

**Иоганн Иоахим Кванц**

## ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

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

### ГЛАВА XI

*Общие замечания о хорошей манере исполнения  
для певцов и инструменталистов*

#### § 1

Выступление музыканта можно сравнить с выступлением оратора. И оратор, и музыкант, как при разучивании сочинения, так и при самом его исполнении, преследуют одну и ту же цель — а именно завладеть сердцами, возбудить или же усмирить страсти, ввергая слушателей то в один, то в другой аффект. Каждому из них будет полезно составить себе представление об обязанностях другого.

#### § 2

Известно, какое воздействие на душу слушателя производит оратор, если он хорошо преподносит свою речь; также известно, до какой степени плохое произнесение портит лучшие из написанных речей; не менее того известно, что два человека, произносящие слово в слово одну и ту же речь, будут восприниматься по-разному: один лучше, а другой — хуже. Не иначе и с исполнением музыки: одна и та же пьеса, у того или иного певца или инструменталиста, производит разное впечатление.

#### § 3

Согласно требованиям, предъявляемым к выступлению (*Vortrag*), оратор должен обладать громким, ясным, чистым голосом и четким, абсолютно правильным произношением; он не должен путать одни буквы с другими и тем более глотать их; чтобы произвести приятное впечатление, ему следует разнообразить

---

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

звучание голоса и выбор слов; избегая монотонности в речи, он должен [подчеркивать отдельные] слоги и слова, [произнося их] то тише, то громче, то быстрее, то медленнее, так чтобы на словах, требующих акцента, голос повышался, а на остальных, напротив, — понижался; он должен передавать каждый аффект особенной, соответствующей ему [интонацией] голоса; в целом же оратору надлежит сообразовываться с тем местом, где он произносит свою речь, со слушателями, ему предстоящими, и с содержанием самой речи — следовательно, соблюдать надлежащее различие между траурными, хвалебными, шутливыми и прочими речами; наконец, его поза должна хорошо смотреться.

#### §4

Я постараюсь показать, что все это требуется и для хорошего исполнения музыки; для начала же я немного скажу о необходимости такового и о том, какие ошибки здесь можно совершить.

#### §5

Хорошее впечатление от музыки зависит от исполнителя почти в той же степени, как и от самого ее сочинителя. Самую лучшую пьесу можно изуродовать плохим исполнением, среднюю же — улучшить и возвысить с помощью хорошего. Часто случается слушать вокальную или инструментальную пьесу, к автору которой не в чем придаться, где украшения в Adagio не противоречат правилам гармонии, пассажи в Allegro достаточно быстры, и всё же пьеса эта мало кому нравится. Но стоит только кому-либо другому исполнить ее на том же инструменте, с теми же украшениями, столь же виртуозно (но не более того), и впечатление оказывается более благоприятным. Ничто, кроме манеры исполнения, не может быть тому причиной.

#### §6

Некоторые полагают, что Adagio, напичканное украшениями, да частенько так, что на десять нот нет и одной, гармонирующей с басом (*Grundstimme*), а основную мелодию и не узнать, будет выглядеть учено. Но они сильно ошибаются и показывают тем самым, что не обладают настоящим чувством вкуса. Они также не учитывают правила композиции, гласящие, что каждый диссонанс бывает приятен лишь в том случае, если он хорошо приготовлен и надлежащим образом разрешен; иначе же он как был, так и останется лишь скверным созвучием. Им и невдомек, наконец, что выразить многое в немногих словах — искусство гораздо большее, чем расточать многие слова о немногом. В том, что такое Adagio не производит благоприятного впечатления, вина вновь лежит на исполнении.

#### §7

Разум учит, что в обычной речи, обращаясь к кому-либо с просьбой, следует подбирать понятные выражения. Музыка же не что иное как искусственный язык (*eine künstliche Sprache*), с помощью которого можно передать слушателю свои мысли. Если же кто-то пожелает произносить речи туманные и странные,

<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). 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.*

непонятные слушателям и не производящие на них никакого впечатления, много ли толку будет ему от многолетних усилий, потраченных на то, чтобы казаться ученым? Если он пожелает выступать перед одними лишь ценителями и знатоками музыки, то число их будет невелико, и надо будет выискивать их поодиночке среди профессиональных музыкантов. А хуже всего то, что пользы от них почти никакой. Ибо всё, на что они способны, — своим одобрением засвидетельствовать перед поклонниками искусства мастерство исполнителя. Но как же редко такое случается! — ведь большинство [из них] столь подвержены [дурным] страстям, и особенно ревности, что не имеют ни малейшего желания разглядеть достоинства своих коллег и поведать о них другим. Но даже если бы все покровители музыки знали столько, сколько [настоящие] музыканты (*als ein Musikus*), то выгоды от этого не было бы никакой, потому что тогда они нуждались бы в профессионалах еще меньше, а то и вовсе бы в них не нуждались. Стало бы, музыканту необходимо играть каждую пьесу четко и настолько выразительно, чтобы она была понятна как знатокам, так и любителям музыки и, следовательно, им [всем] могла понравиться.

## §8

Хорошее исполнение требуется не только от тех, кто имеет дело исключительно с сольными партиями, но и от рипиенистов, не претендующих на большее, чем сопровождать [игру] первых; кроме общих правил, каждый должен соблюдать особые. Многие думают: раз они в состоянии сыграть выученное соло или прочесть с листа одну из партий сопровождения без серьезных ошибок, то большего от них и требовать нельзя. Но я полагаю, исполнить соло, допускающее свободу, легче, чем сыграть сопровождающий голос, в котором гораздо меньше свободы и надо играть в унисон с другими, чтобы исполнить пьесу так, как это предусмотрел композитор. Без верных принципов ничего как следует не сделаешь. Поэтому каждому хорошему учителю, особенно скрипачу, необходимо следить за тем, чтобы ученики не брались за соло, прежде чем они станут хорошими рипиенистами. Таковое умение и без того мостит дорогу к сольному исполнительству; и многие соло были бы яснее и понятнее слушателям, если бы исполнители поступали так, как это принято в живописи, где сначала учатся делать хорошие эскизы будущих картин и лишь потом задумываются об украшениях. Только немногие начинающие умеют выждать время. Чтобы скорее прослыть виртуозами, они, наоборот, начинают с сольных пьес; истязая себя множеством надуманных украшений и сложностями, до которых еще не доросли, они приучаются к путаному исполнению вместо того, чтобы учиться играть отчетливо. Часто в этом повинны и сами учителя, желающие показать, что они в состоянии обучить подопечного нескольким соло в короткое время, что не всегда делает им много чести, в случае если их ученикам предстоит стать рипиенистами. Подробное объяснение [правил] хорошего исполнения, относящихся непосредственно к рипиенистам, вы найдете в XVII главе этого руководства.

## §9

Исполнительская манера почти никогда не бывает одинаковой; по большей же части она [существенно] различается. Причина этого кроется не только в образовании, но и, главным образом, в темпераменте, который у людей всегда различен. Предположим, несколько человек одновременно изучали музыку у одного учителя, согласно одним и тем же принципам; и играли они первые три-четыре

года одинаково. Затем, после того, как несколько лет они своего учителя не слышали, обнаружится, что каждый стал играть по-своему, соответственно своей природе, не желая оставаться лишь копией своего учителя; и всегда один из них манерой исполнения будет превосходить другого.

### § 10

Теперь мы исследуем важнейшие свойства, присущие хорошей манере исполнения в целом. Хорошее исполнение должно быть, во-первых, чистым и отчетливым (*rein und deutlich*). Нельзя упустить ни одной ноты. Каждой из них нужно дать прозвучать, и каждая должна быть сыграна с чистой интонацией; тем самым все ноты будут понятны слушателю. Надо стремиться сделать звучание как можно более красивым. Особенно следует остерегаться неправильных аппликатур. Какова здесь роль амбушюра и артикуляции, было показано выше. Остерегайтесь залиговывать те ноты, которые должны играть отдельно, и артикулировать те, которые надо связать. Не должно казаться, что ноты склеиваются друг с другом. Атаку языка на духовых инструментах и штрихи смычка на струнных нужно всегда использовать согласно намерению композитора и его указаниям, выраженным при помощи лиг и черточек, поскольку это придает музыке живость и отличает ее от игры волынщиков, при которой не используется язык. Самыми точными и резвыми движениями пальцев не выказать музыкальную мысль, если язык или смычок не внесут решающий вклад в это своими уместными и соответствующими исполняемой пьесе движениями. Нельзя отделять одну музыкальную мысль от другой, если они должны быть связаны, и напротив, нужно отделять окончание одной музыкальной мысли от начала другой, следующей за ней встык, без паузы, особенно когда завершающая и начальная ноты расположены на одной высоте.

### § 11

Далее, хорошее исполнение должно быть безупречным и совершенным (*rund und vollständig*). Каждую ноту нужно сыграть правильно, соответственно ее длительности и темпу. Если бы это всегда соблюдалось, ноты должны были бы звучать так, как их задумал композитор, который сочиняет строго по правилам. Не все исполнители об этом заботятся. Часто они по незнанию или вследствие испорченного вкуса слегка удлиняют последующие ноты за счет предыдущих. Протяжные ласкающие слух ноты надо связывать между собой, веселые же скачущие — отделять друг от друга. Трели и мелкие украшения должны завершаться опратно и живо.

### § 12

Здесь необходимо замечание, касающееся того, сколько времени надлежит звучать каждой ноте. Надо делать различие при игре главных, или же ударных, или, как говорят итальянцы, хороших нот<sup>2</sup>, и проходящих, которые некоторые иностранцы называют плохими. Главные ноты всегда, по возможности, нужно показывать больше, чем проходящие. Вследствие этого правила быстрые ноты в каждой пьесе умеренного темпа, или же в *Adagio*, несмотря на то, что все они на вид одинаковой длительности, должны играть неровно, так чтобы ударная нота в каждой группе, а именно первая, третья, пятая и седьмая, звучали немного

<sup>2</sup> То есть нот, приходящихся на «хорошие» доли такта; подробнее об этом понятии см. в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 132, сн. 7.

дольше, чем проходящие, а именно вторая, четвертая, шестая и восьмая; но это увеличение длительности не должно доходить до того, как если бы это был пунтир. Под этими быстрыми нотами я понимаю четверти в такте на 3/2, восьмые в такте на 3/4 и шестнадцатые в такте на 3/8, восьмые в Allabreve, шестнадцатые или тридцатьвторые в такте на 2/4 или в обычном четном такте (*im gemeinen geraden Tacte*)<sup>3</sup>, но только в тех случаях, когда в каждом из видов такта не появляются группы более быстрых, или вдвое более коротких нот, поскольку тогда вышеописанным способом должны исполняться эти, более короткие ноты. Например, если сыграть восемь шестнадцатых, отмеченных буквами (k), (m), (n) из табл. 9, прим. 1 в медленном темпе ровно, то звучать они будут не столь приятно, как если в каждой четверке сыграть первую и третью чуть длиннее и громче, чем вторую и четвертую.



Ил. И. И. Кванц. Таблица 9, пример 1 (факсимиле)

Исключениями из этих правил являются, во-первых, быстрые пассажи в очень быстрых пьесах, где не хватает времени на то, чтобы играть неровно; выделять длительностью и громкостью нужно только первую из четырех нот. Далее, к исключениям относятся все быстрые пассажи у певцов, кроме тех, которые следует исполнять легато; поскольку каждую ноту в пассажах такого рода нужно исполнять отчетливо, выделяя мягкой атакой выдыхаемого воздуха, то для неровности не остается места. Сверх того, исключаются ноты, над которыми стоят черточки или точки, или несколько нот одной высоты, идущих друг за другом; а также [группы] из более чем двух нот, а именно из четырех, шести или восьми, над которыми стоит лига; и наконец, восьмые в жигах. Все эти ноты играются ровно, то есть имеют одинаковую длительность.

### § 13

Исполнение должно быть также легким и текучим (*leicht und fließend*). Даже если исполняемые ноты трудны, нельзя, чтобы по исполнителю это было видно. С особым тщанием в пении и игре [на инструментах] следует избегать всего грубого и неестественного. Остерегайтесь любых гримас и старайтесь по возможности постоянно сохранять спокойствие.

### § 14

Кроме того, хорошее исполнение должно быть разнообразным (*mannigfaltig*). Свет и тень должны постоянно сменять друг друга. Тот, кто играет одинаково громко или тихо, или, как говорится, играет всегда в одной краске, кто не умеет в нужный момент усилить или ослабить звук, тот никого особенно не растрогает. В общем, нужно следить за тем, чтобы форте и пиано постоянно сменяли друг друга. Ввиду особой важности вопроса, в конце главы XIV я покажу с помощью примера, как это следует осуществлять на практике в отношении каждой ноты.

<sup>3</sup> То есть в такте на 4/4; см. комментарий к данному термину в третьей части нашей публикации: № 1, 2012, с. 123, сн. 14.

## § 15

Наконец, хорошее исполнение должно быть выразительным и соответствующим каждому встречающемуся [в пьесе] аффекту (*ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß*). В Allegro и во всех бодрых пьесах этого рода должна главенствовать живость (*Lebhaftigkeit*); в Adagio и подобных ему пьесах — нежность и приятное ведение мелодии (*ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme*). Исполнитель пьесы должен стараться сам испытывать чувства, которые выражает, — как главные, так и сопутствующие им (*Haupt- und Nebenleidenschaften*). Поскольку же в большинстве пьес один аффект постоянно сменяется другим, то исполнитель должен уметь судить, что за аффект содержит в себе каждый из мотивов, и сообразовывать с этим свое исполнение. Только так он сможет вполне передать намерения композитора и те представления, которые тот вложил в свою пьесу. Также существуют разные степени радостного воодушевления (*Lebhaftigkeit*) и печали. Например, там, где господствует аффект ярости, в исполнении должно быть гораздо больше огня, чем в пьесах шуточных, хотя оба вида пьес следует исполнять с радостным оживлением; нечто подобное [наблюдается] и в противоположном случае. Этим же нужно руководствоваться при добавлении украшений, при помощи которых обогащают и возвышают записанный текст (*den vorgeschriebenen Gesang*), или простую мелодию. Украшения эти, обязательные или произвольные, не должны противоречить аффекту главной темы, и следовательно, занимательное и галантное не следует путать с кокетливым, любезным, умеренно веселым и оживленным, а дерзкое — с ласковым. Форшлагги придают мелодии связность и делают гармонию более выпуклой; трели и другие мелкие украшения, такие как неполные трели, морденты, группетто и батманы, — ободряют. Благодаря чередованию пиано и форте некоторые ноты становятся значительными, другие же приобретают нежность. Играя Adagio, не нужно слишком жестко артикулировать ласкающие слух (*schmeichelnde*) мелодии языком или смычком, и напротив, в Allegro веселые, приподнятые мелодии не должны артикулироваться вяло, неразборчиво или же слишком мягко.

## § 16

Укажу некоторые признаки, по совокупности которых, если не всегда, то в большинстве случаев, будет понятно, каков господствующий аффект и каким, следовательно, должно быть исполнение: ласковым, печальным, нежным, веселым, дерзким, значительным и т. д. Это можно определить: 1) по тому, каковы тональности, — мягкие они или твердые. Твердые тональности обычно используются для выражения радостного, дерзкого, значительного и возвышенного, мягкие же — для ласкового, грустного и нежного, см. главу XIV, §6. Однако это правило допускает исключения, а потому на пользу пойдет [знание] следующих признаков. Можно распознать аффект 2) по тому, какие встречаются интервалы, узкие или широкие, и нужно ли связывать ноты или артикулировать их. Связанные ноты и узкие интервалы выражают ласковое, грустное и нежное; ноты же, которые нужно артикулировать коротко, отстоящие далеко друг от друга, равно как и [ритмические] фигуры, где точки стоят после вторых нот, выражают веселое и дерзкое. Пунктиры и выдержанные ноты выражают серьезное и патетическое. Смесь же длинных нот, занимающих половину такта или целый такт, с быстрыми — великолепное и возвышенное. 3) Понять аффект можно по диссонансам. Они ведут себя неодинаково, оказывая разное воздействие. Я подробно

разъясняю это в VI разделе XVII главы и поясняю примером. Поскольку же эти знания необходимы не только рипиенистам, но и каждому исполнителю, то я сошлюсь здесь на параграфы с 13 по 17 упомянутого раздела. 4) Указанием на главенствующий аффект является, наконец, слово, стоящее в начале каждой пьесы, как то: *Allegro*, *Allegro non tanto*, — *assai*, — *di molto*, — *moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affetuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto* и т. п. Все эти слова, если они были поставлены обдуманно, требуют при исполнении особой манеры преподнесения, не говоря о том, что, как я уже упомянул, каждая пьеса вышеозначенного характера может содержать в себе примесь патетического, ласкового, веселого, великолепного или шуточного, и требуется, так сказать, впасть в новый аффект почти в каждом такте, чтобы казаться то печальным, то веселым, то серьезным; подобное притворство в музыке весьма необходимо. Кто сможет по-настоящему глубоко постигнуть это искусство, того не минует успех, и исполнение его всегда будет трогать (*rührend seyn*) публику. Но не надо думать, что этим тонкостям можно быстро научиться. От молодых людей, обычно слишком небрежных и нетерпеливых в этом отношении, требовать подобное почти невозможно. [Понимание] этих тонкостей приходит с ростом чувствительности и силы суждения.

## § 17

При этом каждый должен исходить из врожденных особенностей своей души и уметь ими соответствующим образом управлять. Человек непостоянный и пылкий, расположенный главным образом к пышному, значительному и чрезмерно подвижному, в *Adagio* должен, насколько это возможно, стараться умирять свою пылкость. Грустный и склонный к меланхолии человек, наоборот, поступит верно, если для исполнения *Allegro* с живостью, которой оно требует, попробует заимствовать немного того огня, что переполняет первого. А если веселый человек, или сангвиник, сможет разумно сочетать в себе душевные качества двух предыдущих и не позволит себе вследствие врожденного себялюбия и гедонизма уклоняться от напряженного труда, то он сделает большие успехи в исполнительстве и в музыке в целом. Однако тот, кому от рождения посчастливилось унаследовать сочетание качеств, присущих трем предыдущим [особам] по отдельности, обладает в музыке всеми преимуществами, о которых можно только мечтать, ибо врожденное всегда лучше и долговечнее, чем заимствованное.

## § 18

Ранее было сказано, что добавление мелких украшений может обогатить и возвысить мелодию. Но надо опасаться того, чтобы в результате затуманить ее или обесцветить. Слишком пестрое исполнение, как и слишком простое, рано или поздно вызовет отвращение. Поэтому следует не только с произвольными, но и с обязательными украшениями обращаться экономно, без излишней расточительности. В очень быстрых пассажах, где и так нет времени во множестве добавлять [украшения], это следует соблюдать особенно тщательно: иначе пассажи станут неразборчивыми и омерзительными. Некоторые певцы, которым трели удаются легко, хотя и не всегда наилучшим образом, особенно подвержены ошибке слишком частого их использования.

## § 19

Каждый инструменталист должен стараться исполнять *Cantabile* так, как это делает хороший певец. Певец, напротив, в быстрых [пьесах] должен, насколько это позволяет ему голос, пытаться добиться того же огня в исполнении, как у хорошего инструменталиста.

## § 20

Таковы общие правила хорошего исполнения для певцов и инструменталистов. Теперь мне пора [рассказать о них] применительно к пьесам основных видов. Поэтому следующие три главы посвящены *Allegro*, произвольным украшениям и *Adagio*. Глава XVII об обязанностях рипиенистов также по большей части будет иметь к этому отношение. Всё это я проиллюстрирую примерами, которые снабжу пояснениями исчерпывающими, насколько это возможно.

## § 21

Плохое исполнение — противоположность тому, что требуется для хорошего. Я приведу вкратце его главные признаки: тем легче будет их обозреть и тем с большей заботой надлежит их впоследствии избегать. Плохое исполнение это: когда интонация не чиста и звук форсирован; когда ноты неотчетливы, тусклы, невняты, не артикулированы — исполняют их матово, вяло, туманно, сонно, грубо и сухо; когда не соблюдается темп и ноты не соответствуют их истинной длительности; когда [добавленные исполнителем] украшения в *Adagio* слишком запутаны и идут вразрез с гармонией; когда обязательные украшения завершаются плохо или в спешке; диссонансы же ни приготовлены, ни разрешены надлежащим образом; когда пассажи не безукоризненны и отчетливы, но грузны, робки, вялы или исполняются поспешно, спотыкаясь и в сопровождении всяческих гримас; когда играют или поют равнодушно, в одной краске, не чередуя пиано и форте; когда впадают в противоречие с аффектом, который надлежит передать; и вообще, когда исполняют всё без души, без страсти и безучастно, отчего возникает впечатление, будто играют или поют из одолжения — что скорее погрузит слушателя в сон, чем развлечет и доставит удовольствие, и он будет лишь рад тому, что пьеса подошла к концу.