

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод¹ и комментарии *Екатерины Дрязжиной*

ГЛАВА VIII

О форшлагах и того же рода обязательных украшениях

§1

Форшлаги (ит. *appoggiature*, фр. *ports de voix*), будучи украшениями, — в музыке вещь необходимая. Без них многие пьесы звучали бы слишком бедно и просто. В пьесах, претендующих быть галантными (*Soll eine Melodie galant aussehen*)², консонансы должны преобладать над диссонансами. Если же первые во множестве следуют друг за другом или стоят в конце пассажей, это быстро утомляет слух. Диссонансы в таких случаях должны время от времени приободрять его. И форшлаги тут хорошее подспорье, потому что они, предваряя терцию или сексту от нижнего звука (*vom Grundtone*)³, превращают их в диссонансы, кварту или септиму, разрешающиеся затем должным образом.

§2

В тексте они обозначаются маленькими нотками, чтобы не путать их с обычными нотами, и их длительность отнимается от длительности тех нот, перед которыми они стоят. Не имеет большого значения, сколько у них хвостов и есть ли они вообще. Хотя чаще всего у них один хвостик. Нотки с двумя хвостами обычно используют только перед теми нотами, продолжительность звучания

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

которых сокращать не следует⁴. Например, перед двумя и более длинными нотами, четвертями или половинками, одинаковыми по высоте, см. таб. 6, прим. 25, маленькие нотки с двумя хвостами, независимо от того, стоят ли они над [обычной нотой] или под ней, играют совсем коротко и берутся вместо основных нот в долю.

¹ 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). Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1952 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

² В своем трактате Кванц не дает определения понятию «галантность»; более того, таковое отсутствует в его предметном указателе. Тем не менее, это одна из ключевых эстетических категорий «Опыта» и важнейшая характеристика творчества Кванца-композитора. Прямолинейное противопоставление «галантного стиля» и позднебарочной «ученой» полифонии привело к ошибочному суждению (распространенному до сих пор), будто после смерти «великого И. С. Баха» наступает упадок музыкального искусства: примитивизируется стиль, мельчает духовное содержание (и лишь последующее становление венского классического стиля оправдывает отчасти это временное отступление). Напротив, галантные пьесы в описании Кванца изысканны и по-своему сложны — притом что их художественные достоинства лежат в иной плоскости, чем искусство контрапунктистов.

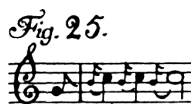
Простота, которую современный музыкант обнаруживает, глядя в ноты (легко ложась на слух мелодия с прозрачным аккомпанементом), при исполнении должна обернуться утонченностью. Верный выбор украшений, наряду с использованием возможностей агогики и динамических нюансов, — основное средство достижения подобного эффекта. Отсюда и естественное желание сегодняшних исполнителей обрести твердые правила, регулирующие применение различного рода «манер»; трактат Кванца — один из основных для нас источников, помогающих их сформулировать. Следует, однако, помнить о том, что в отличие от законов контрапункта правила галантного стиля по самой своей природе не могут быть однозначными и безусловными. Мерилом галантности является хороший вкус, а не писанные указания (авторы которых, к тому же, не всегда согласны друг с другом).

Своим исполнением музыкант должен создавать прихотливое течение времени, наполненное остроумной игрой консонансов и диссонансов, изменчивой светотенью динамики. Максимального разнообразия следует достигать на минимальном пространстве; среди прочего, это касается и смены настроений: по замечанию Кванца, «каждая пьеса <...> должна содержать в себе пеструю смесь патетического, льстивого, веселого, пышного, шутливоего, и следует, так сказать, менять аффекты каждый такт, прикидываясь то печальным, то веселым, то серьезным и т. д.; подобное притворство в музыке весьма необходимо» [9, 108].

Галантный стиль не существует (и не должен изучаться) в отрыве от галантной манеры исполнения. Его законы мы находим не в пособиях по композиции (на протяжении всего XVIII века по-прежнему основывающихся на контрапункте), а в исполнительских трактатах. Благодаря стремлению Кванца охватить исполнительскую практику во всей ее полноте «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и становится энциклопедией галантного стиля, органично включающей в себя разнообразные эстетические проблемы. В то же время, галантность в музыке XVIII века обусловлена социально и вплетена в общий культурный контекст эпохи; см. об этом в статье Л. В. Кириллиной: [2].

³ В немецкой музыкальной теории XVIII века под *Grundton* понимается, как правило, нижний звук аккорда, а не его акустически сильнейший тон — «основной» согласно историческим и современным учениям о гармонии, восходящим к Ж. Ф. Рамо (который ввел различие между *basse-continue* и *basse-fondamentale*; см.: [4]). Наглядное подтверждение этому можно найти, в частности, у И. Маттезона, который использует в качестве синонимов также понятия *Fundament, Basis, Grund* [7, 554–557].

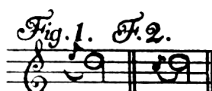
⁴ Разграничение у Кванца форшлагов на «нотки с одним и с двумя хвостиками» можно соотнести с разделением этого вида украшений на «форшлагги с изменяемой длительностью» (*Vorschläge von veränderliche Geltung, veränderliche Vorschläge*) и «неизменно [короткие] форш-



Ил. 1. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 25 (факсимиле)

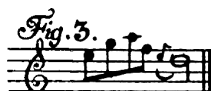
§3

Форшлагги являются задержанием предыдущей ноты. Поэтому, в зависимости от положения этой ноты, они могут браться как сверху, так и снизу, см. таб. 6, прим. 1 и 2.



Ил. 2. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 1, 2 (факсимиле)

Если предшествующая нота стоит на одну или две ступени выше той, перед которой выставлен форшлаг, то форшлаг берется сверху, см. таб. 6, прим. 3.



Ил. 3. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 3 (факсимиле)

Если же нота стоит ниже, то форшлаг берется снизу, см. таб. 6, прим. 4, и является в большинстве случаев ноной, которая разрешается в терцию, или квартой, которая идет в вышестоящую квинту⁵.



Ил. 4. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 4 (факсимиле)

§4

Форшлаг нужно брать мягкой атакой языка и, если позволяет время, усиливать звук. Следующая же, слиговая с ним, нота должна быть немного тише.

лаги» (*unveränderliche Vorschläge*), которое введет годом позже К. Ф. Э. Бах: «эти нотки либо различаются по длительности, либо играют всегда быстро» [5, 63]. Сходства добавляет то обстоятельство, что и Кванц, и Бах трактуют украшения второго вида как совсем короткие, «ничего не отнимающие» от последующей длительности. Однако в нотации форшлагов первого вида Бах идет гораздо дальше Кванца, настаивая на фиксации реальной длительности долгих апподжиатур вместо того, чтобы выписывать их все одинаково, восьмыми, как это практиковалось ранее [*ibid.*]. По наблюдению Э. Р. Райли Кванц принимает новый подход к нотации в Шести флейтовых дуэтах ор. 2, опубликованных в Берлине в 1759 году [11, 91].

⁵ Очевидно, что все называемые в этом параграфе интервалы (а не только нона) отсчитываются от баса и являются составными. Способ же их именования определяется практикой генерал-басовой нотации.

Этот способ украшения называют *Abzug*; своим происхождением он обязан итальянцам⁶.

§5

Существуют форшлагги двух видов. Одни исполняются в долю, или на удар стопы, а другие не в долю, на движение стопы вверх. Первые называют ударными (*anschlagende*), вторые — проходящими (*durchgehende*) форшлаггами⁷.

⁶ Манеру исполнения форшлаггов Кванц затрагивает также во втором разделе Главы XVII, обращенном к скрипачам: «В *Adagio* долгие форшлагги, заимствующие свое время у следующей ноты, надо, не акцентируя, с помощью смычка увеличивать в звучности и [затем] аккуратно связать с последующей нотой так, чтобы форшлагг звучал чуть громче ноты, следующей за ним. В *Allegro*, напротив, форшлагги можно слегка акцентировать» [9, 197].

Эффект нарастания и ослабления интенсивности звучания голоса, не меняющего своей высоты, описывается в пособиях по импровизации украшений начиная с рубежа XVI–XVII веков (в частности, у Дж. Каччини). Уже в XVII веке его пытались воспроизвести исполнители на разных инструментах, первое свидетельство содержится в школе трубача Дж. Фантини (1638); однако наибольшее распространение в инструментальной музыке такого рода приемы получили в эпоху рококо; см.: [12]. *Abzug* (нем. «уход, отступление»), о котором пишет Кванц, принадлежит к их числу; его можно трактовать как особую, изысканную манеру исполнения долгого форшлагга, подчеркиваемого не прямым акцентом, а постепенным усилением звука; таким образом название приема до некоторой степени парадоксально, поскольку его «изюминка» для автора «Опыта» состоит в нарастании, миниатюрном *crescendo*; отметим, что в издании «Опыта» на французском языке на месте немецкого *Abzug* используется обозначение *Accent* [10, 79]. Отсутствие у Кванца указания на последующее *diminuendo* форшлагга дает исследователям основание отделить *Abzug* от *messa di voce* — модного в XVIII столетии украшения, фигурирующего в итальянских вокальных учебниках [8, 47–48]; в то же время, косвенное свидетельство нюансировки второго звука можно найти у Ф. В. Марпурга, согласно которому главная нота должна производить впечатление «очень тихой, словно угасающей (*gleichsam verliehend*)» [6, 49].

Нюансировка звука более всего отвечает природе духовых инструментов, вполне возможна она и на струнно-смычковых, в то время как на клавишно-струнных, особенно на клавесине, этот эффект трудно передать. Тем не менее, К. Палмер неправ, утверждая, будто понятие *Abzug* ни разу не упоминается в «Опыте истинного искусства клавирной игры» коллеги Кванца, К. Ф. Э. Баха [8, 48]. Напротив, у данного автора мы находим его определение: «Эффект, [возникающий], когда за форшлаггом следует простая тихая нота» [5, 64]. Информация об исполнении форшлагга *crescendo* у Баха отсутствует, зато имеется характеристика выразительных свойств основной ноты: «Все эти форшлагги и их разрешения (*Abzügen*) особенно хороши, в большом числе, в местах, преисполненных пафоса (*bey sehr affectuösen Stellen*), где разрешения, одно за другим, словно угасают (*gleichsam verlöscht*) на *Pianissimo*» [5, 68]. Примечательно, что в данном пассаже Бах резервирует понятие форшлагга за первой нотой украшения, а *Abzug* относит исключительно ко второй, в то время как в приведенном выше определении он, подобно Кванцу, подразумевает под *Abzug*, очевидно, обе ноты. Перевод раздела баховского «Опыта», посвященного форшлаггам, см. в: [1, 59–66].

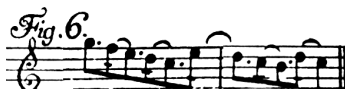
⁷ В издании трактата на французском языке эти две разновидности форшлагга именуются, соответственно, *Ports de voix frappants* и *Ports de voix passagers* [10, 79]. Вводя данное подразделение форшлаггов, Кванц стремится показать ученику наиболее значимые с практической точки зрения случаи применения мелких, состоящих всего из одного звука, украшений. Общую же для них теорию предлагает, скорее, Марпург, пользующийся для обозначения неаккордовых звуков на слабой доле термином *Nachschlag*: «*Accent* состоит либо в задержке [взятия основной] ноты из-за предшествующей, либо в [преждевременном] снятии ее из-за последующей; в первом случае говорят о форшлагге, во втором — о нахшлагге. Форшлагг производится с помощью вспомогательной ноты (*mit einer Wechselnote*), нахшлаг — с помощью проходящей (*mit einer durchgehende Note*)» [6, 46]. Аналогично применяет данный термин и К. Ф. Э. Бах, в то время как Кванц употребляет это слово лишь для того, чтобы обозначать им стандартное окончание трели, состоящее из двух звуков (см. далее, с. 148 данной публикации).

Проходящие форшлагиг⁸ используются в тех случаях, когда ноты одинаковой длительности движутся по терциям, см. таб. 6, прим. 5.



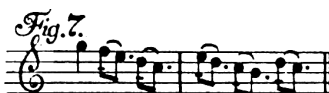
Ил. 5. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 5 (факсимиле)

В прим. 6 показано, как они звучат при игре.



Ил. 6. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 6 (факсимиле)

Ноты с точками следует выдерживать долго, а ноты, с которых начинаются лиги, а именно, вторую, четвертую и шестую, надо лишь слегка подтолкнуть языком. [Форшлагиг] этого вида не нужно путать с очень похожей мелодией, в которой после второй ноты стоит точка⁹, см. прим. 7.



Ил. 7. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 7 (факсимиле)

⁸ И. Г. Тромлиц трактует «проходящие форшлагиг» Кванца как особую разновидность краткой апподжиатуры, которая получает свою длительность за счет предшествующей ноты, а не последующей, как обычные форшлагиг [13, 247; 3, 287]. К. Ф. Э. Бах подобного исключения не допускает: «Все украшения, обозначенные маленькими нотками, относятся к последующей ноте; следовательно, от предыдущей нельзя отнимать какую-либо долю ее длительности, последующая же теряет ровно столько, сколько составляют маленькие нотки. <...> Благодаря этому правилу вместе с басом или другим голосом ударяются эти маленькие нотки, а не следующая за ними основная» [5, 59].

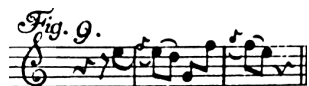
⁹ Варианты интерпретации проходящих форшлагигов, представленные в примерах 5–7, подробно обсуждает Тромлиц. Не ограничиваясь мелкими критическими замечаниями в адрес «непоследовательного» Кванца (не все форшлагиг в примере 5 являются заполнением ходов на терцию), он ставит под сомнение сам его подход, опираясь на авторитетное мнение Марпурга, требующего исполнять все форшлагиг на сильную долю [13, 247–249; 3, 287–289; 6, 48]. Из двух «хороших» мелодий, несхожих по характеру, Тромлиц отдает предпочтение «марпурговской» — и поступает не вполне корректно, ибо автор клавирной школы сопоставляет фрагменты с разным ритмическим рисунком не для того, чтобы сравнить их эстетический эффект, а с целью установить однозначные правила чтения украшений. Марпург одобряет вариант исполнения с нахслагом (соответствующий примеру 6 у Кванца), требуя лишь того, чтобы тот фиксировался особым, отличным от форшлагига, образом: либо обычными нотными знаками, либо маленькими нотками, хвостики которых обращены не к последующей (как в случае с нотацией форшлагигов), а к предшествующей основной ноте [6, 50]. Таким образом, в центре теоретической дискуссии о форшлагигах стоит вопрос о записи этих мелких украшений и их интерпретации: Кванц полагается на опытность и вкус исполнителя — авторы немецких трактатов, вышедших в свет позднее, стремятся унифицировать исполнение орнаментики и рационализировать ее нотацию, вплоть до предложения полностью заменить мелкие ноты обычными. При этом разные варианты украшения одного и того же мелодического рисунка на практике сосуществовали и использовались в соответствии с требованиями музыкальной выразительности.

В этом примере вторая, четвертая и следующие короткие ноты берутся в долю в качестве диссонансов по отношению к басу. Они должны исполняться дерзко и живо, тогда как форшлагги, о которых здесь говорится, им в противоположность, требуют вкрадчивого исполнения¹⁰. Если маленькие нотки из прим. 5 сыграть длительно, на время следующего звука, то мелодия совершенно изменится и будет звучать так, как можно увидеть в прим. 8.



Ил. 8. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 8 (факсимиле)

Это противоречило бы французскому стилю игры, откуда такие форшлагги ведут свое происхождение, и, следовательно, идее их изобретателя, который в этом деле снискал, как представляется, всеобщее одобрение¹¹. Нередко перед одной нотой можно встретить и два форшлагга; тогда первый обозначается маленькой ноткой, а второй — обычной нотой, являющейся частью такта; такие [форшлагги] встречаются в концах фраз, см. прим. 9.



Ил. 9. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 9 (факсимиле)

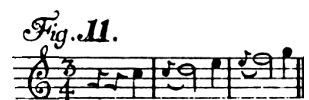
При этом маленькая нотка исполняется коротко, на время предыдущей ноты, [приходящейся] на движение стопы вверх. Ноты из прим. 9 надо играть так, как показано в прим. 10.



Ил. 10. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 10 (факсимиле)

§7

Ударные, или приходящиеся на удар стопы, форшлагги можно найти перед длинной нотой на сильной доле, которая следует за короткой на слабую, см. таб. 6, прим. 11.

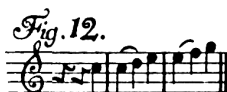


Ил. 11. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 11 (факсимиле)

¹⁰ Подробнее о ломбардском ритме, представленном в примере 7, Кванц рассказывает ранее, в Главе V «Опыта». Там же он противопоставляет «дерзкую» и «льстивую» манеры, возникающие, соответственно, при использовании обращенного и обычного пунктирного ритма; см. третью часть нашей публикации, №1, 2012, с. 125–126.

¹¹ К вопросу о недопустимости исполнения проходящих форшлаггов так, как это показано в примере 8, Кванц возвращается во втором разделе главы XVII, где приводит аналогичные примеры их неправильной трактовки. Там же можно почерпнуть дополнительную полезную информацию относительно данного вида украшений: «Короткие форшлагги, к которым относятся те, что заполняют нисходящие ходы на терцию, надо играть совсем коротко и мягко, словно задевая их похода» [9, 197].

В этом случае форшлаг занимает половину длительности основной ноты и исполняется так, как показано в прим. 12.



Ил. 12. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 12 (факсимиле)

§ 8

Если после ноты с форшлагом стоит точка, то эта нота делится на три части. Две из них отводятся форшлагоу, а самой ноте — только одна, а именно, та, что обозначается точкой. Следовательно, ноты из прим. 13 исполняются так, как видно из прим. 14.



Ил. 13. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 13, 14 (факсимиле)

Правила, данные в этом и в предыдущем параграфах, универсальны — какой бы длительности ни были ноты и где бы ни стояли форшлаг, выше них или ниже.

§ 9

Когда в такте на 6/8 или 6/4 заливованы две ноты одной высоты, причем после первой из них стоит точка, как бывает в жигах, то форшлаг держится столько, сколько длится первая нота с точкой, см. прим. 15 и 17.



Ил. 14. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 15, 17 (факсимиле)

Эти ноты играют так, как в прим. 16 и 18, и являются, таким образом, исключением из предыдущего правила.



Ил. 15. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 16, 18 (факсимиле)

В отношении этих форшлагов следует рассматривать такие такты не как нечетные, а как четные.

§ 10

Если над нотами, образующими диссонансы к основному тону — будь это увеличенная кварта, уменьшенная квинта, септима или секунда, — стоят трели, то форшлаг перед трелью должен быть очень коротким, чтобы не превратить диссонансы в консонансы, см. прим. 19, 20, 21 и 22.



Ил. 15. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 19–22 (факсимиле)

Допустим, если форшлаг *a* из прим. 21 протянуть половину длительности следующего за ним *gis* с трелью, то вместо септимы *gis-f* мы услышим сексту *a-f*, вследствие чего пропадет диссонанс; этого, однако, следует всячески избегать, чтобы не лишиться гармонию красоты и приятности.

§ 11

В случае, когда за нотой следует пауза, форшлагу отводится время ноты, а ноте — время паузы, если нет необходимости взять [в этом месте] дыхание. Три варианта форшлага из прим. 23 следует исполнять так, как показано затем в прим. 24.



Ил. 17. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 23, 24 (факсимиле)

§ 12

Недостаточно уметь исполнять форшлагги всех видов [лишь] когда они обозначены. Следует также самостоятельно добавлять их [и в тех случаях,] когда они не выписаны. Чтобы этому научиться, нужно взять за правило следующее: если за одной или несколькими короткими нотами на сильную или слабую долю такта следует длинная, образующая консонанс, то для поддержания приятности звучания перед ней нужно сыграть форшлаг. Нота, предшествующая форшлагу, укажет, должен ли он играть сверху или снизу.

§ 13

Приведу для наглядности небольшой отрывок, в котором содержатся практически все виды форшлаггов, см. прим. 26 (ил. 18 на с. 144; ср. нотный пример 1 на с. 145. — *Е. Д.*).

Чтобы убедиться в их необходимости и пользе, сыграйте этот пример сначала с обозначенными там форшлагами, а потом без них. В каком из случаев отрывок [будет исполнен] в хорошем вкусе — очевидно. К тому же, из этого примера видно, что, во-первых, форшлагги, в основном, стоят перед теми нотами, которым предшествуют или за которыми следуют ноты быстрые, а во-вторых, они необходимы перед большинством трелей.



Ил. 18. И. И. Кванц. Таблица 6, пример 26 (факсимиле)

§ 14

Существуют и некоторые другие мелкие украшения, производные от форшлагов; таковыми являются: неполные трели (*halbe Triller*), см. таб. 6, прим. 27 и 28; *Pincé*, или мордент (*Mordant*), см. прим. 29 и 30¹²; и *Double*, или группетто (*Doppelschlag*), см. прим. 31.



Ил. 19. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 27–31 (факсимиле)

Они используются во французском стиле, чтобы придавать исполнению блеск. Неполные трели бывают двух видов, см. прим. 27 и 28. Их добавляют к верхнему форшлагу вместо простого разрешения (*anstatt des simplen Abzugs*). Морденты (*Pincez*) тоже бывают двух видов и, подобно группетто (*Doublez*), добавляются к нижнему форшлагу.

§ 15

Чтобы придать звучанию свежесть и блеск, в случаях, когда из-за скачков в мелодии форшлаги отсутствуют, используются батманы (*battemens*), см. прим. 32 и 33.

Украшение первого вида исполняется ударом пальцами по флейте с одновременной атакой языка; его используют как на коротких, так и на длинных нотах.

¹² Примеры 29 и 30 соответствуют образцам долгого мордента в «Опыте» К. Ф. Э. Баха [5, 80; 1, 88]. Определение мордента дает Марпург: «Это украшение <...> состоит в чередовании главной ноты со вспомогательной, [расположенной] одной ступенью ниже, и отличается от трели лишь тем, что (1) если трель играют со вспомогательной ноты, то здесь биение сразу начинается с главной, и что (2) обычно количество биений в морденте не столь велико, как в трели» [6, 58].

Moderato

[doublé] [halbe triller]

[pincé]

[pincé]

[battemen]

[halb. tr.] [battemen]

Другой вид больше подходит для длинных нот, чем для коротких; и поскольку тридцать вторые должны исполняться максимально быстро, не следует высоко поднимать пальцы.

Tr. 32. Tr. 33.

Ил. 20. И. И. Кванц. Таблица 6, примеры 32, 33 (факсимиле)

§ 16

Украшения, описанные мною в параграфах 14 и 15, в соответствии с характером пьесы, придают ей больше бодрости или веселья; простые же форшлагги, напротив, делают ее более нежной и печальной. А поскольку музыка призвана то возбуждать страсти, то успокаивать их, — становится очевидным, сколь полезны и необходимы эти украшения для простых безыскусных мелодий.

§ 17

Украшения из параграфов 14 и 15 можно использовать в отрывке из прим. 26, чередуя их с простыми форшлаггами, согласно следующим указаниям. Украшение из прим. 27 можно сыграть на нотах под буквами (с), (d), (f), (i) и (n). Украшение из прим. 28 подходит для ноты под буквой (k). Украшение из прим. 29 можно использовать на нотах под буквами (g) и (m). Украшение из прим. 30 сыграйте при (e), а из прим. 31 — при (b). Украшение из прим. 32 можно использовать на нотах под буквами (a) и (l), а из прим. 33 — под буквой (h). Само собой разумеется, что во всех случаях украшения надо исполнять от звуков, на которые указывает форшлаг.

§ 18

При смешении простых форшлагов с мелкими, французскими, украшениями, обнаруживается, что мелодия, благодаря последним, приобретает больше живости и блеска. Однако делать это нужно осмысленно, так как от этого во многом зависит качество исполнения.

§ 19

Некоторые злоупотребляют произвольными украшениями и описанными в этой главе форшлагами и прочими обязательными украшениями. Они не оставляют почти ни одной ноты без дополнения, если только время и пальцы позволяют им это. Они либо затуманивают мелодию избыточными форшлагами, либо делают ее слишком пестрой вследствие изобилия полных и неполных трелей, мордентов, группетто, батманов и т. п. Несуразность украшения ими многих нот заметит даже тот, чей слух испорчен, но не всецело. Стоит только какому-нибудь известному певцу в некоей стране порадовать слушателей изощренным форшлагом, тут же половина его соотечественников начинают завывать то же самое. Их безвкусное причитание лишает огня даже самые жизнерадостные пьесы; они же думают таким образом встать в один ряд с прославленным мастером, если даже не превзойти его. Поистине без описанных выше украшений не исполнить как следует ни единой пьесы. Тем не менее, употреблять их нужно экономно, ведь лучшее — враг хорошему. Самое редкостное и лакомое кушанье будет нам отвратительно, если съесть его слишком много. Не иначе дело обстоит и с украшениями в музыке, если их используют расточительно, изнуряя ими слух. Роскошную, рельефную, живую мелодию можно сделать плоской и заурядной, если злоупотреблять форшлагами, и наоборот, печальный нежный мотив — не в меру веселым и дерзким, если слишком часто использовать трели и другие мелкие украшения, искажая разумный замысел композитора. Следовательно, украшения могут как облагородить пьесу, если они уместны, так и испортить ее, когда используются не ко времени. Те, кто, желая обладать хорошим вкусом, такового не имеют, более всего подвержены подобным заблуждениям. От недостатка чуткости они не понимают, как следует обращаться с простыми мелодиями. Благородная простота им в тягость. Кто не хочет совершать подобных ошибок, должен взять себе за правило петь или играть не примитивно и не слишком пестро, но сочетать простоту с великолепием. С мелкими украшениями следует обходиться так же, как с приправами во время приготовления пищи. Кто руководствуется всюду главенствующим аффектом, тот уберется от крайностей и не подменит одно чувство другим.

ГЛАВА IX

О трелях

§ 1

Трели придают музыке блеск; как и форшлагги, они необходимы [при игре]. Если бы инструменталист или певец, обладая всеми умениями, которых требует хороший вкус, не мог бы, однако, как следует исполнить трель, всё его искусство было бы несовершенным. Некоторым тут достаточно и природных дарований, другие осваивают трели с большим трудом. Одни могут исполнить трель любым пальцем, другие — только избранными, а для третьих трели на всю жизнь остаются камнем преткновения, что, по-видимому, больше зависит от особенностей

нервной системы, чем от воли человека. Тем не менее, усердными занятиями можно многое в этом отношении восполнить и улучшить: не дожидаясь, что трели станут получаться сами собой, надо вовремя, пока пальцы способны развиваться, приложить необходимое усилие и постараться достичь совершенства их [движений].

§2

Не все трели следует исполнять с одинаковой скоростью; нужно ориентироваться и на помещение, где происходит исполнение, и на произведение. В большом помещении, где хорошо различается звук, медленная трель производит лучшее впечатление, чем быстрая. Ибо из-за реверберации слишком быстрое движение звуков порождает беспорядочный гул, и от этого быстрая трель прозвучит невнятно. Напротив, в маленькой или в обитой тканью комнате, где слушатели располагаются близко [от музыкантов], быстрая трель будет лучше медленной. Также нужно принимать во внимание [характер] исполняемой пьесы, чтобы одно не походило на другое, как это бывает у многих. В печальной музыке трели должны быть медленными, а в веселой — быстрыми.

§3

Исполняя трель медленно или быстро, не следует впадать в крайности. Очень медленные трели употребляются только французами в пении, но применяются они так же редко, как и совсем быстрые, дрожащие трели, которые французы называют *chevroté* (блеющие). Не нужно соблазняться тем, что подобные трели, особенно второго рода, исполняют некоторые величайшие и прославленные певцы. Иные, по невежеству, почитают за особую заслугу [владение] этими блеющими трелями; им и невдомек, что освоить умеренно быструю равномерную трель гораздо труднее, чем очень быструю, дрожащую; таковые, следовательно, являются ошибкой.

§4

Терцовые трели, когда вместо ближайшего к основному тону звука берется отстоящий на терцию, в прошлом были очень употребительны и до сих пор остаются в моде у некоторых итальянских скрипачей и гобоистов; и всё же, не следует использовать их ни в пении, ни при игре на инструменте (за исключением волюнки). Трель не должна быть шире тона, или полтона, в зависимости от тональности и той ноты, с которой трель начинается.

§5

Чтобы трель звучала красиво, ее нужно играть ровно, с одинаковой и, притом, умеренной скоростью. Поэтому инструменталист должен постоянно [следить за тем, чтобы его] пальцы поднимались на одну и ту же высоту.

§6

Непросто определить верную скорость обычной добротной трели. Я, однако же, думаю, что она получится не слишком быстрой и не слишком медленной, если на длинной каденционной (*der zum Schluß vorbereitet*) трели делать пальцами не более четырех движений и, как следствие, играть не более восьми звуков на один удар пульса (*in der Zeit eines Pulsschläges*)¹³, см. таб. 7, прим. 1.

¹³ Как отмечает Э. Р. Райли, нормальная частота пульса по Кванцу составляет примерно 80 ударов в минуту [11, 102].



Ил. 21. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 1 (факсимиле)

В подвижных веселых пьесах короткие трели можно играть и быстрее. В них на одну долю можно делать на одно, максимум, на два движения пальцами больше. Но это годится только для нот коротких и тех, что следуют в некотором количестве друг за другом.

К вопросу о скорости исполнения трелей можно добавить, что необходимо учитывать также и высоту звука. Для наглядности возьмем четыре октавы клавишного балалайки. На мой взгляд, если играть трель в первой октаве (*eingestrichene Octave*) с указанной выше скоростью, то во второй октаве (*zweigestrichene Octave*) такую же трель нужно играть быстрее, в малой (*ungestrichene*) чуть сдержаннее, а в большой (*tiefste*) — еще медленнее, чем в малой. Из этого я делаю вывод относительно человеческих голосов: сопрано должно исполнять трели быстрее, чем альт, а тенор и бас — в надлежащей пропорции медленнее, чем сопрано и альт. Трели на скрипке, айте, виолончели и контрабасе согласуются с трелями в певческих голосах. Скорость исполнения трели на флейте и гобое — такая же, как у сопрано, а на фаготе — одинаковая с тенором. Каждый волен принять это мнение или отвергнуть его. И пусть лишь единицы сочтут подобные тонкости за нечто полезное, мне же будет довольно и того, что те немногие, кто обладает отточенным вкусом, зрелостью суждения и обширным опытом, не выразят полнейшего со мной несогласия.

§7

Каждая трель начинается с верхнего или нижнего форшлага, предваряющего [основную] ноту, как описано в предыдущей главе. Окончание трели состоит из двух нот, следующих за основной нотой, которые исполняются с той же скоростью, что и сама трель, см. таб. 7, прим. 2. Их называют **нахшлаг**.



Ил. 22. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 2 (факсимиле)

Нахшлаг может быть выписан, прим. 3, но даже если в тексте обозначена лишь основная нота, прим. 4, это подразумевает и форшлаг и нахшлаг; без них трель не будет полноценной и утратит свой блеск.



Ил. 23. И. И. Кванц. Таблица 7, примеры 3, 4 (факсимиле)

§8

Иногда форшлаг играет так же быстро, как и остальные ноты, составляющие трель: например, когда новая фраза после паузы начинается трелью. Но,

будь он длинным или коротким, форшлаг всегда начинается атакой языка, а трель с нахшлагом прилиговываются к нему.

§9

Задержания, или форшлаг, перед трелями бывают двух видов: отстоящие на целый тон или на полутон. На флейте же, когда мы поднимаем пальцы, чаще всего слышится целый тон; поэтому для исполнения полутоновых трелей надо ослаблять выдох и быстро двигать пальцами, не поднимая их высоко: тогда будет казаться, что звучит полутон. Итак, нужно твердо держать в голове форшлаг и исполнять его на сильном выдохе. А как только начнется трель, следует ослабить выдох и почти не отрывать пальцы от дерева.

§10

Для большей ясности и лучшего понимания приведу важнейшие ноты с полутоновыми форшлагами. Если слишком высоко поднимать 5 палец на форшлаге *f* перед *e*, то *f* превратится в *fis*, см. прим. 5. *Dis* будет звучать как *e*, см. прим. 6, *c* как *cis*, см. прим. 7, *b* как *h*, см. прим. 8, *as* как *a*, см. прим. 9, *a* как *h*, см. прим. 10, как в верхнем, так и в нижнем регистре.

Таким образом, все эти полутоновые трели будут фальшивыми. Если же следовать приведенному выше правилу, то они будут чистыми. И хотя многие флейтисты с ним, похоже, незнакомы, я считаю совершенно необходимым [придерживаться] его. Слух не может быть полностью удовлетворен, если играть эти [трели] нечисто, вопреки пропорциям тонов. Флейта же, из-за подобных ошибок исполнителей, снискала дурную славу среди ценителей музыки, которые не знают всех особенностей этого инструмента и сложностей [обращения с ним]: якобы на ней нельзя играть чище, чем это делает большинство современных [музыкантов]. Я написал об этом для тех, кто придает большое значение чистоте исполнения на флейте. Собственный опыт поможет каждому еще лучше это осознать.



Ил. 24. И. И. Кванц. Таблица 7, примеры 5–10 (факсимиле)

§11

Какими пальцами нужно исполнять трели по всему диапазону флейты можно увидеть в таб. 7, прим. 22, 23 и 24.

Цифры, стоящие под нотами, обозначают пальцы, с помощью которых извлекается каждый конкретный звук. При этом я предполагаю, что всякий, кто приступает к изучению трелей, уже знает, какими пальцами берутся звуки согласно указаниям в таб. 1.

Играя трель на *d''*, нужно чуть приоткрыть отверстие под 1 пальцем; трель от этого будет более светлой и блестящей.

Ил. 25. И. И. Кванц. Таблица 7, примеры 22–24 (факсимиле)

§ 12

Не все трели можно объяснить только с помощью цифр. Поэтому я хочу показать здесь, каким образом исполняется каждая из них в отдельности.

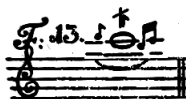
При игре трели на *c''*, прим. 11, нужно для начала сыграть форшлаг *d*, затем, не поднимая 2, 3, 5 и 6 пальцы, играть трель 4 [пальцем]. Для нахшлага нужно одновременно поднять все пальцы и сыграть, одну за другой, две нотки, *h* и *c*, с той же скоростью, что и [саму] трель.

Ил. 26. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 11 (факсимиле)

Если перед трелью стоит бемоль, прим. 12, то во время форшлага нужно отвернуть флейту, а на трели привернуть и ослабить выдох, чтобы из полутона не получился целый тон. Во время нахшлага *b*, *c*, нужно поднять все [пальцы] правой руки и 2 палец, оставив 3 лежать на флейте, а 1 опустить и потом поднять, одновременно опустив 2 палец; и тогда, наконец, прозвучит чистый *c*.

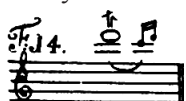
Ил. 27. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 12 (факсимиле)

При трели на c''' , прим. 13, первое отверстие должно быть закрыто наполовину, 2 и 3 — полностью, 7 — остается открытым; 4 и 5 [пальцы] одновременно исполняют трель, а 6 — исполняет нахшлаг. Эту трель можно сыграть и другим способом, а именно: после форшлага d опустить 4, 5 и 6 пальцы и играть трель одновременно 4 и 5; 1 же использовать в нахшлаг.



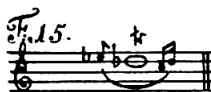
Ил. 28. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 13 (факсимиле)

При трели на d''' без форшлага, прим. 14, нужно закрыть 1 отверстие наполовину, 2 и 3 — полностью, маленький клапан надо оставить открытым; 3 палец исполняет трель и затем опускается на флейту; нахшлаг играется одновременно 4 и 5 пальцами. Эту трель и ту, что на e''' , можно использовать лишь в крайнем случае, поскольку на флейте они могут быть только полутоновыми.



Ил. 29. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 14 (факсимиле)

Чтобы сыграть трель на des'' , прим. 15, сначала нужно взять es и [затем] не поднимать пальцы правой руки, 1 отверстие закрыть наполовину и исполнять трель одновременно 2 и 3 пальцами. В конце следует одновременно поднять все пальцы и 1 [пальцем] сыграть нахшлаг.



Ил. 30. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 15 (факсимиле)

При трели на cis'' , прим. 16, действуют точно так же, только вместо малого клапана используют большой¹⁴.



Ил. 31. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 16 (факсимиле)

Обе эти трели применяют редко, так как они звучат грубо, особенно первая. Но, если во время исполнения трели чуть приподнять мизинец, чтобы клапан немного приблизился к отверстию, трель будет отвечать гораздо лучше.

На his' , прим. 17, после форшлага надо опустить 2, 3, 4, 5 и 6 [пальцы] и играть трель 4 пальцем; затем нужно открыть все отверстия и использовать для нахшлага 1 палец. Во время трели следует умерить выдох, чтобы взамен cis не звучало d .



Ил. 32. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 17 (факсимиле)

¹⁴ О двух клапанах флейты Кванца, малом и большом (изогнутом), см. в первой части нашей публикации: №3, 2011, с. 132–133.

На *fis'*, прим. 18, из-за форшлага *gis* трель играетя 3 пальцем; то же самое — на октаву выше.



Ил. 33. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 18 (факсимиле)

В прим. 19 же, из-за того, что после трели стоит *eis*, *fis''* берется 1, 2, 3, 5, 6 и 8 пальцами, а трель исполняется 3 [пальцем]. На октаву ниже аппликатура будет та же, за исключением клапана.

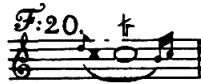


Ил. 34. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 19 (факсимиле)

Эта трель употребляется только в *Adagio*, при этом на *fis* необходимо отворачивать флейту и ослаблять выдох. В *Allegro* такая трель играетя так, как [показано] в прим. 18.

Когда трель на *e'* или *e''* начинается с *fis*, то ее играют не 5, а 4 пальцем. Но из-за того, что эта трель, как и трель на *fis* из прим. 18, звучит почти как терцовая, ее следует исполнять очень быстро, не поднимая высоко палец.

На трели *cis''*, прим. 20, исполнив форшлаг, нужно оставить закрытыми [отверстия под] 4, 5 и 6 пальцами и играть трель одновременно 2 и 3 пальцами. Затем следует открыть все отверстия и 1 пальцем исполнить нахшлаг.



Ил. 35. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 20 (факсимиле)

Форшлаг *cis* перед трелью на *his''*, прим. 21, играетя 2, 3, 4 и 7 пальцами, затем опускаются также 5 и 6 [пальцы] и трель исполняется 5 или 4 и 5 [пальцами] одновременно, что равноценно. Нахшлаг играетя 1 пальцем, а остальные в это время остаются лежать на флейте.



Ил. 36. И. И. Кванц. Таблица 7, пример 21 (факсимиле)

§ 13

Когда в середине или в конце пьесы трель стоит перед окончанием [фразы] (в каденции), то после нахшлага перед заключительным звуком форшлаг не играетя, особенно если нота с трелью стоит на одну ступень выше заключительной. Например, если некто, исполняя каденцию на *c''*, которому предшествует *d''* с трелью, сыграет перед заключительной нотой форшлаг *d''*, то это будет не просто глупостью: тем самым он встанет в один ряд с уличными музыкантами; ибо ни один обладатель утонченного вкуса не допустит такой ошибки.

Использованная литература

1. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753 г.) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: EARLYMUSIC, 2005. 169 с.
2. *Кириллина Л. В.* Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Гётевские чтения 2003. М.: Наука, 2003. Электронная версия: Израиль XXI. №4 (июнь 2007). URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm> (дата обращения: 21.08.2012).
3. *Хазанов Н. И.* Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. 423 с.
4. *Холопов Ю. Н.* Основной тон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / глав. ред. Ю. В. Келдыш. Т. IV. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 126–127.
5. [*Bach C. Ph. E.*] Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer-Musicus. Berlin: C. F. Henning, 1753 / R. 135 S.
6. [*Marpurg F. W.*] Anleitung zum Clavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst XVIII Kupfertafeln. Zweyte verbesserte Auflage. Berlin: Haude und Spener, 1765. [7] Bl., 78 S., [3] Bl., XVIII Bl.
7. [*Mattheson J.*] Das forschende Orchestre, oder desselben dritte Eröffnung. Darinn Sensus vindiciae et Quarte blanditiae, d. i. Der beschirmte Sinnen-Rang Und der schmeichelnde Quarten-Klang, Allen unparthenischen Suntechnitis zum Nutzen und Nachdenken; keinem Menschen aber zum Nachtheil, sana ratione & autoritate untersucht, und vermuthlich in ihr rechtes Licht gestellet werden von Joanne Mattheson, Hoch-Fürstl. Schleswig-Hollsteinischem Capellmeister. Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe und Joh. Christoph Kissner, 1721. [46], 789, [74] S.
8. *Palmer K.* Ornamentation According to C. P. E. Bach and J. J. Quantz. Bloomington, IN: Authorhouse, 2001. 188 p.
9. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
10. [*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.
11. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction / transl. with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd edition. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.
12. *Robinson J. O.* The Messa di Voce as an Instrumental Ornament in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // The Music Review. Vol. 43 (1982). P. 1–14.
13. [*Tromlitz J. G.*] Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen von Johann George Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Lpz.: Adam Friedrich Böhme, 1791/R. XXIV, 376 S.