

## Иоганн Иоахим Кванц

# ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод<sup>1</sup> и комментарии *Екатерины Дряжжиной*

### ГЛАВА XII

*О способе игры Allegro*

#### §1

Слово *Allegro* в названии музыкальных пьес, в отличие от *Adagio*, является широким понятием, включающим в себя различные виды быстрых пьес, например: *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo* и т. п. Мы будем использовать здесь это слово в широком смысле, подразумевая под ним все разновидности живых быстрых пьес, и не станем принимать во внимание особое его значение, характеризующее отдельный вид быстрого движения.

#### §2

Поскольку же вышеперечисленные уточняющие слова добавляются многими композиторами чаще по привычке, чем [из стремления] верно охарактеризовать пьесу по существу и прояснить для исполнителя ее темп, то, пожалуй, не стоит всякий раз связывать себя ими, а лучше постараться разгадать замысел композитора по содержанию пьесы (*aus dem Inhalte*).

#### §3

Главными чертами *Allegro* являются бодрость и живость, в противоположность *Adagio*, которое характеризуют нежность и грусть.

#### §4

Прежде всего, пассажи в *Allegro* должны играть безукоризненно, правильно, живо, артикулировано и четко. Этому весьма способствуют подвижность языка и работа груди и губ на духовых инструментах, как и владение смычком на струнных. На флейте атака языка должна быть то жесткой, то мягкой, согласно требованиям разного вида нот; атака языка должна всегда совпадать

---

*Дряжина Екатерина Сергеевна* — выпускница Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (факультет исторического и современного исполнительского искусства), солистка оркестра «Pratum integrum» (исторические флейты)

с движениями пальцев, чтобы в пассажах не пропадали — то тут, то там — некоторые ноты. Поэтому пальцы нужно поднимать равномерно и не слишком высоко.

### § 5

Нужно стараться играть каждую ноту соответственно ее длительности и тщательно следить за тем, чтобы не спешить и не затягивать. Сверх того, не следует думать, будто достаточно совпадать с другими голосами только в начале и в конце такта: каждая доля (*Viertheil*) [такта] должна быть сыграна в темпе. Ускорение возникает, если в пассажах, особенно восходящих, слишком быстро поднимать пальцы. Чтобы этого избежать, первую ноту в быстрых фигурах нужно немного выделять и задерживать настолько, чтобы главные ноты всегда звучали громче проходящих, см. главу X, § 9<sup>2</sup>. Более того, главные ноты, служащие основой мелодии, можно время от времени выделять при помощи движений груди. Что касается нот, которые должны исполняться неровно, я отсылаю [читателя] к § 12 предыдущей главы<sup>3</sup>.

### § 6

Спешка возникает по большей части от недостаточного внимания к атаке языка. Некоторые думают, что атака происходит в тот момент, когда язык приклоняется к нёбу. Они поднимают пальцы одновременно с движением [кончика] языка вверх, что неправильно, поскольку пальцы в этом случае опережают язык. Поэтому движение пальцев должно совершаться одновременно с обратным движением [кончика] языка, которое и производит звук.

### § 7

Нужно особенно остерегаться того, чтобы торопить длинные певучие ноты, встречающиеся между пассажами.

### § 8

Не поддавайтесь желанию играть *Allegro* в таком быстром темпе, в котором вы не в состоянии исполнить [все] пассажи, чтобы не было необходимости замедлять некоторые из них, выделяющиеся своей сложностью, что является причиной неприятных колебаний темпа. Посему темп следует определять по самым сложным пассажам.

### § 9

Если в *Allegro* пассажи, состоящие из шестнадцатых или тридцатьвторых, перемежаются триолями, имеющими на один хвост меньше, чем ноты в пассажах, то надо в отношении скорости движения ориентироваться не на триоли, а на сами пассажи, иначе пострадает темп — ибо шестнадцать одинаковых нот в одном такте требуют больше времени, чем четыре триоли. Ввиду этого последние надо играть сдержаннее.

<sup>1</sup> Продолжение. Предыдущие части опубликованы в №3, 2011 (с. 104–135); №4, 2011 (с. 128–143); №1, 2012 (с. 118–127); №2, 2012 (с. 124–144); №3, 2012 (с. 136–153); №4, 2012 (с. 120–131); №1, 2013 (с. 154–161). 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. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.*

<sup>2</sup> См. перевод в шестой части нашей публикации: №4, 2012, с. 124.

<sup>3</sup> См. перевод в седьмой части нашей публикации: №1, 2013, с. 157–158.

§ 10

Играя триоли, обращайтесь внимание на то, чтобы они были безукоризненно ровными; не укорачивайте первые две ноты, чтобы они не звучали подобно тем, у которых на один хвост больше, поскольку в этом случае исчезнут сами триоли. Поэтому первую ноту каждой триоли, главную в аккорде, можно немного задержать, и тогда исполнение не пострадает от ускорения темпа.

§ 11

Каким бы оживленным ни было *Allegro*, никогда не теряйте хладнокровие: всё, что играется торопливо, вызывает у слушателей скорее страх, чем удовлетворение. Следует видеть своей конечной целью выражение нужного аффекта, а не быструю игру. Призвав все мастерство, можно было бы изготовить музыкальную машину, которая воспроизводила бы некие пьесы настолько быстро и правильно, что ни один человек не сумел бы это повторить, сколько бы он ни тренировал свои пальцы и язык. Такая игра вызывала бы изумление, но никого не трогала; через пару же прослушиваний, уяснив себе, в чем дело, [публика] утратила бы и изумление. Чтобы доказать превосходство прочувствованного исполнения над механическим, надо исполнять каждую пьесу с присущим ей огнем, однако же не утрируя, иначе пьеса потеряет всю свою привлекательность.

§ 12

Нужно внимательно следить за тем, чтобы не брать прежде времени ноты, которые следуют за короткими паузами, стоящими вместо главных нот на сильную долю. Например, если первая из четырех шестнадцатых заменена паузой, нужно выждать на половину больше, чем эта пауза длится согласно своему обозначению, поскольку вторая нота должна быть короче первой. Так же следует поступать и с тридцатьвторыми.

§ 13

Приучайтесь всегда правильно выбирать время для взятия дыхания, а также заботиться о его экономии, чтобы не разрывать связную мелодию несвоевременным вдохом.

§ 14

Треми в веселых мелодиях нужно играть быстро и бодро. В пассажах при поступенном нисходящем движении, если время позволяет, на первой или третьей нотах иногда можно добавлять неполные трели; также можно использовать батманы. Оба эти вида [украшений] делают пассажи ещё более живыми и блестящими. Но остерегайтесь ими злоупотреблять, дабы не породить хаос, см. главу VIII § 19<sup>4</sup>.

§ 15

Каким образом ноты, стоящие перед форшлагами, должны от оных отделяться, объясняется в первом разделе главы VI, в § 8<sup>5</sup>.

§ 16

В пассажах, где главные ноты движутся поступенно вниз, а промежуточные — вверх (*Bey Passagen da die Hauptnoten unterwärts, und die durchgehenden aufwärts*

<sup>4</sup> См. перевод в пятой части нашей публикации: №3, 2012, с. 146.

<sup>5</sup> См. перевод в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 127.

gehen), первые нужно немного задерживать, выделять и играть чуть громче, чем последующие, поскольку они заключают в себе мелодию<sup>6</sup>. Вторые же, напротив, можно сыграть тихонько, слиговывая с первыми.

## § 17

Чем шире скачки в пассажах, тем громче следует играть низкие ноты, отчасти потому, что они являются звуками аккорда, отчасти потому, что низкие звуки на флейте не так остры и пронзительны, как высокие.

## § 18

Звучание длинных нот нужно разнообразить со всей утонченностью за счет возрастания и убывания силы звука, противопоставляя им бодрое исполнение быстрых нот.

## § 19

Когда за быстрыми нотами внезапно появляется долгая, прерывающая движение, то ее следует подчеркнуть особо. Далее силу звука можно снова умерить.

## § 20

Если же за быстрыми нотами следует несколько медленных певучих нот, то нужно сразу умерить пыл и придать длинным нотам надлежащий им аффект, чтобы не казалось, что время еле тянется.

## § 21

Залигованные ноты нужно исполнять так, как они записаны, поскольку часто в этом заключен особый характер. В свою очередь, те [ноты], которые требуют атаки языка, не надо залиговывать.

## § 22

Обычно, если самые быстрые ноты в *Allegro* — с двумя хвостами, то восьмые следует ударять языком коротко, четверти же — напротив, играть певуче и протяжно\*. В *Allegretto*, где встречаются триоли с тремя хвостами, шестнадцатые надо артикулировать коротко, а восьмые играть певуче.

\* Когда о коротких нотах, таких как восьмые и тридцатьвторые, говорят, что они должны быть артикулированы, то на флейте под этим всегда подразумевается жесткая атака языка со слогом *ti*. Когда же ноты медленные и певучие, имеется в виду атака со слогом *di*. Прошу об этом никогда не забывать (*примеч. И. Кванца*).

<sup>6</sup> По-видимому, Кванц говорит о пассажах, подобных тем, что содержатся, например, в одном из его флейтовых упражнений для Фридриха Великого:



(№ 52, т. 12–17 по изд.: Das Flötenbuch Friedrichs des Grossen: 100 tägliche Übungen für Flöte... / hrsg. von E. Schwarz-Reiflingen unter Mitw. von P. Luther. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1934. S. 12).

Во французской версии трактата описывается зеркальный мелодический рисунок: «В тех пассажах, где главные ноты восходят, прочие же (*les autres*) нисходят <...>» [2, 116]. Впрочем, оба случая предполагают одинаковую манеру исполнения.

Эдвард Рейли в комментариях к своему переводу трактата утверждает, что в немецкое издание здесь вкралась ошибка: якобы дважды используется слово «вверх» — и что в публикации на французском эта ошибка исправлена [3, 132, fn. 1]. На самом деле ошибки нет ни во французском, ни в немецком тексте.

## §23

Если главная тема (*Hauptsatz*) в *Allegro* часто возвращается, то ее следует всякий раз преподносить так, чтобы она отличалась от побочных (*Nebengadanken*). Роскошная или же обольстительная, веселая или дерзкая, она должна всякий раз звучать по-новому за счет того, что движения языка, груди и губ становятся то более оживленными, то более умеренными, а также за счет сопоставления пиано и форте. Вообще, при повторениях чередование пиано и форте сослужит добрую службу.

## §24

Аффекты в *Allegro* сменяются так же часто, как и в *Adagio*. Исполнитель должен проникнуться каждым из них и постараться выразить его надлежащим образом. Поэтому необходимо выяснить, содержатся ли в исполняемой пьесе только веселые темы, или же их дополняют другие, иного рода. В первом случае пьеса на всем своем протяжении должна сохранять живость. Во втором же действует вышеописанное правило. Веселое (*Lustige*) можно опознать по быстрым нотам (в зависимости от вида такта, это могут быть восьмые, шестнадцатые или, в *allabreve*, четверти, движущиеся как скачками, так и поступенно) и передать живостью языковой артикуляции. Роскошное (*Prächtige*) узнают по медленным нотам, на фоне которых в других голосах происходит быстрое движение, и по пунктирному ритму. Исполнитель должен жестко артикулировать пунктирные ноты и играть их с живостью. Ноты с точками нужно держать подольше, а следующие за ними — исполнять очень коротко, см. главу V, §21 и 22<sup>7</sup>. На нотах с точками можно время от времени играть трели. Дерзкое (*Freche*) определяют по ритмическим фигурам, в которых точка стоит после второй или третьей ноты, а первые, следовательно, играют быстрее. При этом нужно остерегаться излишней спешки, чтобы не возникало подобия расхожей танцевальной музыке. Благоразумный исполнитель концертирующей партии сыграет это в характерной, немного сдержанной и приятной [манере]. Объединенные лигой ноты, движущиеся поступенно вверх или вниз, а также ноты синкопированные — которые начинают тихо, прибавляя на второй половине ноты [силу звука] при помощи движений груди и губ, — выражают обольстительное (*Schmeichelnde*)<sup>8</sup>.

## §25

Главная тема должна отличаться от второстепенных; она определяет характер исполнения. Если в *Allegro* больше веселого, чем роскошного или обольстительного, то играть его следует главным образом бодро и быстро. Если же характер главной темы роскошный, то пьеса в целом должна звучать более торжественно.

<sup>7</sup> См. перевод в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 124–125.

<sup>8</sup> Данный параграф конкретизирует некоторые идеи учения о музыкальной выразительности, изложенного Кванцем в предыдущей главе. Как замечает Р. А. Насонов, в музыке середины XVIII века, в отличие от барочных учений об аффектах, определяющее значение имеет поляризация оттенков чувства, а не крайних эмоциональных состояний [1, 166, сн. 9]. В §24 Кванц достаточно подробно описывает четыре основных «характера», являющихся тем самым истинным содержанием (*Inhalt*) быстрых пьес, о котором говорится в §2. При этом выделяются две пары противоположных «характеров»: «веселое» — «роскошное», «дерзкое» — «обольстительное»; на необходимость четко различать подобные типы выразительности для образованного музыканта неоднократно указывается на страницах трактата.

Если главным аффектом является обольстительное, то [исполнителю] следует проявить больше сдержанности.

## § 26

Простая мелодия в *Allegro*, как и в *Adagio*, станет разнообразнее и приятнее благодаря форшлагам и другим мелким украшениям, которые добавляют всякий раз в зависимости от конкретного аффекта. К роскошной музыке мало что можно добавить; то же, что более или менее с ней сообразуется, следует исполнять возвышенно. Обольстительная музыка требует форшлагов, залигованных нот и нежной манеры исполнения. В веселой же уместны опрятные (*nett geendigte*) трели, морденты и шутивная манера исполнения.

## § 27

*Allegro* не допускает множества произвольных украшений, поскольку состоит по большей части из таких мотивов и пассажей, в которых немного можно улучшить. Если вы захотите все же что-нибудь изменить, то [подождите] до репризы; чаще всего это делают при игре соло в *Allegro*, состоящем из двух повторяющихся частей. Красивые певучие темы, от которых не заскучаешь, или виртуозные пассажи, которые сами по себе достаточно приятны, изменять не следует; [варьированию подлежат] только такие темы, которые не производят особого впечатления. Ведь слушателя трогает не столько мастерство исполнителя, сколько [само по себе] прекрасное, преподносимое мастерски. Но если по недосмотру композитора встречаются избыточные надоедливые повторения, то в этом случае исполнитель имеет право явить искусность в их усовершенствовании. Повторюсь: в усовершенствовании, а не в искажении. Многие полагают, что бесконечное варьирование пойдет на пользу делу; но пьеса от этого скорее испортится, чем станет лучше.

## Использованная литература

1. Насонов Р. А. Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 162–168.
2. [Quantz J. J.] Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière: avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. [XVI], 336, [18] p.
3. Quantz J. J. On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction / transl. with notes and introduction by E. R. Reilly. 2<sup>nd</sup> ed. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.