как для церкви, так и для театра, но прозвучавшую в зале, судите о ней с осторожностью. На ее звучание влияют некоторые обстоятельства, связанные с ее назначением, способ и стиль ее исполнения, как в отношении певцов, так и в отношении оркестрантов, а также полностью ли она исполняется или в концерте звучит лишь ее часть. Ария с действием, которая производит особенное впечатление в театре, в зале понравится немногим, так как основные элементы – движение и канва оперы в целом – будут отсутствовать, если только слушатель не в состоянии восстановить образ происходящего по памяти. Вполне вероятно, что публика в зале предпочтет ей другую арию, слова которой не особенно интересны, но мелодия приятна, удобна певцу и достойно спета. В этом случае можно сказать, что вторая ария понравилась публике больше первой, но нельзя утверждать, что она лучше. Выразительность слов в ариях подчас важнее мелодии. Ария с действием требует скорее артикуляции, чем пения, а значит, певец должен быть хорошим актером, а композитор обладать большим опытом.

### § 27

Если *serenata* или *cantata* написаны специально для исполнения в зале, то их стиль отличается от церковного или театрального. Разница в том, что камерный стиль предполагает большую живость и свободу фразировки, чем церковный, а при отсутствии действия от композитора требуется больше мастерства и изобретательности, чем в театральном стиле. Мадригал, который как и псалом, является полифонической пьесой для большого числа голосов, как правило без сопровождения инструментов, также подходит для камерного исполнения. Не менее уместны в подобной ситуации дуэт и терцет без аккомпанемента или соло кантата.

## § 28

Чтобы правильно оценить инструментальное сочинение, необходимо знать не только индивидуальные черты пьесы, но и особенности каждого инструмента, о которых уже говорилось ранее. Пьеса может быть написана в хорошем вкусе и по всем правилам композиции, и при этом совершенно не подходить для данного инструмента. И напротив, пьеса может соответствовать инструменту, но быть никуда не годной. Вокальная музыка имеет некоторые преимущества, которых лишена музыка инструментальная. В частности, слова и человеческий голос служат большей выразительности и дают композитору больше возможностей. Сказанное подтверждается опытом исполнения вокальных арий на инструменте. Инструментальная музыка должна без слов и без использования голоса передавать те же чувства и так же воздействовать на слушателя, как и вокальная. Дабы преодолеть сложности, связанные с отсутствием текста и неспособностью инструмента вполне заменить человеческий голос, и композитор, и исполнитель должны обладать тонкой душевной организацией.

## § 29

Основные виды инструментальной музыки, в которых не занят голос, это концерт, увертюра, симфония, квартет, трио и соло. Концерты, трио и соло бывают двух видов – концерто гроссо и концерто да камера. Трио, равно как и соло, может быть написано в полифоническом или в галантном стиле.

## § 30

Концерт обязан своим происхождением итальянским композиторам. Предположительно, первый концерт написал Торелли\*. Концерто гроссо пишется для смешанного ансамбля, в котором два или более – порой их количество увеличивается до восьми – инструментов ведут солирующую партию. В камерном концерте, напротив, есть лишь один солирующий инструмент.

## § 31

Концерто гроссо отличают следующие характерные особенности: 1. В начале звучит величественный ригурнель скорее гармонической структуры, нежели мелодической, и более серьезный по характеру, нежели шуточный, в котором пассажи в унисон чередуются с пассажами

---

\* Джузеппе Торелли (*Giuseppe Torelli*) (1658, Верона – 1709, Болонья) – итальянский композитор, скрипач, альтист, учитель. (Примеч. М. К.)

тутти. 2. Непременно присутствует искусное чередование имитаций у солирующих партий, удивляя слух звучанием то одного, то другого инструмента. 3. Эти имитации должны состоять из коротких и приятных музыкальных фраз. 4. Блестящие мотивы должны сменяться певучими. 5. Внутренние разделы тутти должны быть короткими. 6. Чередование концертирующих инструментов должно звучать так, чтобы один инструмент не был громче другого. 7. Время от времени трио должно сменяться небольшим соло того или иного инструмента. 8. Перед окончанием пьесы все инструменты должны кратко повторить то, что прозвучало в начале. 9. Последнее тутти должно завершаться самыми возвышенными и величественными фразами из первого ригурнеля. Такого рода концерт следует исполнять многочисленным ансамблем, в большом зале, серьезно и в умеренном темпе.

### § 32

Концерты для одного солирующего инструмента, или так называемые камерные концерты, бывают двух видов. В одних солисту аккомпанирует большой ансамбль, как в концерто грорсо, в других – маленький. Если это не соблюдается, то ни один из них не прозвучит так, как должно. К какому из означенных типов принадлежит концерт, можно понять по первому ригурнелю. С большим ансамблем исполняют те концерты, которые имеют серьезный и величественный характер, в которых гармония меняется не по восьмым или четвертям, а один или два раза за такт и преобладает над мелодией, чередуясь с пассажами в унисон. С небольшим по составу аккомпанементом лучше прозвучит концерт с подвижной, шутовой, радостной или певучей мелодией, гармония в которой меняется довольно часто.

### § 33

Серьезный концерт для одного солирующего инструмента с большим аккомпанирующим составом в первой части имеет следующие характерные черты: 1. Ригурнель в пышном полифоническом стиле. 2. Простая и приятная мелодия. 3. Правильные имитации. 4. Фрагменты лучших мотивов из ригурнеля чередуются с сольными пассажами. 5. Нижний голос звучит хорошо и написан в манере, приличествующей басу. 6. Средних голосов должно быть не больше, чем уместно для основного голоса, лучше удвоить основной голос, чем без нужды добавлять средние голоса. 7. Пассажи басового и средних голосов не должны мешать основному голосу или заглушать его. 8. Ригурнель должен быть соответствующей длины. Он состоит как минимум из двух основных разделов, из которых второй включает в себя самые красивые и величественные музыкальные



темы, поскольку он повторяется в конце части, тем самым завершая ее. 9. Если первая тема ригурнеля не достаточно мелодична или не годится для соло, можно сочинить другую тему иного характера, связав ее с первой таким образом, чтобы казалось, что она появилась из естественного развития мелодии, а не по необходимости. 10. Пассажи соло должны быть певучими, чередуясь, однако, с блестящими, мелодическими и гармоническими элементами, подчеркивающими особенности солирующего инструмента; Чтобы сохранить живость исполнения, следует вставлять короткие, подвижные и пышные оркестровые разделы. 11. Сольные разделы не должны быть слишком короткими, а тутти между ними, напротив того, слишком длинными. 12. Аккомпанемент не должен заглушать сольную партию, многоголосные отрывки должны чередоваться в нем с отрывками более прозрачной фактуры, чтобы предоставить солисту некоторую свободу. Постоянно соблюдайте чередование света и тени. По возможности вставляйте в аккомпанемент знакомые отрывки из ригурнеля. 13. Соблюдайте естественность модуляций и избегайте отдаленных тональностей, которые могут раздражать слух. 14. Нельзя пренебрегать ритмом, занимающим особое место в искусстве композиции. Цезуры или границы мелодии не должны попадать на вторую или четвертую доли в простом размере, или на третью или пятую доли в нечетном размере. Этот ритм должен сохраняться неизменным от начала до конца всей пьесы, падает ли цезура на целый или половину такта, или в тройном размере на два, четыре или восемь тактов, иначе даже самое искусное сочинение останется несовершенным. Если мелодия вариозо в нечетном размере раздроблена на небольшие фразы, допустимы последовательные цезуры после трех тактов, затем – после двух тактов. 15. Не следует бесконечно повторять пассажи в секвенциях, их лучше укоротить, незаметно прервав в нужный момент. 16. Не нужно спешить или неожиданно прерывать каденцию в конце пьесы, постарайтесь сделать ее окончание оформленным и ясным. Не следует заявлять в конце пьесы совершенно новые темы, лучше повторить наиболее благозвучные из последнего соло. 17. И наконец, *Allegro* должно завершаться сжатым проведением второго раздела первого ригурнеля в последнем тутти.

### § 34

Не все музыкальные размеры одинаково хорошо подходят для первой части торжественного концерта. Для подвижного темпа можно использовать простой размер, в котором самыми короткими длительностями являются шестнадцатые, цезуры при этом попадут на вторую половину такта. Если первая часть по характеру должна быть схожа со второй, следует выбрать более широкий размер, в котором цезура занимает целый

такт и попадает только на сильную долю. Если же первая часть – серьезная и величественная, можно выбрать умеренный характер движения в простом размере, где самые короткие ноты тридцать вторые, а цезура приходится на вторую половину такта. Пунктирные шестнадцатые придают ритурнелю величественный характер. Темп при этом можно обозначить *Allegretto*. Такого рода ритм можно записать и в умеренном *alla breve* темпе – восьмые превращаются в четверти, шестнадцатые в восьмые, а тридцать вторые в шестнадцатые, цезуры всегда приходятся на начало такта. Обычно размер *alla breve*, в котором самые быстрые ноты – восьмые, следует рассматривать как размер 2/4, а значит, он лучше подходит для последней части, чем для первой, поскольку характер последней части, если только она не написана в связной аккордовой манере, скорее мелодичный, нежели величественный. Вообще, нечетный размер редко используется для первой части, за исключением размера 3/4, в котором встречаются пассажи шестнадцатыми и где средний и нижний голоса выписаны восьмыми, а гармония меняется, как правило, раз в такт.

### § 35

*Adagio* должно отличаться от первого *Allegro* своей ритмической структурой, размером и тональностью. Если *Allegro* написано в мажорной тональности, например в до мажоре, то *Adagio* может быть в одной из тональностей по выбору: в до миноре, ми миноре, ля миноре, фа мажоре, соль мажоре или соль миноре. Однако если первое *Allegro* написано в минорной тональности, например в до миноре, то *Adagio* может быть в ми $\flat$  мажоре, фа миноре, соль миноре или ля $\flat$  мажоре. Это наиболее естественные последовательности тональностей – они не раздражают слух, а подобная степень родства хороша для всех ладов. Тот, кто желает неприятно удивить своих слушателей, волен выбирать любые другие тональности по своему усмотрению. Делать это, однако, следует с большой осмотрительностью.

### § 36

*Adagio* предоставляет больше возможностей как для пробуждения чувств, так и для их умиротворения, чем *Allegro*. В прежние времена *Adagio* обычно писали в очень сухой и скупой манере, скорее гармонической, чем мелодической. Композиторы оставляли на усмотрение исполнителей то, за что могли бы взяться и сами, – сделать мелодию певучей; это можно было осуществить лишь путем добавления большого числа украшений. Следовательно, сочинить *Adagio* было проще, чем его исполнить. А поскольку *Adagio* такого рода не всегда попадали в хорошие руки, исполнение их, как легко себе представить, оставляло желать лучшего. Впро-

чем, нет худа без добра, с некоторых пор *Adagio* стали сочинять в более певучей манере – так и композитору больше почета, и исполнитель не должен ломать голову, к тому же само *Adagio* невозможно испортить так сильно, как раньше.

### § 37

Как правило, у *Adagio* меньше почитателей среди дилетантов в сравнении с *Allegro*, но композитор должен стараться усладить слух и этих, несведущих в музыке слушателей. С этой целью ему надлежит соблюдать следующие правила: 1. Он должен стремиться к краткости как в ригурнелях, так и в сольных частях. 2. Ригурнель должен быть мелодичным, гармоничным и выразительным. 3. Мелодия главной партии, в которую можно добавить украшения, должна быть и без них достаточно благозвучной и приятной на слух. 4. Мелодия солиста должна чередоваться с разделами тутти. 5. Эта мелодия должна быть столь же трогательной и выразительной, как песня со словами. 6. Время от времени вставляйте в *Adagio* мотивы из ригурнеля. 7. Не увлекайтесь модуляциями, это пагубно отразится на краткости. 8. Акомпанемент должен быть скорее простым, чем изощренным, чтобы солист имел полную свободу дополнять и варьировать мелодию разнообразными украшениями по своему усмотрению. 9. И наконец, для того чтобы исполнитель смог легко определить темп *Adagio*, композитор должен подобрать точный эпитет для описания аффекта части.

### § 38

Финальное *Allegro* должно отличаться от первой части концерта не только по стилю и характеру, но и по типу размера. Если первая часть – серьезная, то последняя должна быть веселой и шутливой. Для этого годятся такие размеры, как  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $9/8$  и  $12/8$ . Все три части концерта не должны иметь один и тот же размер, напротив того, если первые две части концерта написаны в четном размере, то третья должна быть в нечетном, если же первая часть написана в четном размере, а вторая – в нечетном, третья может иметь как четный, так и нечетный размер. Однако не следует использовать для нее размер  $4/4$ , поскольку он имеет слишком серьезный характер и столь же мало подходит для последней части, как размер  $2/4$  или быстрый нечетный размер – для первой. Кроме того, все три части не могут начинаться с одной и той же ноты; если верхний голос в первой части начинается с тоники, то во второй он может начинаться с терции, а в третьей части – с квинты. Несмотря на то, что последняя часть должна быть написана в той же тональности, что и первая, следует осторожно обращаться с мо-

дуляциями, чтобы порядок тональностей был иным, нежели в первой части, во избежание чрезмерной схожести.

### § 39

В целом, последняя часть должна обладать следующими особенностями: 1. Ритурнель должен быть коротким, веселым, оживленным и немного игривым. 2. Мелодия главной партии должна быть приятной, подвижной и легкой. 3. Пассажи должны быть несложными, чтоб не тормозить движение мелодии, но при этом они должны отличаться от пассажей в первой части, например: если в первой части они состоят из ломаных аккордов или арпеджио, то в последней части пассажи могут быть гаммаобразными или состоять из различных фигураций, или же если в первой части пассажи состоят из триолей, в последней они могут быть равнономерными, и наоборот. 4. Строго следите за ритмом, ведь чем короче и подвижнее размер, тем заметнее в нем ритмические ошибки. Так, в размере 2/4 и в быстрых размерах 3/4, 3/8 и 6/8 цезура всегда приходится на начало второго такта, а конец фразы – на четвертый и восьмой такты. 5. Аккомпанемент не должен быть излишне многозвучным и насыщенным, поскольку последняя часть концерта обычно играет в очень быстром темпе, и оркестранты должны иметь возможность сыграть его легко и без особого труда.

### § 40

Соблюсти подобающую длительность и пропорциональность концерта вам помогут часы: первая часть должна занимать пять минут, *Adagio* – от пяти до шести минут, последняя – три или четыре минуты. Пусть лучше слушатели сочтут концерт слишком коротким, нежели слишком длинным.

### § 41

Тот, кто сумеет написать концерт такого рода, с легкостью сочинит небольшой шуточный камерный концерт, поэтому нет нужды обсуждать его здесь отдельно.

### § 42

Вступление в увертюре, исполняемой в начале оперы, должно быть степенным и величественным по характеру. Основная ее тема должна быть яркой, хорошо разработанной, с богатой тембровой палитрой, которую привносят такие духовые инструменты, как гобои, флейты, валторны. Своим появлением увертюра обязана французам, и они кичатся этим не меньше, чем итальянцы – своими концертами. Однако, несмотря на

то, что у Люлли есть прекрасные образцы этого жанра, его намного превзошли некоторые немецкие композиторы, в частности Гендель и Телеман. К сожалению, невзирая на неоспоримые достоинства, в наши дни увертюра в Германии вышла из моды.

#### § 43

Итальянские симфонии, которые имеют то же назначение, что и увертюры, должны звучать столь же пышно. Однако поскольку большинство симфоний создавалось композиторами, посвятившими свой талант в большей степени вокальной, нежели инструментальной музыке, в наше время лишь некоторые симфонии обладают всеми достоинствами, необходимыми, чтобы служить образцом. Порой кажется, что оперные композиторы создают свои симфонии так же, как портретист, который использует оставшуюся краску, чтобы нарисовать фон или предметы одежды. На самом деле, как уже указывалось выше, симфония должна быть связана с содержанием оперы или, по крайней мере, с первой сценой, и не всегда должна заканчиваться веселым менуэтом, как это обычно бывает. Я не хотел бы приводить здесь примеры, поскольку невозможно описать все обстоятельства оперных зачинов, тем не менее полагаю, что могу дать несколько советов. Симфония, предваряющая оперу, не всегда должна состоять из трех частей, их число можно сократить до одной или двух. Например, если первая сцена – героическая и страстная по содержанию, симфония может быть одночастной. Если же в сцене преобладают печальные или любовные чувства, композитор может ограничиться двумя частями. В случае, когда первая сцена не содержит явных чувств, – возможно, они проявляются по ходу оперы или в самом ее конце – симфонию можно сделать трехчастной. Таким образом, композитор может каждую часть сочинить в соответствующем аффекте, и симфонию можно будет исполнять отдельно.

#### § 44

Квартет, или соната для трех солирующих инструментов и баса, – это настоящее испытание для композитора и ловушка для тех, кто не владеет в должной степени искусством контрапункта. Подобные пьесы никогда не были в моде, посему они малоизвестны. Боюсь, что сочинения такого рода со временем постигнет судьба утраченных жанров. Для хорошего квартета необходимы: 1) четкая четырехголосная композиция; 2) красивая гармоничная мелодия; 3) короткие и правильные имитации; 4) хорошо продуманное сочетание инструментов; 5) соответствующая басовая партия; 6) музыкальные фразы, которые можно чередовать друг с другом и к которым можно было бы построить верх-

ний и нижний голос таким образом, чтобы в средних голосах тоже звучала сносная мелодия; 7) ни один из голосов не должен иметь преимущества перед другими; 8) каждый голос после паузы должен вступать как солист, играя приятную мелодию, а не просто заполняя гармонию, это, однако, не относится к басу; 9) если вы желаете вставить в композицию фугу, то ее следует сочинить на четыре голоса, в соответствии с основными правилами, в искусной и приятной манере. Превосходными образцами такого рода композиций могут служить шесть квартетов господина Телемана для различных инструментов, включая флейту, гобой и скрипку; квартеты эти он написал довольно давно, но они, к сожалению, до сих пор не изданы.

#### § 45

Для трио не требуется столь же многих усилий, как для квартета, однако для того, чтобы сочинить его хорошо, композитор должен быть не менее искусен. Одно из основных отличий трио от квартета заключается в том, что темы в трио должны быть изящнее и мелодичнее, чем в квартете, поскольку в нем на одного солиста меньше. Итак, в трио: 1) должна быть основная тема, к которой легко сочинить певучий второй голос; 2) вступление, особенно в *Adagio*, не должно быть слишком длинным, иначе оно легко надоест слушателю при повторении во втором голосе в квинту, в кварту или в унисон; 3) один голос не должен играть то, что не сможет повторить второй; 4) имитации должны быть короткими, а пассажи – блестящими; 5) повторение наиболее приятных музыкальных фраз должно быть упорядоченным; 6) обе солирующие партии следует сочинять таким образом, чтобы к ним легко было дописать гармоничный и естественный басовый голос; 7) если в композиции есть фуга, то она, так же как и в квартете, во всех голосах должна быть написана правильно и со вкусом, в соответствии с законами композиции; интермедии в виде пассажей или имитаций должны быть живыми и мелодичными; 8) несмотря на то, что пассажи терциями и секстами в солирующих голосах украшают трио, не стоит злоупотреблять ими, гораздо лучше чередовать их с другими пассажами или имитациями; 9) и наконец, трио должно быть написано так, чтобы было невозможно определить, какой из двух верхних голосов главный.

#### § 46

Сочинение соло в наши дни более не считается искусством. Практически каждый музыкант попробовал себя в этом: одни, будучи не достаточно изобретательны, заимствуют чужие идеи, другие, не обладая достаточными познаниями в композиции, просят кого-нибудь сочинить для них

бас – в результате вместо достойных композиций появляется множество уродливых сочинений.

#### § 47

На самом деле, написать хорошее соло не так-то просто. Некоторые композиторы, превосходно знающие законы композиции и успешно сочиняющие многоголосные произведения, не могут написать стоящего соло. Другие, наоборот, удачнее сочиняют соло, чем пьесы для нескольких голосов. Счастлив тот, кому удастся и то, и другое. Нет необходимости знать все секреты композиции для того, чтобы написать соло, однако же и создать что-то достойное без понимания гармонии невозможно.

#### § 48

Чтобы соло смогло прославить композитора и исполнителя, оно должно соответствовать следующим требованиям: 1) *Adagio* должно быть певучим и выразительным; 2) у исполнителя должна быть возможность продемонстрировать изобретательность, проницательность и интуицию; 3) нежность должна чередоваться с остроумием; 4) басовая партия должна быть естественной, чтобы на ней было легко строить мелодию; 5) одна и та же тема не должна слишком часто повторяться в одной тональности или в транспозиции, поскольку это может утомить исполнителя и надоесть слушателям; 6) чтобы возбуждать чувства слушателей, мелодия иногда должна прерываться диссонансами; 7) *Adagio* не должно быть слишком длинным.

#### § 49

В первом *Allegro* должны быть: 1) серьезная, целостная и плавная мелодия; 2) связность музыкальных фраз; 3) блестящие пассажи, соединенные с мелодией; 4) правильный порядок повторения музыкальных фраз; 5) красивые и хорошо подобранные фразы в конце первого раздела, которыми затем в транспозиции можно было бы завершить последний раздел; 6) первый раздел немного короче последнего; 7) наиболее яркие пассажи должны быть в последнем разделе; 8) движение баса, написанного естественно, сохраняет живость исполнения.

#### § 50

Второе *Allegro* может иметь характер живой и очень веселый, или умеренный и певучий, это зависит от первого *Allegro* – если оно серьезное, то второе может быть веселым, если же первое веселое и быстрое, то второе может быть умеренным и певучим. Что касается разнообразия размеров, то, как уже было сказано выше в связи с концертом, размер

следует варьировать, чтобы одна часть не походила на другую. Чтобы соло понравилось публике, слушатель с любым темпераментом должен найти в нем что-то для себя. Оно не должно быть от начала до конца певучим или исключительно оживленным. Каждая часть пьесы, будучи умело составлена из разнообразных приятных и ярких мотивов, должна контрастировать с остальными частями. Даже самая красивая мелодия наскучит, если повторять ее бесконечно, чередование же исключительно трудных пассажей с быстрыми фрагментами хоть и вызывает удивление, но не трогает слушателя. Посему разумное чередование различных по характеру фраз уместно не только в соло, но и в любом музыкальном произведении. Если композитор умеет писать в этой манере и пробуждать чувства слушателей, можно с уверенностью сказать, что у него превосходный вкус и он нашел философский камень в музыке.

### § 51

Музыкальное произведение должно обладать всеми вышеперечисленными качествами в соответствии с его типом, лишь тогда оно может заслужить признание и одобрение знатоков. Однако всегда найдутся слушатели, которые ввиду недостаточной проницательности не могут распознать в пьесе описанные свойства. Они вынуждены полагаться на некоторые косвенные признаки хорошего сочинения, связанные не с исполнителем, но с самой музыкой. Самый простой и надежный путь в такой ситуации – большие ассамблеи. Однако это должны быть ассамблеи, которые собираются ради музыки, а вовсе не те, где она звучит в качестве фона и где среди слушателей встречаются как истинные ценители, так и дилетанты. Во время исполнения пьес и вокальных произведений в ассамблее надлежит обращать внимание на манеру поведения и жесты остальных слушателей. Следует отмечать, все ли присутствующие слушают с должным вниманием, или лишь некоторые из них; делится ли публика друг с другом приятными или иными впечатлениями; подходят ли слушатели к музыкантам поближе или стоят от них в стороне; слушают ли они молча или громко разговаривают, кивают ли в такт головой; захотели ли они узнать автора музыки и выразили ли желание услышать исполненное произведение снова. И наконец, следует обратиться к собственным чувствам и постараться понять, тронуты ли вы услышанным – даже если причины этого вам недоступны. При совпадении всех этих признаков даже неопытный слушатель сможет увериться в том, что пьеса хорошо написана и исполнена.

### § 52

По мере необходимости я уже обращался к вопросу музыкальных сти-



лей в предыдущих главах, однако различие во вкусах разных народов из тех, кто вообще интересуется искусством, касающееся не столько основ музыки, сколько стилистических предпочтений, имеет столь сильное влияние на музыкальные суждения, что я нахожу необходимым разобратсья в разнообразии стилей и национальных традиций отдельно и основательно.

### § 53

Не существует ни одной нации, разве что среди варваров, в музыке которых не было бы того, что нравилось бы им больше всего. Эти черты, индивидуальные для каждой нации, обычно не столь важны, чтобы уделять им особое внимание. В наши дни исключение составляют лишь два народа, заслужившие признание своего вклада в развитие музыкального стиля – несмотря на то, что в силу различий в национальных характерах их пути в музыке весьма различны, – это итальянцы и французы. Другие нации признали их музыкальные стили и, восприняв тот или другой, стараются ему следовать. Так случилось, что итальянцы и французы стали законодателями музыкального вкуса, а поскольку ни один иной народ не в состоянии соперничать с ними, в течение уже нескольких веков они сохраняют первенство в музыке.

### § 54

Если не рассматривать самые истоки музыки, а начать с античности, то известно, что к римлянам она, как и другие виды искусства, пришла от греков. После падения великого античного Рима музыка была почти полностью предана забвению. Вопрос о том, какой именно народ первым воскресил это искусство и начал заниматься им в обновленном виде, является предметом многих дискуссий. После глубоких и тщательных исследований он, скорее всего, будет решен в пользу итальянцев.

Конечно, потребовалось немало времени, чтобы музыка достигла той степени совершенства, которая присуща ей в наше время, в разные эпохи народы по-разному проявляли себя по отношению к этому искусству. Еще король Карл Великий, побывав в Риме, восхвалял итальянских музыкантов, особенно певцов, и даже приглашал многих из них ко двору, пытаясь ввести в придворный обиход музыку на итальянский лад.

### § 55

Есть веские причины предполагать, что долгое время после царствования Карла Великого итальянская музыка отличалась от французской куда менее, чем в наши дни. Хорошо известно, что Люлли, которого французы считают практически музыкальным главнокомандующим

и чей стиль до сих пор чтят по всей стране – причем некоторые пытаются восстановить этот стиль и хранить его в неизменном виде, – так вот, Люлли был итальянцем. Само собой разумеется, что поскольку этот знаменитый музыкант попал во Францию в очень юном возрасте, он привык к ранней французской музыке и перенял этот стиль. Но никто не станет утверждать, что он смог полностью отречься от своего гения или забыть собственный национальный стиль, который успел сформироваться за то время, пока он еще жил в Италии. Люлли просто соединил один национальный стиль с другим. А поскольку, как известно, итальянский стиль в музыке значительно изменился с момента смерти прославленного композитора, в то время как французский остался неизменным, различия между двумя стилями постепенно стали проявляться все более. Рассмотрим же их подробнее.

### § 56

Любовь итальянцев к музыкальным вариациям идет на пользу истинно хорошему стилю. Скольких великих и прославленных композиторов подарила нам Италия до конца первого тридцатилетия этого века! За тридцать лет, которые минули с тех пор, как в конце прошлого столетия Песточчи открыл свою школу пения, откуда вышло множество прекрасных певцов, вокальное искусство достигло высочайшего уровня. Выдающиеся вокалисты продемонстрировали и ввели в обиход все самые трогательные и дивные звуки, которые только возможно передать человеческим голосом. В результате у хороших композиторов появилось множество возможностей к усовершенствованию вокальных сочинений, Корелли же и его последователи в похвальной манере подражали им в инструментальной музыке\*.

### § 57

Однако около двадцати пяти лет назад эта склонность итальянских музыкантов к изменению музыкального стиля начала проявляться в абсолютно иной манере. Нынешний стиль их певцов сильно отличается от стиля инструменталистов – между ними нет более единства. Несмотря на то, что у итальянских инструменталистов есть огромное преимущество перед другими народами, поскольку они с детства постоянно слышат прекрасных певцов, в наши дни они играют в стиле, столь не-

---

\* Говоря об итальянском стиле, я главным образом подразумеваю стиль, который в вышеупомянутое время был представлен многими знаменитыми композиторами и который в дальнейшем был усовершенствован их последователями среди иностранцев. (Примеч. авт.)

похожем на вокальный, что невозможно поверить в то, что эти певцы и инструменталисты принадлежат к одному народу. В основном эти различия проявляются в характере исполнения и в чрезмерном количестве импровизированных украшений. Начало этому положили несколько известных музыкантов, отличавшихся особым пристрастием к сложным пассажам в композиции и в игре на инструменте. При этом они, должно быть, обладали совершенно различными характерами, поскольку одного привлекал один стиль, другого – совершенно иной. Стили эти затем переняли и развили их последователи, и в конце концов из благородного стиль превратился в дерзкий и причудливый. Определенную роль в обособлении этих стилей сыграла и распространенная в Италии неприязнь между певцами и инструменталистами, равно как и между вокальными и инструментальными композиторами. Певцы не желают признавать, что инструменталисты могут увлечь слушателей мелодичной игрой, как и они своим пением. Последние также ни в чем не желают уступать первым, стараясь доказать превосходство своего стиля. В результате все они добились обратного – в ущерб истинно хорошему стилю.

### § 58

Два прославленных ломбардских скрипача, один за другим получивших известность более тридцати лет тому назад, многого достигли на этом поприще. Первый был энергичен, обладал богатой фантазией и обеспечил почти полмира своими концертами. Хотя Торелли, а вслед за ним и Корелли положили начало этому жанру, упомянутый скрипач вместе с Альбини значительно улучшил его, оставив в наследство великолепные образцы. На этой ниве он достиг всеобщего признания, так же как Корелли с его двенадцатью сонатами соло. Но под конец, в результате чрезмерного увлечения сочинительством, в особенности после того, как он стал писать оперы, он стал склонен к легкомыслию и эксцентричности, как в композиции, так и в исполнительстве, отчего его последние концерты уже не получили такого признания, как первые. Принято говорить, что он был одним из тех, кто придумал так называемый ломбардский стиль, в котором нота на сильную долю в группе из двух или трех коротких нот укорачивается, а к той, что на слабую долю, приписывается точка (см. главу V, § 23). Этот стиль был впервые отмечен около 1722 года. Существуют, однако, некоторые доказательства в пользу того, что подобная манера написания схожа с шотландской музыкой. К тому же за двадцать лет до того, как этот стиль стал популярным в Италии, он был распространен, хоть и не слишком широко, среди некоторых немецких композиторов. Ввиду сказанного данный итальянский стиль можно рассматривать как имитацию. Как бы то ни было, увлекшись этим но-

вым стилем, упомянутый нами знаменитый итальянец за последние двадцать лет почти полностью утратил хороший вкус как в своем исполнительстве, так и в композиции.

### § 59

Другой ломбардский скрипач – один из наиболее выдающихся и величайших мастеров виртуозной игры на скрипке. Утверждают даже, что он полностью отказался на несколько лет от музыкальной жизни, чтобы сформировать собственную манеру исполнения. Его новый стиль не только во многом противоречил раннему, но и был совершенно неприспособлен для голоса, поэтому остается интересен лишь тем скрипачам, у которых недостаточно понимания и хорошего вкуса, чтобы играть в вокальном стиле. Так же как и первый скрипач, второй ввиду безмерного увлечения сочинительством впал в легкомыслие и дерзость, в результате чего в манере своей совершенно отделился от общепринятого вокального стиля, оставив достоинства последнего без внимания. По этой причине сочинения его постигла иная судьба, нежели сочинения предыдущего композитора. Слушатель найдет в них лишь сухие, плоские и примитивные мотивы, которые больше годятся для комической, нежели для серьезной музыки. Но как бы то ни было, игра его своей новизной вызывает восторг у тех, кто знает особенности скрипки как инструмента; другая половина слушателей, правда, не разделяет их восторга. Этот скрипач изобрел множество новых и очень сложных смычковых штрихов, отличающих его исполнение от прочих; увы, многие немецкие скрипачи из любопытства попали под его влияние. Некоторые переняли его стиль и сохранили его, в то время как другие вернулись к вокальной манере игры, осознав, что именно вокальный стиль показывает истинную красоту музыки. Копия картины лишь в редких случаях равноценна оригиналу, мы же зачастую заблуждаемся, полагая, что в учениках мы слышим учителя, оценивая последнего по первым. Вполне вероятно, что в формировании сложившегося у нас неблагоприятного мнения об этом известном скрипаче не последнюю роль сыграли некоторые из его учеников – а у него их достаточно. Возможно, они не вполне верно поняли его стиль, либо в силу особенностей своего темперамента сделали его еще более странным. Вполне вероятно, что многое в исполнительской манере тех, кто хвастливо называет себя его последователями, сам он счел бы неправильным.

Итак, каждому юному музыканту я советую ехать в Италию не ранее, чем он научится отделять в музыке зерна от плевел. Ибо тот, кто ничего не понимает в музыке, не сможет там ничему научиться – по крайней мере, в наше время. Начинающий музыкант в Италии должен бо-

лее учиться у певцов, чем у инструменталистов. Тот же, кто не склонен к предрассудкам, может и в Германии найти все то, что хочет обрести в Италии и во Франции.

### § 60

Я не назвал имен, но описал двух этих известных и заслуженно уважаемых музыкантов не для того, чтобы оценить их заслуги или умалить достоинства. В намерения мои входило лишь показать одну из причин тому, что итальянские инструменталисты наших дней, в особенности скрипачи, переняли манеру игры, столь отличную от хорошего вокального стиля, хотя правильный и хороший стиль должен быть одним для всех. Некоторым из них вполне хватает знаний или чувства стиля, присущего хорошему вокалу, и все же они не хотят имитировать его, полагая, что на их инструменте то, что певцы ставят себе в заслугу, будет звучать жалко и скверно. Они одобряют ясное и выразительное пение, но в то же время считают возможным играть невнятно и невыразительно, приветствуя умеренное и приятное исполнение у певцов, сами играют грубо и дерзко. Если вокалист добавляет в *Adagio* не больше украшений, чем это позволяет мелодия, они говорят, что он поет мастерски, сами же загромождают *Adagio* таким обилием украшений и бурных пассажей, что его можно принять за шутивное *Allegro*.

### § 61

К сказанному следует добавить, что почти все современные итальянские скрипачи играют в одинаковом стиле, не в лучшую сторону отличаясь от своих предшественников. Смычковый штрих, служащий, как и язык в игре на духовых инструментах, основным средством для придания живости исполнению, нужен у них, как мешок для воздуха у волынки, лишь для того, чтобы инструмент звучал как шарманка. Они ищут красоту там, где ее быть не может, – в самом высоком регистре или на конце грифа. Уподобляясь лунатикам, карабкающимся на крыши домов, они забираются в самый высокий регистр, пренебрегая истинной красотой, лишая инструмент уравновешенности и изящества, приносящих в звучание толстыми струнами. *Adagio* они играют слишком дерзко, *Allegro* – слишком вяло, считая в нем особым достижением выигрывание множества нот на один смычок. Трели они исполняют или слишком быстро и в блеющей манере, или вообще в терцию, что в исполнении певца они сочли бы за ошибку. Словом, их исполнение и стиль игры звучат так, словно умелый скрипач в шутку имитирует игру дряхлого старика. Слушатели, обладающие хорошим вкусом, бывают принуждены приложить немало усилий, чтобы удержаться от смеха. Играя в оркестре аккомпане-

мент, эти новомодные итальянские скрипачи обычно приносят больше вреда, нежели пользы. Возьмите, к примеру, те знаменитые оркестры, в которых играют итальянцы. Вы увидите, что когда нарушается порядок, свойственный этому оркестру, или кто-то выделяется своей манерой игры, виновен в этом, как правило, итальянец, играющий закрыв глаза и уши. Если же, на свою беду, оркестр имеет такого итальянца в роли капельмейстера, он в скором времени утратит свое былое величие и придет в полный упадок. Повезет тому оркестру, которого это минует. Странно то, что итальянские музыканты такого рода порой находят поддержку и одобрение у тех ценителей музыки, от которых менее всего можно было ожидать подобного, у музыкантов, чьи знания и вкус столь возвышены и благородны, что им не должна нравиться столь вычурная манера игры. Часто это происходит из вежливости, или кто знает еще по какой еще причине.

#### § 62

В сочинениях современных итальянских инструменталистов, за некоторым исключением, вы скорее встретите дерзкие и сумбурные идеи, нежели благородство, благоразумие и порядок. Они стараются придумать что-то новое, но опускаются до пошлых и вульгарных пассажей, с чем бы то ни было хорошим схожих лишь отдаленно. Они более не пишут столь трогательных мелодий, как раньше. Их басовые партии лишены достоинства и мелодичности и не имеют никакой связи с основной партией. В их средних голосах вы не встретите ни труда, ни отваги – лишь сухую гармонию. Даже в соло они не в состоянии вписать басовую линию с мелодическим движением. Двигающийся нудно, редко останавливающийся или всегда громыхающий на одной ноте бас – вот то, что они предпочитают, воображая, что таким образом он не затмит солиста. Возможно, им просто стыдно признать, что они пишут бас в такой манере, для того чтобы виртуоз, абсолютно незнакомый с правилами гармонии, не подвергался опасности быть уличенным в своем невежестве. Столь же мало внимания они уделяют развитию произведения и его ритму, допускают слишком много свободы в модуляциях и не стремятся выразить аффекты и чувства, как это принято в вокальной музыке. Подводя черту под сказанным, можно заключить, что они изменили стиль инструментальной музыки своих предшественников, но не улучшили его.

#### § 63

В современных итальянских вокальных сочинениях партия голоса написана лучше всего. Композиторы стараются написать ее так, чтобы она была удобна для певцов, и нередко находят славные и выразительные

мотивы. Однако столь же часто они опускаются до пошлости и глупости. Инструментальный аккомпанемент не слишком отличается от того, о чем говорилось в предыдущем параграфе. Ритурнели обычно крайне неинтересны, и часто создается впечатление, что они вообще не принадлежат к этой арии. Ритм часто выбран неверный. Очень жаль, что большинство современных итальянских оперных композиторов, некоторые из которых, безусловно, обладают талантом, начинают писать для театра слишком рано, прежде чем усвоят правила композиции, и впоследствии они не уделяют достаточно времени тщательному их изучению, в отличие от их предшественников. Работают они слишком быстро и крайне небрежно. Возможно, положение вещей было бы еще хуже, не будь некоторых хороших композиторов в числе их северных соседей. Сказанное в особенности относится к одному знаменитому музыканту, который, по моему мнению, в полной мере перенял истинный вокальный стиль итальянской музыки\*. Благодаря тому, что его оперы часто исполняют в Италии, местные композиторы могут познакомиться с прекрасными примерами истинного искусства, что подчас дает им возможность вырядиться в чужие перья.

Около двадцати лет назад общество итальянских композиторов понесло огромную утрату в связи с преждевременной кончиной трех молодых многообещающих авторов, кои обладали превосходными талантами, но не успели достичь зрелости. Они заметно отличались друг от друга образом мыслей. Капелли\*\* был склонен к величественности, пылкости и оригинальности. Перголези\*\*\* обладал талантом писать нежную, мелодичную и приятную музыку и имел склонность к полифонии. Винчи\*\*\*\* был радостным, обладал богатым, естественным и привлекательным воображением и часто писал чрезвычайно выразительно, а потому, написав лишь несколько опер, сразу же получил в Италии всеобщее признание. Правда, справедливости ради надо сказать, что порой ему недоставало терпения и желания доводить до ума свои замыслы.

#### § 64

В остальном, если отделить недостатки композиторов от их истинных достоинств, невозможно отрицать, что итальянцы обладают мастерством исполнения, пониманием музыки и щедры на красивые мелодии,

---

\* Вероятно, Кванц имеет ввиду Адольфа Хасце (1699–1783). (Примеч. Е. П.)

\*\* Джованни Мария Капелли (Giovanni Maria Capelli) (1648–1726). (Примеч. М. К.)

\*\*\* Джованни Баттиста Перголези (Pergolesi, Giovanni Battista) (1710–1736). (Примеч. М. К.)

\*\*\*\* Леонардо да Винчи (Vinci, Leonardo) (1690–1730). (Примеч. М. К.)

а искусством пения владеют лучше любого другого народа. Остается лишь сожалеть, что большинство инструменталистов изменили вокальному стилю игры и увлекают за собой не только своих коллег-подражателей, но и некоторых певцов, увы, оставляющих верную манеру пения. Приходится всерьез опасаться, что хороший стиль, которым славились до сих пор итальянцы, может постепенно исчезнуть, став преимуществом других народов. Некоторые разумные и непредвзятые итальянские ценители музыки сами признают это и даже полагают, что с искусством композиции и манерой исполнения это уже произошло. Как бы то ни было, у итальянцев пока еще остается прекрасное искусство пения, коим владеют даже гондольеры.

### § 65

Французский стиль в музыке противоположен итальянскому. Насколько изменчивы, подчас слишком, в музыке итальянцы, настолько французы неизменны и скованны. Они ограничиваются определенными характерными чертами, кои скорее уместны в танцах или в застольных песнях, нежели в серьезной музыке, поэтому их новое подчас кажется хорошо забытым старым. Инструменталисты, в особенности клавесинисты, обычно не утруждают себя особенно сложными пассажами или большим количеством украшений в *Adagio*. При этом они исполняют пьесы с большой аккуратностью и точностью, чем, по меньшей мере, не портят замысел композитора. Благодаря этой точности в игре из них получаются гораздо лучшие оркестранты, чем из итальянцев. Посему обучение, в особенности игре на клавесине, я советую начинать с французского стиля. Тем самым можно не только научиться точно и чисто играть ноты и небольшие украшения, но со временем, совместив французский блеск с итальянским очарованием, добиться чрезвычайно изысканной манеры исполнения.

### § 66

Французская манера пения, в отличие от итальянской, не предназначена для подготовки виртуозов, она использует далеко не все возможности человеческого голоса. Французские арии скорее речитативные, чем певучие, и требуют скорее проворности языка для произношения слов, нежели владения голосом. Все дополнительные украшения выписаны композитором, а значит, от солиста не требуется знание гармонии. В силу особенностей французского языка в вокальной музыке почти не встречается быстрых пассажей. Из-за нехватки хороших певцов их арии по большей части написаны так, чтобы их смог спеть любой желающий, – последнее хотя и доставляет удовольствие недалеким любителям музы-



ки, но не делает чести певцу. Единственное, что отличает французских певцов, – это хорошая дикция.

### § 67

Французы – добросовестные композиторы. Их церковная музыка гораздо умереннее и суше, чем у итальянцев. Они предпочитают диатоническое развитие хроматическому; их мелодии проще, чем у итальянцев, ибо всегда можно предсказать развитие мотива, фантазия их не столь богата, и о смысле слов они заботятся значительно больше, нежели о чарующей или нежной мелодии. В то время как у итальянцев вся прелесть пьесы в ее верхнем голосе, порой в ущерб басу, у французов бас зачастую интереснее верхнего голоса. Аккомпанемент у них скорее простой, чем возвышенный. Их речитативы слишком певучи, тогда как арии слишком сухи, так что в операх зачастую невозможно понять, что звучит – речитатив или ариозо. Речитатив с последующей нежной арией убаюкивает слушателя и рассеивает все его внимание, в то время как опера должна постоянно поддерживать интерес слушателя посредством смены разнообразных чувств и настроений, кои следует то усиливать до определенной степени, то умерять. Поэт не справится с этим без помощи композитора.

Живость, что французские оперы теряют из-за недостаточного различия в характерах речитативов и арий, они восполняют в хорах и танцах. Если рассмотреть строение французской оперы подробнее, можно решить, что вся эта неразбериха с речитативами и ариями была задумана специально, чтобы оттенить красоту балетов и хоров, хотя их так же, как и декорации на сцене, следует рассматривать лишь как дополнительные элементы. Так, в итальянской опере хорам уделяется ничтожно мало внимания, в то время как у французов они являются чуть ли не главным украшением музыкального спектакля. Бесспорно, французская музыка лучше, чем любая иная, подходит для балетов, в то время как итальянская более предназначена для пения и игры на инструментах, нежели для танцев. Не спорю, что и во французской инструментальной музыке, в основном, правда, в характерных пьесах, благодаря их связной гармоничной мелодии найдется немало приятных и изящных мотивов, которые можно успешно сочетать с возвышенными и величественными пассажами в итальянском стиле.

### § 68

Несмотря на то, что в Италии можно обнаружить немало прекрасных оперных либретто, в то время как французы в своих операх все еще цепляются за басни, забавляясь неестественными и невероятными пред-

ставлениями, если рассматривать итальянские оперы в целом, то далеко не все из них – великие шедевры. И хотя уже с начала этого века лучшие из итальянских либреттистов прилагают все усилия, чтобы очистить итальянские оперы от многих нелепостей, дабы они, сколь возможно, соответствовали разумному вкусу французского театра трагедии, до сих пор в Италии некоторые поэты, композиторы и певцы допускают досаднейшие ошибки. Поэты, например, не всегда объединяют арии с основным сюжетом – кажется, что некоторые арии, не связанные с предыдущим действием, попали туда случайно. Временами поэту не хватает рассудительности или чувствительности. Кажется, что он сочинял текст лишь в угоду композитору или с какой-то задней мыслью. Слова по вине поэта могут просто не подходить к музыкальному сочинению. Случается, что композитор уже завершил арию, на которую слова не ложатся, а значит, поэт должен придумать новые, что далеко не всегда ему удается. Подчас поэту необходимо подобрать слова, включающие в себя гласные, удобные для исполнения фиоритур, и если он не слишком хорошо владеет словом, красота текста и связность сюжета от этого ощутимо страдают. Известно, однако, что арии великих поэтов, за исключением разве что Метастазियो, далеко не столь хорошо ложатся на музыку, как арии поэтов посредственных. Последние, если желают преуспеть, должны согласовывать с композитором каждый шаг, в то время как первые не желают спуститься со своего Олимпа даже ради справедливых и абсолютно необходимых компромиссов. То, как музыка и поэзия могут быть объединены без ущерба друг для друга, недавно было основательно изложено в немецком трактате «О музыкальной поэзии»\*.

### § 69

Французы не без основания обвиняют итальянцев в том, что они вставляют в арии слишком много пассажей. Безусловно, если смысл слов позволяет и певец способен исполнить все пассажи в живой, ровной, полнозвучной и отчетливой манере, они весьма украшают пение. Но не стоит отрицать, что итальянцы переходят всякие границы, бездумно и безоглядно следуя устоявшейся традиции, не вдаваясь при этом в особенности текста и не принимая в расчет разницу в способностях певцов. По-видимому, поначалу пассажи вставляли в арии лишь для того, чтобы продемонстрировать мастерство определенного певца. Впоследствии этим столь много злоупотребляли, что стало принято думать, будто ария без пассажей звучит некрасиво, а певец недостаточно хорош или вовсе

---

\* Христиан Готфрид Краузе, «О музыкальной поэзии» (Krause, «Von der musikalischen Poesie», Берлин, 1752). (Примеч. М. К.)

никчемен, если не умеет исполнять сложные пассажи подобно инструменталисту – вне зависимости от того, соответствуют ли эти пассажи тексту. Нет ничего более абсурдного, чем множество пассажей в так называемой арии с действием, в которой аффект достигает наивысшего напряжения, будь то печаль или ярость, и которая должна быть скорее декламационной, чем певучей. Пассажи искажают и убивают всю выразительность, не говоря уже о том, что большинство певцов просто не в состоянии спеть подобную арию. Редко найдется вокалист, способный исполнить пассажи полным голосом, без ошибок, четко и звучно; тем не менее многие певцы, не обладающие этим талантом и навыком, могут быть весьма хороши. Чтобы добиться беглости в таких пассажах, необходимо огромное усердие и долгие занятия. Тем же, кому, несмотря на все усердие, это не дано от природы, вместо того, чтобы в угоду моде мучить себя пассажами, следует уделить время развитию хорошего вкуса и выразительности пения, о чем подчас забывают. От чрезмерного желания петь пассажи появляется и другая беда: ради некоторых певцов, обижать коих неразумно, композитор и поэт теряют свободу мысли. Однако кажется, в наши дни по всей Италии хороших певцов становится все меньше, что значительно ограничивает количество пассажей в ариях.

#### § 70

Можно перечислить множество других причин, по которым не все оперы в Италии одинаково хорошо написаны. Если все, что создал поэт, как с точки зрения фантазии, так и ее воплощения, никуда не годится, ибо совершенно не подходит для того, чтобы положить это на музыку, даже самый искусный композитор будет бессилён. Но даже если поэт приложит все усилия, чтобы создать что-то стоящее, его труд может не получить должного признания, поскольку большинство ошибочно относит успех оперы исключительно на счет композитора, тогда как для создания достойного произведения необходимо деятельное участие обоих. Хороший сюжет, переделанный в либретто достойным поэтом, может возвысить посредственную музыку, нелепый, напротив того, даже отменную музыку может сделать нудной и назойливой – в особенности если опера звучит слишком часто, а также если певцы и оркестранты при этом играют спустя рукава.

#### § 71

Для того чтобы итальянская опера, или же опера, написанная в итальянской манере, всем пришлась по вкусу и стала одним из самых популярных музыкальных спектаклей, необходимо, чтобы были соблюдены следующие условия. Поэт должен выбрать хороший сюжет и изложить

его со всем тщанием, четко определив характеры героев пьесы, приспособив их, насколько это возможно, к способностям, возрасту, темпераменту и внешности певцов. Речь каждого из действующих лиц должна соответствовать его характеру. Речитативы не должны быть слишком растянутыми, а тексты арий – слишком длинными или помпезными. В ариях иногда допустимы некоторые аллегории, соответствующие музыке, однако основным и неизменным для них является язык чувств. Различные по силе чувства должны искусно чередоваться. Для арий следует выбирать удобный размер стиха; слова, удобные для пения, должны соответствовать смыслу, а неудачных слов следует избегать.

Композитору надлежит обладать изысканным вкусом и способностью выразить в музыке настроение, соответствующее тексту. Сдерживая себя в пределах разумного, он должен объединить весь текст по смыслу. Каждую роль он должен давать беспристрастно, согласуясь с возможностями певца. Певцы должны исполнять свои партии умело и старательно, в соответствии с характером героя и замыслом композитора. Оркестранты должны добросовестно выполнять указания композитора. И наконец, декорации и балет должны соответствовать содержанию оперы.

#### § 72

Ни итальянец, ни француз не могут судить об опере беспристрастно, особенно если ни тот, ни другой никогда не покидал пределов своей страны и знаком лишь с одним музыкальным стилем. Каждый будет считать верным лишь то, что соответствует его национальному стилю, не признавая ничего иного. Устоявшиеся традиции и прочно укоренившиеся предубеждения помешают ему признать правоту соперника и собственные ошибки. Лишь кто-то третий, обладающий интуицией и знаниями, может разрешить этот спор непредвзято и справедливо.

#### § 73

Насколько я знаю, в Италии ни французские оперы, ни французские арии на публике не исполнялись; более того, французские певцы туда не приезжали. Во Франции, с другой стороны, несмотря на то, что итальянские оперы не исполнялись публично, итальянские арии, концерты, трио и соло часто звучат в частных концертах, приглашают туда и итальянских певцов, о чем, среди прочего, свидетельствует итальянский концерт в Тюильри и другие недавние события. Несколько итальянских певцов есть в королевской капелле, а Луи XIV пригласил ко двору известного Паччини.

В Германии и французская, и итальянская опера, равно как и прочая музыка в итальянском и французском стиле, исполнялась еще семьде-

сят лет назад, как в публичных концертах, так и при дворах, а значит, сюда приглашали и певцов. Но поскольку итальянцы продолжили усовершенствовать свой стиль, в то время как французский стиль оставался неизменным, то на протяжении последних двадцати или тридцати лет в Германии уже не звучат ни французские оперы, ни другие подобные сочинения, исключение составляют разве что балеты. И оперы, и инструментальные сочинения, написанные в итальянском стиле, до сих пор встречают одобрение не только по всей Германии, но и в Испании, Португалии, Англии, Польше и в России. Большинство населения Европы, и особенно немцы, очень любят французский язык, их литературу, поэзию, этикет, обычаи и моду; но их музыку никто более не любит так, как прежде, кроме разве некоторых молодых людей, предпринявших свое первое заграничное путешествие во Францию и начавших именно там играть на инструменте, – те считают французскую музыку более простой для исполнения в сравнении с итальянской.

#### § 74

В течение двадцати последних лет предпринимались попытки, в частности в Париже, совместить итальянский стиль с французским. Результатов пока не видно. В вокальной музыке камнем преткновения принято считать язык, который не подходит для итальянской манеры пения. Но, возможно, все дело просто в нехватке искусных композиторов и хороших певцов. И немецкие, и английские тексты, которые французы ценят еще меньше, прекрасно ложатся на музыку в итальянском стиле; почему же со столь популярным французским языком это невозможно проделать? Чтобы избавить французов от этого предрассудка, композитор, владеющий итальянским стилем, должен написать арию в этом стиле на французский текст и дать ее исполнить хорошему итальянскому певцу, имеющему правильное французское произношение. Это послужит проверкой тому, в самом ли деле итальянская музыка несовместима с французским языком, и действительно ли виноват язык, а вовсе не невежество французских композиторов.

#### § 75

Французы могли бы многого достичь в инструментальной музыке, имея они перед глазами примеры других народов, преуспевших в хорошей композиции и искусстве исполнения, или если бы их композиторы, певцы и музыканты охотнее посещали другие страны, дабы впитать и применить иные музыкальные стили. Но коль скоро они находятся во власти собственных предубеждений, не видя достойных примеров итальянцев или иных народов, которые сочиняют, поют и играют в смешанном сти-

ле, французы останутся там же, где давно застряли – до тех пор, пока не переймут смешанный стиль. Если французы все же захотят обновлений, можно опасаться, что после чрезмерной сдержанности они впадут в другую крайность, сменив обычную для них изящную и точную манеру игры на странную и невразумительную – ввиду отсутствия достойных образцов для подражания. Обычно люди не уделяют достаточно времени изучению нового и странного, они склонны сразу впасть из одной крайности в другую, особенно если выбор делает молодежь, которую ослепляет все новое.

### § 76

Наконец, если кратко охарактеризовать особенности французской и итальянской музыки, имея в виду лишь их достойные черты, и сравнить национальные стили, мы получим следующее. В искусстве композиции итальянцы проявляют себя как люди непринужденные, благородные, эмоциональные, яркие, проникновенные и возвышенные. Они довольно эксцентричны, свободны, дерзки, самоуверенны, экстравагантны и часто небрежны в ритме. Итальянцы также нежны, трогательны и обладают богатым воображением. Они сочиняют скорее для истинных ценителей, нежели для дилетантов. Сочинения французов хоть и довольно оживленные, выразительные, естественные, приятные и понятные для публики, более ритмически точные, чем у итальянцев, не столь проникновенны и смелы. Французы консервативны, не стремятся к оригинальничанью, предпочитая неизменность, отчего часто повторяются; они не обладают пышной фантазией. Вновь и вновь извлекая на свет старые идеи, французы сочиняют скорее для дилетантов\*, нежели для мастеров.

Итальянская манера пения глубоко прочувствованна и искусна, она одновременно трогает и поражает; она созвучна нашему пониманию музыки; она приятная, чарующая и выразительная, интересна, эмоциональна и приятнейшим образом переносит слушателей из одного настроения в другое. Французская манера пения более натуральная, нежели искусная, более речитативная, чем распевная, в выражении чувств и в самой манере пения она скорее притворная, нежели прямолинейная. По набору приемов и аффектов она может показаться сухой и однообразной, поскольку более предназначена для исполнения любителями, нежели профессионалами. Подобная манера хороша скорее для застольных песен, чем для серьезных арий – радуя чувства, она не дает пищи для ума.

---

\* Под «дилетантом» в XVIII веке понимался просвещенный любитель, как правило, аристократ. Слово «дилетант» имело настолько же положительную окраску, насколько теперь – отрицательную. (Примеч. М. К.)

Итальянская манера игры капризна, необузданна, вычурна, сумбурна, нередко дерзка, эксцентрична и весьма сложна для исполнителя. Она допускает использование большого количества импровизированных украшений, но требует от музыканта знания гармонии, среди невежд она вызывает более удивление, нежели приятие. Французская манера игры не стремится к оригинальности, она сдержанна, отчетлива, аккуратна и точна, ей легко подражать, она не глубока, не запутанна, всем понятна и удобна для дилетантов. Она не требует от исполнителя глубокого знания гармонии, поскольку украшения в основном выписаны композитором. Истинным ценителям французская манера игры не дает особой пищи для размышлений.

Говоря коротко, итальянская музыка – произвольная, французская же – строгая. При этом если у французов вся ответственность лежит на композиторе, у итальянцев от исполнителя зависит столько же, если не больше, сколько и от автора. Итальянская манера пения лучше их стиля игры на инструментах, а французская манера игры лучше их вокальной манеры.

#### § 77

Характерные черты этих двух стилей, несомненно, следовало бы описать полнее и изучить глубже. Но это – тема для отдельного трактата. Здесь я постарался лишь вкратце описать основные их черты, особенности и разницу между ними. Который из стилей заслуживает большего признания, каждый волен решить для себя сам. Я же убежден, что справедливость моих читателей не позволит им обвинить меня в предвзятости, поскольку я путешествовал по этим странам именно с намерением почерпнуть то хорошее, что встречается в музыке каждой из них, и сам видел и слышал то, о чем говорю.

#### § 78

Если пристально рассмотреть немецкую музыку последнего столетия, мы увидим, что немцы давно достигли больших успехов как в искусстве композиции, так и в игре на некоторых инструментах. Однако, за исключением нескольких старых церковных хоралов, в немецкой музыке найдется немного красивых мелодий и примеров изящного вкуса. И стиль, и мелодии оставались у нас простыми, сухими и наивными долее, чем у соседей.

#### § 79

Сочинения немецких композиторов, как я уже сказал, были многоголосыми и богато гармонизованными, однако не отличались ни мелодич-

ностью, ни изяществом. Они стремились сочинять в искусной, а не в понятной или приятной манере – более для глаз, нежели для слуха.

Полифонические произведения старых мастеров перегружены канкансами настолько, что ни один переход из одной тональности в другую не совершается без подготовки – честность, редко приятная для слуха. Их замыслам недоставало связности, искусство же выражения чувств было им и вовсе неведомо.

### § 80

В вокальной музыке они скорее выражали отдельные слова, а не их смысл или аффект. Многие полагали, например, что слова «рай» и «ад» необходимо подчеркивать, меняя верхний и нижний регистры, что порой выглядело нелепо. В вокальных пьесах они особенно любили высокий регистр, заставляя певцов в нем артикулировать, что стало причиной привычки взрослых мужчин, для которых нижний регистр представляет некоторую сложность, петь фальцетом. В быстрых пассажах эти композиторы заставляли певцов произносить множество слов, что противно самой природе голоса и не позволяет ни одной ноте спеть красиво. Такое пение практически не отличаясь по манере от обычной речи. Их вокальные арии в большинстве своем состояли из двух частей, были очень короткими, простыми и скучными. То, какой была немецкая манера пения в прошлом, можно понять и сейчас, послушав пение хоровых певцов и школяров в большинстве городов. Эти певцы более опытны в чтении нот, чем многие виртуозы галантного стиля других народов, но голосом они владеют из рук вон плохо. Они поют в одной динамике, не используя игру света и тени, не понимают ошибочность пения носовым и горловым звуком и столь же мало смыслят в плавном переходе от грудного голоса к фальцету, как и французы. В отношении трелей они довольствуются тем, что дано природой. В них не достает итальянской чувственности, достигаемой пением на легато вкупе с усилением и уменьшением звука. Их неприятная, преувеличенно шумная манера грудного придыхания, с произнесением *ha ha ha ha* на каждой ноте, приводит к тому, что пассажи звучат отрывисто, даже отдаленно не напоминая итальянскую манеру исполнения пассажей грудным голосом. Они недостаточно хорошо связывают одну часть простой мелодии с другой, или не соединяют их вместе с помощью задержаний, отчего их исполнение звучит очень сухо и плоско. У этих немецких хористов нет недостатка в хороших голосах или в способности к обучению, им не хватает лишь правильных наставлений. В виду обязательного для человека на его должности преподавания в школе, кантор хора должен быть скорее ученым, чем музыкантом. Посему при выборе кантора больше внимания обращают на его



ученость, нежели на познания в музыке. Кантор, избранный по этому принципу, впоследствии занимается музыкой, в которой ничего не понимает, как второстепенной наукой. Он не желает ничего иного, кроме как поскорее избавиться от школы и от музыки, получив сытую должность деревенского пастора. Если же порой где-то и появится кантор, понимающий в музыке и с радостью выполняющий свои обязанности, тут же найдутся блюстители порядка из числа попечителей, ненавидящих музыку, всячески препятствующие как кантору, так и ученикам в их занятиях искусством. Даже в школах, созданных с целью воспитания ученых музыкантов, в правилах которых прописана первоочередность занятий музыкой, ректор является ее злейшим врагом, как будто знаток латыни и музыкант – вещи взаимоисключающие. Привилегии, связанные со службой кантора, в большинстве случаев столь ничтожны, что хороший музыкант редко примет эту должность без особой необходимости. От того и не хватает в Германии хороших певцов, что нет достойных учителей, и на пути обучения этому искусству повсеместно чинятся препятствия. В подобных обстоятельствах, боюсь, в Германии никогда не будет распространен хороший вокальный стиль, в отличие от Италии, издавна славящейся своими певческими школами – если только сильные мира сего не окажут в этом содействия, открыв школы пения и пригласив туда лучших итальянских певцов.

### § 81

В прежние времена большая часть инструментальной музыки немцев выглядела на бумаге очень неразборчиво и устрашающе, так как они выписывали большинство нот с тремя, четырьмя или более хвостиками. Пьесы же при этом звучали не оживленно, а плоско и вяло, поскольку исполнялись в весьма умеренных темпах. Сложные пьесы ценились выше простых, и должны были скорее удивлять, нежели услаждать слух. Они стремились подражать не человеческому голосу, а птицам – кукушке, соловью, куропатке, перепелу и т. д., а также трубе и шарманке. Зачастую их излюбленным развлечением был так называемый *кводлибет*\*, в который вставляли нелепые, не связанные по смыслу слова, в инструментальных же пьесах перемешивались мелодии бытовых и застольных песен. Немцы играли на скрипке гармонически, а не мелодически. Они сочинили множество пьес, в которых скрипку требовалось перестраивать. Согласно указаниям композитора струны должны были быть на-

---

\* *Кводлибет* (от лат. *quod libet* – «что угодно») – шуточное музыкальное произведение, попури, «склеенное» из разнообразных популярных мелодий и текстов (или их отрывков). (Примеч. М. К.)

строены по секундам, терциям или квартам, вместо квинт, дабы легче было исполнять аккорды, однако это создавало множество трудностей в пассажах. Немецкие инструментальные пьесы составляли по большей части сонаты, партиты, интрады, марши, уличные песни и многие другие, давно забытые, нелепые сочинения. *Allegro* от начала до конца состояло исключительно из пассажей, почти каждый такт которых повторял предыдущий. Пассажи эти состояли из секвенций то в одной тональности, то в другой, что, в конце концов, непременно должно было надоесть слушателю. Единый темп сохранялся в *Allegro* подчас лишь на протяжении нескольких тактов, сама же пьеса представляла собой смесь медленных и быстрых частей. В их *Adagio* было больше естественной гармонии, нежели приятных мелодий. Украшений они добавляли очень мало, лишь время от времени заполняя интервалы пассажами. Кадансы в медленных пьесах были крайне просты и исполнялись примерно так, как показано в таб. 23, рис. 15. Чтобы закончить пьесу в до мажоре, вместо того, чтобы сыграть трель на си или ре, разрешающуюся в до, они брали трель на до, придавая ей длительность ноты с точкой, а затем играли си, а с последней до в качестве особого украшения залиговывали еще одну ноту, стоящую на тон выше. Ввиду скудости их познаний о задержаниях, которые служат для связности мелодии и плавного перехода консонансов в диссонансы, манера исполнения была плоской и сухой, а не трогательной и чарующей, как подобает. Немцы использовали разнообразные инструменты, названия которых уже канули в Лету, из чего можно заключить, что публика скорее восхищалась усердием музыкантов, нежели их мастерством.



Рис. 15. Таб. 23

## § 82

Однако же, сколь бы ни был плох старый стиль немецких композиторов, певцов и инструменталистов, он постепенно совершенствовался. Даже если нельзя утверждать, что немцы создали свою индивидуальную манеру, полностью отличающуюся от иных национальных манер, они весьма искусно заимствуют то, что посчитают нужным, из другого стиля и умеют пользоваться всеми преимуществами иноземной музыки.

## § 83

Уже ближе к середине прошлого столетия появились знаменитые люди, которые начали совершенствовать музыкальный стиль, извлекая пользу

из путешествий по Италии и Франции или же подражая работам и вкусу достойных похвалы иностранцев. Исполнители на органе и клавесине, в частности Фробергер, Пахельбель, Райнкен, Букстехуде, Брунс и некоторые другие первыми начали писать для своих инструментов лучшие инструментальные пьесы своего времени. Не подлежит сомнению, что вышеупомянутые музыканты уже в то время в должной степени владели искусством игры на органе, пришедшим к нам от голландцев. Наконец, выдающийся И. С. Бах в наше время довел это искусство до совершенства. Нам стоит лишь надеяться, что с его смертью оно не придет в упадок из-за малого числа его последователей.

Невозможно отрицать, что в наше время в Германии есть немало прекрасных клавиристов, но хороших органистов стало не в пример меньше, чем раньше. Правда, иногда еще можно услышать некоторых достойных и искусных исполнителей на этом инструменте. Однако даже в главных соборах больших городов подчас можно услышать (полноправно) занимающих эту должность невежд, которые едва ли достойны места волынщика в деревенском кабаке. Эти органисты настолько несведущи в композиции, что не в состоянии подобрать верный благозвучный бас к мелодии хорала, не говоря уж о том, чтобы добавить еще пару средних голосов. Да и простой мелодии хорала они не знают. Подчас они играют ее по слуху, в течение многих месяцев вновь и вновь повторяя все ошибки блеющих певчих. Для них нет разницы между органом и клавесином. О том, что орган требует особого отношения, они знают так же мало, как и об искусстве исполнить импровизированную прелюдию перед хоралом, если только у них нет изданных нот, которые они могли бы выучить. Прекрасным, написанным разумно и осмысленно произведениям известных композиторов они предпочитают собственные, высосанные из пальца идеи. Вставляя после каждой фразы хорала свои колоратуры *a la* волынка, они вместо того, чтобы упорядочить исполнение, устраивают ужасный беспорядок. О том, как следует использовать педаль, некоторые не слышали даже краем уха. Мизинец левой руки и левая нога у некоторых связаны настолько, что они не могут сыграть ни одной ноты без того, чтобы задействовать и то, и другое. Я даже боюсь представить, как они портят и без того скверную церковную музыку своим аккомпанементом. Жаль! Германия постепенно теряет свое ведущее положение в искусстве игры на органе. Конечно, ничтожное жалованье органистов в большинстве городов не способствует усердию в изучении этого искусства. К тому же некоторых искусных музыкантов отталкивает спесь и упрямство церковного начальства.

#### § 84

Самым важным моментом в истории формирования немецкого вокаль-

ного стиля можно считать 1693 год. Именно тогда, как пишет известный исследователь истории музыки господин Маттезон в своем трактате «Музыкальный патриот» (стр. 181 и 343), капельмейстер Куссер ввел в Гамбургской опере в обиход новую итальянскую манеру пения. Приблизительно в то же время приобрел известность своими операми знаменитый Райнхард Кайзер. От рождения одаренный богатой фантазией и прекрасным певческим даром, он всячески способствовал развитию новой манеры пения. Его заслуга в деле распространения хорошего вкуса в Германии несомненна. Невзирая на то, что либретто опер часто были плохими, а иногда и просто вульгарными, оперные театры в Гамбурге и Лейпциге в это время процветали, а прекрасные композиторы, трудившиеся там вместе с Кайзером, подготовили почву для того, чтобы музыкальный стиль в Германии достиг нынешнего уровня. Нет необходимости перечислять здесь всех великих немцев того времени, из коих некоторые еще живы, другие уже почили, прославившихся своими церковными, театральными и инструментальными сочинениями или виртуозной игрой на инструменте. Я убежден, что все они уже столь хорошо известны как в Германии, так и за ее пределами, что их имена без труда вспомнят мои любящие музыку читатели. Несомненно, что нынешние знаменитые музыканты должны быть им благодарны.

### § 85

Однако, несмотря на старания достойных музыкантов, в Германии на пути к хорошему вкусу стояло множество преград. Зачастую великие открытия не получали должного признания и распространения, поскольку предпочтения большинства продолжали оставаться на стороне старого стиля. Более того, у нового стиля было множество противников, которые из-за своей нелепой приверженности к старине искренне верили в то, что имеют достаточно оснований объявить сочинения достойных музыкантов безумием – лишь оттого, что те посмели изменить старому стилю. Сколько времени прошло с тех пор, как в Германии перестали горячо защищать старый стиль, невзирая на весьма слабые аргументы в его пользу? Многие, желающие учиться, не имели возможности ни поехать в места, где музыка процветает, ни заказать себе оттуда ноты сочинений. Безусловно, развитию хорошего вкуса весьма способствовало распространение кантат в протестантских церквях, но пришлось преодолеть немало препятствий, прежде чем упомянутые кантаты, а также оратории прочно заняли свое место в богослужении. Еще несколько лет назад можно было встретить канторов, которые за свою более чем пятидесятилетнюю службу не смогли добиться того, чтобы исполнить хотя бы одно сочинение Телемана. Посему нет ничего удивительного в том, что в одной части Германии звучит прекрасная музыка, а в другой – со-

вершенно безвкусная и пошлая; немудрено, что иностранцы, которые имели несчастье слушать музыку в одном из таких мест, имеют весьма нелестное мнение о немецкой музыке как таковой.

#### § 86

Раньше итальянцы называли немецкий стиль в музыке *un gusto barbaro* – варварский стиль. Предубеждение это постепенно исчезло после того, как некоторые немецкие композиторы посетили Италию, где имели возможность с успехом исполнить свои оперы и инструментальные сочинения. В наши дни оперы, вышедшие из-под немецкого пера, с полным правом являются самыми популярными в Италии. Справедливости ради следует сказать, что немцы должны быть благодарны и французам, и итальянцам за те усовершенствования, что претерпел немецкий стиль. Как хорошо известно, итальянские и французские композиторы, певцы и инструменталисты служили при различных немецких дворах, в частности в Вене, Дрездене, Берлине, Ганновере, Мюнхене, Ансбахе и проч., и на протяжении последнего века исполняли там оперы. Также хорошо известно, что многие из сильных мира сего отправляли своих музыкантов учиться в Италию и Францию, – как уже говорилось выше, эти страны посетили многие реформаторы немецкого вкуса. Они переняли особенности стиля обеих стран, столь основательно изучив их, что впоследствии сочиняли и с огромным успехом исполняли не только немецкие, но и французские, итальянские, английские оперы и иные зингшпили на оригинальных языках и в соответствующей им манере. Подобного не скажешь ни об итальянских, ни о французских музыкантах – не от того, что им недостает таланта, а потому лишь, что они не достаточно усердны в изучении иностранных языков, находятся во власти предубеждений и не хотят признать тот факт, что в вокальной музыке можно создать нечто достойное не только в их стиле и на их языке.

#### § 87

Если разумно выбрать из стилей разных стран самое лучшее, не преступая при этом границ благопристойности, итогом будет смешанный стиль, который с полным на то основанием можно назвать немецким – не только потому, что немцы первые до этого додумались, но и потому, что уже в течение многих лет эта манера с успехом применяется по всей Германии, не вызывая неодобрения ни в Италии, ни во Франции, ни в каких-либо иных странах.

#### § 88

Если немцы не утратят вновь хороший вкус; если они продолжат, как это делали до сих пор знаменитые композиторы, усовершенствовать свой

стиль; если молодые композиторы будут усерднее, чем это происходит сейчас, изучать основные правила композиции и новый смешанный стиль, подобно их предшественникам; если они не будут довольствоваться сочинением простых мелодий и написанием сценических арий, но станут усердно сочинять церковную и инструментальную музыку; если, создавая свои пьесы и варьируя свои идеи, они будут следовать примерам композиторов, добившихся всеобщего признания, подражая их манере и утонченному вкусу; если они при этом не станут рядиться в чужие перья, как делают многие, копируя темы или даже целые части концертов того или иного композитора; если молодые сочинители воспользуются своим воображением, чтобы проявить и развить свой талант без ущерба для других, дабы не остаться навсегда лишь копиистами, а стать истинными композиторами; если немецкие инструменталисты не соблазняются причудливым и комическим стилем, о котором я говорил ранее в связи с итальянцами, но возьмут пример с хорошей манеры пения и с тех, кто играет в достойной манере; если впоследствии итальянцы и французы смогли бы перенять немецкий смешанный стиль в той же мере, в какой немцы сумели заимствовать их манеру – так вот, если все это принять единодушно, то со временем в музыке появится хороший всеобщий стиль. И это вполне возможно, поскольку ни итальянцы, ни французы – как любители музыки, так и профессиональные музыканты – не хотят довольствоваться одним лишь национальным стилем, с недавних пор интересуясь более некоторыми иностранными сочинениями, нежели произведениями композиторов своей страны.

### § 89

В манере, состоящей из смешения стилей разных народов, подобно той, которая принята теперь в Германии, каждый народ найдет для себя что-то приятное. Если на основании приведенных выше описаний и размышлений сравнить итальянский и французский стили, станет очевидно, что в силу того, что итальянский стиль стал излишне вычурным и дерзким, а французский, напротив, остался слишком простым, та манера, что объединит лучшие черты каждого из них, будет бесспорно наиболее приемлемой для всех. Тот музыкальный стиль, что признан не в одной стране, в одной провинции и одним народом, но любим и почитаем всеми, ибо по изложенным выше причинам не может не нравиться, стиль, в котором есть место и фантазии, и здравому смыслу, безусловно и будет самым лучшим.

К О Н Е Ц

# *Таблицы*

# Таблица 1

Figure 2 shows a musical scale on a treble clef staff. The notes are labeled with letters: D, E, F, G, A, B, C, D, e, f, g, a, b, c. The notes are grouped into measures. Below the staff, fingerings are indicated by numbers 1-5. To the left of the staff is a vertical fretboard diagram with frets numbered 1 to 7.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | - |   |   |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | - | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | - | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | - |   |
| 3 | 3 | 3 | 3 | - | - | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | - | - | - | - | - | - | 3 | 3 | 3 | - | 3 | 3 |
| 4 | 4 | 4 | - | - | - | 4 | 4 | 4 | - | - | - | 4 | 4 | 4 | - | 4 | 4 | - | 4 | - | 4 | - |
| 5 | 5 | - | - | - | - | 5 | 5 | - | - | - | - | 5 | 5 | - | 5 | 5 | - | 5 | 5 | - | - | 5 |
| 6 | - | 6 | - | - | - | 6 | - | 6 | - | - | - | 6 | - | 6 | 6 | 6 | - | 6 | 6 | - | - | - |
| 7 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 7 | - | 7 | - | 7 | 7 | - | - | - |

FIG. 2

Figure 2 shows a musical scale on a treble clef staff. The notes are labeled with letters: D, E, F, G, A, B, C, D, e, f, g, a, b, c. The notes are grouped into measures. Below the staff, fingerings are indicated by numbers 1-5.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 1 | 1 | - |
| 2 | 2 | 2 | 2 | - | - | 2 | 2 | 2 | 2 | - | 2 | - | 2 | 2 | 2 | 2 | - |   |
| 3 | 3 | 3 | - | 3 | - | 3 | 3 | 3 | - | 3 | - | - | 3 | 3 | - | 3 | 3 |   |
| 4 | 4 | - | 4 | 4 | - | 4 | 4 | - | 4 | - | 4 | 4 | 4 | - | - | 4 | - |   |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | - | 5 | 5 | 5 | - | - | 5 | 5 | - | 5 | 5 | - | - |   |
| 6 | - | 6 | 6 | - | - | 6 | - | 6 | 6 | - | 6 | 6 | - | 6 | 6 | - | - |   |
| 7 | 7 | - | - | - | - | 7 | 7 | 7 | 7 | - | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | - | - |   |



Рис. 3

.....1 1 1 1 1 1 - - - 1 1 1 1 1 1 - - - 1 1 1 1 - -

.....2 2 2 2 2 2 - 2 - 2 2 2 2 2 2 - 2 2 - 2 2 2 2 - -

.....3 3 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3 3 3 3 - 3 3 3 - 3 3 - 3 3 3

.....4 4 4 - - 4 4 4 - 4 4 4 4 - - 4 - 4 4 - - - 4 4 - -

.....5 - - 5 - 5 5 - - 5 5 - - 5 - - - 5 - - - 5 - - - -

.....6 6 - 6 - 6 6 - - 6 6 6 - 6 - 6 - 6 - - - 6 - - - -

.....8 - - - - - 8 - - - 8 - - - - 8 - 7 7 - 7 7 7 - - - -

# Таблица 2

Figure 2 consists of nine musical staves labeled a) through q).  
a) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
b) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
c) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
d) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes with some accidentals.  
e) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
f) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
g) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
h) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
i) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
j) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
k) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
l) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
m) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
n) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
o) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
p) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.  
q) A single staff with a treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth notes.

FIG. 2

FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

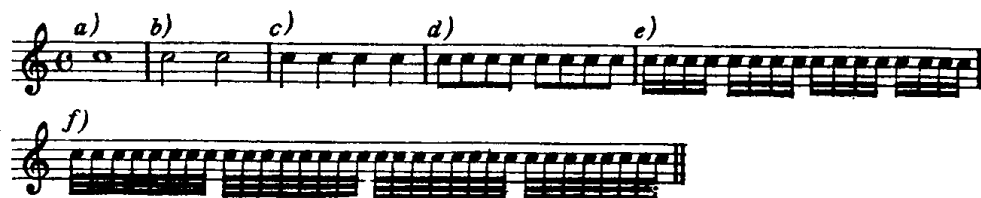


FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



# Таблица 3



ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti di di di di di di di

FIG. 2



ti ti ti ti ti ti

FIG. 3

FIG. 4



ti ti ti titi\_ ti ti\_ di di di\_ di di\_ di di\_

FIG. 5

FIG. 6



di\_ di\_ di\_ di\_ di



ti ti\_ di\_ ti ti

FIG. 7



di di\_ di\_ di\_ di\_

FIG. 8

FIG. 9



di \_\_\_\_\_



di \_\_\_\_\_

FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25



FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29

FIG. 30



FIG. 31



FIG. 32



FIG. 33



FIG. 34



# Таблица 4

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3

FIG. 4



FIG. 5

FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8

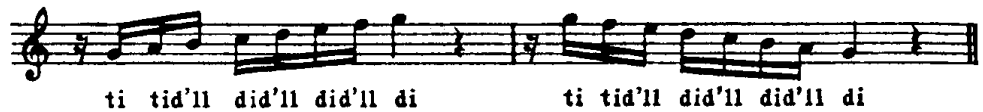




FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22

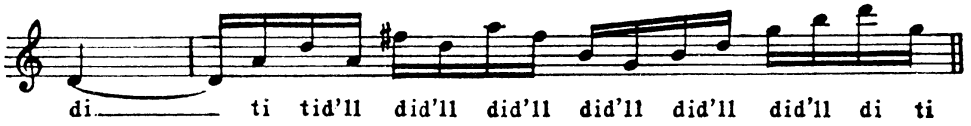
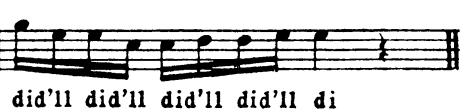


FIG. 23



FIG. 24



# Таблица 5

FIG. 1

FIG. 2

did'll di did'll di did'll did'll did'll di ti tid'll did'll di

FIG. 3

FIG. 4

did'll di ti tid'll di ti di did'll did'll did'll

FIG. 4 (cont.)

FIG. 5

di did'll did'll di di did'll did'll di ti tid'll did'll di

FIG. 6

FIG. 7

did'll di ti tid'll did'll di did'll did'll di ti

FIG. 7 (cont.)

FIG. 8

ti ti tid'll did'll di did'll did'll di ti tid'll did'll di ti

FIG. 9

did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll

FIG. 10

FIG. 11

di did'll di did'll di di did'll di did'll di

FIG. 12

FIG. 13

did'll di did'll di      did'll di did'll di

FIG. 14

di did'll did'll di did'll di

FIG. 15

did'll did'll di did'll di

FIG. 16

FIG. 17

FIG. 16      FIG. 17

FIG. 19

FIG. 19

# Таблица 6

FIG. 1



FIG. 2

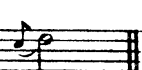


FIG. 3



FIG. 4

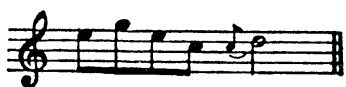


FIG. 5

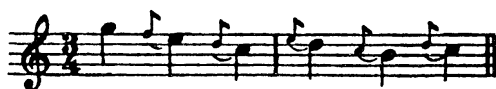


FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14

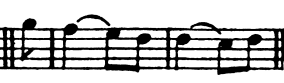


FIG. 15



FIG. 17



FIG. 16



FIG. 18



FIG. 19

FIG. 20

FIG. 21

FIG. 22



FIG. 23

FIG. 24



FIG. 25



FIG. 26

*Moderato*

FIG. 27

FIG. 28

FIG. 29

FIG. 30

FIG. 31



FIG. 32

FIG. 33



# Таблица 7

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

FIG. 6

FIG. 7

FIG. 8

FIG. 9

FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12

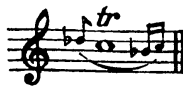


FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22

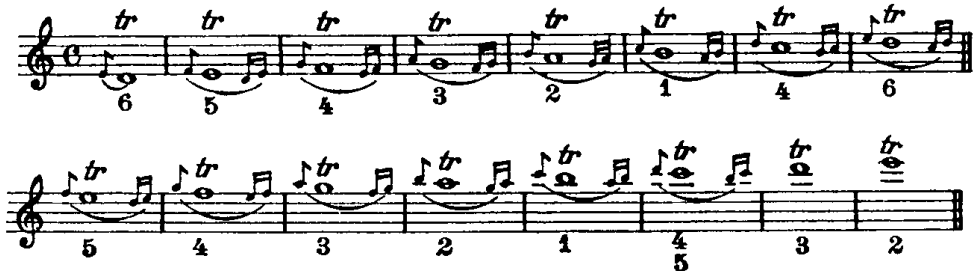




FIG. 23

FIG. 23 consists of two staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and contains seven measures of trills on the notes G, F, E, D, C, B, and A. The fingerings for these trills are 5, 4, 3, 2, 1, 1, and 3, 2, 1 respectively. The second staff is in F major (one flat) and contains eight measures of trills on the notes F, E, D, C, B, A, G, and F. The fingerings for these trills are 5, 4, 3, 2, 1, 1, 4, and 3.

FIG. 24

FIG. 24 consists of two staves of music. The first staff is in D major (two sharps) and contains nine measures of trills on the notes D, C, B, A, G, F, E, D, and C. The fingerings for these trills are 6, 4, 4, 3, 2, 1, 4, 2, 3, and 6. The second staff is in C major (no sharps or flats) and contains nine measures of trills on the notes C, B, A, G, F, E, D, C, and B. The fingerings for these trills are 6, 4, 4, 3, 2, 1, 4, 4, and 3.

# Таблица 8

FIG. 1

FIG. 2

FIG. 3

FIG. 4

FIG. 5

FIG. 6

Musical notation for FIG. 1 to FIG. 6. The notation is in 6/8 time and consists of a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings: 2, 6, 7, 6 6 5, 6 6, and 6 4 / 5 2 6.

FIG. 7

FIG. 8

Musical notation for FIG. 7 and FIG. 8. The notation is in 6/8 time and consists of a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings: 6, 6, 6 5, 6, 6, 6 5, and 6.

FIG. 9

FIG. 10

FIG. 11

FIG. 12

FIG. 13

Musical notation for FIG. 9 to FIG. 13. The notation is in 6/8 time and consists of a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings: 6, 6, 6, 6, and 6 5.

FIG. 14

FIG. 15

Musical notation for FIG. 14 and FIG. 15. The notation is in 6/8 time and consists of a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings: 6 5, 6 5, 6 5, 6 7 6, 7 6, and 7.

FIG. 16

Musical notation for FIG. 16. The notation is in 6/8 time and consists of a treble and bass staff. The bass staff contains fingerings: 6 7, 7 7, 7, 6 5 6, 5 6, 5 6, and 5 6.

# Таблица 9

FIG. 1

FIG. 1 is a musical score consisting of six staves of music. The first staff contains three measures labeled a), b), and c). The second staff contains four measures labeled a), e), f), and g). The third staff contains four measures labeled k), i), k), and l), with the first measure featuring a trill (tr). The fourth staff contains four measures labeled ll), m), n), and o). The fifth staff contains three measures labeled p), q), and r). The sixth staff contains four measures labeled s), t), u), and v), with the last two measures featuring trills (tr).

FIG. 2

FIG. 2 is a musical score consisting of five staves of music. The first staff contains four measures labeled a), b), and c), with the first measure featuring a trill (tr). The second staff contains four measures labeled d), e), f), and g). The third staff contains four measures labeled h), i), k), and l). The fourth staff contains three measures labeled ll), m), and n). The fifth staff contains three measures labeled o), p), and q).



FIG. 3



# Таблица 10



FIG. 4





# Таблица 11

FIG. 6

FIG. 6 is a musical score consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The staves are labeled with letters and numbers:

- Staff 1: a) *tr*, b) *tr*, c)
- Staff 2: d) *tr*, e) *tr*, f), g)
- Staff 3: h) *tr*, i), k), l)
- Staff 4: ll), m) *tr*, n) *tr*, o) *tr*, p)
- Staff 5: q), r) *tr*, s) *tr*, t)
- Staff 6: u), v), w)

FIG. 7

FIG. 7 is a musical score consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The staves are labeled with letters and numbers:

- Staff 1: a), b), c)
- Staff 2: d), e), f), g)
- Staff 3: k), i), k) *tr*, l), ll)



The image displays three staves of musical notation, each containing four measures of piano exercises. The exercises are labeled with letters m) through x). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *tr* (trill). The exercises are arranged in three rows, with each row containing four measures. The first row contains exercises m), n), o), and p). The second row contains exercises q), r), s), and t). The third row contains exercises u), v), w), and x). The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).



# Таблица 12

FIG. 8

The musical score for Figure 8 consists of ten staves of music, each containing several measures of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and dynamic markings. The staves are labeled with letters and numbers in the following order:

- Staff 1: a), b)
- Staff 2: c), d), e), f)
- Staff 3: g), h) *tr*, i), k), l)
- Staff 4: m), n), o), p)
- Staff 5: q), r), s), t)
- Staff 6: u), v), w), x)
- Staff 7: y), z), aa), bb)
- Staff 8: cc), dd), ee), ff)
- Staff 9: gg) *tr*, hh), ii)
- Staff 10: kk), ll), lll)

FIG. 9

The musical score for Figure 9 consists of four staves of music, each containing several exercises labeled with letters from a) to o). The exercises are written in a single melodic line on a treble clef staff. The first staff contains exercises a) through d). The second staff contains exercises e) through h). The third staff contains exercises i) through l). The fourth staff contains exercises m) through o). The exercises include various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and some include trills (tr) and slurs. The notation is in a standard musical format with a key signature of one flat and a common time signature.

# Таблица 13

FIG. 10

FIG. 10 consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 5, with articulations labeled a) through d). The second staff contains measures 6 through 8, with articulations e) through g). The third staff contains measures 9 through 11, with articulations h) through l). The fourth staff contains measures 12 through 14, with articulations m) through o). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

FIG. 11

FIG. 11 consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 3, with articulations a) through c). The second staff contains measures 4 through 6, with articulations d) through f). The third staff contains measures 7 through 9, with articulations g) through i). The fourth staff contains measures 10 through 12, with articulations k) through m). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

FIG. 12

FIG. 12 consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 4, with articulations a) through d). The second staff contains measures 5 through 8, with articulations e) through h). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



FIG. 13



# Таблица 14

FIG. 14

FIG. 14 is a musical score consisting of five staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The staves are labeled with letters from a) to u), indicating different exercises or variations. The first staff contains exercises a), b), and c). The second staff contains d), e), f), g), and h). The third staff contains i), k), l), and ll). The fourth staff contains m), n), o), and p). The fifth staff contains q), r), s), t), and u). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

FIG. 15

FIG. 15 is a musical score consisting of five staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The staves are labeled with letters from a) to l), indicating different exercises or variations. The first staff contains exercises a) and b). The second staff contains c) and d). The third staff contains e) and f). The fourth staff contains g) and h). The fifth staff contains i) and k). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

FIG. 16

The musical score for Figure 16 consists of six staves of music in 6/8 time. The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and slurs, labeled with letters a) through k).

- Staff 1: a)
- Staff 2: b), c)
- Staff 3: d), e)
- Staff 4: f), tr, g), tr
- Staff 5: tr, h), tr, i)
- Staff 6: tr, k), tr

# Таблица 15

FIG. 17

FIG. 17 consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through d), the second staff contains e) through i), and the third staff contains k) through m). The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some include slurs and accents. An arrow points to the right at the end of the first staff.

FIG. 18

FIG. 18 consists of five staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through d), the second staff contains e) through g), the third staff contains h) through l), the fourth staff contains m) through n), and the fifth staff contains o) through r). Exercises c) and d) include trills (tr). Exercises o) and p) include accents (^).

FIG. 19

FIG. 19 consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) and b), the second staff contains c) through f), and the third staff contains g) through k). Exercises c) and d) include triplets (3). Exercises b), f), and k) include trills (tr).

FIG. 20

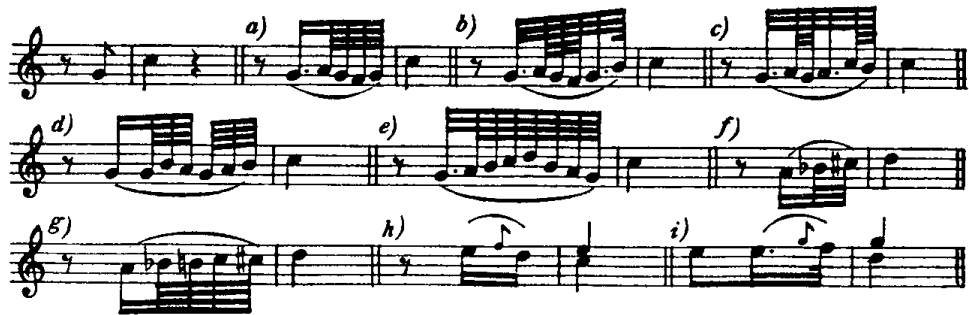


FIG. 21



FIG. 22





# Таблица 16

FIG. 23



FIG. 23 consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through f), the second staff contains g) through l), and the third staff contains m) through q). Each exercise is a short melodic phrase in a single staff, often featuring slurs and accents.

FIG. 24

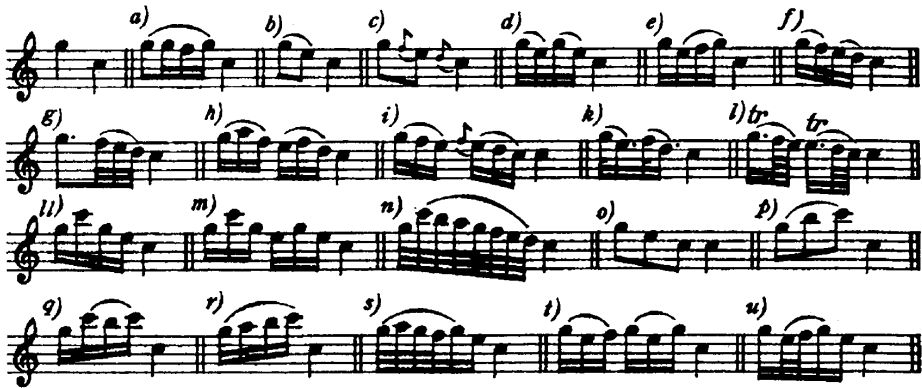


FIG. 24 consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through f), the second staff contains g) through l), and the third staff contains m) through u). Exercises g) through l) feature slurs and accents. Exercise l) includes trills, indicated by 'tr' above the notes.

FIG. 25



FIG. 25 consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through d), the second staff contains e) through h), and the third staff contains i) through n). Exercises a) through h) feature slurs and accents. Exercises m) and n) include trills, indicated by 'tr' above the notes.

FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



# Таблица 17

*Adagio*

Fig. 26) 9) 28) 8) 26) 8) 20)28) 3) 7)

6 6 6 6 7 7 #

3) 8) 6) 6) 23) 8) 6)

6 7 7 # 4 2 6 6 5 4 2

(#) d) 20) 25) 25) 20) 20) 2) 2)

6 6 5 6 5 4 # 6 6 5 # 7

b) 1) x) c) p) c) z) a)

28) 14) 8) 13) 18) 5) 22) 8)

6 6 5 # 4 6 6 5 6 4 3 5

# Таблица 18

The musical score consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), accents (acc), and dynamic markings (ff, f). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in parentheses. The bass staff includes chordal fingerings (e.g., 6/5, 4/3, 7/6).

**System 1:**  
 Piano staff: *e)* 14), *tr*, *a)* 8), *tr*, *k)* 8), *dd)* 8), *tr*, *ff)* 8).  
 Bass staff: 6/5, 4/3, 7/6, 6/5.

**System 2:**  
 Piano staff: *p)* 14), *tr*, *i)* 19), *u)* 3), *tr*, *e)* 11), *tr*.  
 Bass staff: 6/5, 6/4, 6/3, 6/8, 6/5, 4/2, 6/2, 6.

**System 3:**  
 Piano staff: *q)* 8), *tr*, *c)* 5), *d)* 5), *c)* 25), *m)* 13), *n)* 13).  
 Bass staff: 6, 6, 6, 6, 6, 6/5.

**System 4:**  
 Piano staff: *d) tr* 21), *c)* 20), *l)* 9), *o)* 24), *f)* 27), *s)* 1), *cc)* 8), *tr*.  
 Bass staff: 6, 6, 6/5, 6.

# Таблица 19

The musical score consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), ornaments (kk, hh, nn), and dynamic markings (o, m, ll, b). Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the piano staff and 1-6 on the bass staff. The systems are numbered as follows:

- System 1:** Piano staff contains measures 15, 8, 4, and 25. Bass staff contains fingerings 7, 6, 7, 7, 7, 7, 6, 5, 4, 2, 6, 6, 4, 5, 3.
- System 2:** Piano staff contains measures 14, 23, 8, and 20. Bass staff contains fingerings 6, 6, 6.
- System 3:** Piano staff contains measures 10, 16, 26, 16, 8, 5, and 22. Bass staff contains fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 3, 6.
- System 4:** Piano staff contains measures 18 and 5. Bass staff contains fingerings 6, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 4, 5, 3.

# Таблица 20

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13

FIG. 13 is a musical score consisting of two systems. Each system contains a piano (p) staff on the left and a violin (v) staff on the right. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part consists of a melodic line with slurs and accents. The second system includes trill markings: 'e) tr' above the violin staff and 'f) tr' above the piano staff, indicating trills on specific notes.

FIG. 14

FIG. 14 is a musical score consisting of two systems. Each system contains a piano (p) staff on the left and a violin (v) staff on the right. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part consists of a melodic line with slurs and accents. The second system includes trill markings: 'g) tr' above the violin staff and 'h) tr' above the piano staff, indicating trills on specific notes.



# Таблица 21

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

FIG. 6

FIG. 7

FIG. 8

FIG. 9

FIG. 10

FIG. 11

# Таблица 22

FIG. 1                      FIG. 2                      FIG. 3




FIG. 4                      FIG. 5                      FIG. 6




FIG. 7                      FIG. 8                      FIG. 9




FIG. 10                      FIG. 11




FIG. 12                      FIG. 13

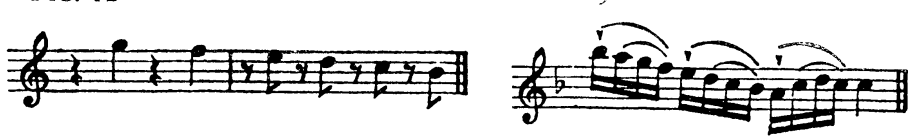


FIG. 14                      FIG. 15





FIG. 16                      FIG. 17



Detailed description: This image displays 17 numbered musical figures (FIG. 1 to FIG. 17) arranged in a grid. Each figure is a short melodic phrase written on a single staff in treble clef. The figures vary in rhythm and melodic contour. FIG. 1 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 2 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 3 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 4 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 5 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 6 is in 3/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 7 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 8 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 9 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 10 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 11 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 12 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 13 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 14 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 15 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 16 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes. FIG. 17 is in 2/4 time with a sequence of eighth notes.



FIG. 40



FIG. 41



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45



FIG. 46



FIG. 47



FIG. 48



FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51



FIG. 52



FIG. 53



FIG. 54



FIG. 55



FIG. 56



# Таблица 23

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

FIG. 7

FIG. 8



FIG. 9

FIG. 10



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13

FIG. 14



FIG. 15







First system of musical notation. The treble staff contains notes with dynamic markings: *mf*, *fr*, *ff*, *p*, *f*, *pp*, *f*, *p*, *pp*, *tr*, *pp*, *tr*. The bass staff contains notes with dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*. Fingering numbers are placed below the notes: 5 3, 6 4, 7 2, 8 3, 6 6, 5 5, 6b 6b, 4 2, 6 6, 6 4, 5 3.

Second system of musical notation. The treble staff contains notes with dynamic markings: *f*, *p*, *ff*, *p*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*. The bass staff contains notes with dynamic markings: *f*, *p*, *ff*, *p*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*. Fingering numbers are placed below the notes: 5b 5b, b7 b7, 6 5, 7 7, b 6b, 7 6, 7 5.

Third system of musical notation. The treble staff contains notes with dynamic markings: *p*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *pp*. The bass staff contains notes with dynamic markings: *p*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *pp*. Fingering numbers are placed below the notes: b 6b, 6b 6b, 5 5, 6 3, 6 6, 7 7, 7 7, 7 6, 5 3.

# Оглавление

От издателя . . . . . 5

## ОПЫТ НАСТАВЛЕНИЙ В ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ ТРАВЕРСО

|   |     |
|---|-----|
| [Его светлости, великому и могущественному Принцу и Господину...]                                   | 8   |
| [Наисветлейший, Великий и Могущественный Король...]   | 9   |
| Предисловие . . . . .   | 10  |
| Вступление. О качествах, необходимых тем, кто хотел бы посвятить себя музыке . . .                  | 13  |
| Глава I. Краткая предыстория и описание флейты траверсо . . . . .                                   | 31  |
| Глава II. О том, как держать флейту и располагать пальцы . . . . .                                  | 38  |
| Глава III. Аппликатура и гаммы на флейте . . . . .  | 41  |
| Глава IV. Об амбушюре . . . . .   | 50  |
| Глава V. О нотах, их длительностях, размерах, паузах и других музыкальных<br>обозначениях . . . . . | 60  |
| Глава VI. О предназначении языка в игре на флейте . . . . .   | 70  |
| Глава VII. Техника дыхания при игре на флейте. . . . .  | 86  |
| Глава VIII. О форшлагах и прочих подобных украшениях . . . . .                                      | 90  |
| Глава IX. О трелях. . . . .   | 99  |
| Глава X. На что следует обращать особое внимание при самостоятельных<br>занятиях . . . . .          | 107 |
| Глава XI. О хорошем исполнении вообще при игре на инструменте и пении . . . . .                     | 117 |
| Глава XII. О манере исполнения Allegro . . . . .  | 126 |
| Глава XIII. Об импровизированных (неподготовленных) вариациях<br>на простых интервалах . . . . .    | 132 |
| Глава XIV. О манере исполнения Adagio . . . . .   | 159 |
| Глава XV. О каденциях. . . . .  | 176 |
| Глава XVI. О том, что следует учитывать флейтисту во время<br>публичных выступлений . . . . .       | 193 |
| Глава XVII. Об обязанностях тех, кто аккомпанирует или играет в оркестре. . . . .                   | 202 |
| Глава XVIII. О том, как следует оценивать музыкантов и музыкальные сочинения. . .                   | 289 |

## ТАБЛИЦЫ

|                     |     |
|---------------------|-----|
| Таблица 1 . . . . . | 336 |
|---------------------|-----|

---

|                     |     |
|---------------------|-----|
| Таблица 2 . . . . . | 338 |
| Таблица 3 . . . . . | 341 |
| Таблица 4 . . . . . | 344 |
| Таблица 5 . . . . . | 347 |
| Таблица 6 . . . . . | 349 |
| Таблица 7 . . . . . | 352 |
| Таблица 8 . . . . . | 354 |
| Таблица 9 . . . . . | 355 |
| Таблица 10. . . . . | 357 |
| Таблица 11. . . . . | 359 |
| Таблица 12. . . . . | 361 |
| Таблица 13. . . . . | 363 |
| Таблица 14. . . . . | 365 |
| Таблица 15. . . . . | 367 |
| Таблица 16. . . . . | 369 |
| Таблица 17. . . . . | 371 |
| Таблица 18. . . . . | 372 |
| Таблица 19. . . . . | 373 |
| Таблица 20. . . . . | 374 |
| Таблица 21. . . . . | 377 |
| Таблица 22. . . . . | 379 |
| Таблица 23. . . . . | 382 |
| Таблица 24. . . . . | 384 |

ИОГАНН ИОАХИМ КВАНЦ  
*Опыт наставлений в игре на флейте траверсо*

*Руководитель проекта* Андрей Решетин  
*Переводчики* Екатерина Петелина и Марина Куперман  
*Редактор* Марина Смирнова  
*Дизайнер и верстальщик* Никита Вознесенский  
*Корректоры* Софья Бабинская и Татьяна Леонтьева

Подписано в печать 12.09.13. Формат 70×100/16. 24,5 печ. л. Тираж 1000 экз.

«Фонд Возрождения Старинной Музыки». 191025, Санкт-Петербург,  
Литейный пр., д. 62, лит. А, пом. 12

ООО «Типография „НП-Принт“». 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., д. 15







