

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод¹ и комментарии *Екатерины Дряжиной*

ГЛАВА V

*О нотах, их длительностях, такте, паузах
и других музыкальных обозначениях*

§1

О написании нот на пяти горизонтальных линиях, расположенных близко, одна над другой, и о том, какой ключ используют для игры на флейте, я рассказал в параграфе 2 главы 3². Попутно напомним, что всего существует девять различных музыкальных ключей. Они подразделяются на три класса: ключи *G*, ключи *C* и ключи *F*. При использовании ключа первого из этих классов на линии, где он расположен, всегда записывается *g'*; при использовании ключа *C* на линии, где он расположен, всегда пишется *c'*; а при использовании ключа *F* — *f* без штрихов. Собственно, флейтисту необходимо разбираться только в ключах *G*. Существуют два разных ключа *G*, а именно — французский и итальянский, о котором было рассказано выше. Последний еще называют обычным скрипичным ключом. Первый же стоит на нижней линии и используется [в произведениях] для флейты по большей части лишь в своей стране.

§2

Кто хочет лучше ознакомиться с четырьмя видами ключа *C* или тремя видами ключа *F*, использующихся частично в певческих нотах, частично в нотах для других инструментов, знание которых, однако же, из-за транспонирования не совсем бесполезно и флейтисту, тот без труда сможет освоить их с помощью устного объяснения или книг по элементарной теории музыки.

§3

О внешнем виде и применении знаков альтерации, посредством которых, когда они стоят в начале системы из пяти линий, различаются тональности, я также уже рассказал в параграфе 3 главы 3³.

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

§4

Как известно, тональности бывают двух видов (*zweyerley*): твердые (*hart*) или мягкие (*weich*), — именуемые обычно *Dur* и *Moll*. Еще точнее было бы сказать, как на латыни, — «бóльшая» и «мéньшая» тональности (*größere und kleinere Tonart*)⁴. В [основании] трезвучий мажорных тональностей (*Tonart Dur*) лежит большая терция, минорных (*Tonart Moll*) — малая.

§5

Каждый мажор звуками, составляющими его звукоряд, и, следовательно, знаками альтерации подобен минору, лежащему малой терцией ниже него. К примеру, *C-dur* подобен *a-moll*; *F-dur* — *d-moll* и т.д. Ключевые знаки этих тональностей вы найдете в таб. 2 прим. 4. Основные тоны этих, подобных друг другу, твердых и мягких тональностей во всех случаях записаны друг над другом. Верхняя нота является основным тоном мажора, нижняя — основным тоном минора.



Ил. 1. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 4
(Нотные примеры к §5–6 Главы V; факсимиле)

§6

Каждая твердая тональность содержит в своем звукоряде большую секунду, большую терцию, обыкновенную (*ordentliche*) кварту, чистую квинту, большую сексту и большую септиму, считая от основного тона. Каждая мягкая тональность содержит в своем звукоряде большую секунду, малую терцию, обыкновенную кварту, чистую квинту, малую сексту и малую септиму, считая от основного тона. Все звуки *C-dur* и *a-moll* относятся к диатонической гамме, чего нельзя сказать о других тональностях⁵. Поэтому для каждой из них [при ключе] нужно выставлять столько диезов или бемолей, сколько требуется для формирования

¹ Продолжение. Начало — в №3, 2011, с. 104–135; №4, 2011, с. 128–143.

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.*

² См. первую часть данной публикации, №3, 2011, с. 127–128.

³ См. там же, с. 128.

⁴ Ср. лат. термины *Modus major* и *Modus minor*. Вместе с тем, обозначения *dur* и *moll* также происходят из латинского языка (соответственно, от прилагательных *durus*, «твердый», и *mollis*, «мягкий»), в связи с чем противопоставление Кванца («точнее было бы сказать, как на латыни») не вполне корректно.

⁵ Под «диатонической гаммой» (*diatonische Scala*) Кванц имеет в виду звукоряд, для записи которого не требуется выставлять знаки альтерации; ср. определение диатоники из «Музыкального словаря» И. Г. Вальтера: «Диатонической называют мелодию, которая, двигаясь преимущественно по целым тонам, а не по большим полутонам, [обходится] без диезов и бемолей <...>. Примером может [служить] мелодия *Vom Himmel hoch da komm' ich her etc.*, если изложить ее от *c*» [5, 206].

упомянутых звукорядов. Начиная с *C-dur* и *a-moll* и вплоть до *Ges-dur* и *es-moll* в каждой тональности, как твердой, так и мягкой, стоящей на кварту выше предыдущей, прибавляется по одному бемолю при ключе; а от *C-dur* и *a-moll* до *Fis-dur* и *dis-moll* каждая тональность, стоящая на квинту выше предыдущей, получает на один диез больше. Посмотрите на их изображение (таб. 2 прим. 4).

§7

В былые времена, когда звукоряды тональностей составлялись из одних только диатонических звуков, и, следовательно, в некоторых мягких тональностях появлялась большая секста, в других же — малая секунда, как, например, в дорийском и фригийском ладах — *d-moll* и *e-moll*⁶, — и когда потом эти лады транспонировались и [интервалы, составляющие] их звукоряды, сохранялись, то получалось, что порой там оказывалось то на один диез, то на один бемоль меньше, чем принято теперь, и, вследствие этого, ни один лад, кроме ионийского и эолийского — *C-dur* и *a-moll*, — как сам по себе, так и в транспорте, не согласовывался со звукорядами наших сегодняшних тональностей. Если подражать этой старой манере выставления ключевых знаков, как делали некоторые композиторы совсем еще недавно в пьесах, сочиненных по-новому, то возникнут многочисленные ненужные сложности, поскольку придется специально выставлять бемоли и диезы около каждой ноты, где они требуются.

§8

Нотные длительности, находящиеся в таб. 2 прим. 6, легко запомнить, представив себе круглую белую ноту без штиля, длящуюся целый обычный четный такт (*gemeiner gerader Tackt*)⁷, как целое, см. прим. 6(a); белые ноты со штилями, которых приходится две на такт, — как половины этого целого (b); черные ноты без флажков, называемые четвертными, коих на такт приходится четыре, — как четверти целого (c). Названия остальных нот, таких как восьмые (d), шестнадцатые (e) и тридцать вторые (f), сами по себе указывают на то, какими частями целого они являются, и на то, что каждая последующая в этом перечне составляет половину от предыдущей, и ее звучание укорачивается вдвое. Существует обыкновение называть их нотами с «одним, двумя или тремя хвостами», по количеству имеющих у них флажков. Каждый флажок вдвое увеличивает количество нот в такте и, следовательно, вдвое укорачивает время их звучания. Еще более быстрыми являются ноты с четырьмя или пятью хвостами, но они никогда

⁶ Хотя во времена Кванца уже фактически сложилась система мажорных и минорных тональностей, концепции «тональности» как явления принципиально отличного от модальных ладов не существовало. Теория XVIII столетия осмысливает переход от модальности к тональности, противопоставляя звукоряды «нового», мажорного либо минорного, типа звукорядам старых ладов; нем. термин *Tonart* («вид тона») весьма удобен в этой ситуации: когда он используется Кванцем по отношению к новым ладам, мы переводим его как «тональность», когда же речь идет о ладах «старинных», — как «лад». Соответственно, обозначение *d-moll* у Кванца может относиться как к «старому» дорийскому ладу, так и к «новому» ре минору: звукоряды обоих «видов тона», начинаясь от звука *d*, содержат малую терцию в своем основании; разница же между ними, насколько ее может сформулировать современная Кванцу наука, состоит лишь в том, что в старом ладу шестой ступенью является *h*, а в новом — *b*. Отличие фригийского лада от ми минора мыслится аналогичным образом: через различие вторых ступеней (при этом и тот и другой, с точки зрения теории XVIII столетия, можно отнести к категории *Tonart* и обозначить как *e-moll*) и т. д.

⁷ Имеется в виду такт на 4/4, «обычный такт с четным количеством долей» (см. далее §§12–13).

не встречаются в большом количестве⁸. Если множество нот с хвостами следуют подряд, то они объединяются по две, четыре или восемь, что называют группами (*Figuren*); см. таб. 2 прим. 6(d), (e), (f).



Ил. 2. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 6 a–f
(Нотные примеры к § 8, 12, 17 Главы V; факсимиле)

§ 9

Если после ноты стоит точка, то ее длительность равна половине предшествующей ноты, или последующей ноте; см. таб. 2 прим. 7⁹.

§ 10

Паузы, встречающиеся на месте нот, означают, что нужно молчать столько, сколько требует длительность каждой из них в данном темпе. Длительности же их таковы: жирная черта, занимающая пространство между тремя линиями, действует четыре такта, как показывают выписанные ниже ноты; см. таб. 2 прим. 9(a). Жирная черта между двумя линиями распространяет свое действие на два такта (b); жирная черта под линией — на целый такт (c); стоящая над линией — на половину такта (d). Остальные паузы (e) делятся столько, сколько выписанные под ними ноты, а именно: четверть, восьмую, шестнадцатую или тридцать вторую доли такта; после этих пауз иногда ставят точки, длительность которых, как и при нотах, равна половине предшествующей паузы (f). В большинстве случаев это происходит ради удобства, чтобы не ставить две паузы друг за другом. Полуокруг с точкой, стоящий над паузой, обозначает генеральную паузу, иначе фермату, или же остановку. В этом случае все голоса хранят молчание сколько пожелают, не будучи связаны правилами такта. Здесь стоит посмотреть раздел 7 главы 17, параграф 43.



Ил. 3. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 9 a–m
(Нотные примеры к § 10, 24 Главы V; факсимиле)

§ 11

Правильное измерение (*Abmessung*) и подразделение (*Eintheilung*) длинных и коротких нот называется метром (*der Tact, la mesure*)¹⁰; в то время как темп

⁸ Имеется в виду, что во времена Кванца подобные длительности использовались, как правило, только для выписывания украшений.

⁹ Имеется в виду прим. 7(a) — (e); см. далее, на с. 125.

¹⁰ Здесь и далее в некоторых случаях Кванц после немецкого термина приводит в скобках его французский аналог; чтобы не загромождать текст, мы помещаем в те же скобки, перед французским словом, немецкий оригинал понятия.

(*das Zeitmaß, le mouvement*) регулирует [скорость] движения метрических долей (*des Tacktes*), медленную или быструю¹¹.

§ 12

Такт бывает двух видов: с четным и с нечетным количеством долей (*gerader und ungerader*)¹². Четный такт можно и дальше делить на равные части; в нечетном такте части не равны между собой¹³. Нечетный такт обычно называют трехдольным (*Tripeltact*). В записи по окончании такта можно увидеть вертикальную черту между нотами. Следовательно, ноты, находящиеся между двумя такими чертами, образуют один такт того или иного вида, согласно размеру, указанному в начале пьесы после ключевых знаков; см. таб. 2, прим. 6.

§ 13

Четный такт, в свою очередь, бывает двух видов: четырехчетвертным или двухчетвертным. Четырехчетвертной такт, который еще называют обычным

¹¹ Терминология середины XVIII века, относящаяся к учению о такте, весьма многообразна и не вполне упорядочена. Имеющие в это время хождение понятия с точки зрения этимологии можно объединить в две группы, что осознавалось музыкальными теоретиками эпохи: 1) категории, означающие «меру времени» как таковую (греч. μέτρον, лат. *mensura*, фр. *mesure*, нем. *Maß, Zeitmaß*); 2) категории, указывающие на способ, которым время измеряется (греч. θέσις и ἄρισ, итал. *battuta*, лат. *tactus*, нем. *Tact*). При этом главной терминологической проблемой в данный период было разграничить два аспекта «измерения времени»: «абсолютную» скорость отбивания такта (т. е. темп) и «соразмерение» с помощью ударов стопы или движений руки длительности отдельных нот, чтение ритмического рисунка. Решения были индивидуальны и лишь до некоторой степени могли опираться на этимологию. Можно предположить, что, приравнивая друг к другу французское понятие *mesure* и немецкое *Tact*, Кванц либо руководствовался «Лексиконом» И. Г. Вальтера, либо придерживался той же терминологической традиции, что и родственник И. С. Баха; последний в статье «Мера» (*Mesure, Mensura*) пишет о том, что мерой «в музыке является такт, с помощью которого измеряют и подразделяют длительности нот» [5, 402], — сходство с определением Кванца в данном случае наблюдается почти дословное. Общность терминологического подхода двух теоретиков проявляется и в том, что темповый аспект учения о такте оба связывают с понятием «движения» (фр. *Mouvement*, нем. *Bewegung*), которое Вальтер определяет как «свойство такта: а именно, быть ли ему медленным или быстрым» [5, 426].

В то же время, Вальтер не уравнивает понятия *mouvement* и *Zeitmaß*, а, например, у Маттезона рассматриваемые нами термины используются иначе и в другом контексте. Автор «Совершенного капельмейстера» принимает *Zeitmaß* за общее понятие, выделяя два его вида: 1) «обыкновенное математическое подразделение» времени, осуществляемое в соответствии с пульсацией метрических долей (фр. *la Mesure*, нем. *die Maß, nehmlich der Zeiten*); 2) особые ремарки, предписывающие играть «вне такта», сообразуясь с суждением вкуса: *affetuoso, con discrezione, col spirito* (обобщающие понятия — фр. *le Mouvement*, нем. *die Bewegung*); см.: [3, 171]. Подробно немецкое учение о такте освещается на страницах диссертации А. А. Панова, в частности, в четвертой ее главе: [2, 351 и след.].

¹² Данные обозначения являются переводом латинских терминов *tactus aequalis* и *tactus inaequalis*; традиция восходит к Михаэлю Преториусу, см.: [4, 48ff.]. Далее для краткости мы будем именовать эти виды такта, соответственно, «четный» и «нечетный».

¹³ Это объясняется тем, что «такт» во времена Кванца мыслился как состоящий из двух частей: движения ноги или руки вниз (*thesis*, или *Niederschlag* в терминологии Кванца) и вверх (*arsis*, нем. *Aufheben*); см. соответствующие статьи в словаре И. Г. Вальтера: [5, 51, 605]; как подчеркивает И. Маттезон, «каждая мера, каждый отрезок измеренного времени имеют лишь две части и не более того» [3, 171]. Как следствие, распределить доли трехчетвертного такта (равно как и любого такта с нечетным количеством долей) поровну между «тесисом» и «арсисом» было невозможно.

четным тактом (*gemeinen geraden*), или простым (*schlechten*) тактом¹⁴, обозначается большим С в начале пьесы; двухчетвертной же такт — цифрами 2/4. Относительно четырехчетвертного такта следует заметить, что если С перечеркнуто (см. таб. 2, прим. 10), то при наличии такой черты ноты приобретают, так сказать, иное значение и должны играть вдвое быстрее, чем обычно, при С безо всякой черты. Такого вида такт называют *allabreve* или *alla Capella*. Однако поскольку многие по незнанию допускают ошибку в отношении упомянутого вида такта, то всем рекомендуется хорошенько уяснить себе, в чем тут разница. Ибо в галантном стиле нынешнего времени этот вид такта употребляется чаще, чем в прежние времена.



Ил. 4. И. И. Кванц. Пример 10 из таблицы 2 (факсимиле)

§ 14

Существует много разновидностей трехдольного такта. Это видно из стоящих друг над другом цифр: такт на три первых — 3/1, на три вторых — 3/2, трехчетвертной такт — 3/4, такт на шесть четвертей — 6/4, на три восьмых — 3/8, на шесть восьмых — 6/8, на девять восьмых — 9/8, на двенадцать восьмых — 12/8 и т. д.

§ 15

Существуют [ритмические] фигуры, где три ноты равной длительности объединены одним ребром и, следовательно, выглядят похоже на трехдольный такт. Однако они встречаются как в четных, так и в нечетных тактах. Эти фигуры называют триолями. В этом случае три ноты под одним ребром составляют четверть, см. таб. 2 прим. 7 (l), три ноты под двумя ребрами — восьмую (m), а три ноты под тремя ребрами — шестнадцатую (n), как показывают ноты, стоящие над триолями. Сверх того, над ними принято писать цифру 3, как видно в (l).

§ 16

Поскольку я уже разъяснил длительности нот и пауз, равно как и разные виды тактов, теперь необходимо показать, как следует распределять ноты и паузы в такте, и как этому без труда научиться. Большинство рассматривает это как нечто элементарное, чему можно научиться, просто упражняясь день за днем. Однако из того, что многим потратившим на это длительное время все-таки чего-то недостает, можно заключить, что это не является одной из простейших вещей в музыке. От понимания подобных вещей сильно зависит красота

¹⁴ Наличие двух вариантов названия такта на 4/4 объясняется тем, что и в данном случае терминология — переводная. Оригинальное обозначение — ит. *Tempo ordinario*; в итальянском же языке прилагательное *ordinario* имеет два основных значения: 1) обыкновенный, обычный (нем. *gemein*); 2) простой, грубый (нем. *schlecht*). При этом само понятие *Tempo* И. Г. Вальтер определяет как «двудольный такт» (*zweene Tacte*), выделяя в последующих статьях два его вида: 1) *Tempo minore it. ordinario* («определяется с помощью С, обозначающего, что при исполнении всех нот следует придерживаться их естественной и обыкновенной длительности»); 2) *Tempo maggiore* («определяется с помощью С, обозначающего, что длительность всех нот составляет половину от обычной»; см. [5, 598]). Излагая данную теорию в § 13, Кванц обходится без итальянской терминологии.

исполнения; тот же, кто, не изучив вовремя твердые правила, таковым [пониманием] не обладает, пребывает в постоянной неуверенности, и помехой ему обычно оказываются мелочи из числа тех, что встречаются не каждый день. Невозможно отрицать, что устное наставление, коль скоро оно основательно, сослужит здесь лучшую службу, чем письменные указания. Но поскольку и многие наставники не имеют в данном случае верного метода преподавания, то я хочу показать здесь такой метод.

§ 17

Для начала нужно привыкнуть отбивать равномерные удары носком стопы, взяв за ориентир биение пульса на руке. После этого следует ударами стопы поделить обычный четный такт, или четырехчетвертной такт, на восьмые, руководствуясь биениями пульса. На первый удар нужно взять белую ноту без штиля, см. таб. 2 прим. 6(a), и тянуть ее до тех пор, пока мысленно, с помощью ударов стопы, не отсчитаете: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; таким образом, такт будет занимать столько времени, сколько ему положено. Продолжая таким же образом отбивать удары стопой, посчитайте для первой белой ноты со штилем, см. (b): 1, 2, 3, 4; также и для второй: 1, 2, 3, 4; тогда и с этими двумя половинами такта будет полный порядок. Для четвертей, см. (c), на каждую ноту приходится по два удара; для восьмых — по одному, см. (d). Для шестнадцатых, см. (e), на один удар приходится по две ноты; если же считать движения стопы как вверх, так и вниз, то это будет полностью соответствовать шестнадцатым. При тридцать вторых, см. (f), две ноты приходятся на движение вниз и две — на движение вверх.

§ 18

Такое деление на восемь ударов можно принять за правило во всех медленных пьесах, в соответствие с требованиями темпа. В быстрых же пьесах обычный четный такт следует делить на четыре части, где движения стопы вверх и вниз будут соответствовать восьмым, а трехдольный такт — на три¹⁵.

§ 19

В *Allabreve* полтакта занимает столько времени, сколько в обычном четном такте отводится четверти; четверти же занимают столько времени, сколько в обычном такте — восьмые. Следовательно, удары стопы будут отмечать только половины такта.

§ 20

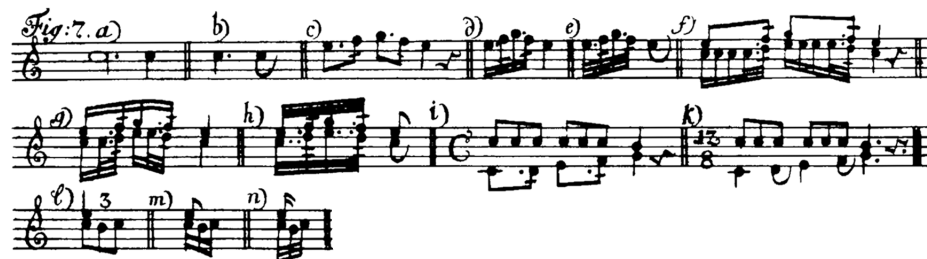
На белую ноту с точкой, см. таб. 2 прим. 7(a), приходится шесть ударов стопы, а на следующую за ней черную ноту — два удара. Черной ноте с точкой, см. (b), отводится три удара, а следующей — лишь один.

§ 21

Исполнение восьмых, шестнадцатых и тридцать вторых с точками, см. (c), (d) и (e), в силу живости, которую они должны выражать, подчиняется единому правилу. Особенно тут следует отметить, что ноты после точек в (c) и (d) должны исполняться столь же коротко, как в (e), будь то в медленном или в быстром темпе. Отсюда следует, что нота с точкой в (c) по длине почти равна четверти, а в (d) — восьмой, поскольку, собственно говоря, продолжительность короткой

¹⁵ Иными словами, в медленных темпах каждая восьмая отмеряется ударом стопы, в быстрых же — нечетные восьмые отмечаются ударом стопы, а четные — ее подъемом.

ноты после точки точно установить невозможно. Чтобы лучше это понять, медленно сыграйте нижние ноты в (f) и (g), каждый пример с соответствующей скоростью [Zeitmaße], а именно, пример (g) — вдвое быстрее, чем (f), а пример (h) — вдвое быстрее, чем (g), мысленно представляя себе верхние ноты с точками¹⁶. Затем, наоборот, играя верхние ноты, держите каждую ноту с точкой до тех пор, пока не истечет время нижних нот с точками. Ноты после точек играйте так же коротко, как следует играть стоящую ниже ноту с четырьмя флажками¹⁷. Таким образом, вы увидите, что верхние ноты с точками в (f) занимают время трех шестнадцатых и одной тридцать второй с точкой, а те, что в (g) — время одной шестнадцатой и одной тридцать второй с точкой; ноты же из примера (h) — лишь время одной тридцать второй и полутора точек, поскольку около нижних нот стоит по две точки, и следующие за ними ноты имеют еще один дополнительный флажок.



Ил. 5. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 7 а–п
(Нотные примеры к §9, 15, 20–22 Главы V; факсимиле)

§ 22

Это правило¹⁸ следует соблюдать и в том случае, когда против триолей в одном голосе в другом стоят пунктирные ноты, см. (i). Соответственно, короткие ноты после точек надо играть не вместе с третьей нотой триоли, а только после нее. В противном случае это звучало бы как такт на шесть или двенадцать восьмых, см. (k). Но эти два вида [тактов] должны существенно различаться: в то время как триоль под одним ребром равна четверти, под двумя ребрами — восьмой, а под тремя — шестнадцатой, на что указывают стоящие над ними ноты в (l), (m) и (n), в такте на шесть или двенадцать восьмых, напротив, три ноты под одним ребром составляют четверть и одну восьмую, см. (k). Если же играть эти, стоящие под триолями, пунктирные ноты согласно их истинным длительностям, то они прозвучат не блестяще и великолепно, а неуклюже и глупо.

§ 23

В прим. 8 точка стоит после второй ноты, каковая столь же длинна (в то время как другая нота столь же кратка), как ноты в описанных выше пунктирах — они лишь стоят в обратном порядке. Ноты d и c из (a) должны быть так же коротки,

¹⁶ У Кванца, как в немецком издании, так и в переводе на французский язык, перепутаны буквенные обозначения примеров: вместо (f) он ссылается на пример (c), расшифровкой которого пример (f) и является; вместо (g) — (d); а вместо (h) — соответственно, (e). В настоящей публикации ошибки в ссылках исправлены.

¹⁷ В тексте Кванца опечатка: вместо нот после точки предлагается играть коротко «ноты с точками» (*die Noten mit den Punkten*).

¹⁸ Имеется в виду правило о перепунктизации, описанное в предыдущем, 21 параграфе.

как ноты из (с), будь то в медленном или в быстром темпе. С двумя быстрыми нотами из (b) и (d) следует обходиться аналогичным образом: двум быстрым нотам отводится здесь времени не больше, чем до того — одной. В (e) и (f) ноты после точек играют так же быстро и стремительно, как стоящие перед точками в (b) и (d). Чем короче сделать первые ноты в (a), (b), (c) и (d), тем более живым и дерзким будет характер [музыки]. Напротив, чем дольше держать ноты с точками в (e) и (f), тем более льстиво и приятно прозвучат такие ноты.



Ил. 6. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 8 а–f
(нотные примеры к §23 Главы V; факсимиле)

§24

О паузах уже было сказано, что там, где они написаны, следует молчать столько времени, сколько требуют их длительности. Нет необходимости вдаваться в объяснения, как поступать с [паузами длиной] в один или более тактов, поскольку в этом случае можно ориентироваться на то, как отбивается такт, см. прим. 9 (a), (b), (c). Если нужно сделать паузу на половину такта, то считают, ориентируясь на удары стопы, словно белую ноту¹⁹: 1, 2, 3, 4, — и с пятым ударом берут следующую ноту, см. (h). В случае четвертной [паузы] надо просчитать: 1, 2, — и начать следующую ноту на третий удар, см. (i). В случае восьмой нужно сказать [про себя]: «раз», — и начать следующую ноту на второй удар, см. (k). Для шестнадцатой нужно также сказать: «раз», — и начать ноту на движение стопы вверх, см. (l). Для тридцать второй нужно снова сказать: «раз», — но, поскольку здесь приходится по две ноты как на движение стопы вниз, так и на движение стопы вверх, то взять следующую за паузой ноту нужно будет еще во время удара, см. (m).

§25

Достаточно поупражнявшись подобным образом в медленном темпе, играйте эти примеры всё подвижнее, пока не будете способны предпринять нечто большее. В конце концов, распределение нот [в такте] станет вам настолько привычным, что вы сможете полностью отказаться от отбивания такта носком стопы.

§26

Точное описание различных видов тактов вы найдете в разделе 7 главы 17, в параграфах от 45 до 59²⁰.

§27

Существуют разные виды знаков повторения. Две прямые линии, стоящие рядом друг с другом, см. прим. 5(b), означают, что пьеса состоит из двух частей,

¹⁹ Имеется в виду белая нота со штилем, то есть половинная длительность.

²⁰ Частичный перевод на русский язык соответствующих параграфов опубликован в: [1, 36–41].

и первая из них должна быть повторена, но не раньше, чем пьеса будет сыграна от начала до конца. После этого первая часть повторяется еще раз до двойной черты или, что тоже самое, до предшествующей ей ноты, над которой стоит полукруг с точкой, см. (а). В таких пьесах в конце второй части пишут *Da Capo*. Если за [одинарной] чертой стоят четыре точки, см. (с), то они обозначают, что последующие ноты отсюда и до другой черты с четырьмя точками, стоящими перед ней, повторяются. Над такими повторяющимися нотами также принято писать словечко *bis*. Если с каждой стороны около двойной черты стоят по две точки, см. (d), то это значит, что пьеса состоит из двух частей, каждая из которых должна быть повторена. Когда же в самом конце [над такой чертой] стоят один или два полукруга с точками, см. (е), они указывают на то, что здесь пьеса заканчивается. Значок на месте е, см. (f) называется *Custos* и указывает на то, в каком месте на следующей системе расположена первая нота.



Ил. 7. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 5 а–f (нотные примеры к §27 Главы V; факсимиле)

Использованная литература

1. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / Пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
2. Панов А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. 733 с.
3. [Mattheson J.] Der vollkommene Capellmeister; das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit ehren und nutzen vorstehen will: zum versuch entworfen von Mattheson. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, [4], 484, [20] S.
4. [Praetorius M.] Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius. Darinnen 1. Die Bedeutung wie auch Abtheil vnnd Beschreibung fast aller Nahmen der Italianischen, Frantzösischen, Englischen vnd jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge: Als Concerten, Moteten, Madrigalien, Canzonen etc. 2. Was im singen bey den Noten vnd Tactu, Modis vnd Transpositione, Partibus seu Vocibus vnd vnterschiedenen Choris, auch bey den Unisionis vnd Octavis zu observiren: 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici, als: Ripieno, Ritornello, forte, pian: presto, lento: Capella; Palchetto, und viel andere mehr zu verstehen vnd zu gebrauchen: Die Instrumenta Musicalia zu unterscheiden, Abzuthailen und fuglich zu nennen: Der General-Bass zu gebrauchen: Ein Concert mit Instrument und Menschen Stimmen auff unterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen: Und junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art und Manier im singen zu gewöhnen seyn. Sampt angehengtem ausführlichem Register. Wolffenbüttel: Elias Holwein, 1619. [16], 260 S.
5. Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signatures erläutert werden. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. [11], 659, [9] S., XXII Bll.