

**Московская государственная консерватория
имени П.И.Чайковского**

Кафедра теории музыки

Хазанов

Николай Игоревич

Старинные трактаты об искусстве игры на флейте:

С.Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц

**Диссертация
на соискание
ученой степени
«кандидат искусствоведения»**

**Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор**

Т. Н. Дубравская

**Научный консультант:
доктор искусствоведения, профессор**

Н. И. Тарасевич

Москва, 2009

Оглавление

Введение.....	9
Сильвестро Ганасси	
<i>[Об авторе]</i>	15
«Fontegara» (1535).....	17
Глава 1. Определение цели исполнителя на блокфлейте.....	18
Глава 2. Объяснение игры на блокфлейте.....	18
Глава 3. Указания для исполнения всех нот на блокфлейте.....	18
Глава 4. Искусство извлечения еще семи нот на блокфлейте.....	20
Глава 5. Различные способы артикуляции, или язык.....	22
Глава 6. Возможные комбинации трех основных артикуляций.....	22
Глава 7. О пользе разных артикуляций.....	22
Глава 8. Значение языка, горла и губ.....	23
Глава 9. Длительности и аппликатура.....	23
Глава 10. Смешанные, или составные диминуции.....	24
Глава 11. Простые диминуции, которые являются особенными, и те, которые все время одинаковы.....	24
Глава 12. Составные диминуции, которые особенные, и те, которые всегда одинаковы.....	24
Глава 13. О искусстве и практике игры диминуций.....	25
Глава 14. Замечания, относящиеся к примерам диминуций первого вида (первое правило).....	27
Глава 15. Диминуции в Proportio Sesquiquarta в соответствии со вторым правилом.....	28
Глава 16. Диминуции в Proportio Sesquialtera в соответствии с третьим правилом.....	29
Глава 17. Диминуции в Proportio Supertripartiens Quartas согласно четвертому правилу.....	30
Глава 18. Разные возможности игры диминуций, которые могут быть выведены из основных форм.....	30

Глава 19. Возможности использования диминуций.....	31
Глава 20. Как играть диминуции в любой последовательности нот, которую вы можете выбрать.....	32
Глава 21. Указания для составления диминуций в различных видах мензур.....	32
Глава 22. Диминуция максимы, лонги и бревиса.....	33
Глава 23. Истинное искусство игры на блокфлейте.....	34
Глава 24. О подражании, ловкости и утонченности.....	34
Глава 25. Объяснение таблицы аппликатур трелей.....	35

Жак-Мартен Оттетер

<i>[Об авторе]</i>	38
«Основы игры на флейте, блокфлейте и гобое» (1707).....	40
Предисловие.....	42
<i>Трактат о поперечной флейте</i>	
Глава 1. Положение корпуса и рук.....	44
Глава 2. Амбушюр.....	44
Глава 3. Первое объяснение таблицы 1: натуральные звуки.....	47
Глава 4. Первое объяснение таблицы 2: трели на натуральных звуках.....	51
Глава 5. Второе объяснение таблицы 1: диезы и бемоли.....	52
Глава 6. Второе объяснение таблицы 2.....	55
Глава 7. Комментарии по поводу некоторых полутонов и трелей.....	57
Глава 8. Артикуляция, форшлагги, акценты и трели с окончаниями на поперечной флейте и других духовых инструментах.....	58
Глава 9. Flattement и батманы.....	66
<i>Трактат о продольной флейте</i>	
Глава 1. Положение блокфлейты и положение рук.....	69
Глава 2. Объяснение таблицы 3: все звуки.....	70
Глава 3. Объяснение трелей.....	75
Глава 4. Flattement и батманы.....	76

Иоганн Георг Тромлиц

[Об авторе].....78

Подробное и основательное наставление в игре на флейте (1791).....81

Вступительное слово.....83

Введение.....92

[1-4. О положении музыканта, и в частности Virtuоза. 5-6. О вреде обучения на нескольких инструментах одновременно. 7-8. О том, что при отсутствии природных дарований, едва ли стоит выбирать карьеру Virtuоза 9. О необходимости занятий даже при наличии таланта. 10-13. О самодовольстве и гордыне. 14-16. О качествах хорошего учителя. 17-20. О качествах хорошего ученика. 21. О необходимости систематического подхода при обучении. 22-23. О репутации флейты как одного из самых легких инструментов. 24-25. О том, что преодоление технических трудностей является лишь предпосылкой для хорошего исполнения. 26-27. О необходимости освоения элементарных основ. 28. О необходимости самостоятельного анализа. 29. О необходимости занятий только на одном инструменте (при желании достичь совершенства). 30. О необходимости уметь играть как технически сложные вещи, так и простые мелодии]

Глава 1. Флейта и ее характер.....101

[1. Внешняя форма флейты (деление на четыре части). 2-3. Причины и преимущества такого деления. 4-6. Рассуждения о технологии изготовления флейт. 7-9. Дополнительный клапан Dis. 10-11. Другие дополнительные клапаны. 12-14. О возможных неполадках. 15-16. О Рибоке. 17. О сменных средних частях. 18-19. Винт в головной части флейты, изобретенный Кванцем. 20-23. Пробка-винт в головной части флейты. 24-25. Регистр в нижней части флейты. 26-29. Типы комплектации флейт. 30-31. Клапаны C и Cis. Другие типы флейт. 32. О необходимости тщательного ухода за инструментом. 33. Нитки. 34. Другие возможные неполадки]

Глава 2. Постановка и амбушюр.....116

[1. О взаимосвязи постановки корпуса, рук и амбушюра. 2-9. Правильная постановка. Положение корпуса и пальцев. Возможные ошибки. 10. Амбушюр. 11. О необходимости естественной и непринужденной позы. О впечатлении, производимом при выступлении. Описание ошибок. 12-13. Положение губ. 14-18. Звукоизвлечение. Начальные упражнения. Звучание флейты и положение губ в зависимости от регистра. 19. Краткое резюме всего вышеизложенного. 20-21. Проблемы с амбушюром. Рецепт мази для губ. 22. О том, как бороться с потоотделением]

Глава 3. Аппликатура.....125

[1. О необходимость отдельной таблицы аппликатур для каждой флейты. 2. О хорошем слухе. 3. Об общепринятом мнении, будто на флейте невозможно играть чисто. 4. Таблица аппликатур Тромлица. Звуки D, Dis, Es, E. 5. F. 6. Fis, Ges. 7. G. 8. Gis. 9. As. 10. A. 11. Ais. 12. B. 13. H. 14. His. 15. Ces''. 16. C''. 17. Cis''. 18. Des'', Des'''. 19. D'''. 20. Другие высокие ноты. 21. Клапаны Es и Dis. 22. О разнице в настройке клавира и флейты. 23. Проблемы, возникающие при игре с клавиром. 24. Правило для использования клапана Dis. 25-26. Второе правило для использования клапана Dis. 27. Третье правило. 28. Четвертое правило]

Глава 4. Ноты и паузы, их значения и длительности и другие музыкальные знаки.....145

[1-3. Ключи, ноты, октавы. 4. Длительности. 5. Паузы. 6. Точка. 7. Триоль. 8. Знаки альтерации. 9. Знаки повторения. 10. Фермата. 11. Кустос. 12. Лиги. 13. Заключительная двойная тактовая черта, знаки повторения Dal Segno, знак Da Capo]

Глава 5. Размеры, и то, как ноты делятся и считаются в них; сам ритм или счет времени согласно указанному темпу.....153

[1-4. Двухдольный и трехдольный метр. 5. Alla breve. 6. 2/4. 7. 6/4, 6/8. 8. 3/1 9. 3/2. 10-11. 3/4. 12. Затакт, длинные и короткие ноты. 13. Триоль. 14. 3/8. 15. Обозначения темпов. 16. О взаимосвязи интерпретации тем-

на и темперамента исполнителя. Метод установки темпа, предложенный Кванцем. 17-19. Зависимость темпа от содержания пьесы. 20. Пример с объяснениями. 21. Пример в размере 3/4. 22-23. Пример в размере 4/4. 24. Пример в размере 3/8. 25. Пример в размере 6/8. 26. Пример в размере 2/4. Adagio]

Глава 6. Звук и чистота интонации.....180

[1. Звук — главная составляющая хорошего исполнения. 2. Характеристики хорошего звука. 3. Человеческий голос, как образец. 4-7. Проблема равномерности звучания в различных регистрах и чистоты интонации. 8-9. Упражнения для достижения хорошего звука. Свет и тень в исполнении и возникающие в результате проблемы интонации. 10. О невозможности хорошего исполнения без чистой интонации. 11. О необходимости знания свойственных гамме интервалов. 12. Тренировка слуха (настройка клавишного инструмента). 13-17. Указания по настройке клавишного инструмента. 18. Игра гаммы на флейте. 19. Роль педагога при игре гамм. 20-23. Гамма D-dur. Отдельные ноты. 24. Температура флейты. 25. Ноты второй и третьей октав на флейте. 26. Тональности Es-dur и es-moll. 27. E-dur, e-moll. 28-29. F-dur, f-moll. 30. Fis-dur, fis-moll. 31. G-dur, g-moll. 32. As-dur, as-moll. 33. A-dur, a-moll. 34. B-dur, b-moll. 35. C-dur, c-moll. 36-37. Cis-dur, cis-moll. 38. Упражнения для работы над чистой интонации. 39. Дыхание в верхнем и нижнем регистрах. Амбушюр в разных регистрах]

Глава 7. Современные ключевые знаки.....203

[1-3. Повторение материала о семи нотах, диезах и бемолях. 4. Мажор и минор. Определение тональности. Интервал. 5. Большие и малые полутоны. Целый тон. Интервалы мажорной гаммы. 6. Диезы и бемоли всех тональностей. 7. Правило для нахождения любой мажорной гаммы. C-dur. 8. D-dur. 9. H-dur. 10. Гаммы с бемолями. Es-dur. Энгармонические ноты. 11. Мажорные гаммы. 12. Минор. 13. c-moll. 14. a-moll. 15. Минорные гаммы. 16. Как определить тональность пьесы]

Глава 8. Артикуляция, надлежащая для этого инструмента, или техника управление дыханием, как в медленных, так и в умеренно быстрых частях, также называемая одинарным языком.....217

[1. Значение артикуляции при игре на флейте. 2. «Удар языка». 3. О необходимости подражать хорошему певцу. 4. Объяснение метода. Слоги артикуляции. Polemica с Кванцем. 5. Первое правило артикуляции. 6. Второе правило. 7-8. Третье правило. Четвертое правило. 9. Пятое правило. Шестое правило. 10. Седьмое правило. Восьмое правило. 11. Девятое правило. 12. Десятое правило. Одиннадцатое правило. Двенадцатое правило. 13. Тринадцатое правило. 14. Пример с выписанной артикуляцией. 15. Исключения из правил. 16. Примеры с исключениями из правил]

Глава 9. Метод исполнения быстрых и очень быстрых фигур четко и совершенно, также называемый, хотя и неправильно, двойным языком.....264

[1-2. Трудности овладения двойным языком. 3-5. Упоминания о известных исполнителях-вокалистах того времени. 6. Упоминание о Дюлоне. 7. Слоги артикуляции при двойном языке. Две ноты. 8-9. Четыре ноты. 10. Артикуляция при появлении скачков. 11. Фигуры из трех равных нот. 12-13. Триоли со скачками. 14. Заключение]

Глава 10. Украшения.....280

[1-2. Определение украшения. Существенные и произвольные украшения. 3. Список существенных украшений. 4-5. Flattement. 6-8. Форшлаг. Длинные и короткие форшлаг. 9-10. Рассуждения о необходимости точной записи форшлагов. 11. Короткий форшлаг. 12-17. Проходящий форшлаг. 18. Шлейфер. 19. Двойной форшлаг. 20-21. Группетто. 22-23. Шнеллер (короткая трель). 24-25. Мордент. 26. Батман. 27-28. Динамика. 29. Глиссандо]

Глава 11. Трели.....301

[1-4. Соображения относительно скорости трелей. 5. Знак, обозначающий трель. 6. Работа пальцев при исполнении трелей. 7. Форшлаг перед трелью. 8. Окончание трели. 9-10. Как правильно играть трель: сверху или снизу. 11-14. Зависимость скорости трели от темпа произведе-

дения. 15. Форшлаг после трели. 16. Таблица трелей. 17-33. Объяснение всех трелей]

Глава 12. Ферматы и каденции.....323

[1-4. Местоположение фермат и каденций в пьесах. Ферматы. 5. Каденции. 6. Проблемы дыхания. 7-8. Определение каденции. Пример. 9-10. Принципы организации каденций. 11-12. Проблемы гармонии в каденциях. Допустимые отклонения. 13-15. Дыхание в каденциях. Примеры. 16. Каденции для двух голосов. Полифонические приемы. Примеры]

Глава 13. Дыхание при игре на флейте.....339

[1. Роль дыхания при игре на флейте. 2-5. Как правильно брать и расходовать дыхание. 6-10. В каких местах пьесы нужно брать дыхание. Примеры. 11. Различные способы взятия дыхания]

Глава 14. Произвольные украшения или о том, как изменять простую мелодию, в зависимости от правил гармонии, и использовать эти изменения наилучшим образом и в соответствии с материалом.....349

[1-2. О необходимости произвольных украшений. 3. Изложение принципов обучения искусству игры произвольных украшений. Пример. 4. Объяснение примера]

[Таблица аппликатур].....371

Комментарии.....372

Приложение. Из истории флейты.....384

Продольная флейта.....385

Поперечная флейта.....406

Именной указатель.....415

Список литературы.....419

ВВЕДЕНИЕ

Флейта — один из древнейших музыкальных инструментов. Со времен своего появления она претерпела множество изменений и служила многим разным целям и, тем не менее, с древности и до наших дней она сохраняла высокое положение в мире музыки. В XVI – XVIII веках — исторический период, рассматриваемый в настоящей работе, — существовало два типа флейт: продольная и поперечная.

В нашем знании ранней истории поперечной флейты существует много пробелов, особенно относительно ее появления и распространения в Западной Европе. Но с XVI века до наших дней ее история отмечена двумя фундаментальными изменениями: трансформацией в конце XVII века, когда она приобрела стандартную для эпохи Барокко форму, и — после века экспериментов — механизацией, осуществленной Теобальдом Бёмом около 1847 года.

Продольная флейта (блокфлейта) попадает в Европу с Востока через арабские страны и приобретает важное значение в музыкальной практике. С XI века имеются свидетельства ее присутствия во Франции, с XII — в Англии. Англичане используют для нее термин *recorder*, тогда как в С. Вирдунг, М. Агрикола, С. Ганасси и М. Преториус называют ее просто флейтой. Продольная флейта играла значительную роль во всей музыке Барокко вплоть до середины XVIII века. До этого времени термин «флейта» (*flute*, *flauto*) означает преимущественно продольную флейту (*recorder*, *flauto dolce*), в дальнейшем же предпочтение композиторов и исполнителей было отдано поперечной флейте.

Возрождение интереса к продольной флейте, а также к барочной поперечной флейте происходит в XX веке с расцветом так называемого *аутентичного исполнительства*. Как указывает Музыкальный словарь Гроува {24, с. 59}, оно предполагает «исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и на основе музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке мелизмов и *basso continuo*, о системе темперации и эталоне высоты, о принципах реализации динамических и агогических акцентов и т.п.».

Реконструкция исторических манер исполнения, изучение и восстановление исторической практики музицирования, освоение старинных инструментов — одна из интереснейших областей современного исполнительского искусства. И хотя по сей день не умолкают дискуссии о действительной «исторической достоверности», или же напротив — об «антиисторизме» аутентичного направления, о его эстетическом содержании и приемлемых границах, об отношении к важнейшей категории исполнительского творчества — интерпретации, наконец, о корректности самого термина «аутентичное исполнение» {12; 25}, аутентизм

(принимаемый в той или иной мере) признается все же неотъемлемой частью современной музыкальной культуры с ее повышенным чувством историзма. «Для меня, — пишет, например, известный органист А.А.Паршин, — аутентизм — это просто необходимая грамматика, а без нее, как писал Ломоносов, «тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия...»

«Чтобы вы сказали об актере, — спрашивает Ванда Ландовска, — который не потрудился разобраться в значении некоторых слов в средневековых поэмах и отдал на волю вдохновения расстановку ударений?» {25, с. 226}.

Аутентичное исполнительство предполагает, как было уже сказано, историческое понимание музыкальных стилей, основанное на изучении теоретических источников и реконструкции «утраченных самоочевидностей» (К. Дальхауз). За рубежом, где развитие аутентичного исполнительства началось уже в конце XIX столетия, к настоящему времени создана богатейшая литература по разным аспектам аутентизма, глубоко разработана сама теория аутентичного исполнительского подхода, включая общие эстетические и исторические вопросы. Как пишет, например, Ж. Сент-Арроман (1988) в своем капитальном труде «Интерпретация французской музыки 1661-1789», «жизненные рамки, вкус, манера самовыражения претерпевают изменения от эпохи к эпохе; знание старинного эмоционального строя чувств (*sensibilité ancienne*) важно для исполнителя. Изучение его зиждется на постижении следующих трех уровней:

- 1. Эпоха вообще: общественная, экономическая, художественная, научная жизнь изучаемого времени.
- 2. Жизнь музыкантов: амплуа, профессия, функции и т.д.
- 3. Совокупность всех составляющих музыкальное наследие эпохи...

Такого рода знания приближают это «*sensibilité*» к эмоциональному строю современного музыканта» {25, с. 225}.

Важнейший аспект исполнения старинной музыки связан с проблемой ненотированного. Значительность этой проблемы подчеркивал К. Дальхауз, писавший в 1978 году об укоренившейся в исполнительстве мысли, что «все в конечном счете сводится к ненотированному» {12, с. 235}. Он отмечал: «Эта мысль лежит в основе эстетики музыкантов-исполнителей, но историки до сих пор ею не занимались, хотя к этому уже примерно в 1900 году призывал Герман Кречмар...» {там же}.

Как известно, в практике исполнения старинной музыки фактор ненотированного есть нечто принципиально иное, нежели в интерпретации позднейшего искусства. Сложность проблемы коренится в ином характере современного классического исполнительства, ориентированного на точное воспроизведение напечатанного нотного текста, тогда как в

старинной музыке предполагалось его творческое воссоздание, или, точнее, пересоздание. По словам Ч. Бёрни (1726-1814), свидетеля старинной музыкальной практики, «вокальное или инструментальное Adagio — это в целом не более чем контуры, предоставленные исполнителю для колорирования ... Не будучи богато украшенными, медленные ноты скоро вызовут скуку и отвращение у слушателей» {11, с.148}. Таким образом, проблема нотированного в старинной музыке в значительной мере связана с искусством импровизации на основе определенных историческими традициями принципов орнаментики. Орнаментика, как пишет А.А.Паршин, — это целая наука. Без знаний и умений применять ее невозможно полноценная интерпретация старинных сочинений {25, с. 228}.

Важнейшим источником представлений о «всех составляющих» музыкального стиля ушедших эпох являются, конечно, старинные трактаты, запечатлевшие в себе современную им практику исполнительства. За рубежом сегодня существуют многочисленные серии факсимильных изданий подобных источников. Старинные трактаты переведены на современные языки, на языки интернационального общения, что в ряде случаев является необходимым, так как оригинальные тексты иной раз создавались на старинных диалектах, утративших со временем свое коммуникативное значение. В настоящее время практически все значительные старинные трактаты имеются на английском языке, что сделало их достоянием мирового музыкального сообщества.

В зарубежной литературе существует также обширная исследовательская литература по разнообразным вопросам аутентичного исполнительства на флейте. Она касается вопросов конструкции инструмента {33; 35}, технологии игры {53; 58}, репертуара {41}, крупнейших творческих фигур в интересующей нас области — исполнителей, композиторов, создателей инструментов, их взаимодействий и взаимовлияний {60; 72}, общей истории флейтового искусства, отдельных исторических периодов {62; 70; 72}.

В нашей стране аутентичное направление стало развиваться значительно позже (примечательно, что его «всплеск» совпал по времени с выходом на арену отечественной художественной культуры музыкантов-авангардистов 1960-х годов, среди которых были А. М. Волконский, А. Б. Любимов и др.). Естественно поэтому, что и специальной литературы по аутентичному исполнению на русском языке не так уж много, но она все же имеется, и при том — по разным аспектам, включая общие проблемы историко-эстетического характера (назовем уже цитированную статью А. А. Паршина «Аутентизм: вопросы и ответы», 2003 г.).

Раньше всего, как представляется, аутентичная проблематика стала углубленно разрабатываться исследователями-пианистами, органистами и клавесинистами. В этой связи назовем, к примеру, публикацию (1973) перевода на русский язык трактата Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» со вступительным очерком и комментариями Я. И. Мильштейна {18}. Из

сравнительно недавних специальных исследований, осуществленных исполнителями аутентичного направления, — кандидатская диссертация Т. А. Зенаишвили (1997 г.) «Органное творчество Иоганна Пахельбеля: вопросы стиля и исполнительской интерпретации» {15}.

В области исполнительства на духовых инструментах важное значение имели работы исторического характера, содержащие информацию, касающуюся и флейты. Среди них — книги С. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (ч. 1 – 1973 г., ч. 2 – 1983 г.) и Ю. А. Усова «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» (1975), «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» (1978) {19; 20; 29; 30}. Значительным достижением в данной области стали труды В. В. Березина, крупнейший из которых — докторская диссертация (2000) «Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма» {4}.

В последнее время в российском аутентичном исполнительстве возникла особая потребность в исследовательских материалах, раскрывающих особенности изготовления старинных флейт и представляющих описание конкретных музыкально-технических приемов игры на старинных флейтах, — на основе подобных материалов и формируются сегодня принципы аутентичного флейтового исполнительства. Вследствие этого стали, наконец, появляться специальные исследовательские работы, посвященные старинной флейте. К 2003 году относится уже цитированная выше статья С. В. Грохотова «И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве (по его трактату “Опыт наставления в игре на поперечной флейте”», посвященная одной из важнейших проблем аутентичного исполнительства — импровизации посредством орнаментики {11}. В самом конце 2008 года вышла в свет крупная монография В. Качмарчика «Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.» {17}, дающая, можно сказать, исчерпывающее представление о флейте в эпоху барокко.

Хотя, как видим, на русском языке и имеется литература, решающая в известной мере проблемы флейтового аутентичного исполнительства, необходимо отметить почти полное отсутствие в нашем музыковедении переводов на русский язык старинных трактатов об искусстве игры на флейте — этого важнейшего источника аутентичной информации.

Среди редких имеющихся у нас материалов подобного рода — перевод труда С. Вирдунга «Musica getuscht» (“Трактат о музыке”, 1511), выполненный и прокомментированный М. Толстобровой {8}. Данный труд, представляющий собой первый изданный в Европе иллюстрированный трактат о музыкальных инструментах, содержит (в самом своем конце) довольно большой раздел, посвященный старинным (продольным) флейтам. В нем даются общие сведения о флейтах того времени, об их артикуляции и табулатурных знаках. Трактат Вирдунга, конечно, имеет большую историческую ценность. Однако, его автор не был

исполнителем. Поэтому данный материал сегодня важен в большей мере для специалистов по инструментоведению, нежели для исполнителей-практиков.

Для флейтистов же практиков существенное значение имеет названная выше статья С. В. Грохотова, где после весьма ценных предварительных замечаний автора приводится перевод довольно крупных фрагментов из знаменитого трактата Кванца (включая его нотные примеры) {11}!

Состояние отечественной литературы по вопросам флейтового аутентичного исполнительства обусловило наш выбор материала для настоящей работы. Мы предлагаем вниманию современных музыкантов три старинных трактата, имевших большое значение в истории музыки. Написанные выдающимися мастерами игры на флейте, они представляют исполнительские традиции разных эпох и разных стран:

С. Ганасси.	XVI в.	Италия
Ж.-М. Оттетер.	рубеж XVII – нач. XVIII в.	Франция
И.Г. Тромлиц.	2-я полов. XVIII.	Германия

В отечественной литературе имя С. Ганасси до последнего времени почти не встречалось. Небольшой музыкальный пример из его трактата как образец, объясняющий происхождение одной из характернейших интонаций полифонической музыки XVI века, можно найти в исследовании по истории полифонии {13, с. 43}. И лишь в только что вышедшей названной работе В. Качмарчика «Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.» трактату Ганасси уделяется несколько страниц в связи с вопросами артикуляции {17, с. 125}.

Имя автора второго трактата (Ж.-М.Оттетер) в отечественной литературе до последнего времени встречалось обычно только в виде упоминания (выдающийся французский флейтист!). Музыка же Оттетера-композитора часто звучала (и сейчас звучит) у нас в концертах старинной музыки. В монографии В. Качмарчика Ж.-М. Оттетер фигурирует уже неоднократно и в связи с разными аспектами.

Фигура И. Г. Тромлица, довольно известная у нас, находилась, однако, по существу в тени знаменитого Кванца. Вместе с тем трактат Тромлица имеет и самостоятельное значение, не повторяя Кванца по ряду вопросов. В работе В. Качмарчика имеется уже целая специальная глава, посвященная немецкому флейтисту. Но и при этом, несомненно, знакомство с текстом его трактата в полном виде представит большой интерес для специалистов.

Избранные нами трактаты носят дидактический характер и описывают первые этапы овладения инструментом. Они предназначены в первую очередь именно для исполнителей-практиков. Этим определяется и вся структура нашей работы.

Основную ее часть занимают переводы трактатов. В работе над текстами трактатов учитывались по возможности их факсимильные издания {43; 50, 76} и доступные нам переводы на английский язык {44; 51; 77}.

Каждый трактат предваряется кратким биографическим очерком и характеристикой творческой деятельности автора (см. в Оглавлении разделы «Об авторе»).

Предлагаемый материал снабжен комментариями, касающимися старинных понятий и терминов, нотации, вопросов темпериции и строя, упоминаемых лиц, исторически примечательных фактов. Чтобы не загромождать оригинальный текст пояснениями переводчика, которые, на наш взгляд, необходимы для более полного или исторически адекватного понимания старинного изложения, комментарии отнесены в специальный раздел, расположенный после всех переводов (с. 441). Ссылки на раздел «КОММЕНТАРИИ» даются мелкими цифрами при словах. Нумерация ссылок сквозная по всем трактатам. В случаях иноязычных вкраплений или специфических языковых словосочетаний-терминов вводятся (при необходимости) постраничные сноски с переводами на русский язык (обозначены звездочками). Вставки в тексте перевода, уточняющие слова, отсутствующие в оригинале, даются в квадратных скобках. Ссылки на цитированную литературу даются в фигурных скобках.

В работе имеется Приложение — очерк «Из истории флейты». Есть Именной указатель, содержащий годы жизни и краткие общие сведения об упоминаемых лицах, а также страницы работы, на которых фигурируют данные исторические персонажи.

В конце работы — список цитируемой литературы.

Сильвестро Ганасси (dal Fontego)

(1492-?)

Итальянский инструменталист и автор трактатов по инструментальному исполнительству. Был придворным музыкантом Венецианского Дожа и инструменталистом в Базилике св. Марко. Из документа 1517 года ясно, что его псевдоним dal Fontego происходит от места его проживания (Фонтиго – торговый город в графстве Венеция) Он также упоминается в нескольких других документах конца 1540х годов, и псевдоним «Silvestro del cornetto» также может относиться к Ганасси.

Ганасси опубликовал два трактата, один о блокфлейте «Fontegara» (1535) и один о виоле да гамба в двух томах: «Regola rubertina» (1542) и «Lettione seconda» Венеция (1543) (есть сведения у него был небольшой печатный станок, что позволяло ему издавать свои труды) [номер, страница ссылка на автора]. Как известно, большинство книг XVI века об инструментах представляют собой либо энциклопедии, такие как трактаты Себастьяна Вирдунга (1511) и Мартина Агриколы (1528), либо очень простые наборы указаний по настройке, аппликатуры и нотной записи, как лютневые табулатуры Ханса Герле (Hanse Gerle) (1532) и Адриана Ле Рой (Adrian Le Roy)(1574). Работы Ганасси отличаются от всех остальных детальностью и тонкостью изложения. Они рассматривают инструментальную технику вплоть до самых сложных нюансов: извлечение хорошего звука, правила артикуляции (включая сложные проблемы со штрихами у струнных, у духовых и аппликатуры), произвольные украшения и, что наиболее важно, как техника должна быть подчинена выразительности. Проще говоря, сочинения Ганасси следует рассматривать как стартовую площадку для любого серьезного исследования исполнительской практики XVII века, поскольку они дают наиболее широкое и всеобъемлющее представление о предмете и отражают высокий уровень достижений инструменталистов этого времени.

В двух томах «Regola rubertina» Ганасси сначала описывает самые элементарные аспекты игры на виоле да гамба (как держать инструмент, аппликатура и так далее), а затем продолжает объяснять в усложненном виде различные виды штрихов, аппликатур и настроек. Он разбирает технику игры над ладами, как записывать вокальную музыку в табулатуру, как размещать лады на инструменте, как играть на плохих струнах, как импровизировать сольные ричеркары и как играть полифонию. Трактаты иллюстрированы схемами, таблицами и диаграммами.

Трактат «Fontegara», перевод которого представлен в данной работе, — сугубо практический учебник по игре на блокфлейте. В этом качестве «Fontegara» уникальна, поскольку в XVI веке является единственным примером подобного рода. Автор предстает профессионалом высочайшего класса, которому известен каждый аспект инструмента, в данном случае блокфлейты. Обращают на себя внимание его указания относительно динамической дифференциации, а также разнообразной артикуляции. Кроме того, в трактате указаны аппликатуры, значительно расширяющие диапазон блокфлейты того времени. По свидетельству самого Ганасси к обычным тринадцати нотам он добавил еще семь. Автор утверждает, что до него их никто не использовал. Проверить данное утверждение не представляется возможным, поскольку трактат Ганасси — первый из дошедших до нас источников, рассматривающих аппликатуру блокфлейты.

Большую часть учебника составляют примеры, поясняющие искусство диминуирования¹, или свободного варьирования (практика распространенная в XV – XVI веках. Как мы увидим далее на примере трактата Тромлица многие принципы диминуирования сохраняются и в дальнейшем). Это подчеркивает важнейшую роль импровизированных украшений и в обучении молодых инструменталистов, и в деятельности профессиональных музыкантов. Труд Ганасси — наиболее ранний источник подобного рода, применимый к духовым или струнным инструментам. Трактаты Ортиса, Финка, Томаса, Дируты и другие появились по крайней мере на 20 лет позже².

Перевод трактата на русский язык осуществлялся с английского издания 1954 г. Мензуральная нотация, представленная в нотных примеров оригинала, переведена на современную (бревис равен бревису, семибревис равен целой и так далее).

Сильвестро Ганасси
Opera Intitulata
Fontegara

Венеция 1535

Трактат
о искусстве игры на блокфлейте
и о свободном варьировании



Глава 1. Определение цели исполнителя на блокфлейте

Да будет известно, что все музыкальные инструменты уступают человеческому голосу. По этой причине мы должны стремиться учиться у него и подражать ему. Вы можете сказать: «Возможно ли это, если человеческий голос способен произносить все звуки речи?», или: «Я не верю, что блокфлейта может сравниться с ним». На это я отвечу: подобно тому, как одаренный художник может воспроизвести все творения природы посредством красок, вы можете подражать выразительности человеческого голоса на духовом или струнном инструменте. Художник воспроизводит творения природы в разных красках, поскольку эти краски существуют в природе. Также и человеческий голос, который звучит с большей или меньшей силой, в соответствии с тем, что он хочет выразить. И так же как художник подражает естественным эффектам, используя многообразие красок, инструменталист может подражать выразительности человеческого голоса, изменяя напор дыхания и оттеняя звук посредством подходящей аппликатуры. В этом отношении я имею богатый опыт и знаю, что в игре некоторых музыкантов можно услышать слова. Итак, можно правдиво сказать, что у данного инструмента отсутствует только форма человеческого голоса, как и в хорошей картине, и не достает только дыхания. Это должно убедить вас в том, что исполнитель на блокфлейте должен подражать точно, как только возможно, всем качествам человеческого голоса. Это достижимо.

Глава 2. Объяснение игры на блокфлейте

Для игры на инструменте, называемом блокфлейта, необходимы три фактора: дыхание, пальцы и язык. В отношении дыхания вы должны ориентироваться на человеческий голос средней силы. Когда певец поет произведение с серьезными словами, он поет спокойно, но когда слова веселые, он поет живо. Когда исполнитель на блокфлейте желает подражать этим эффектам, он должен начинать играть с умеренным дыханием, чтобы иметь возможность увеличить его или уменьшить, если потребуется.

Глава 3. Указания для исполнения всех нот на блокфлейте

Порядок и правила изложены наиболее простым способом, избранным мною. На этих диаграммах вы видите, сколько аппликатур и нот на блокфлейте. Я поместил их в обычном порядке и под каждой диаграммой — ноту, которая будет звучать. Вы видите, что у блокфлейты восемь отверстий. Первое, обозначенное на боку инструмента на диаграмме, — отверстие для большого пальца. Теперь обратите внимание на ряд отверстий. Если они черные, отверстие закрыто пальцем; открытые отверстия обозначены кольцом. Некоторые отверстия наполовину черные с буквой 'm' рядом. Это значит, что они должны быть

наполовину закрыты: чуть больше или чуть меньше в соответствии с требованиями чистой интонации.

Да будет известно, что блокфлейта имеет тринадцать обычных нот, девять из которых называются низкими нотами. Начиная с нижней октавы, они достигаются постепенным открыванием отверстий, пока все отверстия не будут открыты. Следующие четыре ноты называются высокими и производятся посредством более сильного вдувания воздуха, в то время как низкие ноты требуют мягкой подачи воздуха. Чтобы сделать таблицу аппликатур легкой для понимания, я добавил названия нот под каждой диаграммой, чтобы вы могли петь их. Слоги над нотами помогут вам при движении вверх по гамме; затем вы можете спускаться снова, в соответствии со слогами над нотами. Если вы не обладаете знанием сольмизации или опытом пения, возьмите блокфлейту и позвольте ей направлять вас. Она будет хорошим учителем.

ТАБЛИЦА I

а												
Г	Д	Е	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н	О	П
б												
Г	Д	Е	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н	О	П
в												
Г	Д	Е	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н	О	П

Мой первый пример дает гамму с пониженной септимой для дисканта (Таблица I.a.). Данные ноты могут быть сыграны в трех разных регистрах — дискантовом, теноровом и басовом. Второй пример показывает другую гамму с пониженной третьей и седьмой ступенями (Таблица I.b.). Она может быть сыграна в двух различных регистрах — дискантовом и теноровом. Далее следует гамма с пониженными третьей, шестой и седьмой ступенями, которая может быть сыграна только в дискантовом регистре (Таблица I.c.) Далее идет гамма для тенора или баса (Таблица I.d.) [это современная диатоническая мажорная гамма]. Далее я представляю вам гамму для баса только с повышенной четвертой ступенью (Таблица I. f.). Наконец, я даю вам те повышенные ноты (Таблица I. g.), для которых я предполагал различные аппликатуры, дабы получить верную интонацию. Они могут быть сыграны на дискантовых, теноровых и басовых блокфлейтах.

Дискантовый, теноровый и басовый ключи, расположенные перед примерами, показывают, в каком регистре их надлежит играть. Обратите внимание, что в примерах я намерен показать вам различия между дискантом, тенором и басом. То есть, закрывая одни и те же отверстия на дискантовых, теноровых и басовых блокфлейтах, вы не всегда получите одни и те же ноты или интервалы, поскольку в некоторых случаях (при одинаковой аппликатуре) дискант играет полутона, в то время как тенор и бас — целый тон. Вот почему я привел примеры для дисканта, тенора и баса.

Глава 4. Искусство извлечения еще семи нот на блокфлейте

Я должен вам сказать, великодушный читатель, что долгие годы учился и получал величайшее наслаждение, играя на блокфлейте, сводя знакомства с лучшими блокфлейтистами нашего времени и играя музыку вместе с ними. Тем не менее, я еще не встречал никого столь умелого в данном искусстве, чтобы он мог играть какие-либо ноты сверх обычных, может быть кроме одной или двух. Поэтому я пересмотрел все возможные аппликатуры и открыл то, что ранее не было известно. Нельзя сказать, что данное знание было неизвестным полностью, но исполнители отказывались от него, считая слишком трудным. Я открыл выше обычных нот еще семь, о которых сейчас расскажу подробно. Но сначала я должен заметить, что блокфлейты делаются разными мастерами так, что они отличаются одна от другой не только пропорциями, но также стволами, формой и расположением пальцевых отверстий. Также, поскольку тот или иной мастер могут слышать по-разному и, следовательно, играть по-разному, они по-разному настраивают инструменты, и их подача воздуха также может существенно отличаться. По этим причинам я отметил в нижеприведенных

таблицах несколько отличающихся аппликатур, которые используют некоторые исполнители. Таким образом вы сможете увидеть, чем они отличаются (Таблица II).

Открытые мной семь нот вместе с обычными нотами дают двадцать. Их мы разделим на три группы — девять низких нот, семь высоких и четыре очень высокие. Как я уже сказал, девять низких нот играют с умеренной подачей воздуха; семь других — с более сильным дыханием и последние четыре — с очень сильным. Если так случится, что вам попадутся блокфлейты, настроенные неправильно или необычным способом, вы должны действовать подобно опытному лютнисту, который обнаружил, что вынужден играть на странной лютне. Он внимательно осматривает ее со всех сторон. Если найдет фальшивую струну, лучшее, что он может сделать, это перестроить ее или использовать другую аппликатуру. Вы должны поступить также. Если приходится играть на блокфлейте, сделанной неизвестным вам мастером, действуйте так, как я показываю в последующих диаграммах. Если любой из этих путей не даст результата, вы должны попытаться открыть или закрыть одно или два отверстия ,чуть больше или чуть меньше, и вы должны также управлять силой вашего дыхания. Таким путем вы сможете понять, как играть на любой блокфлейте. Как вам хорошо известно, если не может помочь природа, искусство должно стать вашим учителем.

ТАБЛИЦА II

а												
б												
в												

Глава 5. Различные способы артикуляции, или язык

Вы знаете, что ваш язык может двигаться разными способами и произносить различные слоги. Поэтому вы легко поймете, что существует три основных вида артикуляции. Первый вид в следующих двух слогах — *teke, teke, teke*; второй — *tere, tere, tere*; и третий — *lere, lere, lere*. Обратите внимание, что два крайних вида артикуляции связаны между собой. Первый вид состоит из жестких и твердых слогов, третий вид, напротив, состоит из мягких и плавных слогов. Связывает их второй вид артикуляции — *tere, tere, tere*. Этот вид промежуточный, поскольку первый слог относится к первому виду, а второй — к третьему. Таким образом, эта артикуляция связывает две крайности: жесткость и мягкость. Далее я покажу вам все возможные комбинации этих трех основных артикуляций.

Глава 6. Возможные комбинации трех основных артикуляций

Обратите внимание, что полные и неполные удары языка формируют основу трех видов артикуляции. Полная форма состоит из двух слогов, как происходит и в основной форме: сначала, полслога или согласная, *tttt* или *dddd*, что бывает при игре быстрых нот и затем — слог *de, de, ge, ge* или *da, de, di, do, du*. Должно быть ясно, что вы можете заменить первую согласную и взять, например, *ta, te, ti, to, tu, ka, ke, ki, ko, ku* или другие сочетания. При артикуляции нужно делать различие между так называемыми прямыми ударами языка и обратными. Прямая артикуляция слогов ближе всех к первой основной форме, в то время как обратные слоги в целом артикулировать трудно, как в третьей основной форме. Действительно, при быстрых повторениях удар языка теряется и поэтому называется обратным.

Глава 7. О пользе разных артикуляций

Вы вероятно заметили, что я начинал [артикуляцию] со всех согласных, чтобы вы могли решить, какой слог или какая буква лучше всего подходит вам. Вы должны быть в состоянии произносить их таким образом, что даже при самой высокой скорости три основных вида артикуляции использовались в указанном порядке. Теперь я покажу несколько вариантов основных форм артикуляции.

1.	2.	3.
Teke teke teke teke teke Taka teke tiki toko tuku Daka deke diki doko duku	Tere tere tere tere tere Tara tere tiri toro turu Dara dare dari daro daru Kara kare kari kato karu	Lere lere lere lere lere Lara lere liri loro luru

Существуют и другие варианты, которые я не указываю здесь. Как уже говорилось, два слога третьей основной формы артикуляции естественно переходят в один. Когда вы

пожелаете попрактиковаться в одной из вышеуказанных форм, выберите слоги, которые вы предпочитаете из первых основных форм, и старательно упражняйтесь, пока не сможете играть их легко. Делайте то же самое с промежуточной формой, следя, однако, за ясностью произношения слогов из трех букв на одинаковой скорости, например: *tar, ter, tir, tor, tur, dar, der, dir, dor, dur, kar, ker, kir, kor, kur, gar, ger, gir, gor, gur*. Упражняйтесь с третьей формой таким же образом, то есть: *lar, ler, lir, lor, lur*. Тогда вы поймете, что все эти формы состоят из прямых слогов и обратных. Сначала — прямой, затем — обратный³.

Глава 8. Значение языка, горла и губ

В первой основной форме артикуляция первого слога называется ударом языка, поскольку дыхание направляется посредством удара языка о нёбо перед зубами. Второй слог формируется в горле и дыхание освобождается там. Есть еще и третий метод, когда никаких слогов не произносится, и он называется головным дыханием. При этом методе губы управляют воздухом, который через них выходит.

Глава 9. Длительности и аппликатура

Далее, вы должны знать, что эффективность работы пальцев зависит от двух вещей: артикуляции и, во вторую очередь, от искусства игры диминуций. Одно бесполезно без другого. Даже если у вас самая лучшая артикуляция, какую только можно представить, без знания диминуций ваши усилия будут тщетны. Обратное также верно. Тем не менее, следует понимать, что искусство игры диминуций не что иное, как украшение последовательности нот, которые изначально просты и грубы.

Вы можете осуществлять диминуции несколькими способами, и я должен указать вам на то, что вы можете изменять время, ритм и течение мелодии. Эти диминуции отличаются одна от другой так же, как половинки, четверти, восьмые и шестнадцатые. По этим причинам диминуции разбиваются на четыре группы: простые, смешанные, или составные, отдельные, или особые и те, которые всегда одинаковы.

В первой группе используется только один вид нот, будь то четверти, восьмые или ноты любой другой протяженности, но все одинаковые. Это значит, что ваши диминуции просты по ритму.

Диминуция простая по метру, когда вы представляете ее в одном роде метра, то есть, без смены мензуры⁴. Диминуция будет простой, когда в процессе развития мелодии каждая группа нот похожа на другую, и когда в финальной каденции и также в середине есть несколько одинаковых групп.

Глава 10. Смешанные, или составные диминуции

Я только что объяснил, что простые диминуции состоят только из нот одной длительности. В составных диминуциях, напротив, используются различные виды нот, например, четверти, восьмые или шестнадцатые.

Диминуция считается простой по метру, когда мензура остается неизменной, но составной, когда есть изменения мензуры. То же относится к развитию мелодии: она называется простой, когда длительности нот одни и те же, и составной, когда длительности различны и несходны между собой.

Глава 11. Простые диминуции, которые являются особенными, и те, которые все время одинаковы

Мы имеем особенную простую диминуцию, когда она простая в двух аспектах и составная в одном аспекте. Это бывает, если ваша диминуция простая в отношении развития мелодии и в отношении мензуры, но составная по ритму, либо простая по метру и ритму, но составная по развитию мелодии. Данный вид орнаментики называется простым, но особенным. Вы, однако, должны быть внимательными в отношении того, какие диминуции простые и какие составные.

Простые диминуции, которые всегда одинаковы, — те, которые просты в каждом аспекте, то есть по ритму, метру и развитию мелодии.

Глава 12. Составные диминуции, которые особенные, и те, которые всегда одинаковы

Особенная составная диминуция это та, которая является составной в двух аспектах и простой в одном, то есть составная в развитии мелодии и по метру, но простая по ритму. Или когда она составная по ритму и метру, но простая по развитию мелодии; или составная по ритму и мелодии, но простая по метру. Составная диминуция — та, которая является составной во всех трех аспектах — ритма, метру и мелодии.

Когда вы тщательно изучите все три формы диминуций, показанные вам, я не сомневаюсь, что вы овладеете ими в полной мере. Далее я покажу вам с большим вниманием к деталям, с примерами, все возможности вышеупомянутого многообразия диминуций и перейду затем к упражнениям в этом искусстве.

ПРИМЕРЫ ДИМИНУЦИЙ

(см. отдельный файл)

Глава 13. О искусстве и практике игры диминуций

Обсудив основные принципы искусства игры диминуций, теперь я изложил так ясно, как возможно, шаг за шагом, подробности о варьировании разных интервалов — секунды, терции, кварты, квинты и всех других малых и больших интервалов. Я начну с интервала секунды, так как он будет полезен для вас в отношении к другим большим интервалам. Примеры могут играть в *tempus perfectum cum prolatione imperfectum** с обозначением *O*; они также могут играть в *tempus imperfectum cum prolatione imperfectum*** с обозначением мензуры *C*. Обратите внимание, однако, что при обозначении *O* доля составляет бревис, но при *Ø*, доля составляет семибревис. В настоящее время большинство инструменталистов и певцов обращают внимание только на доли, вы можете делать также, если вам нравится. Когда-нибудь вы поймете различие между этими двумя возможностями.

Теперь переходим к примерам на разные интервалы — терции, кварты и квинты с их диминуциями и каденциями. Иногда показываю диминуции в других пропорциях⁵. И после этого я также проинструктирую вас в отношении *Proportio Sesquialtera****.

Чтобы не быть слишком многословным, я буду придерживаться тех же диминуций, но здесь и там с изменением пропорции. Это даст вам возможность играть те же самые диминуции в *Proportio Sesquialtera* и в других пропорциях, которые я объясню позже, после того, как дам вам первое, второе, третье и четвертое правила.

Эти указания будут весьма полезными для вас во многих случаях. Обратите внимание, однако, что перед обозначением пропорции в последующих примерах, я показываю основную форму в полуторной пропорции.

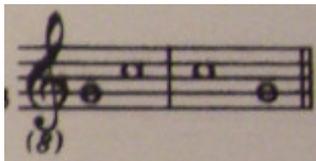
Прежде чем представить вам упражнения на диминуции, обращаю ваше внимание на некоторые требования: во-первых, надлежит помнить, что каждая диминуция должна начинаться и заканчиваться теми же нотами, что и изначальная тема. Например, когда вы украшаете интервал терции или любой другой интервал без проходящих нот, а именно *c-e* (большая терция), *c-f* (кварта), *c-g* (квинта) или *d-f* (малая терция), *e-a* (кварта), *e-e* (унисон, прима), *f-f* (унисон, прима), начинайте вашу вариацию с первой ноты основной формы, то есть *c*, *d*, *e*, *f*, или с другой ноты, либо ее октавы, которая, конечно, является той же нотой, но в более высоком или более низком регистре. Так же делайте и в конце: например, если последняя нота будет восходящей или нисходящей терцией, используйте тот же интервал в конце вашей диминуции. Это и будет орнамент, созданный со вкусом.

* Перфектный темпус с малой пролацией.

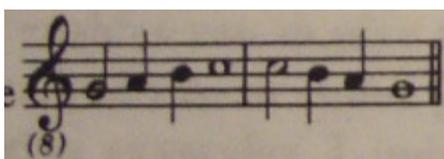
** Имперфектный темпус с малой пролацией.

*** полуторной пропорции (2/3).

Чтобы вы могли иногда создавать свой орнамент с большей свободой, я допускаю два-три исключения из общего правила. Во-первых, если основная тема завершается восходящей или нисходящей секундой или другим интервалом без проходящих нот, например



, вы можете варьировать основную тему так:



Глава 14. Замечания, относящиеся к примерам диминуций первого вида (первое правило)

Когда вы пожелаете исполнить примеры диминуций первого вида в Proportio Sesquialtera, вы найдете их в Proportio Subsesquialtera. Этот род пропорции составлен из двух разных, то есть неравных чисел, и называется меньшим неравенством. Неравенство упомянуто в связи с использованием двух разных чисел, и сказано о меньшем неравенстве, поскольку меньшее число стоит перед большим, например $2/3$. Поскольку в этом виде диминуций два семибревеса в мензуре, а в Proportio Sesquialtera их три, вы должны получить данную Proportio. На основе указанной пропорции можно также вывести другой вид с соотношением $4/3$, называемый Proportio Sesquitertia. Такой вид пропорции называется большим неравенством, поскольку большее число стоит перед меньшим. Здесь вы должны изменить длительности нот первого правила, то есть четверти становятся половинными, и также с остальными длительностями. Если четыре четверти становятся четырьмя половинными, вы получили желаемую Proportio, здесь, четыре половинные занимают место трех в Proportio Sesquialtera, где семибревис делится на три половинные.

В следующих примерах я покажу вам диминуции в Proportio Sesquiquarta.

ПРАВИЛО ДВА

(см. отдельный файл)

Глава 15. Диминуции в *Proportio Sesquiquarta* в соответствии со вторым правилом.

Вы должны знать, что диминуции в пропорции $5/4$ называются *Proportio Sesquiquarta*. Если эту пропорцию поставить рядом с *Sesquialtera*, вы получите пропорцию, называемую *Subsesquiquinta*. Здесь пять половинных на месте шести в *Sesquialtera*. Когда меньшее число предшествует большему, добавляется приставка *sub* к названию пропорции, о которой я еще ничего не сказал. Если в произведении в *Proportio Sesquiquinta*, появляется указание *Subsesquiquinta*, это значит, что [действие *Proportio*] *Sesquiquinta* прерывается, как например: $5/4$ и $4/5$ или $6/5$ и $5/6$. Я не стану упоминать или объяснять происхождение и цель всех этих соотношений, так как мы не ставим своей целью подробно их рассматривать для достижения научного знания. Того немногого, что я обязательно скажу о них, будет достаточно, чтобы практиковать диминуции. Если же вы захотите знать больше и изучить их все, вы должны читать авторов, которые подробным образом пишут о данной дисциплине и науке. Дальнейшие разговоры излишни и неуместны.

Теперь я перехожу к третьему правилу с диминуциями в *Proportio Sesquialtera*.

ПРАВИЛО ТРИ

(см. отдельный файл)

Глава 16. Диминуции в Proportio Sesquialtera в соответствии с третьим правилом.

В этой главе я научу вас диминуциям в Proportio Sesquialtera, о которой уже кое-что было сказано. Этот род мензуры имеет соотношения $3/2$, $6/4$ и $9/6$, где большее число равно меньшему и его половине. По этой причине он и называется Proportio Sesquialtera. В этих диминуциях шесть четвертей приходятся на одну долю, в то время как в Regola prima только четыре. Помещая шесть четвертей на место четырех, вы получите желаемое соотношение. Правило, которое теперь нам следует рассмотреть: Proportio Supertripartiens Quartas. В этом роде мензуры — соотношение $7/4$ и поскольку это достаточно трудно и необычно, я поясню данную пропорцию на примере всех интервалов и каденций.

ПРАВИЛО ЧЕТЫРЕ

(см. отдельный файл)

Глава 17. Диминуции в Proportio Supertripartiens Quartas согласно четвертому правилу.

Четвертое правило состоит из диминуций в Proportio Supertripartiens Quartas. В то время как в tempus perfectum и imperfectum — четыре четверти в целой, в Proportio Supertripartiens Quartas их семь, что дает соотношение $7/4$. Если вы добавите к этому размеру Sesquialtera, вы получите Proportio Sesquisepta, $7/6$. В действительности в Proportio Supertripartiens Quartas — семь четвертей на долю и шесть в Sesquialtera. Поэтому полученная Proportio называется Sesquisepta.

Я должен еще научить вас Proportion Dupla, то есть соотношениям $8/4$ и $4/2$. Чтобы упростить понимание, я отсылаю вас к первому правилу, где вы можете менять длительности нот, согласно этому размеру. Здесь, когда вы меняете четверти на половинки, вы получаете желаемое соотношение. Таким образом, мы имеем две половинки на долю, в результате получаем соотношение $8/4$ или $4/2$, как уже было сказано.

Глава 18. Разные возможности игры диминуций, которые могут быть выведены из основных форм.

Заметьте, что вслед за номером XI и номером VI восходящей секунды в первом правиле, я написал примеры, которые можно использовать в диминуциях. При этом последняя нота меняется, основная тема содержит разделяемую или неразделяемую секунду. Вы также можете использовать этот пример для неразделяемой терции. В номере XIII вы найдете основную форму для диминуции примы. Пример в приложении покажет вам, что можно использовать эту диминуцию, когда ваша основная форма состоит из восходящей терции и неразделяемой секунды. Пример в приложении номер VI (восходящая терция) покажет вам, что диминуция также может быть использована, при восходящей и неразделяемой секунде или приме. Пример в приложении VI (нисходящая терция) также можно использовать, если ее основная форма состоит из разделяемой терцией со скачком в конце, разделяемой восходящей секунды, неразделяемой секунды, четверти, квинты или другого нисходящего интервала или проходящей ноты.

Я выписал только самое необходимое, так как я не сомневаюсь, что вы уже поняли, как разнообразны способы использования этих диминуций. Примеры в приложении VII на восходящую кварту показывают вам, что в качестве основной формы вы можете также взять восходящую разделяемую или неразделяемую секунду или нисходящую терцию со скачком на терции, кварты или другие интервалы в конце. В номере III (нисходящая кварта) я показываю в примерах в приложении как можно заменить основную форму на приму, нисходящую секунду или терцию с проходящей нотой. В основной форме восходящей

квинты в номере V можно ввести восходящие терции, прерываемые скачками, как и восходящую секунду, либо каденцию. Вместо основной формы номера VI (нисходящая квинта) может быть нисходящая терция или квинта, прерываемая скачками. То, что было показано здесь, остается в силе и для других правил, о чем я уже сказал в главе 13. Вы заметите, что некоторые из примеров в приложении весьма свободны и мало соответствуют данному интервалу. Во всех этих формах более важно следить за ритмом и окончанием, чем за всем остальным. В дальнейшем вы научитесь пользоваться всеми этими возможностями.

Глава 19. Возможности использования диминуций.

После того, как вас посвятили в основы искусства диминуции, все зависит от вашего ума и сообразительности, чтобы применять на практике то, чему вы научились.

Когда вы рассмотрите примеры первого правила тщательно, вы определенно увидите, что в смысле порядка и организации основных форм, с их восходящими или нисходящими, разделяемыми или неразделяемыми секундами и другими интервалами они [примеры] также применимы к правилу второму, третьему и четвертому. Если захотите играть простые диминуции восходящей секунды, отсылаю вас к примерам в приложении на эти диминуции. Возьмите целую ноту за единицу времени и обратите внимание на метр. Таким образом, вам дается возможность играть диминуции, которые могут быть богаты по форме, но при этом просты. Поверьте, я могу показать вам бесконечные возможности игры различных видов диминуций, но боюсь, что это приведет вас в замешательство. В конце концов, ваше желание — усвоить что-либо с ясностью. В свете моих практичных и коротких указаний вам будет нетрудно исполнять любую диминуцию, которую только пожелаете. Далее я укажу, что основные формы и их диминуции пронумерованы и поэтому на них легко ссылаться. Я иногда нумеровал диминуции в начале новой секции. Это полезно для того, чтобы делать ссылки на нужные места. Основные формы организованы в одном порядке для всех четырех правил, как я уже отмечал в главе 13. В начале этой книги я сообщил вам, что целая нота используется в различных соотношениях. Сейчас я покажу вам, как каждая половинка, содержащаяся в целой, также может быть разделена в различных соотношениях. В последующих примерах я также покажу вам две связанные половинные и немного далее — две половинные на одной высоте. Эти примеры будут также полезны для диминуций бревиса, лонги и максимы.

(номер VI восходящих секунд, третья форма диминуций). Далее шаг за шагом поднимаемся на квинту. Ее диминуция находится среди примеров третьего правила (номер XI восходящих квинт, вторая форма диминуций). В данном примере, однако, я транспонирую ее на кварту вверх. Следующая за этим каденция взята из третьей формы диминуций (пятая каденции первого правила).

Таково объяснение вышеуказанного примера. Предоставляя вам указания в данном примере, я только ссылаюсь на формы диминуций в первом, втором, третьем и четвертом правилах. Я, однако, не хочу ограничивать вашу свободу таким образом, поскольку нечего и говорить о том, что каждый интервал — секунда, терция, кварта, квинта, секста, будь он восходящий или нисходящий, разделяемый или неразделяемый или со скачками, может быть украшен другими способами. А именно: проще, сложнее или в различных соотношениях. Таким образом, на основной теме моего примера вы можете играть различные диминуции, как я уже говорил вам, полностью по своему усмотрению.

Глава 22. Диминуция максимы, лонги и бревиса

Помни, мой ученый читатель, что в примере, приведенном выше, первые две ноты, взятые вместе, составляют длительность бревиса. Я также показал вам, как, используя основу, вы можете разукрасить эти две целые ноты. Вы можете продолжать подобным образом, когда вам нужно украсить максиму, лонгу или бревис. Теперь вы понимаете мои диминуции двух целых. Когда на их местах вы находите ноту большей длительности, которую нужно украсить, вы должны повторять диминуцию столько раз, сколько необходимо, пока она не будет соответствовать длительности украшенной ноты. Это применимо ко всем нотам, которые длиннее целой. Я хочу пояснить, что согласно этому предписанию, первое правило является основой для второго, третьего и четвертого правил, так как уже содержит все формы диминуций. Таким образом, если вы пожелаете, вы можете играть все, что дано в первом правиле и в других видах мензур и пропорций. Если, однако, вы вводите разные виды мензур, позаботьтесь о выборе определенной мензуры для каждого интервала, чтобы ваши диминуции были приятными, богатыми и разнообразными. Я достиг окончания этой темы. Я добросовестно взял на себя труд показать вам каждую воображимую возможность, дабы вы могли исполнять музыку полностью в соответствии с вашим вкусом. Но, чтобы сохранить данное мною обещание, я должен сейчас решить еще одну задачу, а именно: посвятить вас в искусство и науку творчества. Основные принципы, с божьей помощью, я сейчас раскрою.

Глава 23. Истинное искусство игры на блокфлейте

Следующая глава имеет дело с важными особенностями, необходимыми для истинного искусства игры на блокфлейте, как уже утверждалось в главе 1, где я определил цель исполнителя на этом инструменте. Прежде всего, вы должны понимать, имитируя человеческий голос, что это должен быть умелый и опытный певец, которому надлежит разумно подражать. Для этого необходимы три вещи: подражание, виртуозность и утонченность⁷. Эти три вещи настолько взаимосвязаны, что не одну из них невозможно применять отдельно от остальных. Подражание наиболее важно, потому что виртуозность и утонченность являются его частью. По этой причине я сначала обучу вас основам подражания и тому, как их применять. Затем буду говорить о виртуозности и утонченности.

Глава 24. О подражании, ловкости и утонченности

Знайте, что подражание состоит в определенном артистическом умении: ловкости (в манере дыхания) и изяществе (в ловкости пальцев при игре украшений). Основа для подражания — человеческий голос. Как того требует случай, дыхание усиливается или ослабевает при подражании природе слов. Я уже объяснял в главе 2, как использовать ваше дыхание для подражания человеческому голосу. Таким образом, только тогда вы будете играть мелодию артистично, когда, посредством разнообразия средств выразительности, будете способны подражать человеческому голосу. Выражаемое вами чувство может меняться от самого нежного [suave] до самого живого [vivace]. Как уже было сказано, подражание должно идти рука об руку с ловкостью и утонченностью, поскольку ловкость управляется потоком дыхания, подражаете ли вы нежной и печальной выразительности или же возбужденности [человеческого голоса]; то же относится к утонченности и украшениям. Трудно описать разные выразительные эффекты, свойственные ловкости в нежных и подвижных подражаниях. Они заметны только в артикуляции; и даже при этом — только в самом исполнении.

Чтобы овладеть манерой дыхания, которая дает наибольшее разнообразие контрастов, вы должны дуть очень осторожно сперва, а затем — с очень сильным дыханием. Таким образом, вы приобретете сноровку, необходимую для выражения крайностей. Дуйте с умеренной силой и увеличивайте или уменьшайте [силу потока воздуха] согласно требованиям. Посредством этих упражнений различные виды выразительности, зависящие от ловкости, которые я не могу описать иначе, станут понятными. В любом случае, всегда важно, чтобы вас направляли хороший вкус и разборчивость.

Разные виды выразительности, которые зависят от утонченности, так же, как и от подражания, легче объяснить, если они зависят не только от артикуляции, но и, кроме того, от искусства орнаментики. Простейшая составляющая изысканной и утонченной игры — трель. Она производится дрожанием пальца над отверстием блокфлейты. Трели могут быть терцовые, в один тон и в полтона, во всех случаях интервал может колебаться, чуть больше или чуть меньше. Эти изменения едва ли с точностью улавливаются слухом, но вы можете точно установить их на струнном инструменте и затем подыскать подходящую аппликатуру на блокфлейте.

Трель в терцию — подвижное украшение⁸; интервал может быть больше или меньше терции. Полутоновая трель, напротив, мягкое и приятное украшение; здесь также интервал может быть больше или меньше. Между этими двумя, как среднее украшение, трель в целый тон или чуть меньше⁹.

Теперь вы знаете все, что может быть сказано о подражании, сноровке и утонченности. В таблице аппликатур, которая следует далее, я покажу вам, как играть эти разные виды трелей.

Глава 25. Объяснение таблицы аппликатур трелей*

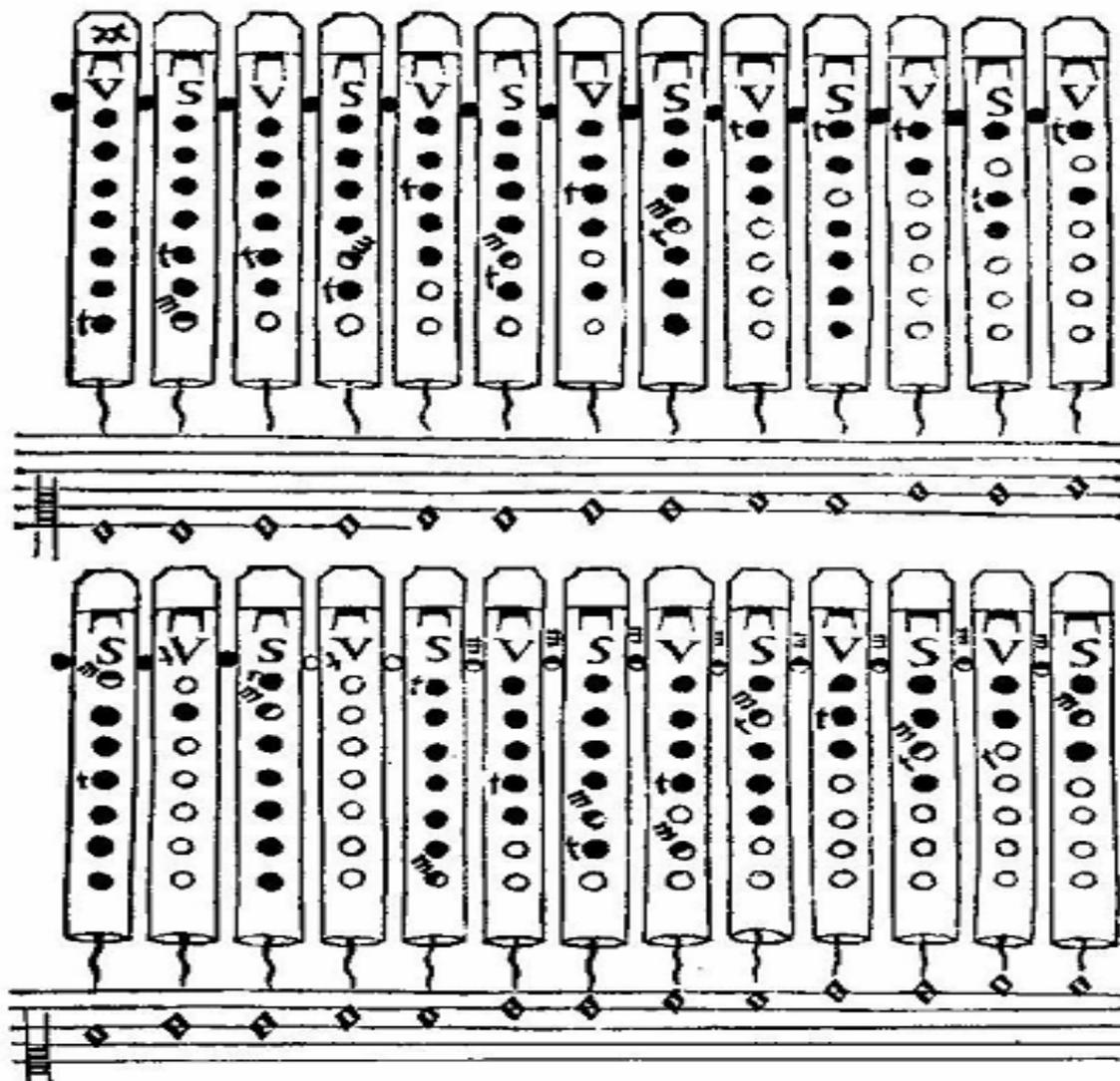
Аппликатура трелей в следующей таблице обозначена тем же образом, что и аппликатура для всех нот, каковая была дана. В этих таблицах я обозначил веселые и живые трели литерой «V». Палец, который используется для игры трели, обозначен «i» под отверстием. Мягкие и нежные трели я обозначаю буквой «S» в таблице, из-за их утонченности. Палец, закрывающий отверстие, обозначается «t» и исполняет трель. Я выбрал эти буквы, потому что [слово] *tremolo* начинается с буквы «t», *vivace* с [буквы] «V» и *suave* — с «S».

Когда вы подражаете живости человеческого голоса, вы должны украшать соответственно. Если, напротив, вы желаете выразить его [человеческого голоса] изысканность и утонченность, ваши трели и диминуции должны быть мягкими и нежными. Вы должны управлять своим дыханием с особой осмотрительностью и сноровкой и, помимо всего, делать это с хорошим вкусом и разборчивостью, если хотите выразить каждую степень живости или учтивости.

Обратите внимание, что все сказанное мной относится к игре соло. В ансамблевых пьесах вы должны соответствовать вашим собратям исполнителям и, для пользы хорошей интонации, менять вашу аппликатуру, если необходимо, так, как я показал вам в главе 4 о семи дополнительных нотах. Когда отступает природа, искусство должно быть вашим проводником. Этого будет достаточно. Теперь я объяснил все в

* См. следующую страницу

ТАБЛИЦА ТРЕЛЕЙ



подробностях, и нет сомнения в том, что с помощью хорошего вкуса и рассудительности, вы достигнете успеха в своем исполнении, если будете следовать предписаниям таблицы. Помните, что вы можете сделать любую ноту тише, чуть приоткрыв пальцевое отверстие и используя меньше дыхания, хотя я не обозначил этого для отдельных нот. В таблице трелей некоторые отверстия закрыты, некоторые наполовину открыты. Имея в виду последнее, я не могу дать вам точных указаний. Вы должны наполовину закрывать отверстия чуть больше или меньше, как того требует ваш слух и так, как вам кажется верным.

Вы можете спросить меня, как и когда распознать правильное время и место для применения подражания, ловкости и утонченности? Или когда звук и выразительность должны быть живыми или учтивыми? Знайте, что вашим учителем должен быть практикующий и опытный певец. Когда перед ним стоит вокальная пьеса, его первая забота, как вы знаете,

— принять во внимание природу текста. Если слова веселые, он выражает их с веселостью и живостью посредством своего искусства и голоса; если напротив, слова печальные и серьезные, он поет их мягко и с грустью. В похожей манере, ваша игра должна быть мягкой и жалобной или веселой и оживленной, как если бы вы придавали выразительность словам той же природы. Следствием становится то, что я называю подражанием человеческому голосу.

Я не буду продолжать далее, поскольку всегда предпочитал краткость. Теперь я подношу вам мою маленькую работу, которую, надеюсь, и молю об этом Всемогущего Господа, вы великодушно примете с благосклонностью и приязнью. Если она содержит ошибки, я молю о снисхождении и прошу вас помнить, что для вас я с радостью проделал эту не совсем напрасную работу. Поэтому, мой добрый и снисходительный читатель, если мне не удалось удовлетворить вас, осуждайте не меня, а мое ограниченное знание, и примите мое расположение. Прощайте.

Жак-Мартен Оттетер «le Romain»

(? 1684 – 1762)

Французский инструменталист и педагог. Единственная причина для прозвища «le Romain» (римлянин) — то, что по имеющимся сведениям молодой Оттетер ездил в Италию и был некоторое время в Риме, однако эта версия не доказана.

Кроме того о жизни Оттетера известно очень мало. Согласно большинству источников он умер в 1762 году. Дата его рождения под вопросом.

Оттетер был исполнителем-профессионалом не только на флейте, но и на других музыкальных инструментах. Вместе с другими представителями семьи Оттетер, Жак-Мартен участвовал во многих музыкальных мероприятиях при королевском дворе. Он входил в группу музыкантов, обязанностью которых было музыкальное сопровождение различных церемоний. В составе этой группы он играл на басовом гобое и басовой виоле, сменив на этих должностях своего родственника Жака-Жана.

Оттетер был известен не только как исполнитель, но и как педагог и композитор и высоко ценился в этом качестве. Об этом свидетельствует тот факт, что он получал большее вознаграждение за свою работу, нежели лучшие органисты того времени. Методическое пособие, приведенное далее, является полновесным доказательством его педагогических заслуг в области инструментальной музыки.

Жак-Мартен лишь отчасти обязан своей репутацией данному трактату. Он также известен, как автор ряда других работ, посвященных духовым инструментам и композитор, написавший много произведений для этих инструментов.

Единственный ключ к реальной дате первой публикации «Основ игры на поперечной флейте, блокфлейте и гобое» — дата, указанная на обложке работы (1707). Первым издателем «Основ...» был Кристоф Баллард.

«Основы...» содержат подробные объяснение принципов игры на поперечной флейте, блокфлейте и гобое и включает детальную аппликатуру и карту трелей для этих инструментов. Там также содержатся важные рассуждения об основных, или «существенных» украшениях. В этом отношении данная работа является не менее важным источником, чем трактат Франсуа Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716).

Достичь какой-либо определенности в вопросах исполнения «существенных украшений» того времени — непростая задача. Ситуация осложняется еще и тем, что в самих трактатах часто присутствуют неточности. В отношении трактовки украшений трактат Оттетера во-многом совпадает с вышеупомянутым трактатом «Искусство игры на клавесине». К украшениям, рассмотренным Купереном, таким как *port-de-voix*, акценты* и батманы, добавляется специфический флейтовый *flattement*** . Кроме того, у Оттетера появляется термин *coulement*, означающий проходящие форшлагги. По утверждению автора он используется в основном при появлении нисходящих терций. В трактате нет никаких определенных указаний относительно того, за счет какой ноты, основной или предшествующей, следует играть украшения. В данном случае, по нашему мнению, нужно ориентироваться на вышеупомянутый труд Куперена, где есть четкие указания на то, что любое украшение исполняется за счет основной ноты.

Особый интерес представляет глава об артикуляции. Фактически, артикуляция, указанная Оттетером, дает современному исполнителю ключ к разгадке французского стиля исполнения (применительно к флейте) и открывает неизвестные ранее возможности.

Наряду с этим в трактате присутствует аппликатура всех трелей, батманов и *flattement*, исполнимых на флейте, блокфлейте и гобое. Примечательно, что глава о гобое (которая в настоящей работе не представлена) не содержит материала, касающегося специфических особенностей звукоизвлечения и постановки при игре на гобое. В ней присутствует лишь аппликатура нот и украшений. Отсюда можно сделать вывод об универсализме исполнителей на духовых инструментах того времени. Школы, подробно рассматривающие особенности одного конкретного инструмента появились позже, и трактат Тромлица о флейте является одной из первых работ подобного рода.

Таким образом, как текст по исполнительской практике французской музыки начала XVIII века, «Основы» Оттетера имеют значительную практическую ценность для современного исполнителя.

* *Port-de-voix* и акцент (*accent*) — разновидности форшлаггов, объяснение которых дается в тексте трактата Оттетера.

** По-видимому от франц. *flatter* — украшать, услаждать. В русском языке не существует специального термина для данного приема. В английском языке используется термин, который можно перевести как «пальцевое вибрато».

PRINCIPES
DE LA
FLÛTE TRAVERSIÈRE,
OU FLÛTE D'ALLEMAGNE.
DE LA FLÛTE À BEC,
OU FLÛTE DOUCE,
ET DU HAUT-BOIS,
Divisés par Traités.

*Par le Sieur HOTTETERRE-le Romain, ordinaire
de la Musique du Roy*



AMSTERDAM

ОСНОВЫ

**ИГРЫ НА ПОПЕРЕЧНОЙ,
ИЛИ НЕМЕЦКОЙ ФЛЕЙТЕ.
НА ФЛЕЙТЕ С НАКОНЕЧНИКОМ,
ИЛИ ПРОДОЛЬНОЙ ФЛЕЙТЕ
И НА ГОБОЕ**

в виде отдельных трактатов

*ОТТЕТЕРА - Римлянина,
музыканта в услужении короля.*

AMSTERDAM

Предисловие

Так как поперечная флейта является одним из самых приятных и распространенных инструментов, я считаю своим долгом представить эту небольшую работу, дабы поощрить склонности тех, кто стремится играть на ней¹⁰. Я также уверен в том, что моя работа не будет недостойна любознательности тех, кто обладает вкусом к этому инструменту, ибо моя главная цель — сгладить изначальные трудности, которые обыкновенно приносят больше всего несчастий. Таким образом, с помощью этого трактата можно научиться основам игры на флейте. В нем я указываю способы извлечения всех звуков — натуральных, повышенных и пониженных, вкупе с объяснением того, как улучшить их интонирование. Я также указываю способы игры трелей на основе всех этих звуков. Наконец, я указываю какие украшения нужны, чтобы играть верно и со вкусом. Всех этих правил и указаний даже без учителя, вероятно, вполне достаточно для тех, кто имеет природную склонность к игре на этом инструменте и кто нуждается только в основах обучения.

Эта работа также содержит трактат о блокфлейте, связующем звене между поперечной флейтой и гобоем, трактат, который также может служить подспорьем для обучающихся игре на последнем инструменте. Вместе с тем, я не буду говорить о длительностях или метре. Все это должно излагаться скорее в трактате о музыке, чем в трактате о флейте.

Трактат о поперечной флейте



Глава 1

Положение корпуса и рук

В силу необходимости сочетать изящество и сноровку, дабы достичь совершенства в игре (если таковое желание возникнет), я начну трактат с описания позы, которую вы должны принять при игре на поперечной флейте.

Независимо от того, играете ли вы стоя или сидя, корпус нужно держать прямо, голову — скорее приподнятой, нежели опущенной, слегка повернутой к левому плечу; руки поднимаются без участия локтей или плеч, левое запястье повернуто внутрь и левая рука прижата к корпусу. В положении стоя вы должны твердо стоять на ногах, левая нога — выдвинута, вес тела приходится на правое бедро, все это без напряжения. Вы должны, прежде всего, воздержаться от любых движений тела или головы, как делают некоторые, отбивая ритм. Когда эта поза достигнута, она вполне изящна и будет радовать глаз не меньше, чем звук инструмента услаждает слух.

Что касается положения рук, иллюстрация в начале трактата объяснит больше, чем все, что я мог бы написать об этом. Благодаря рисунку вы можете уяснить себе, что левая рука расположена выше правой, флейта держится между большим и первым пальцами, запястье изогнуто вниз, пальцы расположены таким образом, что первый и второй немного согнуты, а третий — вытянут.

Что касается правой руки — пальцы нужно держать почти прямыми, запястье чуть изогнуто, большой палец — напротив пальца, закрывающего четвертое отверстие или немного ниже, мизинец расположен между шестым отверстием и клапаном. Все это можно увидеть на рисунке. Флейту нужно держать почти горизонтально, с небольшим наклоном в сторону клапана.

Глава 2

Амбушюр

Несмотря на то, что многие люди убеждены, будто технике амбушюра невозможно научиться по письменным указаниям, существуют правила, очень упрощающие процесс обучения. Совет хорошего учителя вкупе с наглядным примером могут избавить того, кто занят поиском верной постановки губ, от многих бед и трудностей.

Поэтому я постараюсь, насколько это возможно, предоставить на бумаге и то, и другое. Что касается наглядного примера, его можно увидеть на рисунке в начале книги*.

В отношении совета учителя: написать обо всем этом для меня не сложнее, чем изложить устно; я постараюсь сделать это в доступной форме.

Пример показывает форму, которую нужно придать губам. Они должны быть сомкнуты везде, кроме середины, где нужно оставить небольшое отверстие для прохода воздуха. Они не должны быть выдвинуты. Наоборот, нужно смыкать уголки губ, делая их гладкими и прямыми. Поместите мундштук напротив небольшого отверстия [между губами], дуйте осторожно, прижмите флейту к губам, поворачивайте ее до тех пор, пока не найдете верное положение.

Чтобы соблюдать все предписания, полезно встать перед зеркалом. Сначала не думайте о расположении пальцев, но только вдуйте воздух в отверстие, пытаясь извлечь звук. Затем положите пальцы верхней руки, один за другим, и экспериментируйте с каждым звуком, извлекая его несколько раз, пока не почувствуете уверенность. После этого положите пальцы нижней руки в том же порядке, что и пальцы верхней. Начинающие не должны слишком усердствовать при извлечении первой ноты, для которой все отверстия закрыты; ее можно извлечь, только если все отверстия закрыты полностью. Это труднее, чем кажется, если только у вас уже не было некоторого опыта.

Усвоив технику амбушюра флейты, можно начинать изучение нот. Для этого пусть студент обратится к таблице 1 (тонам и полутонам)** и прочитает следующую главу.

Кроме того, все предписания, которые сделаны выше, как в отношении амбушюра, так и в отношении постановки рук, должны соблюдаться неукоснительно, если только студент не находится в положении, не соответствующем тому, что описано выше. Например, если его губы таковы, что сформировать амбушюр, вытягивая и выпрямляя их, труднее, нежели выпячивая верхнюю губу. Учащийся должен следовать моим советам только в том случае, если таковые помогают ему выбрать удачное положение, но он должен всегда следовать тому, что кажется наиболее естественным.

Также и в отношении рук. Некоторые исполнители держат верхнюю руку в ином положении, нежели то, которое я показал. Они выгибают кисть (наподобие арки) и флейту держат на кончике большого пальца. Такое положение руки не препятствует хорошей игре, но оно не так естественно и не так изящно. И кроме того, при этом положении флейта не так устойчива. Есть те, кто вследствие незнания основ ставят левую руку внизу, а правую над ней и держат флейту слева. Я не стану осуждать их за это, потому что можно хорошо играть

* См. с. 109.

** См. следующую страницу.

как в той, так и в другой позиции, и потому что переход из одного положения в другое представляет определенную трудность. Однако те, кто еще не приобрел этих вредных привычек, должны остерегаться подобных ловушек.

ТАБЛИЦА 1

Аппликатура всех тонов и полутонов на поперечной флейте

[Ноты в этой и последующих таблицах (в отличие от примеров) выписаны в старинном французском ключе G]

The image displays two systems of musical notation for a transverse flute. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a G-clef, followed by seven staves representing the fingers of the right and left hands. The notes are written in a historical style with letters and solfège syllables.

System 1 (Left):

- Staff 1: *mi fa sol la* (Notes: D, E, F, G, A, B)
- Staff 2: *si* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 3: *re* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 4: *mi* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 5: *fa* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 6: *sol* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 7: *la* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)

System 2 (Right):

- Staff 1: *mi fa sol la si re* (Notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G)
- Staff 2: *mi fa sol* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 3: *re* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 4: *mi* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 5: *fa* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 6: *sol* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)
- Staff 7: *la* (Notes: C, D, E, F, G, A, B)

Глава 3

Первое объяснение таблицы 1:

Натуральные звуки

Таблица 1 служит двум главным целям:

1. Музыкальные звуки расположены на пяти параллельных линиях, что видно в верхней части таблицы, и называются: ре, ми, фа и так далее или D, E, F и так далее. Я использую оба варианта [названий] для удобства иностранцев, обычно использующих [для обозначения нот] буквы. Ключ G, что находится на первой из пяти линий, — один из самых распространенных во флейтовой музыке. Он дает название самой линии, на которой он расположен, и это его положение обуславливает названия других нот, в соответствии с порядком, указанным в примере.

2. Таблица содержит схему, и она объясняет, какие пальцы использовать для той или иной ноты на флейте, закрывая ими определенное количество отверстий. Схема состоит из семи параллельных линий; каждая соответствует одному из семи отверстий флейты.

На каждой линии некоторое количество черных и белых кружков, которые подсказывают, должно ли отверстие, соответствующее той или иной линии, быть открытым или закрытым, дабы произвести данный звук. Нетрудно понять, что черные кружки представляют отверстия, которые должны быть закрыты, а белые — те, что должны быть открыты. Например, под первой нотой (D) семь черных кружков, расположенных на прерывистой перпендикулярной линии. Таким образом ясно, что семь отверстий флейты надлежит закрыть. Первые шесть — пальцами, а седьмое, естественно, клапаном. Так берется звук D. В таком духе студент должен рассматривать и все остальные звуки, а я же продолжу объяснение.

С помощью приведенной таблицы можно изучить ноты всего диапазона флейты, то есть, все натуральные звуки, а также диезы и бемоли. Диапазон флейты составляет две октавы и еще несколько нот. Первая октава простирается от первой ноты до тринадцатой. Вторая октава — от тринадцатой ноты до двадцать пятой; ноты второй октавы исполняются почти тем же образом, что и ноты первой с точки зрения аппликатуры. Различие только в постановке губ, а также в небольших изменениях в аппликатуре отдельных нот, что показано в таблице. Натуральные звуки я обозначил белыми нотами, а диезы и бемоли — черными нотами. Это сделано для пользы тех, кто не знает данных правил. Эти люди не должны заниматься тем, что поначалу [для них] слишком трудно. Им следует ограничиться натуральными звуками, не трогая остальные до тех пор, пока не продвинуется в первом.

Помните, что нужно совсем немного воздуха для извлечения нижних нот, и что все отверстия, обозначенные в таблице черными кружками, должны быть полностью закрыты.

D Теперь учащийся знает как брать ноту D, обозначенную [в таблице] семью черными кружками, которые расположены под нотой, как я уже объяснил.

E Взяв эту ноту, он переходит к натуральному звуку E, третьей ноте. Ее извлекают, открыв шестое отверстие; что можно увидеть по знаку «O». Его я также называю белым кружком, и в таблице он расположен на шестой линии. Каждая нота должна быть взята при помощи языка. То есть поток воздуха следует направлять так, как если бы вы просто произнесли слог *tu*.

F Звук F извлекается, если вы открываете пятое отверстие и закрываете шестое. Этот звук необходимо подстроить с помощью амбушюра. Чтобы понизить его поверните флейту к себе. Эта нота изначально немного выше, потому что следующее отверстие дает диез, как станет ясно из объяснения диезов и бемолей. Необходимо помнить, что мизинец следует держать между шестым отверстием и клапаном, как было сказано во второй главе.

G G извлекается посредством поднятия всех пальцев нижней руки, но мизинец остается на только что упомянутом месте. Мизинец всегда должен оставаться там, за исключением случаев, когда надо задействовать клапан. Учащийся должен как можно скорее научиться не поднимать пальцы слишком высоко и ставить их точно на отверстия.

Поскольку для ноты F флейту необходимо повернуть к себе, то для ноты G ее надо вернуть на прежнее место.

A Звук A берется, когда вы открываете третье отверстие. Шестой палец поэтому надо поместить между пятым и шестым отверстиями. Это (как и в случае с мизинцем) надлежит делать для того, чтобы поддерживать устойчивость флейты и чтобы пальцы были свободными. По мере того как учащийся играет гамму вверх, он должен понемногу увеличивать силу вдувания воздуха.

H, C Звук H берется, когда вы открываете второе отверстие; звук C — при открытии первого и закрытии третьего отверстия.

D Звук D берется, когда вы закрываете все отверстия, кроме первого. Потому воздух надлежит вдувать с большей силой, добиваясь чистого звука, но в то же время нужно быть осторожным, чтобы не произошло передувания, иначе получится звук октавой выше.

E Звук E берется, когда вы открываете шестое отверстие, закрыв первое и усилив поток воздуха, что необходимо и для последующих звуков.

F Звук F берется, когда вы открываете пятое отверстие и закрываете шестое. При извлечении этой ноты флейту снова нужно повернуть к себе.

G Звук G берется, когда вы открываете четвертое и шестое отверстия, без каких-либо других изменений. Флейту теперь нужно вернуть в ее обычное положение. Сейчас позвольте мне указать, что по мере того, как студент учится извлекать на этом инструменте все более высокие ноты, управлять амбушюром становится все сложнее. Поэтому, чтобы смягчить и извлекать их легче, надлежит прилагать усилия и смыкать губы все плотнее и плотнее, сжимать их в уголках, прижимать язык к губам и увеличивать силу воздушной струи.

A Звук A берется, когда вы открываете третье отверстие и увеличиваете силу воздушной струи.

H Звук H берется, когда вы открываете второе отверстие.

C Звук C берется, когда вы открываете первое отверстие и закрываете второе, четвертое и пятое. Этот звук непросто настроить, потому что на некоторых флейтах он слишком высокий, а на некоторых слишком низкий. Способ, с помощью которого звук C можно понизить — дуть слабее и повернуть флейту к себе. Если же и этого недостаточно, можно закрыть наполовину шестое отверстие, больше ничего не меняя. Или нужно следовать аппликатуре, указанной в таблице. Напротив, если звук C слишком низкий, если его извлекают первым из описанных способов, тогда закрывают только третье, пятое и шестое отверстия.

D Звук D берется, когда вы закрываете все отверстия, кроме первого. Нужен большой напор воздуха, и губы должны быть плотно сжаты.

E Звук E берется, когда вы открываете третье, четвертое и седьмое отверстия, но закрываете все остальные. Обратите внимание, что седьмое отверстие открывается, когда мизинец нажимает на клапан. Продолжайте увеличивать напор воздуха.

Дополнительные звуки: все звуки выше E извлекаются с трудом и могут использоваться не во всякой пьесе. Однако, поскольку нередко случается, что некоторые из них все же встречаются в импровизациях, я опишу те, что были мною обнаружены. В любом случае, поначалу Вы не должны стараться извлечь их. Это представляет большую трудность, и учащемуся лучше избегать этих звуков до тех пор, пока он не будет достаточно подготовлен. В первые дни лучше не идти дальше G, восемнадцатой ноты, если только техника амбушюра не дается с чрезвычайной легкостью. В этом случае ученик может продвигаться дальше, но с осторожностью. Иначе его усилия будут тщетными и не принесут пользы: для начала совершенно необходимо научиться брать нижние звуки, прежде чем переходить к остальным.

F Верхний звук F почти никогда не извлекается на флейте. Мне, однако, удавалось брать его на некоторых инструментах способом, который я намерен объяснить. Но Вы не

должны упорствовать, пытаясь извлечь его на любой флейте, кроме как в трели; взять ноту F отдельно невозможно. Эта нота берется при полном закрытии первого, второго и четвертого отверстий, пятое отверстие закрыто наполовину, открыты третье, шестое и седьмое отверстия, и дуть надо очень сильно. В любом случае, я не показываю ее в таблице 1, ввиду того, что это не вполне надежная нота.

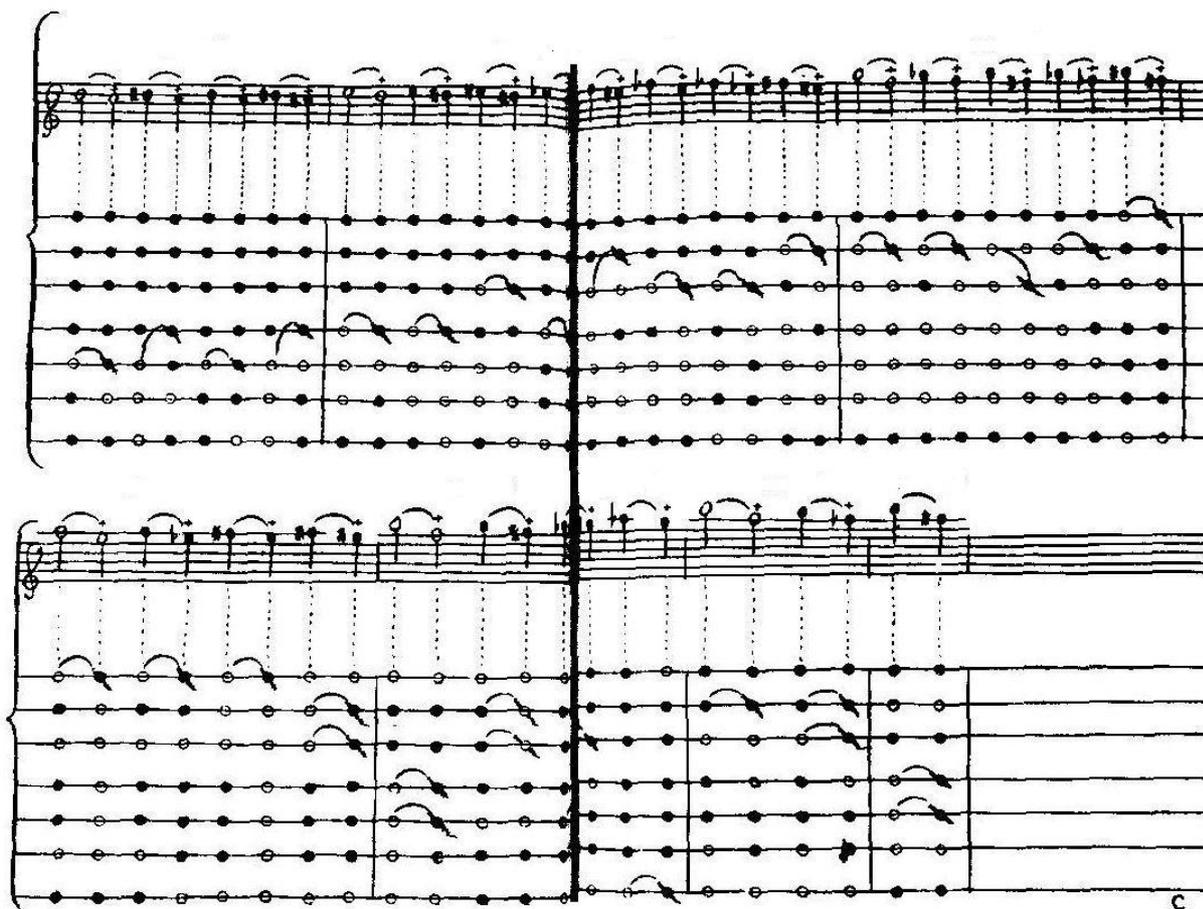
Fis Звук Fis берется легче. Надо закрыть все отверстия, кроме второго.

G. Звук G берется, когда вы закрываете первое и третье отверстия и открываете все остальные. Звуки выше, чем эти, извлечь можно, но сделать это настолько трудно и они так редко используются, что я никому не советую пытаться их играть.

ТАБЛИЦА 2

Все трели, или вибрации, на поперечной флейте

The image displays a musical score for a transverse flute, titled 'ТАБЛИЦА 2' (Table 2), which focuses on tremolos. The score is organized into two systems, each with a musical staff and seven fingerings diagrams below it. The first system shows a melodic line with a tremolo effect indicated by a wavy line. The second system continues this melodic line, also featuring a tremolo. The fingerings diagrams consist of seven horizontal lines representing the fingers (1-7) and the thumb (0), with dots indicating finger placement and curved lines showing finger movements. The notation includes various note values and rests, with the tremolo effect being a central element of the piece.



Глава 4

Первое объяснение таблицы 2:

Трели на натуральных звуках

После того, как мы изучили все натуральные звуки, я расскажу о трелях или вибрациях, которые можно сыграть на всех этих звуках. Все примеры показаны на схеме в таблице 2. Я включил одновременно все тоны и полутоны (также как в таблице 1), но для начала я рассмотрю трели, основанные только на натуральных звуках, как прежде поступал с основными звуками. Они так же будут обозначены [в таблице] белыми нотами.

Для тех, кто не знает, что такое трели, их можно описать, как смешение двух звуков, отстоящих на тон или на полтона, играютя они последовательно, быстро чередуясь. Трель начинается с верхнего звука и заканчивается нижним. Звук ударяется языком вначале и продолжается трель только с помощью пальца. Чтобы сыграть первую трель в нашей таблице — на нижнем звуке D — нужно сначала открыть шестое отверстие еще до того, как начнете вдвухать воздух, чтобы начать с E, верхнего звука. Когда вы играете трель, звук E нужно выделить языком и быстро ударить [пальцем] по шестому отверстию, не делая остановки для дыхания или для удара языка. Наконец, чтобы завершить трель, палец,

производящий удар, должен остановиться, закрывая то же отверстие. Количество ударов зависит только от длины ноты. Прежде всего помните, что вы не должны «набрасываться» на трель, но напротив, задерживать [момент ее начала] примерно на половину длительности ноты, особенно в медленных частях. Это показано в таблице. Самая короткая трель состоит из трех ударов. Такие трели [встречаются] на четвертных нотах в быстрых темпах в размерах 2/4 и 3/4.

Было бы излишним объяснять одну за другой все трели, поскольку есть совершенно понятная схема в таблице 2, и также потому, что все звуки, из которых они состоят, уже теперь известны. Правила, относящиеся к таблице 1, также применимы ко всем этим трелям, и следует придерживаться той же аппликатуры, которая указана на схеме.

Я должен остановиться только на трели на натуральном звуке С, поскольку она в самом деле отличается от других. Сначала нужно закрыть все отверстия кроме первого и ударять по четвертому отверстию после форшлага. Трель завершается поднятием пальца. Здесь все иначе, чем в случае с другими трелями. Что касается трели на верхнем звуке С (тридцать вторая нота), — ее очень трудно сыграть чисто и она в самом деле очень редко используется. Нота D, которая ей предшествует на схеме, берется необычным способом. Четвертое и пятое отверстия ударяются одновременно, а шестое слегка прикрывается. Другой способ исполнения трели — одновременно ударять третье и шестое отверстия, в то время как все остальные, кроме первого, закрыты. Для завершения трели все пальцы нужно опустить. Для этой ноты часто вместо трели используется *flattement**.

Когда все трели на натуральных звуках изучены, ученик может пробовать играть простые мелодии, чтобы привыкать понемногу к звучанию нот и укреплять свой амбушюр. Он даже может переходить к упражнениям сразу после освоения натуральных звуков таблицы 1. В этом случае ему следует обратиться к трелям таблицы 2, как только в том будет нужда и это будет не столь утомительно для запоминания. В пятой главе я дам другое разъяснение относительно трелей.

Глава 5

Второе объяснение таблицы 1

Диезы и бемоли

Как только студент хорошо освоит натуральные звуки, можно переходить к диезам и бемолям. Однако, поскольку есть несколько полутонов, которые надо подстраивать посредством амбушюром, об этом будет сказано отдельно.

* См. главу 9

D Нужно начать с натурального звука D (первая нота), чтобы следовать от натуральных звуков к диезам и бемолям, и как можно скорее приучить ухо слышать разницу [в них].

Dis Звук Dis берется, когда вы нажимаете мизинцем на клапан, открывающий седьмое отверстие.

E, F Звуки E и F берутся так, как я указал ранее в отношении натуральных звуков. Если Вы спросите меня, почему между этими нотами нет диеза, я отвечу — потому, что от одного звука до другого только полтона.

Eis По этой причине при повышении звук E употребляют [аппликатуру натурального звука] F. Это равносильно диезу, который повышает звук на полтона. Не забывайте повернуть флейту к себе. Чтобы сделать это, слегка опустите голову.

Fis Звук Fis берется, когда вы открываете шестое и седьмое отверстия и оставляете пятое открытым. Я говорю это для того, чтобы дать понять студенту: он не должен класть пальцы на отверстия после каждой ноты и должен поднимать их немедленно в соответствии с указанной схемой. Чтобы подстроить Fis, поверните флейту от себя и слегка поднимите голову. Выражения «поверните флейту» и «поверните мундштук» имеют равное значение.

Я больше не буду пояснять аппликатуру, ибо полагаю, что доступность схемы делает дальнейшие объяснения ненужными. Я лишь укажу способы улучшения интонации.

G, Gis Поскольку для извлечения звука Fis флейта была повернута от себя, ее необходимо вернуть в обычное положение для звука G. После следует звук Gis, и флейту нужно повернуть к себе, чтобы подстроить его.

A, Ais Верните флейту в естественное положение для натурального звука A и поверните к себе для звука Ais. Эту ноту можно существенно понизить, добавив несколько пальцев, как показано на рисунке

H, C Верните флейту в естественное положение для натуральных звуков H и C. Между этими звуками нет диеза по той же причине, что и в случае с E и F.

His Следовательно, используется натуральный звук C, чтобы сыграть His

Cis Чтобы получить звук Cis, флейту нужно отвернута так сильно, как только возможно.

D, Dis Для звуков D и Dis требуется естественное положение флейты.

E, F Затем играют звуки E и F. Но между этими двумя звуками только полтона, как я уже указал при обсуждении нижних E и F.

Fis, G, Gis Fis, натуральный звук G и Gis будут подстраиваться тем же образом, что и их двойники октавой ниже, о которых ранее уже шла речь В седьмой главе я объясню и другие способы, но этот, будучи самым легким, лучше усвоить вначале.

A, Ais Для натурального звука А флейту нужно поставить в обычное положение, а для звука Ais — повернуть к себе.

H, C, Cis Для звуков H и натурального C флейта должна быть в обычном положении и должна быть повернута от себя для звука Cis. Относительно этого полутона я дам еще одно объяснение в седьмой главе.

D, Dis Для звуков D и Dis флейту нужно вернуть в исходное положение, кроме тех случаев, когда эти звуки слишком низкие, что бывает на некоторых флейтах. В этом случае флейта по-прежнему остается в положении от себя. Данные высокие звуки трудно играть чисто, для этого нужны хороший слух и практика.

E Для звука E флейту тоже нужно поворачивать от себя. Для этой ноты нужно много воздуха.

Поскольку я уже говорил ранее о высоком Fis и натуральном G, повторяться было бы излишним. Поэтому давайте сразу перейдем к бемолям, которые почти все связаны с диезами, различие в том, что аппликатура, которая понижает одну ноту, повышает ту ноту, что находится ниже. Это происходит потому, что бемоль понижает звук на полтона, а диез на полтона повышает. Все трели также различаются, как видно на схеме. Я не буду больше говорить о натуральных звуках. И все же, хорошо бы играть их непрерывно, как показано в таблице 1 и корректировать их звучание, как уже пояснялось ранее.

Es На схеме видно, что звук Es соотносится с Dis.

Des Звук Des также можно играть как Cis, но он чище, если его играть способом, указанным на схеме.

B Звук B играется как Ais. Флейту надлежит отвернуть от себя, благодаря чему достигается определенная разница между B и Ais. На некоторых флейтах для более легкого извлечения звука седьмое отверстие следует открыть.

As Звук As играется как Gis.

Ges Звук Ges также можно играть как Fis, но он чище, если его брать способом, указанным на схеме. Чтобы подстроить его, флейту нужно сильно повернуть к себе. Этот полутон очень редко используется, а если и встречается, то лишь в тональностях с большим количеством знаков, которые вряд ли вообще применяемых в сочинениях для этого инструмента.

Es Звук Es играется как Dis. Флейту нужно повернуть от себя.

Des Звук Des играется как Cis. Для этого звука флейта должна быть как можно сильнее повернута от себя.

B Звук B играется как Ais.

As Звук As играется как Gis. Не поворачивайте флейту к себе слишком сильно.

Ges Как и его двойник октавой выше, нижний звук Ges отличается от Fis. Его также нужно подстраивать, поворачивая флейту к себе. Многие играют эти звуки одинаково.

Es Звук Es играется как Dis.

При сравнении бемолей с диезами нужно понимать, что речь идет о двух соседних звуках. Например, я сказал, что звук Es (полутон) играется как Dis (вторая нота) и так далее.

Все наблюдения, связанные с подстройкой полутонов посредством поворотов флейты к себе или от себя — нюансы, о которых студенту не стоит беспокоиться в начале, когда фундамент, так сказать, еще только закладывается. Следовательно, для него будет достаточно найти амбушюр и усвоить аппликатуру. Добившись этого, можно работать над нюансами, подлежащими улучшению, и достичь совершенства, вероятно, можно только со временем.

Cis Я не буду объяснять нижний звук Cis в моей таблице, поскольку этот полутон извлекается сложным способом и не имеет определенной аппликатуры. Он играется как D (первая нота), при закрытии всех отверстий; амбушюр повернут настолько, чтобы достичь полутона. Трель играется так, как если бы она была на ноте D.

Глава 6

Второе объяснение таблицы 2

Чтобы помочь понять знаки рядом с нотами и знаки над некоторыми кружками на схеме второй таблицы, я должен дать следующее объяснение.

(1) Лига, соединяющая две ноты (показанная в примере один) означает, что они должны быть произнесены только один раз на первой ноте (подготовка или форшлаг перед трелью), а также то, что они должны играть непрерывно на одном дыхании до конца трели. Это я объяснил ранее. Маленький крестик перед или над нотой указывает на трель.

ПРИМЕР 1



(2) Линия, соединяющая два кружка на схеме, указывает то отверстие, с которого трель начинается, и то, на котором она заканчивается. Таким образом, отображается аппликатура трели. Она [трель] такова, что не заканчивается на том отверстии, на котором

сделан форшлаг. Например, трель D-Es начинается с Es (когда Вы нажимаете мизинцем на клапан) и заканчивается на натуральном звуке E (когда Вы ударяете шестым пальцем по шестому отверстию и позволяете клапану закрыть седьмое отверстие). Кроме того, на втором отверстии — волнистая линия, указывающая, что пальцу надлежит ударять именно по этому отверстию.

Природа трели E-Fis такова: вначале нужно открыть пятое, шестое и седьмое отверстия, для взятия форшлага, а затем заново закрыть пятое отверстие и тремолировать шестое. Это позволяет расширить интервал и исполнить трель лучше, чем если тремолировать пятое отверстие, что не дает такого блестящего эффекта. Не забудьте отпустить клапан во время трели. Если бы последнее случилось, звук E стал бы слишком высоким и нестройным. Это показано на схеме.

Я также объясню разницу между диезами и бемолями с помощью трелей, использующих натуральные звуки. Например, Es и Dis берутся одинаково, но обратите внимание, что трель на Es включает натуральный звук F, а трель на Dis — натуральный звук E. Первая составляет целый тон, тогда как вторая — полтона. В этом существенное отличие. Также обстоит дело и со всеми другими нотами.

Также обратите внимание, что трели не всегда помечены в музыкальных произведениях так, как я описал это. Единственное обозначение — маленький крестик, который выглядит так: +. Форшлаг не обозначается никак, но игнорировать его нельзя. Необходимо следовать всему тому, что я описал.

Есть несколько высоких нот, на которых невозможно сыграть трели. До сих пор я говорил о тех, на которых это сделать возможно. Однако следует отметить, что ноты выше верхнего [звука] В (двадцать вторая нота) используются редко.

Вдобавок, я ничего не говорил об интонации при исполнении трелей. Это было бы всего лишь повторением уже сказанного в отношении обычных нот, из которых состоят данные трели. Я скажу только, что некоторые из них надлежит начинать, повернув флейту к себе, и заканчивать, повернув ее от себя. Такой является трель Fis - Gis, и эти две ноты следует подстраивать по-разному. С другими трелями надо поступать иначе, что становится ясным из объяснения данного в главах три и пять.

С помощью этих объяснений, а также изображений в таблице 2, легко научиться играть все трели. Некоторые из них следует начинать, закрыв отверстие на котором должна быть трель, и заканчивать, открыв то же отверстие. Это относится к трели на звуке C (одиннадцатая нота), о которой говорилось в главе четыре. Разница эта ясна из расположения кружков: черный кружок стоит перед белым в противоположность другим случаям.

Глава 7

Комментарии по поводу некоторых полутонов и трелей

Чтобы ничего не упустить, я рассмотрю здесь некоторые полутоны и трели, которые можно извлекать способом, отличным от показанного мной. Я начну с верхнего звука G_{is} (девятнадцатая нота), хотя способ, предлагаемый в таблице — наипростейший. Тем не менее, нота немного высит, если играть ее таким образом, и есть несколько других способов, позволяющих сделать ее ниже.

(1) После закрытия первого, второго и четвертого отверстий (как видно на схеме), шестое также нужно закрыть и открыть седьмое посредством клапана. Способ этот довольно широко используется. Некоторые исполнители даже играют трели, ударяя одновременно четвертым и шестым пальцем. Но это не так уж хорошо, ибо трудно сыграть трель отчетливо, когда пальцы находятся на таком расстоянии. Я бы предпочел, поэтому, всегда исполнять эту трель вторым пальцем (как показано на схеме) и корректировать ее звучание посредством амбушюра, поворачивая флейту к себе. Обратите внимание, что очень важно во время трели не поднимать палец слишком высоко.

(2) Первое, второе и четвертое отверстия закрыты, а пятое закрыто только наполовину, но с осторожностью. Этот способ чуть менее неудобен, нежели остальные, поскольку задействуются только два пальца нижней [правой] руки. Этими пальцами легче управлять, поскольку они соседние. Трель всегда начинается второй палец, флейта при этом вновь повернута к себе. Существуют некоторые последовательности, где этот полутон нужно играть в соответствии со схемой, чтобы избежать больших трудностей.

То, что я сказал о ноте G_{is}, относится также к A_s (39-я нота) за исключением трели, которая отличается от предыдущей, что можно увидеть в таблице трелей.

Трель на верхнем C_{is} (24-я нота) также можно играть различными способами. Я объясню их (а также некоторые другие) скорее для того, чтобы удовлетворить любопытство, нежели для того, чтобы предписать их частое использование. Эти трели не могут быть исполнены на всех флейтах с одинаковой легкостью.

Первый способ — закрыть второе и третье отверстия и ударять по четвертому и шестому одновременно. Оставшиеся отверстия, в том числе седьмое, надлежит открыть. Вдобавок, пальцами, исполняющими трель, надо закрыть соответствующие отверстия при ее завершении.

Второй способ — закрыть все отверстия, кроме первого и пятого. Трель выполняется на шестом отверстии, которое остается открытым при завершении трели. При тех же прочих условиях, можно еще ударять по клапану.

Cis без трели также можно играть, закрыв третье и четвертое отверстия и оставив остальные открытыми. То же относится к Des.

Я должен снова обратить внимание на натуральный звук H (22-я нота). Его можно играть, закрывая три отверстия пальцами нижней [т.е. правой] руки и исполнять трель на первом отверстии. Таким способом она играется легко, но получается чуть высокой. Чтобы этого избежать, необходимо повернуть мундштук к себе. Трель на верхнем звуке B (37-я нота) можно играть, закрывая второе отверстие только наполовину, и трель выполнять на первом и третьем отверстиях одновременно, оставляя все остальные открытыми. Но при такой аппликатуре она не вполне чистая.

Трель на звуке Ais (21-я нота) можно играть, закрывая все отверстия, кроме третьего и седьмого, исполняя трель на втором отверстии и повернув мундштук к себе.

Трель на верхнем звуке D (25-я нота), начинающуюся с Es, можно также исполнять на третьем и пятом отверстиях одновременно, при этом закрыв первые три и открыв четвертое и седьмое. Воздух надлежит вдуть с силой и оставлять пальцы поднятыми при завершении трели. На некоторых флейтах необходимо открывать первое отверстие.

Я должен упомянуть нижний натуральный звук C (11-я нота в таблице 1). Некоторые исполнители играют его, закрывая второе, четвертое и пятое отверстия. Мне этот способ не кажется удовлетворительным, поскольку если играть звук C таким образом, он слишком приближается к Cis, и полутон получается грязным.

Глава 8

Артикуляция, форшлагги, акценты

и трели с окончаниями на поперечной флейте и других духовых инструментах

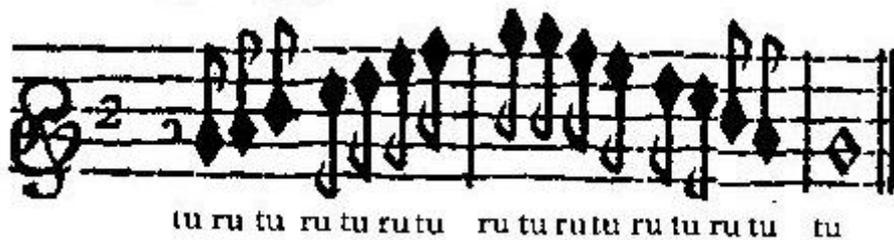
Объяснив манеру игры тонов и полутонов с трелями, остается рассмотреть артикуляцию и украшения, который совершенно необходимы для отличного исполнения. Эти украшения — форшлагги, акценты, трели с окончаниями, *flattements*, батманы и так далее. Я начну со всех видов языка, артикуляций и лиг, примеры которых я приведу, равно как и образцы форшлаггов, акцентов и трелей с окончаниями. Они будут полезны для всех духовых инструментов. Затем я объясню, как исполнять *flattements* и батманы на поперечной флейте.

Чтобы сделать исполнение более приятным и избежать однообразия в артикуляции, существует несколько способов. Например, используются два основных слога: *tu* и *ru*¹¹. Слог *tu* более распространен и применяется практически везде: на целых нотах, половинных, четвертных и большинстве восьмых, ибо, когда последние [восьмые] повторяются на

одной высоте или совершают скачки, их играют с *tu*. Когда они движутся поступенно вверх или вниз, слог *tu* также применяется, но попеременно со слогом *ru*, что видно из примеров 2 и 3, где эти два слога чередуются.

То, какие ноты играют с *tu*, а какие со слогом *ru*, определяется количеством восьмых. Когда оно нечетно, используйте слог *tu*, а сразу за ним слог *ru*, как в примере 2.

ПРИМЕР 2



Когда оно четно, задействуйте слог *tu* для первых двух нот, а затем слог *ru*, как в примере 3.

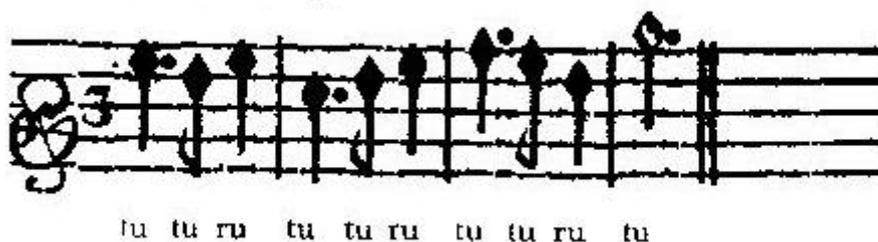
ПРИМЕР 3



Надо отметить, что не все восьмые ноты следует играть одинаково. В некоторых размерах надлежит играть одну длинную и одну короткую. Это также определяется числом нот. Когда оно четно — первая нота длинная, а вторая короткая, и также для остальных. Когда оно нечетно — все наоборот. Называется это точками¹². Этот метод обычно применяется в размерах 2/4, 3/4 и 6/4.

Слог *ru* нужно использовать для ноты, следующей за восьмой и которая на один тон выше или ниже ее (примеры 4 и 5).

ПРИМЕР 4



ПРИМЕР 5

tu ru tu tu ru tu tu tu tu

Есть также размеры, где для озвучивания восьмых нот применяется только слог *tu* (примеры 6,7 и 8).

ПРИМЕР 6

tu tu tu tu tu tu tu ru tu

ПРИМЕР 7

tu tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu tu

ПРИМЕР 8

tu tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu

ru tu ru tu tu

Tu используется для всех восьмых нот, а *ru* только для шестнадцатых. В таких размерах восьмые ноты рассматриваются как четверти, а шестнадцатые как восьмые. Так же в

размерах шесть восьмых, двенадцать восьмых и девять восьмых. В этих размерах восьмые ноты нужно играть ровно, а шестнадцатые с точками.

Ru применяется для шестнадцатых нот в соответствии с правилами, указанными ранее для восьмых. Здесь слог *ru* используется даже чаще. Независимо от того, находятся ли шестнадцатые на одной высоте или движутся скачками, он применяется всегда (примеры 9, 10,11).

ПРИМЕР 9



tu tu ru tu tu tu tu tu tu

ПРИМЕР 10



tu tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu

ПРИМЕР 11



tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu

Эти правила основные, но иногда допускаются исключения, что можно увидеть в примерах 12 – 15.

ПРИМЕР 12



tu tu ru tu tu tu ru tu ru tu

ПРИМЕР 13



tu ru tu tu tu ru tu tu

ПРИМЕР 14



tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

ПРИМЕР 15



tu tu tu ru tu tu ru tuturu tu tu ru tuturu tu

Понятно, что слоги *tu* и *ru* применяются для первых двух восьмых или шестнадцатых при четном количестве нот, а также когда две восьмые ноты чередуются с четвертями, либо шестнадцатые с восьмыми. Это делается для достижения большей мягкости и является делом вкуса. Этот вкус, следовательно, особенно необходим, если артикуляция, описанная мною в начальных примерах, начинает звучать грубо. Исполнитель должен остановиться, когда он достигает этой грани, ведь артикуляция должна быть приятной для слуха, незави-

симо от расположения нот или темпа. Помните, что слог *ru* не должен применяться в трелях или двух нотах, идущих одна за другой. Его всегда нужно использовать попеременно с *tu*.

В размере $3/2$ слоги *tu* и *ru* используются на четвертях, а слог *ru* на половинках, следующих за четвертью, при поступенном (нисходящем или восходящем) движении (пример 16).

ПРИМЕР 16

The image shows two musical staves in treble clef with a 3/2 time signature. The first staff contains a sequence of notes with stems pointing up, representing the syllables 'tu tu ru tu ru tu tu tu ru tu tu ru'. The second staff contains a sequence of notes with stems pointing up, representing the syllables 'tu tu ru tu ru tu tu'. The notes are placed on the lines of the staff to indicate pitch, showing a stepwise descent in the first staff and a stepwise ascent in the second staff.

Можно утверждать, что все трехдольные размеры родственны простым трем четвертям, и что в размере $3/2$ половинные могут рассматриваться как четверти, а четверти как восьмые. Именно поэтому четверти должны быть с точками в этом размере, в соответствии с объяснением, ранее данным мною относительно восьмых.

Нужно заметить, что артикуляция может быть более или менее отчетливой в зависимости от инструмента. Например, она мягкая на поперечной флейте, более отчетливая на блокфлейте и весьма яркая на гобое.

Лиги

Необходимо также упомянуть лиги. Они состоят из двух и более нот, сыгранных на один удар языка и обозначаются полукруглой скобкой под или над нотами (примеры 17 и 18).

ПРИМЕР 17

Example 17 consists of two staves of music in treble clef. The first staff is in 3/4 time and contains six notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4. The notes are grouped into three pairs, each with a slur underneath and the syllable 'tu' written below. The second staff contains four notes: G4, A4, B4, A4, followed by a double bar line. The notes are grouped into two pairs, each with a slur underneath and the syllable 'tu' written below.

ПРИМЕР 18

Example 18 consists of a single staff of music in treble clef. The time signature is 8/8. The staff contains five notes: G4, A4, B4, A4, G4. The notes are grouped into five individual pairs, each with a slur underneath and the syllable 'tu' written below.

Port-de-voix и coulement*

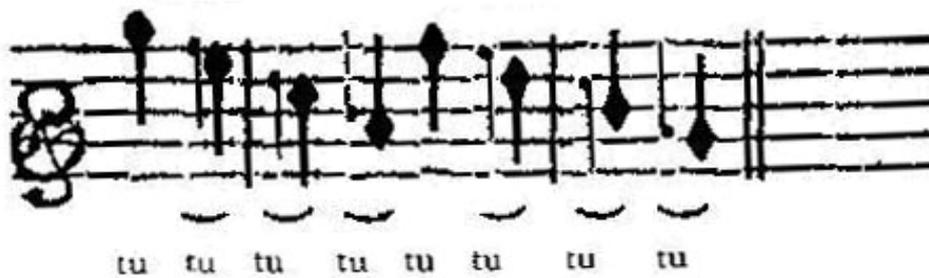
Port-de-voix — удар языка, соответствующий ноте, находящейся на ступень ниже последующей ноте [основной] и предвосхищающей ее (пример 19). Coulement начинается на ступень выше [основной ноты] и вряд ли используется где-либо, кроме нисходящих терций (пример 20).

* Восходящая аподжиатура (или форшлаг) и нисходящие проходящие звуки.

ПРИМЕР 19
PORT-DE-VOIX



ПРИМЕР 20
COULEMENT



Маленькие ноты, обозначающие нижние и верхние задержания, не идут в счет времени. Тем не менее они артикулируются, в то время как основные ноты связаны с ними лигой. Батманы и port-de-voix часто связаны, как вы можете видеть на образце с восходящими форшлагами, обозначенными номерами 3 и 4 в примере 19. Батманы будут рассмотрены в девятой главе.

Акценты и трели с окончаниями

Акцент — это нота, прикрепленная к определенным звукам, чтобы придать им большую выразительность (пример 21).

ПРИМЕР 21

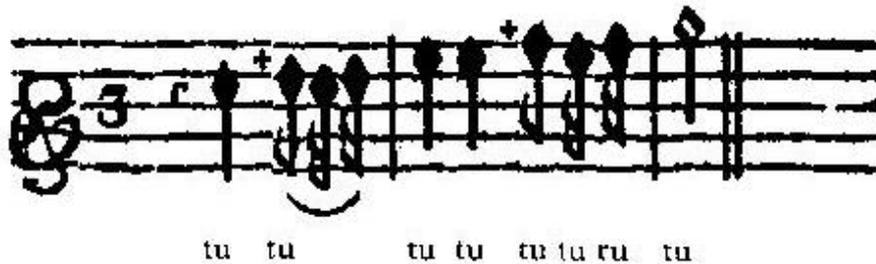
АКЦЕНТ



Трель с окончанием — обычная трель, за которой следуют две шестнадцатые ноты, связанные или отделяемые с помощью языка (пример 22).

ПРИМЕР 22

ТРЕЛЬ С ОКОНЧАНИЕМ



Глава 9

Flattement и батманы

Flattement играется почти как обычная трель, с той разницей, что палец всегда поднят при завершении, за исключением звука D. Кроме того, его играют на нижних отверстиях, а некоторые — не закрывая отверстие полностью. В отличие от трели при flattement участвует нижняя нота.

Батман делается быстрым ударом по отверстию один или два раза, насколько возможно близко к главной ноте. Опять же, палец должен быть поднят при завершении всех нот, за исключением D, о чем я скажу далее. При батмане также участвует нижняя нота.

Следуя порядку таблицы 1, я начну с flattement на нижнем натуральном звуке D, который можно сыграть только очень сложным способом. Поскольку пальцы не могут быть задействованы, чтобы исполнить это украшение (так как все они закрывают отверстия), нижняя [правая] рука трясет флейту, имитируя обычный flattement. Что касается батмана, он неисполним.

Flattement на звуке Dis или Es играется также, как на натуральном D. Батман играется мизинцем на клапане, над которым он должен оставаться.

Flattement на натуральном звуке E играется на краю шестого отверстия. Батман играется на самом отверстии.

Flattement и батман на звуках F и Fis играют на пятом отверстии; flattement играется на краю отверстия и батман на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке G можно сыграть двумя способами: на краю четвертого отверстия или на пятом отверстии. Батман играется на четвертом отверстии.

Flattement на звуках Gis или As играется на краю третьего отверстия, батман – на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке A играется на четвертом отверстии или на краю третьего, батман – на самом третьем отверстии.

Flattement на звуках Ais или B играется на шестом отверстии, батман на том же отверстии или на втором, когда ему предшествует форшлаг.

Flattement на натуральном H играется на третьем отверстии, батман — на втором.

Flattement на натуральном звуке C играется на четвертом отверстии, батман — на четвертом и пятом одновременно или на первом, когда ему предшествует форшлаг.

Flattement на звуках Cis или Des играется на втором отверстии, батман — на первом.

Flattement на натуральном звуке D играется на втором отверстии. Он отличается от других тем, что и в начале, и в конце отверстие должно быть закрыто. Следите за тем, чтобы пальцы не поднимались слишком высоко. Батман играется на четвертом отверстии, если используется натуральный звук C, и на втором и третьем одновременно, если используется Cis. Опять же отверстия должны быть закрыты в начале и в конце.

Flattement на звуках Dis или Es играется на первом отверстии, которое должно быть закрыто в начале и в конце. Батман играется на клапане Es, как я уже говорил по поводу нижнего звука Es. Dis играется на втором и третьем отверстиях одновременно. При завершении этого батмана первое отверстие должно быть открыто, а второе и третье — закрыто.

Flattement и батманы на звуках Ais и B играют также как их двойники октавой ниже. Flattement к этой последней ноте играется на краю четвертого отверстия. Батман можно исполнить на этом отверстии или еще на втором, особенно если ему предшествует форшлаг.

Flattement на натуральном звуке C играется двумя способами, либо на шестом отверстии, либо на третьем. Батман играется в той же манере, но, кроме того, еще на первом отверстии, если ему предшествует форшлаг.

Flattement на натуральном звуке D играется на втором отверстии, как и его двойник октавой ниже. Батман играется на втором и третьем отверстиях одновременно.

Flattement на звуках Dis или Es играется также, как и октавой ниже; батман исполняется в той же манере, либо на пятом и шестом отверстиях одновременно. Четвертое и седьмое отверстия должны оставаться открытыми. В конце все пальцы нужно опустить.

Flattement на натуральном звуке E играется на краю третьего отверстия, батман — на самом отверстии. Я умышленно опускаю верхние ноты, поскольку их исполнение требует слишком больших усилий. Учащийся не должен пытаться играть некоторые из них, пока не достигнет определенных успехов в игре.

Данные украшения обозначаются не во всех музыкальных пьесах. Обычно их можно встретить только в тех, которые написаны учителем для своих учеников, как это показано в примере 23.

ПРИМЕР 23

FLATTEMENT БАТМАН

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes with various ornaments. Above the staff, the word 'FLATTEMENT' is written above the first two notes, and 'БАТМАН' is written above the next two notes. Below the staff, the notes are labeled with letters: 'B' under the first note, 'D' under the second, 'C' under the third, 'D' under the fourth, and 'A' under the fifth note. The notes are: a half note G4 with a flattement ornament (a wavy line), a half note A4 with a flattement ornament, a quarter note G4 with a batman ornament (a vertical line with a dot), a quarter note F4 with a batman ornament, a quarter note E4 with a flattement ornament, a quarter note D4 with a batman ornament, and a half note C4 with a flattement ornament.

В конечном счете, было бы затруднительно дать точные указания относительно того, где применять эти украшения во время игры. В целом можно сказать, что flattement обычно появляется на длинных нотах, как, например, на целых (A в примере 23), половинных (B), четвертях с точками (C) и так далее. Батманы обычно исполняются на коротких нотах, как, например, на ровных четвертях (D) в быстрых частях и на восьмых нотах в тех размерах, где они играют ровно. Вряд ли возможно дать еще какие-либо указания, связанные с распределением украшений. Хороший вкус и опыт, в большей степени, чем теория научат этому. Я бы посоветовал студенту играть вначале те пьесы, в которых все украшения обозначены, дабы он постепенно привыкал исполнять их там, где это наиболее уместно.

Конец трактата о поперечной флейте.

Трактат о блокфлейте

Глава 1

Положение блокфлейты и положение рук.

Поскольку у блокфлейты есть свои достоинства и свои ценители, как и у поперечной флейты, я подумал, что будет полезно добавить короткий трактат, рассматривающий отдельно этот инструмент.

Я начну с описания манеры, в которой блокфлейту нужно держать и расскажу о положении рук.

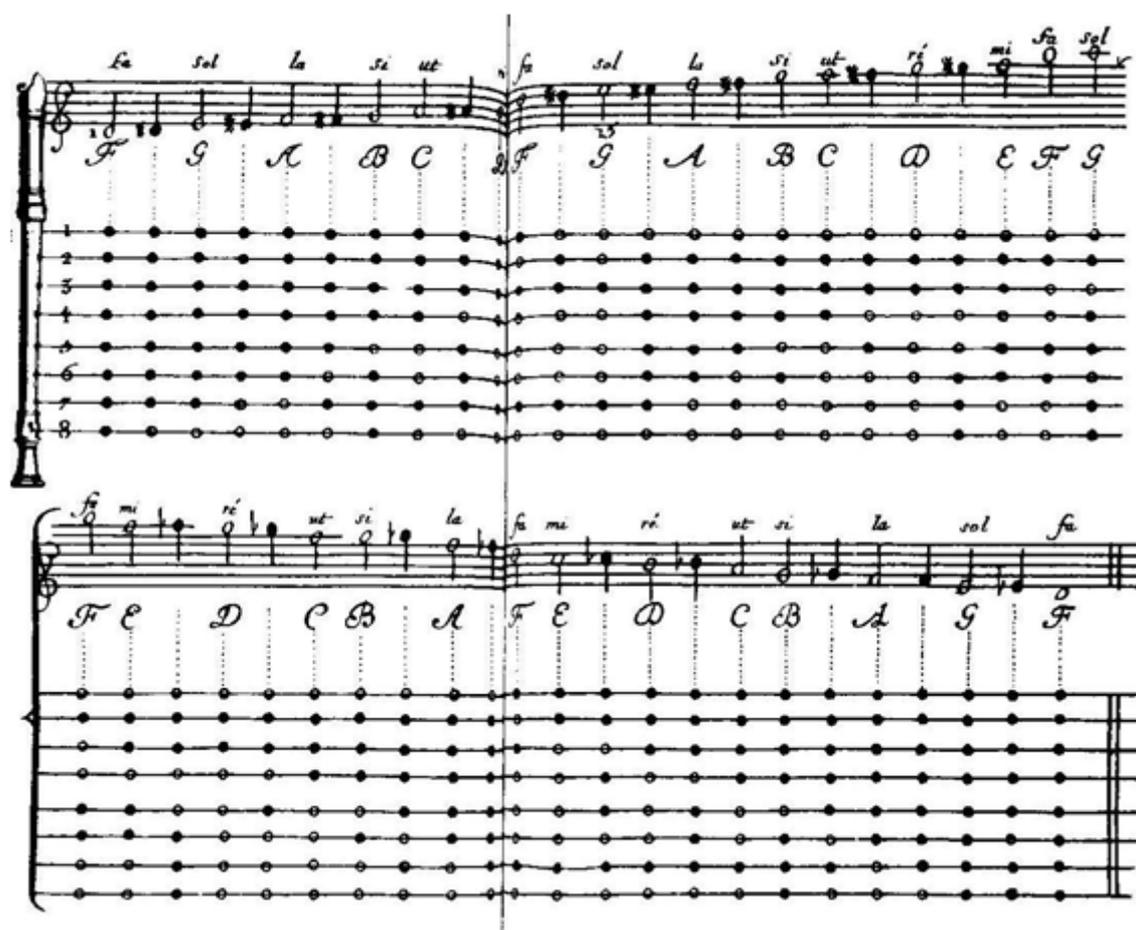
Исполнитель должен держать флейту прямо перед собой, приложить верхний конец, называемый клювом (наконечником) к губам, не зажимая его. Нижний конец, называемый ножкой, нужно держать на расстоянии фута от туловища; таким образом, чтобы руки можно было положить на блокфлейту без напряжения. Он не должен поднимать локти, но позволять *им падать свободно*.

Левая рука должна располагаться на верхней части блокфлейты, а правая рука — на нижней, как это показано на рисунке. Большой палец левой руки закрывает отверстие на нижней стороне блокфлейты. Это отверстие расположено выше других и должно называться первым. Следующее за ним я буду называть вторым и так далее. Большой палец правой руки также надо поместить с внутренней стороны блокфлейты, напротив пальца, закрывающего пятое отверстие или даже немного ниже. Единственное назначение этого пальца — поддерживать инструмент.

Пальцы нужно держать прямыми, насколько это возможно, особенно это относится к левой руке. Мизинец правой руки должен привыкнуть закрывать восьмое отверстие. Это представляет некоторую трудность поначалу. Отверстия нужно закрывать не подушками пальцев, а серединой верхней фаланги. Поскольку средний палец на каждой руке длиннее остальных, его нужно немного согнуть. Это позволит ему попадать на отверстие более точно и легче его закрывать.

ТАБЛИЦА 3

Аппликатура всех тонов и полутонов на блокфлейте



Глава 2

Объяснение таблицы 3: все звуки

Поскольку таблица, которую я буду использовать в этом трактате, похожа на таблицу, примененную мною в трактате о поперечной флейте, было бы излишним давать здесь повторное объяснение. Поэтому желающие начать с блокфлейты должны изучить третью главу вышеупомянутого трактата. Они получают достаточное представление об этой таблице, так же как и о музыкальных звуках. И все же, необходимо изменить некоторые положения в этой главе, чтобы она полностью подходила к таблице 3 о тонах и полутонах на блокфлейте. Первая нота на блокфлейте — F, в то время как на поперечной флейте D. Это различие нужно учесть, и фраза на странице 13 (строки 13-14)* должна читаться как: «Эта схема состоит из восьми параллельных линий, каждая из которых соответствует одному из восьми отверстий блокфлейты». Фраза, начинающаяся шестью строками ниже должна читаться:

* В настоящей работе с.113, строка 11.

«под первой нотой (F) восемь черных кружков, расположенных на прерывистой перпендикулярной линии. Таким образом, ясно, что восемь отверстий блокфлейты должны быть закрыты, первые четыре — верхней рукой, а оставшиеся четыре — нижней. Так берется звук F».

Осталось то же самое исключение для страницы 16 (строка 12)*, где нужно проделать следующие изменения: «Единственное отличие в положении амбушюра».

За страницей 16 (строка 22) должно последовать объяснение нот. Здесь мы оставим эту главу и вернемся к данной главе.

F Схема в таблице 3 показывает, что для ноты F все отверстия должны быть закрыты. Артикуляция этой ноты должна соответствовать тому, что я указал в третьей главе трактата о поперечной флейте. Трудность здесь заключается в том, чтобы закрыть все восемь отверстий полностью, потому что, даже при незначительной утечке воздуха, ноту будет невозможно сыграть. Сложность эта происходит отчасти потому, что мизинец, который должен закрывать восьмое отверстие, нелегко отделить от остальных пальцев. Поэтому лучше начинать со звука G. Этот метод будет более разумным, и он более распространен. Тем не менее, для порядка, я буду говорить о звуке Fis.

Fis Он берется, когда вы открываете наполовину восьмое отверстие на тех блокфлейтах, у которых нет двойного восьмого отверстия. На тех, у которых оно есть, должно быть открыто только дальнее отверстие. Чтобы сделать это, нужно сдвинуть палец назад, не поднимая его. Помните, что играя нижние ноты, нужно дуть очень осторожно, и чем более высокую ноту вы играете, тем сильнее нужно дуть.

G Натуральный звук G берется, когда вы полностью открываете восьмое отверстие.

Gis Gis берется, когда вы открываете седьмое отверстие только наполовину тем способом, о котором я говорил применительно к звуку Fis. Если отверстие двойное, только дальнее должно быть открыто.

A Натуральный звук A берется, когда вы полностью открываете седьмое отверстие и не закрываете заново восьмое.

Ais Звук Ais берется, когда вы открываете шестое отверстие и заново закрываете седьмое.

H Натуральный звук H берется, когда вы открываете пятое отверстие и закрываете все остальные.

C, His Натуральный звук C берется, когда вы открываете шестое и восьмое отверстия, а седьмое оставляете закрытым. Это отверстие почти всегда закрыто, как показано на схеме.

* В настоящей работе с. 113, 6-ая строка снизу.

Между звуками Н и С нет диеза, потому что между ними только полутон. Вот почему вместо Нis используется натуральный звук С.

Cis Звук Cis берется, когда вы открываете четвертое отверстие и закрываете пятое и шестое.

D Натуральный звук D берется, когда вы открываете пятое и шестое отверстие, без каких-либо других изменений.

Dis Dis берется, когда вы открываете третье отверстие и закрываете четвертое и пятое.

E Натуральный звук E берется, когда вы открываете четвертое и пятое отверстие без каких-либо других изменений

F, Eis Натуральный звук F берется, когда вы открываете второе отверстие и закрываете третье. Это отверстие почти всегда закрыто. Между E и F нет диеза по той же причине, которую я указал в отношении Н и С. Поэтому для Eis используется натуральный звук F.

Fis Fis берется, когда вы открываете первое отверстие, также известное как отверстие для большого пальца, и закрываете второе отверстие.

G Натуральный звук G берется, когда вы открываете второе отверстие без каких-либо других изменений.

Gis Gis берется, когда вы закрываете все отверстия, кроме первого и восьмого.

A Натуральный звук A берется, когда вы открываете седьмое отверстие без каких-либо других изменений. Здесь нужно дуть сильнее, чтобы извлекать звуки верхнего регистра блокфлейты. Эта нота также берется с помощью *pincement*¹³.

Pincement достигается при помощи закрытия отверстия для большого пальца наполовину ногтем большого пальца. Это делается для всех высоких нот, что показано на схеме при помощи наполовину закрашенных кружков.

Ais Звук Ais берется, когда вы открываете шестое отверстие и закрываете седьмое только наполовину. Для этой ноты необходим *pinching*, также как и для всех последующих нот.

H Натуральный звук H берется, когда вы открываете пятое и седьмое отверстия и закрываете шестое.

C Натуральный звук C берется, когда вы открываете шестое отверстие. Это означает, что все пальцы нижней руки подняты.

Cis Звук Cis берется, когда вы открываете четвертое отверстие, закрываете пятое и дуете более осторожно. На некоторых флейтах есть двойное четвертое отверстие. В этом случае четвертое отверстие нужно закрыть только наполовину, а пятое не закрывать совсем.

D Натуральный звук D берется, когда вы открываете четвертое отверстие и поднимаете все пальцы нижней руки.

Dis Звук Dis берется, когда вы закрываете шестое, седьмое и восьмое отверстие без каких-либо других изменений. На некоторых флейтах восьмое отверстие может оставаться открытым.

E Натуральный звук E берется, когда вы открываете седьмое и восьмое отверстие и закрываете пятое и шестое без каких-либо в верхней [левой] руке.

F Натуральный звук F берется, когда вы открываете третье отверстие без каких-либо других изменений. Верхний Fis отсутствует.

G Натуральный звук G берется, когда вы открываете третье и шестое отверстия и закрываете все остальные. Необходимо дуть очень сильно.

Когда все эти ноты будут изучены, смею предположить, что схема достаточно понятна, чтобы усвоить оставшиеся ноты, бемоли. Это будет проще сделать, поскольку все они родственны диезам, и аппликатура, которая делает одну ноту ниже, другую повышает, как показано на схеме. Об этом я говорил в пятой главе трактата о поперечной флейте. Поэтому я не буду давать дальнейших объяснений, за исключением нижнего Eis, который не был показан на схеме.

Eis Это то же самое, что натуральный звук F, как я уже говорил по поводу верхнего Eis.

Я хотел бы посоветовать начинающим поначалу не играть никаких звуков, кроме натуральных, которые обозначены белыми нотами. Таким образом они смогут избежать больших трудностей.

ТАБЛИЦА 4

Все трели, или вибрации на блокфлейте

This musical score is divided into four systems, each consisting of a melodic line and a corresponding fingering chart for an 8-hole block flute. The melodic lines are written on a single treble clef staff, while the fingering charts consist of eight horizontal lines, one for each finger (numbered 1-8 on the left). Vertical dotted lines connect the notes in the melody to the specific fingerings in the charts. The first system includes a small illustration of a block flute on the left side. The notation includes various note values, rests, and trill symbols (marked with 'x' or 'v'). The fingering charts use solid black dots to indicate finger placement and curved arrows to show the movement of fingers during trills or vibrations.

Глава 3

Объяснение трелей

Усвоив все натуральные звуки, учащийся должен научиться играть трели на этих звуках. Для этого надлежит изучить четвертую и пятую главы трактата о поперечной флейте. Здесь он найдет подробное объяснение исполнения трелей, которым он сможет воспользоваться, чтобы выучить трели на блокфлейте. Они показаны в таблице 4. Поэтому я расскажу только о некоторых отдельных трелях, и этого будет достаточно, чтобы освоить все остальные. Я начну с трели на нижнем F, первой на схеме. Эта схема показывает восемь отверстий, открытых в начале трели и закрытых при завершении. В трактате о поперечной флейте было сказано, что палец должен ударить несколько раз то отверстие, на котором трель должна завершиться. Это правило действительно для всех трелей.

Трель на Fis играется так же, как на натуральном F, за исключением того, что палец закрывает отверстие только наполовину. Если отверстие двойное, палец сдвигается, и трель играется только на ближайшем из отверстий.

Чтобы сыграть трель Fis - Gis, нужно сначала открыть седьмое отверстие наполовину, закрыть наполовину восьмое, ничего больше не меняя, и исполнять трель на седьмом отверстии, закрывая его полностью. Все три действия выполняются последовательно, и предшествует им один удар языка. Эта трель применяется очень редко.

Чтобы сыграть трель F – Ges, нужно сначала открыть наполовину восьмое отверстие и исполнять трель на этом же самом отверстии, закрывая его полностью. Эта трель также используется для Eis.

Этого объяснения четырех трелей (в дополнение к схеме) должно быть достаточно, чтобы полностью понять, как исполнять все трели. Я упомяну только трель на натуральном звуке G первой октавы (15-ая нота), поскольку она играется другим способом, нежели остальные. Эта трель начинается с A, закрываются третье, четвертое, пятое и шестое отверстия, и трель исполняется на четвертом отверстии, которое должно остаться открытым при завершении. Это показано с помощью волнистой линии, проходящей через белый кружок. Есть еще другие трели, аналогичные этой, и также те, которые играются двумя пальцами одновременно. Они показаны на схеме двумя волнистыми линиями, проходящими через два кружка (один над другим).

Остается только рассмотреть flattement и батманы. О них я расскажу в следующей главе. В отношении артикуляции, лиг, форшлаггов, акцентов и так далее, учащийся должен прочитать восьмую главу трактата о поперечной флейте, в которой дано подробное объяснение всем этим вещам.

Глава 4

Flattement и батманы

В девятой главе трактата о поперечной флейте я описывал flattement и батманы, а также способы их исполнения. Поэтому учащийся должен прочитать начало той главы, прежде чем читать эту. Затем он может приступить к изучению следующих рассуждений о том, как эти способы применяются при игре на блокфлейте.

Чтобы следовать тому же порядку, что и в таблице 3, мы начнем с flattement на ноте F. Его можно исполнить, только качая блокфлейту нижней рукой, также как и в случае с первой нотой на поперечной флейте. То же относится к Fis и Ges. Батманы на этих нотах не исполняются.

Flattement на звуках G, Gis и As исполняются на краю восьмого отверстия, батманы — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке A исполняется на краю седьмого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на звуке Ais или B играется на краю шестого отверстия; его еще можно играть на восьмом отверстии. Батман исполняется на самом шестом отверстии.

Flattement на натуральном звуке H исполняется на краю пятого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке C исполняется или на половине пятого или на половине шестого отверстия. Батман играется на самом шестом отверстии, если только нет звука B. В этом случае батман исполняется на пятом отверстии.

Flattement на ноте Cis или Des играется на краю четвертого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке D играется на пятом отверстии, батман — на четвертом, кроме тех случаев, когда ему предшествует полутоновый форшлаг. В этом случае батман исполняется на пятом и шестом отверстиях.

Flattement на звуке Dis или Es исполняется на половине шестого отверстия. Батман играется на самом шестом отверстии или на третьем, когда ему предшествует форшлаг.

Flattement на натуральном звуке E играется на четвертом отверстии. Батман исполняется на третьем или на четвертом, когда ему предшествует звук Dis.

Flattement на натуральном звуке F играется на пятом отверстии. Или на половине четвертого, батман — либо на втором, либо на четвертом.

Flattement на Fis или Ges играется также как flattement на натуральном звуке F. Батман исполняется на четвертом отверстии или на первом, когда ему предшествует форшлаг.

Flattement на натуральном звуке G играется на четвертом отверстии. Батман исполняется на втором или на первом, когда ему [звуку G] предшествует форшлаг, отстоящий от него на целый тон.

Flattement на звуке G_{is} или A_s играется на половине восьмого отверстия. Батман — на самом восьмом отверстии или на шестом. В последнем случае третье отверстие и даже иногда второе должны быть открыты. При использовании этого способа отверстие должно быть снова закрыто при завершении [батмана]. Этот метод не применяется для других батманов.

Flattement на натуральном звуке A играется на краю седьмого отверстия. Батман исполняется на самом седьмом отверстии. Когда ему предшествует форшлаг, отстоящий на тон, этот батман играется на четвертом отверстии, при этом первое и второе — открыты. Опять же, отверстия должны быть закрыты при завершении.

Flattement на звуке A_{is} или B играется на краю шестого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке H играется на краю пятого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке C исполняется на краях пятого и шестого отверстий, батман — на любом из двух.

Flattement на звуке C_{is} или D_{es} играется на краю шестого или на краю четвертого отверстия, батман — на самом четвертом отверстии.

Flattement на натуральном звуке D исполняется на краю пятого отверстия. Батман играется на четвертом отверстии или на пятом, когда ему предшествует полутоновый форшлаг.

Flattement на звуке D_{is} или E_s исполняется на краю четвертого отверстия, батман — на самом отверстии.

Flattement на натуральном звуке E играется на половине седьмого отверстия. Батман исполняется на самом седьмом отверстии или на пятом и шестом одновременно, когда ему предшествует форшлаг, отстоящий на тон.

Flattement на натуральном звуке F играется на седьмом отверстии, батман — на третьем.

Flattement на натуральном звуке G играется на шестом отверстии, батман — там же.

Конец трактата о блокфлейте

Иоганн Георг Тромлиц (1725 –1805)

Немецкий флейтист, педагог, писатель и изготовитель инструментов.

Тромлиц родился 8 ноября 1725 года в семье польского гренадера. Он закончил Лейпцигский университет в 1750 году, получив квалификацию “юрист”. В 1754 году он присоединился к «Большим концертам»¹⁴, музыкальному обществу, образованному в 1743 году.

Будучи членом «Больших концертов», Тромлиц добился известности. Перечень его выступлений с оркестром известен из написанной Фридрихом Рошлицем биографии Гертруды Элизабет Шмелинг (известной как Мара). С ней играли лучшие инструменталисты Лейпцига, в частности. Тромлиц. Он также давал сольные концерты и совершал концертные туры. В частности, он гастролировал в Санкт-Петербурге, где имел значительный успех.

В 1747 году он женился на Марии Кристине, которая родила ему детей между 1758 и 1767. Младший сын был художник и гравер, и он иллюстрировал титульную страницу отцовского трактата.

В 1776 Тромлиц ушел из «Больших концертов» и с тех пор не появлялся на публике. Мы не знаем, ушел ли он потому, что не хотел рисковать своей репутацией виртуоза или он был вынужден уйти из-за болезни. Он продолжал играть для узкого круга слушателей, и в 1784 году в еженедельных концертах, которые Тромлиц устраивал у себя дома, участвовал Дюлон. Они играли дуэты, и Дюлон описывает Тромлица, как прекрасного флейтиста. Тромлиц посвятил остаток своей жизни преподаванию, конструированию флейт

После ухода из «Больших концертов» Тромлиц также стал успешным писателем. Наиболее важными сочинениями Тромлица были три книги, опубликованные в Лейпциге. Первой была «Краткий трактат об игре на флейте» («Kurze Abhandlung vom Flotenspielen»), опубликованная в 1786. В этой работе даются только общие рекомендации по игре на флейте, но она представляет большую ценность как исследование по разработке механизма клапанов. Выдающимся произведением, без сомнения, является вторая работа Тромлица «Подробное и основательное наставление в игре на флейте» («Unterricht die Floten zu spielen») (1791), перевод которой здесь представлен. В 1800 появился сле-

дующий труд, который Тромлиц озаглавил «О многоклапанной флейте» («Über die Floten mit mehrern Klappen»), описывая его как вторую часть «Наставления...». Он посвящен, главным образом, восьмиклапанной флейте.

Хотя Тромлиц больше известен работами по конструированию флейт и как педагог, он был также композитором. Сохранившиеся сочинения Тромлица включают 3 концерта для флейты с оркестром, два цикла сонат для фортепиано и флейты, и 6 партит для флейты соло. Другие работы считаются утерянными, но среди тех, что упоминаются в музыкальных каталогах XVIII века, в статьях о Тромлице и его собственных статьях, есть концерты для флейты, дуэты, сонаты для флейты и баса, трио-соната для флейты, скрипки и баса, и переложения песен для фортепиано¹⁵.

Трактат Тромлица «Подробное и основательное наставление в игре на флейте» (Лейпциг, 1791), перевод которого представлен в данной работе — труд одновременно теоретической и практической важности, значение которого только сейчас начинает осознаваться учеными и исполнителями, исследующими исполнительство конца XVIII века. В его пятнадцати главах рассмотрены темы от элементарных принципов игры на флейте (в частности, рекомендаций по постановке) до тщательного обсуждения вопросов артикуляции, фразировки, дыхания, существенных и произвольных украшений.

В отношении структуры и содержания очевидно влияние труда Кванца¹⁶ «Опыт наставления в игре на поперечной флейте»¹⁷. Тромлиц игнорирует такие рассмотренные Кванцем темы, как роль аккомпанирующих инструментов или музыкальные формы и стили, но углубляет исследования, относящиеся собственно к флейте. При этом в некоторых аспектах мнение Тромлица отличается от мнения Кванца. Наряду с вышеупомянутым трактатом, учебник Тромлица смело можно назвать наиболее важной и всеобъемлющей работой по исполнительству на флейте всего XVIII века. «Подробное и основательное наставление...» содержит множество ценной информации о музыкальной практике XVIII века и предвосхищает изменения последующей эры — изменения в стиле исполнения и в конструкции флейты. Тромлиц признает заслуги Кванца и обосновывает необходимость новой работы по флейте, дополняющей трактат Кванца. Автор «Наставления...» представляет, как разносторонний музыкант, достигший высот в исполнительстве, теории, композиции и в изготовлении флейт. Как педагог, он уделяет большое внимание мельчайшим нюансам флейтовой игры, от комментариев об аппликатуре энгармонических нот до тщательного исследования артикуляционных слогов и украшений. Также он уделяет внимание таким специфическим темам, как уход за инструментом, возможные механические проблемы, свойства различных пород дерева, используемых при изготовлении флейт.

Трактат предваряется обширным вступлением, где Тромлиц рассуждает о роли педагога, о качествах, необходимых истинному музыканту и многих других вещах, которые не теряют своей актуальности и сегодня. (Фактически функцию предисловия выполняют и раздел «Вступительное слово», и следующий за ним раздел «Введение»). Главы 1-5 посвящены элементарной технике игры на флейте. Глава 6 рассказывает о звукоизвлечении. Особое внимание в ней уделяется вопросам чистого интонирования. Глава 7 описывает тональности. Главы 8 и 9 говорят об артикуляции и содержат огромный перечень правил. В отношении объема и многообразия эти главы превосходят все, что было ранее написано по этому поводу. Тромлиц полемизирует с Кванцем и в некоторых аспектах предлагает иные варианты решений артикуляционных задач. В частности, он отвергает выбор Кванцем артикуляционных слогов «*ti*», «*di*» и «*did'l*», которые, по его мнению, лишают звук полноты. Сам он предпочитает слоги «*ta*», «*da*» и «*dad'l*», которые дают более открытый и свободный звук. Тромлиц разрабатывает упражнения, предложенные Кванцем, и применяет их к большому числу музыкальных примеров. Главы 10-12 говорят о существенных украшениях, причем отдельная глава посвящена описанию всех возможных трелей. Любопытно, что каденции Тромлиц также относит к существенным украшениям.

Глава 13 рассматривает дыхание применительно к игре на флейте. Тромлиц, как и Кванц не дает каких-либо указаний относительно фактической техники дыхания, хотя и тот и другой постоянно проводят аналогии с пением.

Тема 14-ой главы — обсуждение произвольных украшений. Тромлиц следует примеру Кванца при включении украшений в медленные части, но предлагает не одну, а три возможных мелодических вариаций. Каждая следующая орнаментирована богаче предыдущей. Тромлиц утверждает, что эти примеры служат исключительно дидактическим целям, и побуждает исполнителей создавать собственные вариации. Трактат заканчивается кратким обзором всего материала (15 глава, не представленная в данной работе)

Содержание «Подробное и основательное наставление...» нацелено на одноклапанную флейту и суммирует все имеющиеся сведения о технике и стиле XVIII века. Для исполнителя, изучающего барочную флейту, «Подробное и основательное наставление» Тромлица является следующей логической ступенью после «Опыта...» Кванца. Работы Тромлица — бесценный источник информации как для ученых, так и для исполнителей-флейтистов, благодаря его многообразным примерам и тщательному исследованию украшений.

Ausführlicher und gründlicher
Unterricht
die
Flöte zu spielen,

von
Johann George Tromlitz,
Tonkünstler und Feldtenist.



J. Tromlitz del. sculp.

Leipzig, 1791.
verlegt Adam Friedrich Böhme.

ПОДРОБНОЕ И ОСНОВАТЕЛЬНОЕ

НАСТАВЛЕНИЕ

В ИГРЕ

НА ФЛЕЙТЕ

ИОГАННА ГЕОРГА ТРОМЛИЦА

Музыканта и флейтиста

Лейпциг, 1791

Вступительное слово

Подобная книга многим людям вполне может показаться ненужной, особенно с тех пор как Придворный Музыкант Королевства Пруссии Кванц, достойный музыкант и один из величайших флейтистов своего времени, несколько лет назад опубликовал «Опыт наставления в игре на флейте». Но сам он признает, что хотя в этом труде содержится множество хороших и полезных мыслей о флейте и о музыке в целом, работа не пригодна в качестве руководства по игре на инструменте без учителя, обладающего необходимыми знаниями. Но где найти таких учителей? Я совершенно убежден и знаю из своего опыта, что они редки. А так как сама книга не может считаться достаточной в качестве практического руководства, письменный, равно как и устный метод обучения, имеет явные недостатки, если не всегда, то, по крайней мере, отчасти. Вот почему на флейте практически всегда играют плохо.

С другой стороны, я не считаю абсолютно правильным утверждение, что книга Кванца не может выступать в качестве учебного пособия, так как уверен, что даже за неимением личного учителя из нее может быть извлечено много пользы, если только содержащиеся в ней сведения не применять неверным образом.

Правда, что отдельно взятый человек не может раскрыть всего. Однако Кванц безусловно подготовил почву и показал мыслящему ученику путь, по которому можно двигаться.

Возможно, я сумею в полной мере раскрыть все аспекты этой темы, достаточно методично и ясно. Я не посмел бы поставить себя в один ряд с этим безусловным виртуозом, если бы не был вполне убежден, что опыты и наблюдения, которые я прилежно проводил в течение более сорока лет, поведут любителей игры на этом инструменте по очень надежному пути и приблизят их насколько возможно к заветной цели, и если бы я не желал сэкономить время и деньги учеников, а также неописуемые усилия учителей привести в соответствие тех, кто испорчен дурным преподаванием.

Для многих, однако, совершенно невозможно стать лучше, так как недостатки настолько в них укоренились, что они их не осознают, даже когда им на них указывают.

Отсюда понятно, как важно с самого начала выбрать хорошего учителя для изучения предмета или, за неимением такового, хорошее письменное руководство; и как ошибочно доверяться плохому учителю в начале только потому, что [занятия с ним] стоят дешевле и потому что (как считается) плохой учитель вполне сойдет для начала. Это величайшая ошибка, какую может допустить ученик, источник описанных выше бед: ученик тратит время и деньги и ничему не учится. Если же он в конце концов обратится к хорошему

учителю, это потребует от него больших затрат, да и учитель, уверен, не сможет устранить все дефекты [обучения], и дело останется, по крайней мере отчасти, проигранным.

Но поскольку хорошие учителя, как уже отмечалось, играющие правильно и овладевшие [исполнительскими] премудростями не всегда имеются, и ничего стоящего, на мой взгляд, о нашем инструменте не издано (кроме книги Кванца), я почувствовал, что могу опубликовать сей труд, над которым работал долгое время, тем самым сделав его доступным широкой публике.

Хотя основным предметом разговора являются мой собственный опыт, я не могу пропустить то, что уже было признано верным другими. Правда остается правдой, неважно из чьих уст она исходит. Чтобы показать инструмент с лучшей стороны, я сконцентрировался только на том, что верно и правильно — на систематическом методе, чистом, лишенным погрешностей исполнении, не обременяя себя цветистой и напыщенной манерой изложения. Достаточно, если я сумел выразиться так, чтобы быть легко понятым.

В самом деле, множество людей играет на этом инструменте, но любой, способный судить хотя бы немного беспристрастно, сразу заметит, насколько мало тех, кто понимает, как правильно это делать.

Многие играют, на самом деле не зная, как играют. У них нет ни мастерского звукоизвлечения, ни точной интонации. Они ничего не знают о правилах хорошего исполнения. При ближайшем рассмотрении, их игра имеет целью лишь вымучивать ноты с большим усилием или монотонно тянуть мелодию.

Так как их звук неровный, хромающий или попеременно то яркий, то тусклый, ноты, соединенные вместе просто не могут не хромать. Они [исполнители] не знают, как нужно соединять ноты, и игра этих людей либо монотонная и скучная, либо неровная и спотыкающаяся.

По большей части их звук деревянный, свистящий или неумелый, лишенный стержня, визжащий в верхнем регистре и практически не слышимый в нижнем; или они выжимают звук таким узким и тонким, что все полнозвучное и человеческое в нем теряется. Это значит, что они всегда играют в одном оттенке и не могут добиться пиано, пианиссимо или форте, что в любом случае очень сложно [сделать] на этом инструменте. И все это — результат незнания того, что есть правильный звук и как его извлекать.

Даже если один из этих исполнителей играет лучше, то все равно ему не хватает ровности и чистоты интонации, являющихся неотъемлемой частью хорошей игры. Многие думают, что если они просто продуют неубедительную пьеску или просто попиликают на инструменте, исказив лицо, подняв плечи к ушам или изобразив другое гротескное проявление усердия, которое они называют выразительностью, то они уже Мастера и имеют

право пренебрежительно отзываться о других честных людях (у которых они могли бы поучиться, если бы им позволяла гордость), наставлять других в своем высокомерном искусстве и выманивать у честных людей время и деньги, хотя сами они не могут сыграть три-четыре ноты правильно и чисто, и, таким образом, не улучшают свое мастерство. Напыщенные и полные неуместной и безоглядной гордыней, они, к своему несчастью, считают себя великими.

Любой желающий чего-то достичь в искусстве или науке, должен бежать как от чумы от лести и пристрастной похвалы всякого, кто с видом и тоном знатока в вопросах искусств самоуверенно рассуждает обо всем, не обладая соответствующим знанием, и кто хвалит и оценивает только внешнюю сторону, хотя ни склонность, ни заинтересованность, ни желание воздать должное не побуждают его к этому. Человек, в котором нет ни разума, ни правды, затуманивает взгляд молодых и вредит как мастерам, так и подмастерьям, скрывая истину.

То, что у нас так мало хороших флейтистов (хотя многие с этим не согласны), имеет причиной сложность игры на флейте. Действительно, этот инструмент сложнее, чем многие думают. Они не смогут осознать этого, пока не возьмут флейту в свои руки и не изучат с *величайшим усердием*.

Но поскольку едва ли найдется много людей, которые взяли на себя заботу тщательно изучить флейту, неудивительно, что пути, позволяющие преодолеть трудности, остаются неизведанными.

Практически не существует другого инструмента, на котором звук производился бы столь сложным образом как на флейте. Поток воздуха на пути к месту рождения звука, прежде чем войти в инструмент, должен сначала пройти через окружающий воздух, и легко понять, что этот поток воздуха, дабы произвести хороший звук, должен иметь правильное направление и правильную скорость. Если этого нет, либо по причине губ дурной формы (что делает невозможным хороший звук из-за неверного направления движения воздуха, которое губы придают ему естественным образом), или же, если губы правильной формы, но в силу внешних или внутренних обстоятельств они делаются сухими, распухают или трескаются, или же в силу других обстоятельств, следствием которых является дурное состояние губ (из-за чего поток воздуха становится неоднородным и рассеянным), тогда звук будет в целом неудовлетворителен. Также, если кровь исполнителя волнуется какая-то страсть (страх, вождление, беспокойство и т.п.), глотка и губы сохнут. Это тоже портит качество звука. В таком состоянии, когда его дыхание прерывисто и пальцы скованы, а сам он отвлечен, исполнитель, скорее всего, не сможет сыграть что-нибудь стоящее.

Наш инструмент зависит от всех этих обстоятельств более, чем все другие. Хотя волнения крови влияют на все инструменты, но все же не столь пагубно, как на флейту. Из причин, приведенных выше, понятна вечная жалоба флейтистов: у них нет амбушюра, когда нужно играть. Это серьезная проблема даже для музыканта, который способен на многое с хорошим амбушюром. Когда его амбушюр в плохом состоянии, он совсем не способен ничего сделать.

Слушатель не думает ни о чем таком; он не может и не хочет вообще об этом задумываться. Он просто слушает, соответствует ли звучание его вкусам. Если, к несчастью, амбушюр флейтиста не в порядке, все идет не так, как ему хочется. И люди торопятся сказать: «Он совсем не умеет играть». Конечно, это несправедливо. Но, мой друг, ты забываешь, что если кто-то намерен критиковать другого, он должен уметь сделать работу лучше; если хочешь судить, у тебя должно быть достаточно знаний, иначе лучше молчать, ибо недостаточно просто стоять в задумчивой позе, с пальцем у носа, или даже сказать: я понимаю, так как я играю на флейте, или: я когда-то тоже был флейтистом. Я верю тебе, мой дорогой друг, но ты не мог быть хорошим исполнителем, потому что никто никогда о тебе не слышал.

Если игра Мастера не соответствует с твоими представлениями [о хорошей игре], ты имеешь право сказать: это мне не нравится. Но, конечно же не так, как обычно говорят: он совсем не умеет играть. Даже если он не услаждает твой слух, то его игра может понравиться сотне других. По-настоящему смешно, когда кто-то выступает в качестве высшего судьи и хочет осудить то, что ему не по нраву. Но где написано, что все должно соответствовать представлениям одного человека? Люди много говорят о природной естественности как об идеале, не понимая, что в данном случае естественно. Можно легко понять, что тот, кто играет как Мастер, должен играть естественно, то есть передавать не чьи-то чувства, но свои собственные, которые заложены в его складе характера, и посему он способен понравиться тем, кто близок ему по духу, и в меньшей степени тем, кто на него не похож. По этому вопросу см. обсуждение игры на флейте*.

Мастер, если хочет быть таковым, должен играть с чувством и не обращать внимания на других. Иначе ему придется выбирать те пьесы, что придутся по нраву господину, которому он служит. Но тогда он никогда не сможет себя выразить полностью.

Но если он [Мастер] действительно хочет выразить себя, он должен играть в соответствии со своим ощущением (то есть с ощущением, сформированным благодаря прилежным занятиям, посещениям концертов множества хороших певцов и виртуозов, играющих на любых инструментах), и быть избирательным в отношении того, что ему ближе и что, так

* Автор отсылает читателя к основной части трактата (после раздела «Введение»).

сказать, лично к нему относится. И не обращать внимания, если какой-нибудь шутник попытается его рассердить.

То же самое с композицией. Хороший композитор, желающий быть оригинальным, должен работать, отталкиваясь от своих ощущений, после того, как научился у других хороших Мастеров выражать себя и подробно изучил правила гармонии, настолько, чтобы иметь возможность эти знания применить, не копируя и не пытаясь использовать в качестве образца кого-то еще. То есть он должен работать, целиком исходя из собственного вкуса и темперамента, даже если это отдалит его от национального стиля. Ибо то, что оригинально — хорошо. Иначе он всегда будет оставаться неинтересным [для слушателей] и будет неспособен создать что-то новое и целостное, потому что его сочинение будет состоять только из воспроизведенных отрывков. Как часто это происходит! Композиторы, не способные ничего создать своими силами, а просто пользующиеся работой других хороших Мастеров, буквально их копируя, выдавая то, что получается в результате за свое сочинение, чтобы ввести в заблуждение знатока, — просто подражатели. Подобная работа не заслуживает внимания.

Как на самом деле использовать флейту и играть на ней — в этом мнения сильно разнятся. Тот, кто сам многое умеет, многого ожидает [услышать], тот, кто умеет мало — ожидает малого. Те немногие, кто видит интерес в преодолении трудностей, будут озабочены только исполнением сложных сочинений. В свою очередь другие, флегматики или просто ленивые люди, для кого неестественно заниматься сложными вещами, конечно, останутся средними исполнителями и будут довольствоваться малым.

Думаю, и те, и другие неправы. Действительно, первые вызовут изумление своим искусством, ввиду его сложности, но не выразительности. Поэтому слушатель не будет тронут. Вторые, исполняя красивую мелодию, поначалу понравятся, как и первые, но когда слушатель заметит, что ничего [в характере исполнения] не меняется, он не только останется равнодушным, но станет скучать и зевать. Потому и те, и другие неправы и идут по ложному пути.

Итак, я убежден, что любой, желающий нравиться всегда, должен заключать в себе обе грани [исполнительства]. Он должен знать, как исполнить красивую мелодию в сочетании с трудностями, предназначенными для инструмента. Однако, музыкальные пьесы должны быть построены таким образом, чтобы сложные пассажи, подходящие инструменту, также гармонировали с характером темы и проистекали из него. Не так, что одно чувство выражено в мелодии и совсем другое в виртуозных частях, как будто пьеса составлена из разрозненных фрагментов.

Композитор должен знать инструмент изнутри, если хочет писать для него концерты и соло, тогда он сможет использовать его возможности, со всей уверенностью и без злоупотреблений.

В настоящее время у нас мало таких композиторов, и не все знают инструмент достаточно хорошо. Поэтому они не могут себе позволить выходить за привычные рамки. Если сами они исполнители и знают инструмент лучше, чем другие, обычно они не являются Музыкантами. Но так как им нравится сочинять и хочется выразить свои мысли на бумаге, они что-то набросают (с ошибками и беспорядочно) и просят того, кто знает о композиции больше, чем об инструменте, привести сочиненное ими в порядок и разделить на части. Так создаются многие неправильные и неудовлетворительные пьесы — по большей части мусор, непригодный для практикующих исполнителей.

Если Virtuoz хочет целиком выразить себя, играя на инструменте, он должен быть Музыкантом или попытаться им стать, чтобы создавать пьесы самому, полагаясь на свои чувства и силы. Если это удастся, он сможет полностью выразить себя в игре.

Сейчас ощущается большая нехватка Мастеров, сочиняющих для нашего инструмента. Тот, кто способен сделать что-то превосходное, конечно же называется Музыкантом, но даже если он действительно мастер своего инструмента, все равно он не больше, чем отличный инструменталист, или так называемый Virtuoz, если не обладает теоретическими и практическими знаниями, необходимыми настоящему Музыканту. Хотя я не отрицаю, что такой человек имеет право на что-то претендовать, в зависимости от того, насколько хорошо и с каким чувством играет. Но все-таки он еще не заслуживает звания Музыканта. Однако, если его знание правил композиции соответствует уровню игры, то он также Музыкант и, следовательно, Virtuoz и Музыкант одновременно. Мне кажется, такой человек в полной мере заслуживает право называться Музыкантом и достоин большего, чем просто хороший инструменталист.

У каждого инструмента свои характеристики, мелодические и технические, неотделимые от него. Virtuoz должен быть с ними знаком и должен настолько владеть инструментом, чтобы знать и понимать все тонкости его диапазона, которых в избытке у данного инструмента. Ему нужно приложить огромные усилия, чтобы достичь совершенства [исполнения]. И все равно он не сможет полностью преодолеть все трудности, даже если потратит на это всю жизнь. Тот, кто дудит или просто пиликает на инструменте, не может оказаться в числе Virtuozов, хотя я признаю, что посредственный исполнитель также может найти свое место [в жизни].

Теперь, чтобы помочь ученику вступить на верный путь, я постарался с самого начала изложить все достаточно ясно, так что если даже он только взял первую ноту, то может

прийти к конечной цели без чьей-либо помощи. Прежде всего, я заботился о том, что имеет значение при игре на инструменте, начиная с первых шагов. Я показал, как соответствовать при игре хорошему вкусу, но, хотя я намерен объяснить все, опираясь на собственный опыт, я не требую, чтобы в вопросах вкуса все руководствовались исключительно моим мнением. Каждый чувствует по-своему и играет по-своему. Я хотел указать путь к развитию хорошего вкуса и корректному исполнению через правила и ощущения, управляемые верным суждением.

Ввиду того, что каждое правило имеет исключения, можно сначала играть по правилам, а затем, овладев ими, следовать и правилам, и исключениям, в подходящих ситуациях. При четком соблюдении всех правил вы сможете сыграть пьесу в нужной манере.

Я попытался ясно объяснить артикуляцию, столь необходимую для нашего инструмента, как смычок для скрипки. От его корректного использования зависит все, так же как все зависит от артикуляции в нашем случае. В связи с этим в трактате есть примеры с выписанной артикуляцией, благодаря которым можно понять, что есть так называемый **удар языка***. Это название, впрочем, неверно, и поэтому многие используют данную технику неправильно, так как думают, что раз это называется ударом языка, нужно именно им активно действовать. В результате они так усердствуют, что язык всякий раз вылезает почти на дюйм. Это не только ужасно на вид, но и вредно во многих отношениях, о чем будет сказано в дальнейшем.

Я также дал ясные инструкции о так называемом **двойном языке****, что было необходимо. Очень многие не понимают этот вид артикуляции и потому неверно его выполняют. Причем настолько неверно, что раздражают не только себя, но и тех, кто вынужден слушать производимый ими шум. Потому совершенно неудивительно, что люди отвергают этот прием как ненужный. Я утверждаю, однако, и вы в этом убедитесь, что исполнитель, не умеющий выполнять данный вид артикуляции правильно, вынужден ограничивать себя в разнообразии исполняемого. А тот, кто не все может сыграть, не может быть Виртуозом.

Хвала Господу, что такой прием существует! И пока не известен другой способ четкого и искусного исполнения быстрых пассажей, этот будет существовать. Он не существует только для тех, кто не способен его выполнять, и его всегда не хватает тем, кто или из-за предрассудков, или из-за лени не приноровился к нему. Чтобы выучиться ему [этому приему], нужно время и терпение, и не все сразу идет, как хочется. Так я считал долгое время. Все зависит от того, насколько верно он применяется в сочетании с другими. Чтобы достичь правильного эффекта, я попытался объяснить все соответствующие виды техники

* См. главу 8

** См. главу 9

на примерах, и в то же время показать, что данная артикуляция не может быть использована нигде, кроме мест, где скорость препятствует использованию одинарного языка.

Я поддержал те верные идеи Кванца, о которых он написал в «Опыте», и отметил то, что, по моему мнению, нужно изменить, проиллюстрировав примерами. Этот человек был выдающимся в своей области и многое сделал для флейты. Поэтому я не хотел оставлять без внимания все полезное и хорошее, что есть в его работе.

Я описал самым точным и ясным образом все, что имеет отношение к правильной игре на инструменте и к корректному, хорошему и аккуратному исполнению, чтобы получить не просто техничного исполнителя. Так как имеется совсем мало печатных изданий, где описаны методы игры на флейте, и ни одно из них не является достаточно полным, я надеюсь, что своей книгой сослужу добрую службу любителям этого инструмента.

Но если кто-то сомневается в моих словах здесь и далее, и если кому-то предрассудки мешают воспользоваться случаем и научиться чему-то полезному, я советую им не открывать книгу, предоставив ее другим, более сознательным.

Правда, если считать людьми достойными только тех, кто состоит на общественной службе, я не принадлежу к их числу. Хотя обо мне и написали хвалебные отзывы в нескольких общественных журналах без какого-либо содействия с моей стороны (и без откровенной лести), г-н Бёрни не стал упоминать обо мне в то время, когда описывал свои музыкальные путешествия¹⁸. В его книге нет ничего обо мне, но я думаю, упоминание обо мне было бы делом случая. Так или иначе, уж лучше обойтись без похвалы или критики человека, настолько охваченного предрассудками и подозрениями. С предрассудками он приехал в Германию, затем в Лейпциг, и не ожидал многого здесь найти. Возможно, никто не хотел ему ничего показывать, потому он и уехал через два или три дня, ни с кем не ведя знакомства, и никем не замеченный. Я совершенно уверен, что разные люди, жившие тогда и сейчас, достойны были упоминания [в его книге]. Он записывал [только] то, что ему рассказывали, и напечатал это. Есть люди, желающие иметь громкое имя, даже если честь была оказана вместо них другим, как можно увидеть на примере доктора Рибока¹⁹ с его недостойной книгой. Когда-нибудь при удобном случае я прокомментирую ее слово за словом, чтобы показать его слепым последователям, с кем они имеют дело.

Г-н Бёрни имел возможность приобрести громкое имя за счет собственных музыкальных отчетов. Но он часто выдает ложное за истинное. Например, в первой части [своего труда] (с.186) он пишет, что Хэмпсон помещал губку в верхнюю часть флейты, через которую должен проходить воздух, и тем значительно улучшил звук. Попробуйте-ка засунуть кусок бумаги внутрь флейты, кусочек свернутой льняной нитки или какие-нибудь мелкие предметы, через которые воздух как-то может пройти. Вы тут же заметите жалкий

звук и хрипение. Поэтому не будем говорить об этой губке, через которую якобы проходит воздух, и о том, какой изумительный звук при этом получается! Разве мог бы певец улучшить свой голос, засунув губку между своих голосовых связок так, чтобы воздух проходил через нее? Далее он говорит во второй части (с.144), что Кванц мог настроить флейту на полтона ниже или выше, задвигая или выдвигая подвижную часть в головке флейты, не меняя, однако, средних частей и не нанося вреда чистоте интонации. То, что у Кванца была такая подвижная часть на всех флейтах, действительно правда; то, что если ее полностью выдвинуть, флейта станет на полутон ниже — тоже правда. Но также истинно и то, что теряется хороший звук и чистота интонации. Конечно, г-н Бёрни не мог этого знать, поскольку ничего в этом не смыслил. Ему об этом просто сказали, что он и записал в своей книге как безусловный и полезный факт. Если бы он соизволил поговорить со мной во время своего пребывания [в нашем городе], я бы научил его другому, лучшему способу, и попытался убедить, что записанные им сведения ошибочны. Более того, теперь в Англии повторяют эту ошибку. Я заметил ее недавно во флейте, сделанной в Англии, принадлежавшей гостившему тут французу. Причина, по которой это недопустимо, будет раскрыта в соответствующем месте.

Теперь, ни слова об этом. Здесь неподходящее место, чтобы говорить так подробно о подобных заблуждениях; посему я прервусь и обращусь к читателям с просьбой принять снисходительно то, что я пытаюсь до них донести. Превыше всего я желаю тем, кто занимается преподаванием, прочесть и обдумать предложенные страницы без предубеждения и уверенности, будто они уже все знают, чтобы достичь подобающей ясности и порядка в преподавании. Чтобы они, как это случалось ранее и все еще происходит сейчас, не выманивали деньги у начинающих и не тратили понапрасну их время, ничему не обучая, но воспитывали учеников, создающих им хорошую репутацию. Это сказано для тех, кто этого еще не знает.

С помощью своего метода я с успехом занимался с разными учениками, игравшими как любители. Но они могли бы, если бы захотели, с легкостью сделать игру на флейте своей профессией, пристыдив многих так называемых виртуозов. Даже те, кто не выказывал особого таланта к музыке, поняли, что способны научиться правильной манере [исполнения].

Но если кто-нибудь найдет здесь что-то противоположное его мнению и уверен, что дело обстоит иначе, я прошу его привести в дружелюбной форме разумные доказательства своей правоты. Я, безусловно, приму их с благодарностью и стремлением исправиться. Горячностью и острыми словами люди не делают друг друга лучше, ибо ни один не уступит. Тогда пострадает правда, и мы, конечно, не постигнем сути.

Человек не может знать всего. Я пытался поделиться с любителями этого инструмента опытом, добытым усердными занятиями и путешествиями,. Если кто-то продвинулся дальше меня, пусть дополнит недостающее. Я же прошу принять мою работу, выполненную с наилучшими намерениями, с той же щедростью, с которой я предоставляю ее вам, и не слушать тех, кто с пренебрежением говорит о моей работе. Проверьте и экспериментируйте без предубеждения, и я уверен, что вам не откажут в аплодисментах. Засим вверяю себя доброй памяти.

Введение

1

Обманчивая видимость процветания так называемого Virtuоза вызывает у многих людей желание стать Virtuозами, независимо от того, имеют ли они необходимые [для этого] качества. Так ли весома положение Virtuоза, как они себе представляют, и не лучше ли заняться чем-либо более подходящим для себя?

2

Подумайте о незавидной участи большинства из тех, кто обратился к музыке, независимо от того, являются они Virtuозами или нет. Virtuоз, если он на самом деле велик, определенно имеет респектабельный вид. О нем и судят только по внешним признакам, чаще всего имеющим место. Ему должно исключительно везти и он должен прекрасно себя чувствовать, если хочет производить впечатление процветания на гастролях. Я говорю о впечатлении процветания, ибо заработанное им в одном месте, будет потрачено в другом или там, где он ничего не заработает. Так идет время, пока он не станет старым и никчемным и не отойдет в мир иной.

3

Если он назначен в придворный оркестр, большим счастьем будет получать жалованье, при котором можно жить с достатком. Большинство оркестрантов все же получают очень мало, хотя среди них часто встречаются весьма способные люди, заслуживающие гораздо большего. Не говоря уже о тех (часто превосходных людях), кто ходит туда-сюда без постоянного занятия, не имеет средств к существованию, заслуживающих должности в тысячу раз больше тех, кто ее имеет. И все равно люди хотят быть Virtuозами. И когда такие мысли охватывают человека, трудно его отговорить: он жаждет воплощения мечты. Даже если это означает стать простым деревенским музыкантом.

4

Многие выбирают такой путь, потому что их осеняет (или они верят), что имея некоторые способности к игре и познав разницу между *основной* позицией и первым обращением в Гармонии, они обладают огромным талантом от природы и также величайшим призванием. Ошибка эта многих заставляет впоследствии сожалеть. Но некоторые страдают не по своей вине, даже не догадываясь об этом.

5

Как много людей, должно быть, в школе учатся музыке: другими словами, игре на нескольких инструментах. Отчасти для удовольствия, отчасти с намерением зарабатывать себе на жизнь в университетах. Достаточно того, что они могут сыграть партию при случае и немного аккомпанировать, если понадобится. Иногда среди них выделяется один-другой, но игра и музыкальные познания большинства из них никудышные, так как они в основном учились сами по себе, не имея хорошего учителя.

6

Если они не одержимы ни гордыней, ни высокомерием, то стараются подражать тому, кто считается хорошим исполнителем. Но им не хватает знаний и, следовательно, верного суждения. В их положении не сделать разумного выбора, и им приходится полагаться на чужой, также не всегда верный [выбор]. Потому обычно они выбирают [в качестве образца для подражания] не того человека. Действительно, жаль тех, кто мог бы далеко пойти при тщательном и надлежащем руководстве. Но и другие, испорченные гордыней и заносчивостью, сохраняют приобретенные вредные привычки, как моральные, так и физические.

7

Подчас родители (или опекуны) настаивают, чтобы их дети (или подопечные) учились музыке (как они это называют) либо потому, что охвачены помыслами о блестящей жизни Виртуозов и наслаждении успехом, либо оттого, что занимаются этим сами, даже если влачат при этом жалкое существование.

8

Никто не обращает внимания, имеет ли ученик необходимые качества, а именно – здоровое тело, живой ум, упорное и неустанное трудолюбие, потребность в постоянном поиске и стремление подняться над обыденностью. Ибо если у него их нет, он безусловно останется посредственным, если не жалким ремесленником. Даже если он попадет в руки хорошего учителя, взявшего на себя труд достойно всему научить, он все равно будет лишь механически играть на инструменте. Пусть даже он постарается поработать над пьесой с максимальным старанием, в соответствии с правилами, будет сразу же слышно, что у него нет таланта.

Но еще хуже, если у него будет учитель, сам не знающий твердых основ, и помогающий своему ученику лишь тем, что играет ему и позволяет повторять за ним на манер попугая.

9

Но и при условии, что у него [ученика] есть необходимый талант от природы, не следует думать, что не нужно прилагать усилий и все придет само собой или во сне. Нет! Ему надлежит усердно работать, чтобы развить тот дар природы, который находится глубоко внутри. Иначе он несомненно отстанет, особенно в том, что касается аккуратности исполнения и понимания Гармонии.

10

Самодовольство (или самовлюбленность) и гордыня делает большинство людей ремесленниками. Они ограничены в собственном развитии, поддаются страстям, унижают и оскорбляют в самой грубой манере тех, кто смеет указывать на их недостатки и вредные привычки. В основном, это молодые люди, хотя есть и весьма пожилые, поседевшие от своих дурных привычек, презревшие возможность получить хотя бы один урок. Они не имеют ни музыкальных знаний, ни умения играть на инструменте, ни опыта, от которого зависит все, кроме природного дара.

11

Они стыдятся брать уроки у нужного мастера, особенно у того, которого прежде, вопреки своим истинным убеждениям, критиковали и унижали перед другими. Хотя тайно они пытаются извлечь из этого выгоду, насколько возможно, тем не менее публично они бранят его, чтобы скрыть собственную слабость и желание поучиться у него. Поэтому чаще всего они продолжают повторять свои ошибки и становятся не Virtuозами, но эксцентричными шарлатанами.

12

Но есть также род людей, которые хотя и посещают уроки, не признаются в этом, и чтобы заставить других поверить, будто они до всего дошли сами, критикуют на людях своего учителя, присваивая себе его заслуги и все, чему были научены. Но просвещенный человек может легко разоблачить такой обман. Они настолько бесстыдны, что появляются на публике и выказывают свой педантизм, не подозревая, что выставляют себя на посмешище. Такой лицемер все портит, и каждый должен остерегаться подобных людей.

13

Однако если талантливый молодой человек, сдерживая самолюбие и зарождающуюся в нем гордыню, выбирает для занятий мастера, обладающего всеми качествами хорошего учителя, и выполняет его требования буквально во всем, можно быть уверенным, что когда-нибудь он будет способен совершить нечто великое.

Вместе с тем, он не должен, как обычно бывает, пытаться найти хорошего учителя только после того, как побывал в руках шарлатана. Ведь тогда придется затратить вдвое больше усилий, чтобы избавиться от ошибок и ложных навыков и привыкнуть к тому, что верно и хорошо. Несравнимо больших усилий, денег и времени будет стоить [тогда] выход на правильный путь, и все же нет никаких гарантий, что он [учащийся] достигнет желаемой цели. Более того, учитель, выбранный в самом начале, должен быть не только прекрасным инструменталистом, но также и Музыкантом, чтобы дать более четкие инструкции, чем просто инструменталист.

Хороший учитель узнается в следующем. Он должен понимать как свой инструмент, так и глубинные законы музыки, и не быть просто инструменталистом. Он должен знать, почему делает то или другое. Он должен опираться на верные основания [исполнительства] и не надеяться на удачу в выступлениях. Он должен знать, какова правильная постановка губ на флейте и какой звук надлежит извлекать из инструмента. Поэтому он знает, как избежать пустого, деревянного, неровного, занудного и пронзительного звука, которым строгий критик, выносящий суждение согласно своим ощущениям и без прочих знаний, настолько раздражен, что высмеивает сам инструмент и пренебрежительно отзывается о нем, как о совершенно ненужном. Он [учитель] должен понимать и досконально знать аппликатуру, подходящую к его инструменту, как в диатонической, так и в хроматической и энгармонической гаммах. Он должен правильно артикулировать и владеть артикуляцией во всех возможных случаях (удар языка — неудачное выражение, несущее неподобающий смысл). Он должен уметь правильно артикулировать как в пассажах, так и в мелодии, в Allegro, Presto и Adagio с обязательными и произвольными украшениями, красиво, чисто и искусно. Он должен четко и со вкусом подать самые трудные места. Он должен иметь верное и подробное знание об интервалах и чистоте интонации, на них основанной, и иметь столь натренированный слух, чтобы играть чисто на своей флейте, даже если она не настроена (это большая редкость, поэтому флейтист, который играет стройно, превосходит многих и многих). Он должен с величайшим вниманием следить за темпом. Он должен уметь играть простую мелодию в приятной и связной манере и вводить обязательные и произвольные украшения в подходящих для них местах. Он должен знать, как наполнить свой выступление светом и тенью при помощи форте и пиано, усиливая и ослабляя звук. Это на самом деле очень тяжело сделать на флейте, но возможно, хотя большинство

[исполнителей] всегда играет одинаково, поэтому люди отказывают флейте в способности выражать разные оттенки. Он [учитель] должен подробно объяснять ученику на уроках каждую мелочь, а не просто стараться обучить его всему на слух. Он не должен пропускать ни одной ошибки ученика и, естественно, не потакать им. Он должен неустанно повторять материал, пока ученик его не усвоит. Он должен уметь выбирать и играть пьесы, лучше всего подходящие для ученика в тех или иных обстоятельствах. У него должны быть простые и ясные методы преподавания, что поможет ученику двигаться в верном направлении и не останавливаться без нужды. Он должен быть предан более чести, чем деньгам. Наконец, он должен сам всегда стремиться к вершинам [мастерства]. Такой учитель несомненно вырастит хороших учеников, если только сами они не отказываются учиться или в силу их недостаточной одаренности. И пусть сбудутся самые смелые надежды того, чьи ученики не только безошибочно и чисто играют, но и верно соблюдают темп.

16

Итак, ученик должен выбрать, насколько возможно, лучшего учителя. Если он сам не может решить, пусть спросит у разумного и беспристрастного человека, который может судить с пониманием дела и без предрассудков, зависти и враждебности. Пусть он выберет однажды, и если результат удовлетворит его, и он поймет, что имеет в самом деле хорошего учителя, пусть остается при нем, полностью ему доверится и поверит, что это лучший мастер. Впоследствии он [ученик], безусловно, выиграет от этого.

17

Однако, он не должен думать, что все зависит от одного только учителя, ведь хороший учитель тоже может иметь плохих учеников, строго не следующих его указаниям. Однако плохой учитель никогда не воспитает хороших учеников: невозможно научить тому, чего не знаешь сам.

18

Может случиться (хотя очень редко), что у плохого учителя есть хороший ученик. В таком случае хорошие стороны ученика, безусловно, не есть результат работы мастера, а результат доброго нрава, старательного труда и наблюдения за другими хорошими исполнителями и певцами. Такой человек не останется с плохим учителем надолго, так как очень скоро поймет, что ничему не может у него научиться.

19

Я признаю, что люди больших природных талантов стали великими благодаря безустанным занятиям и трудолюбию, благодаря возможности слушать хороших исполнителей и благодаря прилежному и жадному повторению, без излишних понуканий. Но такие люди редки. Даже если это так, я верю, что людям, столь счастливо одаренным, не помешало бы

руководство хорошего мастера в самом начале, когда им приходилось проводить время в размышлениях и поисках. Так они продвинулись бы еще дальше. Это великая привилегия — приобрести у подходящего учителя знания, уже добытые в искусстве или науке. Можно добиться этого быстрее и сберечь время и силы, потратив их на усовершенствование и расширение достижений этого вида искусства или науки. Но любой, кто помешан на том, чтобы самостоятельно добывать знания (особенно если у него хороший учитель), редко когда пойдет дальше, если в самом деле сможет это сделать. Поэтому, что бы ни было уже открыто, нужно брать это на вооружение — и чем скорее, тем лучше.

20

Теперь, когда жаждущий учиться имеет хорошего учителя и, вдобавок, полное к нему доверие, он должен проявлять необыкновенное трудолюбие и старание, остерегаться праздности и лени и отдавать предпочтение, забыв обо всем другом, музыке или инструменту, на котором желает учиться играть. Даже если у него добрый нрав, если он посещает уроки и использует каждую возможность услышать хороших исполнителей и хорошие сочинения, он ничего не добьется без неустанного труда, размышлений, сравнений и удачного выбора, и применения всего того, что он слышит. Ибо все в музыке, что делается бездумно и безрассудно — жалкий мусор. Даже если кто-то много играет, сочиняет и поет, но уделяет мало внимания критическим размышлениям, он всегда останется в разряде музыкальных поденных.

21

Он никогда не должен быть доволен собой или, по крайней мере, не очень часто: он не должен никогда себе что-либо прощать, и, возможно, думать, как многие: «и так сойдет». Нет! Так не сойдет. Надлежит работать, и при том с большим усердием. Кванц говорит: «Всякий, кто занимается музыкой наугад, не как наукой, но только как ремеслом, останется ремесленником на всю жизнь». И это правда.

22

Поэтому он не должен полагаться на судьбу, не должен думать, что все придет к нему во сне, не должен относиться к этому [занятиям музыкой] как к чему-то легкому или пытаться избежать усилий и труда. Студентом он не должен и мечтать о том, чтобы играть как для своего удовольствия, так и для удовольствия других, пока не преодолеет все трудности усердием и кропотливой работой. Если же он хочет их преодолеть, то не должен считать детской игрой изучение музыки или искусства игры на инструменте и вводить себя в заблуждение, думая, что можно изучить если не всю музыку, то, по крайней мере, инструмент за четыре или пять месяцев. К несчастью, считается, что флейта легче других инструментов. Я не желаю высказывать дальнейших суждений (так как каждый инструмент

имеет свои трудности и требует пристального внимания), задам только вопрос: если флейта настолько легка, почему у нас так мало Virtuozов-флейтистов? Ведь в самом деле, немало людей, которые играют на этом инструменте и желают стать Virtuозами.

23

Несомненно, когда Мастер выходит и исполняет свои самые сложные пассажи с легкостью, они кажутся простыми, как будто это не требует никаких усилий. Публика думает — это так же легко, как выглядит. Но, к сожалению, никто не видит всего, что этому предшествовало. Видны только движения пальцев и, возможно, губ, но то, как действуют язык, гортань, горло и диафрагма, незаметно. А ведь все это на самом деле требует необыкновенных усилий и труда, особенно для тех, кто пытается полностью овладеть инструментом.

24

Все трудности, которые должен преодолеть флейтист — лишь предпосылки для хорошего исполнения. Но и это еще не все. Хорошее исполнение складывается из большого количества составляющих, и все они в равной степени вызывают серьезные затруднения, как будет подробно освещено ниже.

25

Помимо этого, студент должен повторять про себя все, что учитель ему говорит, пока все не поймет. А если что-то не будет ему вполне ясно, ему нужно объяснять это, пока он полностью все не усвоит. Он не должен выражать нетерпение по поводу частых повторений одного и того же, а напротив, помнить, что учитель выполняет свой долг, и ценить его еще больше. Он не должен считать то, что не понял сразу, неважным и излишним, но пытаться вникнуть в значение этих вещей, чтобы найти истину. Он должен четко подмечать свои ошибки, ибо, если он сможет их скрыть — он уже достигнет многого, поскольку, скорее всего, сможет их сгладить.

26

Плохим знаком для ученика служит то, что ему слишком часто напоминают одно и то же: либо у него нет способностей, либо он вообще не обращает на это внимание. Такой ученик будет отставать, потому что если не может выучить то, что учитель столь часто говорит, как он выучит то, что зависит только от него и на что учитель не может ему указать? Или то, что в самом деле очень сложно? Также он должен быть доволен тем, **что** мастер предлагает ему выучить, а не ждать, что он начнет с конца, то есть будет играть концерты и соло, не усвоив элементарных основ.

27

Если ученик видит, что улучшает свою игру, следуя наставлениям мастера, это значит, что он на верном пути, что его учитель хорош и использует подходящий метод обучения.

Поэтому он должен оставаться при нем и извлекать из этого пользу как можно дольше и не обращаться к другому. Так как у каждого [учителя] своя манера исполнения, другой мастер будет учить по-другому, и это только навредит [учащемуся]. Он никогда не найдет надежный путь и будет двигаться наугад. Напротив, ему надлежит полностью довериться мастеру, наделенному вышеозначенными качествами, который будет относиться к нему в соответствии с его знаниями и природными данными. Даже если продвижение поначалу покажется медленным, не следует беспокоиться. Вскоре он [ученик] начнет понимать все виды техники и мастерства, которые будут приоткрываться понемногу, и в конце концов очень быстро добьется совершенства, коего нельзя достичь иным способом.

28

В целом будущему музыканту или инструменталисту можно посоветовать стремиться все выше и выше [в своем мастерстве], если он хочет овладеть данной профессией. Он постоянно должен думать о том, что он делает и чему учится, и стараться привести все в надлежащий порядок, взвешивая и размышляя без усталости. Ему бы также не помешало изучить другие дисциплины, особенно связанные с музыкой. Так он гораздо скорее добьется успехов на музыкальном поприще, чем тот, кто не научился мыслить широко. Ибо тот, кто сначала преуспел в изучении других наук и пользовался умением мыслить, возможно продвинется в музыке дальше, чем тот, кто не имеет подобных знаний. Но поскольку сноровка и значительный опыт важны для занятий на инструменте, так же как и для занятий по композиции, необходимо приобретать их. Поэтому следует сразу начинать обучаться в комплексе с другими науками и сторониться всего лишнего, если не хочешь создавать себе препятствия.

29

Если хочешь достичь совершенства в игре на каком-либо инструменте, надлежит заниматься только на одном, выбранном изначально, а не перескакивать, пытаясь счастье, с одного на другой. Это пустая трата времени. Едва ли стоит стремиться играть на всех инструментах: все равно ни один из них не сможешь изучить досконально, и в лучшем случае достигнешь посредственного уровня. Умения немного играть на том или ином инструменте недостаточно, чтобы говорить о нем, хотя подобные люди тоже полезны, даже необходимы, и потому имеют свои достоинства. Я говорю только о тех, кто желает достичь [подлинного] совершенства в игре на инструменте.

30

Сделав выбор однажды, нужно уверенно и терпеливо стоять на своем. Все тщательно изучать и пытаться полностью овладеть всем, чем возможно в игре на инструменте, чтобы достичь желаемого профессионализма и стать мастером своего инструмента. Не нужно

обращать внимания, если кто-то говорит, что флейта подходит только лишь для исполнения мелодии, а не для сложных вещей. Я говорю: если хочешь быть Virtuозом, ты должен уметь извлекать из инструмента все, на что он способен, тем более, что легче объединять мелодию и искусность, нежели истязать себя одними только виртуозными задачами²⁰.

31

Почему флейтист, играющий только мелодии (даже если он играет их хорошо) доставляет [слушателям] меньше удовольствия, чем тот, кто знает, как играть длинные и сложные пассажи, удачно сочетаемые с хорошей мелодией? Здравомыслящий человек не перейдет за границы вкуса. Я отмечал, и другие говорили, что флейта, чтобы звучать приятно, а не тонко и сухо, должна иметь множество звуков, как и мелодий.

32

Я слышал певцов, которые пытались найти свое место [в жизни], исполняя только лишь прекрасные мелодии. Они достаивались аплодисментов, но всегда были на ступень ниже тех, кто мог исполнять пассажи и помимо этого петь все, что только возможно исполнить голосом, чисто и красиво. Но если это преимущество певцов, то почему также не инструменталистов? Я повторяю: нужно уметь делать все, что позволяет инструменте, иначе ты обычный инструменталист, а не Virtuоз.

33

Любой, кто хочет соответствовать этим критериям, должен не пребывать в праздности, но работать — и притом усердно. Не нужно начинать там, где иные останавливаются. Это распространенная ошибка. Едва только студенты выучат небольшой менюэт, как их снедает желание выучить концерт. Неблагодарный учитель позволяет это, ибо думает, что прославится тем, что его ученик научился играть концерт за столь короткий срок, и что он может воспитать Virtuоза быстрее, чем другие. Virtuоз незрел и достоин сожаления, если позволяет себя вести по ложному пути столь невежественному учителю. Ибо под таким руководством ученик, полагая, что учится многому, не научится ничему.

34

Даже если я говорил об одних и тех же вещах слишком часто, учтите, что о них все равно нельзя сказать всего.

Глава первая

Флейта и ее характер

1

Как флейта приобрела свою внешнюю форму, и какова ее конструкция сейчас, несомненно, известно большинству людей. Прежде она состояла из одной части. Но так как этот тип был не только неудобен, но и бесполезен для повышения и понижения строя, флейта была поделена на 3 части: верхнюю, среднюю с шестью отверстиями и нижнюю. Это был шаг в верном направлении: ее [флейту] легче стало переносить и настраивать, имея несколько средних трубок с отверстиями — более и менее длинных. Но в отношении техники изготовления они еще были несовершенны, и невозможно было бы улучшать ее [флейту], оставляя среднюю часто нетронутой. Поэтому было необходимо еще раз поделить среднюю часть, и так возникла современная флейта. Причины, по которым она была поделена, приведены ниже.

2

Действительные причины, по которым она была поделена, связаны не только с настройкой и удобством транспортировки (последнее наименее значимо). Хотя, возможно, это могло быть единственным намерением в то время. Однако для этого есть куда более важная причина. В любом случае, была ли она [флейта] разделена по случайности или ради красоты, ее нынешнее устройство нельзя изменить без дурных последствий, иначе придется просто выбросить инструмент. Следовательно, смешно думать о том, чтобы вновь сделать монолитную флейту с шестью отверстиями. Тот, кто подумает об этом, не имеет достаточно ума и не разбирается в строении флейты.

3

Если бы средняя часть с 6 отверстиями осталась одним целым, возникло бы следующее неудобство. Как знают люди с опытом, части флейты — даже той, что поделена на короткие части (как сейчас), не зависимо от того, играют на ней или нет, — со временем меняют свою форму. Они не только сужаются, но и часто теряют форму внутри и становятся овальными. Они также деформируются по всей своей длине и становятся изогнутыми. Или остаются прямыми, но становятся уже вверху и внизу. Сейчас все знают: чтобы сохранить флейту в хорошем состоянии, ее нужно ремонтировать, исправлять то, что изнашивается. Если составная часть флейты сильно деформируется, нельзя ее выпрямлять, т.к. если попытаться вновь сделать звуковой канал прямым и округлым, его внутренний диаметр не только станет слишком широким, но и не будет находиться в правильном

соотношении с внешним. Таким образом, нужные пропорции будут нарушены, и вся флейта будет испорчена. Но если она не столь сильно деформирована, исправить ее гораздо легче. Или если только некоторые части испортились, на их место можно поставить новые. Но они должны быть сделаны тем же мастером, так как не все флейты имеют одинаковый диаметр и размеры.

4

Но если составляющая часть деформировалась по длине и стала изогнутой, и кто-то попытается выпрямить ее, что же получится? Сверло уберет дерево, в одном случае, из верхней и нижней части — но не из середины. Или, в другом случае, из середины, но не вверху и внизу. Очевидно, пользы в этом никакой, так как недостатки только усугубятся. Такую флейту нельзя рассверливать. Или оставить, как есть, или заменить испорченные части новыми.

5

Часто ствол становится овальным, выгибается и не подлежит исправлению. Если это имеет большое значение для короткого ствола, насколько же это важнее для ствола, который длиннее почти вдвое? И длинная часть, конечно, деформируется быстрее, чем короткая. Из этого легко заключить, почему нельзя отдавать предпочтение длинным частям.

6

Если диаметр флейты становится уже только вверху и внизу и теряет внутреннюю правильность, это легко исправить. При наличии длинной части с шестью отверстиями, остается принять как должное ее скорую деформацию, особенно если она из самшита. Ее никак не исправить. Таким образом, от длинных частей следует отказаться как от бесполезных и устаревших.

7

Долгое время, по традиции, флейта имела только один клапан для Es и DIS²¹. Но чтобы играть с верной интонацией и стройно, этого недостаточно (Es и DIS это разные ноты, так же как FIS и Ges, CIS и As, B и AIS, CIS и Des и т.д.). Кроме того, Es и DIS не могут быть изменены ни усилением или ослаблением дыхания, ни аппликатурой, как в случае с вышеозначенными нотами. Кванц был первым, кто к обычному клапану Es добавил клапан DIS, чистую мажорную терцию к H. Хотя Кванц добавил его только ради этой терции, он [клапан] дает множество преимуществ в отношении правильной интонации, помимо тех, о которых говорит Кванц. Об этом будет сказано в третьей части, посвященной аппликатуре. Удивительно, почему это [нововведение] не становится общепринятым даже среди профессиональных флейтистов, ведь без него невозможно играть чисто. Что следует винить —

предрассудки, невежество или лень — мне неизвестно, но я утверждаю, что чистая интонация невозможна без этого клапана.

8

Каждый, кто хочет иметь такую флейту и использовать ее конструкцию с выгодой, не должен довольствоваться наличием этих клапанов. Надлежит также проверить, имеют ли они правильную настройку, пропорциональны ли по отношению к целому, и можно ли ими пользоваться. Но она [флейта] не должна делаться обычным ремесленником, который даже не знает, для чего эти клапаны. Он просто воспроизводит их внешний вид, но не сумеет их настроить, так как не понимает отношения между Es и DIS, или даже не знает, какой клапан для какой ноты. Так показывает опыт, приобретенный мною недавно. На мой вопрос [такому мастеру], как он настраивает клапаны, если не различает их, был ответ: делает один ниже другого. Но насколько ниже? Этому он не знал. Такой способ настройки должен отбивать охоту играть на флейте. Даже если такой ремесленник будет иметь под рукой флейтиста, помогающего ему в настройке, все равно не будет никакого толку, так как он не знает, как эти клапаны должны влиять на другие ноты. В главе об аппликатуре различие между этими клапанами четко объясняется наряду с тем, как ими пользоваться.

9

Поскольку чистая игра на флейте сложна и потому так редко встречается, поскольку многое зависит от [клапанов] Es и DIS, нужно надеяться, что Господа Флейтисты не без удовольствия обратят внимание на то, что об этом сказано. Для них должно быть убедительным, если только ими не руководят предрассудки, что нужно использовать [клапан] DIS и не считать это излишним. Затем они извлекут из этого пользу, и тогда необоснованное мнение, будто на флейте невозможно играть стройно в силу природы инструмента (его придерживаются даже профессиональные музыканты), вскоре исчезнет.

10

Другие клапаны, кроме DIS, были добавлены не из-за чистоты интонации (хотя иногда они вносят свой вклад в стройную игру), а чтобы сделать глухие низкие ноты ярче, а первую октаву ровнее. Их пользу для чистого исполнения трелей (о чем говорится в соответствующем месте) нельзя отрицать*. В Adagio и отрывках с умеренным темпом они приносят неоценимую пользу, но в подвижных и очень подвижных разделах их сложно использовать.

11

Клапан B для первого пальца левой руки приносит больше всего беспокойства: для того, чтобы открыть его, нужно задействовать первый палец, который обычно держит флейту.

* См. главу о трелях.

Но все не так плохо, особенно когда на флейте есть только клапан В. Но если есть еще и клапан С", который тоже приводится в действие первым пальцем, нужны еще большие предосторожности. Клапан В открывается легче всего, если не отрывать большой палец от флейты, а только согнуть его и опустить на клапан. Для [клапана] F лучше всего шестой палец²², так как клапан для первого пальца правой руки было бы намного труднее использовать, чем клапан В. Хороший исполнитель не держит флейту, поместив первый палец правой руки под флейтой, а только кончиком пальца упирается в инструмент. Об этом будет сказано больше в соответствующем месте**. Упорный труд и упражнения делают возможным все. Если я когда-нибудь напишу об использовании многоклапанной флейты, то скажу об этом подробнее.

12

Клапаны и кожа, покрывающая их, всегда должны быть в идеальном состоянии, иначе флейтой нельзя пользоваться. Единственный способ добиться этого — придирчиво проверять все клапаны перед игрой и как следует их отрегулировать. Это значит проверять, не попали ли на кожу вода или жир, сделав ее жесткой или липкой, что ведет к неплотному закрытию отверстий. Это можно проверить, закрыв рукой все отверстия секции, оставив какой-то определенный клапан, другой рукой закрыть один конец, поднося другой ко рту и подуть в него. Сразу же можно определить, пропускает ли клапан воздух. Если оказалось, что клапаны прилегают недостаточно плотно, сначала нужно проверить, не согнулись ли они. Это можно установить, если покрыть клапан сверху тканью, крепко прижать плоским молотком ту его часть, которая закрывает отверстие, и разогнуть его так, чтобы он восстановил прежнюю форму. Возможно, придется пару раз ударить. Затем вновь нужно проверить, насколько плотно прилегает клапан. Если это не помогло, все дело в коже, поэтому нужно снять клапан и заменить кожу на новую — тонкую и мягкую. Сделать это так: ножом срезать старую кожу и сургуч, чем-то обернуть остальную часть, чтобы не обжечь пальцы, держать клапан верхней блестящей частью вверх над огнем, пока она не нагреется достаточно, чтобы нанести сургуч. Он наносится там, где должна быть кожаная прокладка, тонко и ровно, что не займет много времени. Будьте осторожны, чтобы сургуч не загорелся или не лег слишком толсто. Затем прижмите клапан к подготовленной коже и дайте остыть. Срежьте лишнюю кожу ножницами и уберите излишки сургуча. Установите клапан на флейту, прижмите молотком к отверстию — он будет работать хорошо и сохранять герметичность.

** См. вторую главу «Постановка и амбушюр».

Это самый быстрый и лучший способ приклеить кожу к клапанам, но не обязательно сутками прилаживать клапаны к флейте. Шатающиеся клапаны и кожа, измазанная гусиным жиром настолько далеки от разумных соображений, что не требуют никаких комментариев. Тот, кто считает это хорошей идеей, пусть попробует проделать это сам. Если когда-нибудь мне придется писать о производстве флейт, я больше напишу об этом, объясню ненужность снятия дерева в том месте, где губы соприкасаются с флейтой, и почему не стоит подрезать отверстие.

В результате продолжительных опытов, стало очевидно, что сургуч — лучший материал для закрепления кожи на клапанах. Но нужно использовать жидкий и текучий сургуч, т.к. он не так быстро сгорает и не образует комков; и если последовать моим предписаниям, можно нанести его тонко и ровно, так, как нужно. Все, что проще и естественней — лучше. Опыт покажет правдивость моих слов. Сургуч плотно, ровно держит кожу много лет, и даже если кожа становится липкой, она не отклеивается, если только это не дурной сорт сургуча. Он не растворяется ни в воде, ни в жире, как другие клеи на жировой основе; он не влияет нежелательно на кожу, как другие липкие вещества, но всегда сохраняет ее сухой, хорошей. Ни одно другое вещество этого не дает.

То же самое с кожей. Люди не довольны хорошими свойствами кожи, но, пытаясь их улучшить любыми искусственными средствами, только все портят. Этот Рибок, который написал свою «чудесную» работу о флейте (его уже нет с нами), выдавал себя за Доктора и жил в Ганновере. Чем только он не смазывал кожу! Иногда маслом, иногда свиным салом или гусиным жиром, иногда клал фольгу под кожу для большей герметичности! В самом деле, невозможно представить себе что-то более нелепое, ведь когда образуется жирная пленка, кожа прилипает к отверстию, и об игре можно забыть. Если кожа и остается на месте, клапаном сложно управлять, он открывается с усилием и портит выступление. Если кожа покрыта жиром, чтобы не пропускать влагу, образующуюся во флейте во время игры, она протянет несколько дней, а затем начнет пропускать влагу, и подкладку, обработанную с таким трудом, придется убрать и заменить на новую. Не смешно ли? Кроме того, этот человек [Рибок] не стесняется публично утверждать, что успех без подобных приготовлений невозможен! Как ему, должно быть, повезло! Как фортуна благоволит тем флейтистам, которые без этого открытия не могут больше играть на инструменте. Должно быть, это правда, ведь он лишился бы всех аплодисментов, если бы было возможно преуспеть без его

четких наставлений. Но он может об этом забыть, так как его указания конечно же не вызывают одобрения у разумных людей, а тот, кто ничего не имеет, ничего и не теряет.

16

Многие великие и достойные мужи обходились без этих глупостей достаточно долгое время и, вне всякого сомнения, будут и дальше обходиться без них, пока флейта остается флейтой. Он [Рибок] также хочет, чтобы мы лакировали отверстия под клапанами, чтобы те не разбухали от влаги. По его мнению, клапаны перестают закрывать отверстия, когда они [отверстия] разбухают. Абсолютная глупость! Любой может легко увидеть, что наложение слоя лака на отверстие, даже если его толщина составляет всего одну линию²³ вполне достаточно, чтобы сделать ноту ниже. А также то, что отверстие не может оставаться в таком состоянии, ведь влага от дыхания будет вызывать отслоение лака. Таким образом, лакированные отверстия также бесполезны. Для него [Рибока] безразлично, уберет ли он три или четыре линии вокруг отверстия или нанесет слой лака толщиной в несколько линий, поскольку он не замечает, что нота становится выше в первом случае и ниже во втором, хотя я говорил ему об этом достаточно ясно. Возможно, однажды я возьму на себя труд полностью пройти по этой «прекрасной» работе и показать всему миру, о чем она, и как автор дошел до такой мудрости.

17

Устройство флейты в настоящее время является наиболее удобным для точной настройки и наилучшим для высверливания [трубки]. Поскольку строй в разных местах не одинаков, но иногда отличается на полтона вверх или вниз, необходимо иметь несколько правильно настроенных средних частей разной высоты. Это дает возможность играть чисто везде. Будьте уверены, это не просто сделать с флейтой имеющей [только] три средних части. Если три средние части близки друг к другу (по высоте), они не покрывают необходимый диапазон. Если же они отличаются друг от друга сильнее, чтобы иметь возможность подстраиваться выше или ниже, они недостаточно точны. Например, если средняя из сменных частей будет немного высоковата, следовало бы использовать более низкую [сменную часть]. Но она, будучи намного ниже, чем предыдущая, оказывается слишком низкой и, следовательно, еще более фальшивой. Если же оставить среднюю [сменную] часть и выдвинуть головку, не только интонация, но также и качество звука будет испорчено. Но все равно ничего не остается, кроме как выдвигать головку. Поскольку это делает флейту фальшивой и нестройной, ничего хорошего с ней не добиться, ибо один такой инструмент может разрушить весь ансамбль, даже если все остальные точны и хорошо строят друг с другом.

Отсюда можно видеть, что выдвиганием [головки] флейты абсолютно ничего не добиться и этого следует избегать. Тем не менее, Кванц похоже разрешает это в своей книге о флейте и даже сконструировал винт в головной части, который может быть выдвинут на дюйм. Но только представьте себе, какой зазор сделан внутри флейты, чтобы добиться этого. Гораздо больший, чем тот, что образуется при выдвигании средней части. Любое выдвигание такого рода, большое или маленькое, разрушает строй. Я не имею в виду маленький зазор в толщину волоса, который образуется при сборке секций: он не причиняет никакого вреда [строю]. Если какое-либо выдвигание необходимо, я бы предпочел сделать это скорее со средней частью, нежели внутри головной, ведь во втором случае зазор больше, и он находится ближе к амбушюру. Поэтому воздух проникает в него и теряет регулярность движения гораздо легче, чем если зазор находится дальше. Всякий, кто знает, сколь пагубное влияние производит на строй даже небольшое выдвигание слишком большого куска дерева, легко поймет, что такой большой зазор (сделать который, в конечном счете, то же самое, что сдвинуть с места часть флейты) может быть гораздо более вредным. И что в такой флейте воздух будет принимать совершенно неправильное направление, нанося вред хорошему звуку. Ведь каждое изменение в направлении движения воздуха улучшает или ухудшает качество звука в зависимости от того, что это за направление. Итак, выдвигание части флейты вообще плохая идея, потому что, как указано выше, это вредит звуку и чистоте интервалов. Единственное средство — пользоваться несколькими [сменными] средними частями очень близкими друг к другу по высоте.

Однако независимо от того, сколько [сменных] средних частей может иметь флейта (я имею в виду флейту без выдвигной пробки или регистра), она будет строить только с одной из этих средних частей, если она [флейта] вообще правильно сделана. При замене на более высокую или более низкую среднюю часть она все равно не будет строить. Поскольку удлинение или укорачивание флейты нарушает правильность пропорций, естественным следствием будет нарушение чистоты интонации. Пропорции могут быть абсолютно правильными при использовании только одной из средних частей, как уже утверждалось. Если вставляется более длинная средняя часть, строй будет понижаться по мере приближения к верхней границе диапазона, ведь отверстия [более длинной средней части] отстоят дальше одно от другого, а амбушюр и пространство между ним и пробкой становится более удаленным за счет длины средней части. И поскольку отверстия нижних секций остаются там, где и были, ноты становятся выше [по строю] по мере приближения к нижней границе. Если вставлена более короткая средняя часть, происходит обратное. Амбушюр, а также

пространство между ним и выдвижной пробкой сдвигается вниз, ближе к средней части. В результате флейта высит в верхней части диапазона и низит в нижней, поскольку остальная часть [флейты] неизменна и становится слишком длинной для всей конструкции. Таким образом, флейта опять не строит.

20

Поскольку для того, чтобы справиться с этой проблемой, не было другого пути, кроме как попытаться (насколько возможно) установить правильные и точные внутренние пропорции при смене средних частей, Кванц изобрел средство для перемещения пробки вверху головной части выше или ниже, в зависимости от обстоятельств, за счет прикрепленного к ней винта. Это изобретение было очень ценным: с более низкими средними частями, когда пространства между амбушюром и пробкой становится слишком много (что делает строй флейты более низким вверху), ее строй в верхней и даже в нижней октаве можно повесить путем вкручивания пробки. А при использовании более коротких средних частей, когда верхняя секция флейты становится слишком короткой относительно нижней и следовательно, строй флейта высит в верхней части диапазона и низит в нижней, строй флейты в верхней и нижней октавах можно понизить путем вывинчивания пробки. Это полезное изобретение было сохранено и стало почти универсальным, хотя очень немногие знают, зачем оно на самом деле и как его следует использовать. Даже подавляющее большинство флейтовых мастеров не знают этого. Но каким бы хорошим не было изобретение, оно не выдерживает проверки во всех случаях и в действительности полезно только в некоторых, с лучшими и наиболее точно выстроенными средними частями [флейты], незначительно отличающимися по высоте. С более высокими и более низкими [сменными] средними частями, которые слишком отклоняются от правильных пропорций, качество звука и чистота интонации страдают. В те дни ничего определенного не было известно о том, как далеко со своего места следовало выдвигать пробку при смене средних частей. И поскольку не видно, насколько далеко она выдвинута (будьте уверены, легко забыть, что ее вообще двигали), она мало-помалу оказывается в совершенно неподходящем месте, и таким образом флейта становится непригодной для игры. Итак, недостаток выдвижной пробки состоит в том, что ее положение влияет на качество звука. И что еще хуже, этот в других случаях чуткий человек [Кванц] утверждает, что если строй флейты слишком низок, следует, используя ту же самую среднюю часть, вкручивать пробку на толщину лезвия ножа, чтобы сделать ее строй выше. Он и в правду станет выше, но качество звука и чистота интонации опять пропадут. Или если строй флейты слишком высок, пробку следует таким же путем вывернуть на толщину ножа, чтобы сделать его [строй] ниже. Тоже верно, но все это неуместно и разрушает весь строй, как уже было установлено. Более того, говоря это, он

противоречит самому себе. Ведь ранее он утверждал, что качество звука зависит от положения пробки. Но сказав это, по-прежнему разрешает вкручивать или выкручивать эту пробку на толщину ножа с одной и той же средней частью, чтобы повысить или понизить строй флейты, сдвигая ее, таким образом, с правильного места, при том, что для каждой средней части имеется одно постоянное и не подлежащее изменению положение пробки. Я, право, изумлен, что он мог учить этому так, будто это соответствует истине. Всякий, кто обладает хорошей интонацией и хорошим чистым звуком, если только попытается сделать так, обязательно обнаружит, что потеряет и то, и другое.

21

Если мы хотим сохранить точные или хотя бы приемлемые пропорции [в строении флейты], то пробку следует двигать исключительно при смене средних частей, и то немного. Если это делается с одной и той же средней частью, проявятся вышеуказанные нарушения и флейта будет испорчена. Если строй флейты слишком высок или слишком низок, ничего не остается, кроме как менять средние части. Пробка, как уже утверждалось, нужна только для сохранения точных пропорций при смене средних частей. Из этого ясно, что повышение или понижение строя флейты путем перемещения пробки недопустимо. Ведь мы знаем, что двигая пробку, необходимо понимать насколько далеко ее нужно передвинуть для каждой средней части. Этого нельзя делать произвольно. Соответственно я придумал несколько однозначных и точных способов установки пробки для каждой смены средней части, чтобы ее перемещение не причиняло вреда ни звуку, ни чистоте интонации, но напротив, очень улучшало и то, и другое.

22

Сперва я пытался сделать это, дав номера средним частям, которые я поместил в головной части под шляпкой, и поворачивал шляпку, на которой была сделана метка в соответствии с номерами, так что пробка должна была всегда находиться в правильном положении. Но этого было недостаточно. Необходимо было приспособление, чтобы проверять правильность положения пробки, а без него легко поместить ее в неправильное положение. Например, шляпка могла быть повернута три или четыре раза, что слишком много, для подведения метки на шляпке к требуемому номеру, а между тем пробка могла быть не там, где нужно. Принимая во внимание эти обстоятельства, я пошел другим путем и нашел следующее решение: я удлинил винт на конце пробки так чтобы при выворачивании он проходил сквозь шляпку. На нем [винте] я сделал подходящую градуировку в целях сохранения правильности пропорций (насколько возможно с каждой конкретной средней частью). Эти деления подобраны согласно пропорциям флейты и подходят только к моим флейтам. Если, несмотря на это, моя градуировка используется на других флейтах, она

может подходить, а может и не подходить. Этот способ перемещения пробки наилучший, поскольку можно видеть, насколько далеко выдвинута пробка, и таким образом избежать ошибки.

23

Так пробка может перемещаться более точно, но, несмотря на это, вышеупомянутая проблема по-прежнему не решается. Перемещение пробки имеет достаточно серьезные ограничения, будучи полезным только для нескольких средних частей. Настройка более низкой или более высокой средней части не вполне точная, поскольку нижняя часть флейты остается той же длины. Потому необходимо при использовании каждой средней части двигать пробку дальше, чем это требуется для хорошего звука и чистой интонации. Например, на флейте с пятью средними частями, если она правильно сделана и хорошо настроена, номер три будет наиболее точной средней частью. [Средняя часть] номер два, хотя D' и D''' могут быть подстроены с помощью выдвижной пробки, будет в действительности немного более низкой для нот, расположенных между этими октавами, хотя это еще приемлемо. Но с номером один это [понижение строя] будет очень заметно и любое дальнейшее понижение высоты сделает флейту совсем непригодной. Причина заключается в нижних частях флейты, слишком коротких для такой конструкции. И тоже самое будет происходить с более высокими и короткими средними частями, только наоборот. Если во флейту вставлен номер четыре и пробка сдвинута так, что D' и D''' строят, ноты между ними будут высить. Однако в этих случаях флейта звучит еще сносно. С номером пять, однако, это [повышение строя] будет слишком заметно. В этом случае нижние части слишком длинны по сравнению с короткой средней. В результате [нота] D будет ниже остальных нот. Можно конечно попытаться улучшить положение дел, настраивая среднюю часть путем расширения отверстий для игры с низкими средними частями и сужения [отверстий] для игры с высокими, но это будет очень сложной задачей, с которой ни один обычный флейтовый мастер не справится. Кроме того, эта нерегулярность отверстий затруднит игру и все равно не решит проблему.

24

Я провел много опытов на этот счет, и, наконец, открыл, что лучшее решение проблемы — это регистр в нижней части флейты, позволяющий сделать ее длиннее или короче, в зависимости от обстоятельств. Подобное удлинение или укорачивание может быть сделано только при смене средних частей с учетом пробки-винта — и никак иначе. Но тот, кто считает, что пробка и регистр нужны для того, чтобы строй флейты можно было сделать выше или ниже с одной и той же средней частью, повторяет ошибку, которую совершал Кванц, говоря об этом изобретении. Он утверждал, что укорачивание нижней части делает

выше только D, но не остальные ноты. Но он ошибается. Нижнюю часть нельзя делать длиннее или короче (и этого никогда нельзя делать, не передвинув пробку), если речь не идет о замене средних частей. Потому, если используется регистр, чтобы сделать нижнюю часть короче, также необходима более короткая средняя часть, ведь ноты в любом случае становятся выше. Но если длина нижней части остается прежней, тогда [нота] D непременно станет слишком низкой, как уже было замечено выше. Теперь нижнюю часть необходимо сделать короче настолько, насколько нужно, передвигая регистр, чтобы [звук] D не оставался слишком низким при короткой средней части. Итак, поскольку правда то, что нижняя часть делает [ноту] D слишком низкой, если она [нижняя часть] остается той же длины при использовании короткой средней части, то также верно и то, что при укорачивании нижней части D становится выше и достигает правильного соотношения с другими нотами. Если при таком повышении или понижении [звука] D остальные части правильно соотносятся с ним, и пробка находится в нужном месте, тогда, конечно, флейта будет точно настроена. Но регистр и пробка-винт и все остальное должно быть подобрано ладно, чтобы инструмент всегда оставался стройным, независимо от того, повышается или понижается общий строй. Итак, недостаточно сделать нечто, внешне напоминающее регистр. Необходимо правильное соотношение с целым. То же самое относится к градуированному винту-пробке. Однако, настроить все это точно — непростая задача. С более длинными средними частями дело обстоит так же, как и с более короткими, но наоборот. Регистр бесполезен без винта-пробки, и, соответственно, никогда не должен выдвигаться независимо от пробки. Они всегда работают в соединении, и, как уже неоднократно повторялось, никогда с одной и той же средней частью, но только при замене частей. Такая комплектация не только не должна отвергаться, но напротив, настоятельно рекомендуется.

25

Флейта, укомплектованная таким образом, предпочтительнее любой другой. Она может настраиваться почти на целый тон выше или ниже, если у нее семь средних частей, и пропорции всегда остаются хорошими и правильными. Но на этом (это относится к семи средним частям) возможность повышать и понижать достигает предела. Интонация будет страдать при любой попытке продвинуться выше или ниже, поскольку пропорции флейты слишком отклоняются от идеальных, и становятся нестройными и бесполезными. Это уже заметно с самой высокой и самой низкой средней частью: их настройка не так хороша, как настройка остальных [частей], хотя она, конечно, еще вполне сносна. Подобные флейты в настоящее время делают многие мастера, по крайней мере, в смысле внешнего вида. Они мастерят регистр и выдвигающую пробку с градуировками, также как все остальное, не принимая во внимания высоту, при которой они используются. Градуировку делают точно

так же как я, не зная, однако, подходит ли она к пропорциям их флейт или нет. Совсем недавно я видел подобный недостаток у флейты, сделанной из палисандра. Флейта была нестройной и с абсолютно неверной градуировкой, в частности на выдвижной пробке. И даже при этом она стоила восемнадцать дукатов, в то время как я продаю флейту в такой же комплектации, однако точно градуированную и настроенную, за двенадцать или тринадцать дукатов.

26

Сейчас, хотя описанный выше тип флейт признан лучшим, используются и некоторые другие. Это флейта с одним клапаном без регистра и выдвижной пробки — вид, который, чтобы не быть бесполезным, может иметь только три близких друг к другу средних части. Существуют флейты с одним клапаном и градуированной выдвижной пробкой (пробкой-винтом). У них могут быть еще две дополнительные средние части, поскольку пробка помогает в какой-то мере, хотя, если добавлен регистр и все правильно соотнесено, [вместе] они более полезны. Существуют флейты с семью средними частями, регистром, градуированной пробкой-винтом и двумя клапанами, а именно Es и DIS, и эти флейты более удовлетворительны, чем те же флейты с клапанами Es, DIS, F, GIS, B и C". Если живешь на одном месте, можно спокойно управляться с флейтой, имеющей пять средних частей, при условии, что все сделано как на флейте с семью средними частями. То есть, если имеется регистр, пробка-винт и клапаны Es и DIS, и отсутствуют только самая высокая и самая низкая сменные части из семи. Полная комплектация с регистром, пробкой-винтом и клапанами Es и DIS важна для чистой интонации. В противном случае играть стройно невозможно.

27

Уже упоминалось, что дополнительные клапаны прибавлены не столько для чистоты интонации. Их назначение более в том, чтобы сделать глухие ноты в первой октаве яркими и даже опорными. Я также показывал, как они должны быть размещены, чтобы быть удобными в употреблении. Они дают большие преимущества, в чем убедится каждый, кто соблаговолит научиться умело использовать их, невзирая на связанные с этим трудности. Их настройка сложна, поскольку клапаны должны быть темперированы таким образом, чтобы F и EIS, GIS и As, B и AIS были употребительны. Конечно, также дело обстоит и с клавишными [инструментами]. Но, хотя это [положение дел] не вполне удовлетворительно, клавишные производят постоянно один и тот же звук всякий раз, как он извлекается; из раза в раз, будь он выше или ниже. Однако на флейте все иначе. В зависимости от состояния губ и, соответственно, амбушюра звук когда-то выше, когда-то ниже. Также исполнитель не всегда в состоянии производить струю воздуха, соответствующую каждой ноте. Чуть

сильнее или слабее — и нота становится выше или ниже. Если принять во внимание все эти проблемы, становится ясно: настройка флейты в самом деле трудное дело и работа эта — не для всякого ремесленника. Трудностей подобного рода нет ни у одного из деревянных духовых инструментов. Хотя гобой, кларнет или фагот могут быть нестройными, причина не столько в трудности настройки инструмента, сколько в неразборчивости изготовителя. Так что любой достойный исполнитель мог бы, если не сделать такой инструмент, то, по крайней мере, настроить его. Тогда бы жалобы на то, что все духовые инструменты не строят, затихли. Возможно, я напишу об этом больше в другой раз.

28

Я мог бы упомянуть еще другие поверхностные изобретения, связанные с флейтой, выдаваемые многими за новые и полезные, но на самом деле смешные и ненужные. Но поскольку эти незначительные случаи никому не принесут пользы, разумно оставить их и отнестись к ним, как к вредным. Механизм, в котором сочетаются простота и экономичность, — самый жизнеспособный и полезный.

29

Самые лучшие флейты — те, у которых есть клапаны Es и DIS, регистр и градуированная пробка-винт. Но это все еще ни о чем не говорит, даже если соблюден декор, если флейта не сделана мастером, который знает, как установить все пропорционально, и, самое главное, все правильно настроить. Тот, кто хочет иметь одну из таких флейт с F и EIS, GIS и As, B и AIS, должен иметь таковую, сделанную человеком, способным правильно ее настроить. В противном случае играть на ней нельзя. Подобная флейта должна быть настроена таким образом, чтобы на ней также можно было играть без клапанов, пока обучение игре с использованием всех клапанов слишком сложно. Это [введение клапанов] должно делаться постепенно, только так можно далеко продвинуться. В первую очередь нужно начинать с использования B или AIS и в последнюю — F и EIS. Если у флейты больше клапанов, как-то: другой клапан F для мизинца левой руки; и C'', они осваиваются последними. Упражняться в их применении нужно поначалу в медленных пьесах и только потом в быстрых.

30

A, нижнее C и CIS могут быть добавлены, при желании, на длинной нижней части флейты, что не рекомендуется, поскольку это [дополнение] изменяет звук и, конечно, не в лучшую сторону. Однако я могу сделать такую нижнюю часть, если будет угодно. Нижняя часть только с CIS не так пагубна для звука, поскольку она не так длинна, как предыдущая, следовательно, она предпочтительнее. Что до других флейт, таких как *flute d'amouree*, которая на малую терцию ниже обычной флейты, терц-флейт, настроенных на малую

терцию выше, и флейт-пикколо октавой выше, я не буду их рассматривать, поскольку они в самом деле не очень распространены. В остальном они используются так же, как обычные флейты, и я владею технологией их изготовлением в такой же мере.

31

Итак, это — разновидности, распространенные в наше время и наиболее часто используемые. Они делаются из различных сортов дерева, таких как самшит, черное дерево, гренадил, железное дерево и других. Инструменты из самшита дают приятный, но довольно слабый звук. Они наиболее долговечны. Звук инструментов из черного дерева, гренадила и им подобных — ярче и сильнее, хотя требует твердого и хорошо сфокусированного амбушюра. Железное дерево также дает хороший звук, но, как говорит мне мой опыт, эта порода слишком негибка и более подвержена ломке, чем другие породы.

32

Теперь, если вы обладаете флейтой с вышеупомянутыми свойствами и хорошего качества, не экономьте сил на уход за ней, дабы она не могла испортиться. Чтобы поддерживать флейту в хорошем состоянии, ее следует разбирать всякий раз после игры и протирать тканью, обмотанной вокруг палки. Это не только позволяет сохранять строй флейты, но и защищает ее от грязи. Недопустимо чтобы, как это обычно делается, флейта лежала в углу комнаты, как она есть, или на окне, когда солнце может светить на нее, или, как это часто случается, на двух гвоздях, вбитых в стену, иногда так близко к печи, что сгорает лак. При таких обстоятельствах флейты всегда деформируются и портятся. Но если флейта протирается после игры и лежит в чехле, куда не может попасть пыль, и постоянно (каждые два, три или четыре месяца в зависимости от того, как часто на ней играют и как часто она становится сырой) смазывается небольшим количеством масла, она конечно же будет долго оставаться в хорошем состоянии. Для этой цели лучше всего подойдет не слишком густое и не слишком жидкое масло. Некоторые используют миндальное масло, но оно слишком жидкое и испаряется слишком быстро, другие используют льняное масло, но оно слишком густое и после многих применений образует корку, которая изменяет звуковой канал (ствол) и портит его. Лучше всего простое рапсовое масло, которое используют все изготовители инструментов, хотя вовсе не поэтому, а лишь потому, что оно самое дешевое. Однако, оно на самом деле — лучшее. Только его нельзя применять так, как это делают те, кто верит, будто масло улучшает звук, и потому наливают его столько, что оно вытекает наружу. Слишком большое количество масла портит звук: оно лишает дерево эластичности, от которой так много зависит; ведь если дерево не резонирует правильно, звук будет плохим. Нужно использовать перо, чтобы масла было столько, сколько необходимо, чтобы едва увлажнить флейту, ведь масло необходимо не столько для звука, сколько для того, чтобы

помогать избавляться от влаги. Когда нужное количество масла нанесено, во-первых, нужно дать ему просохнуть, прежде чем играть на флейте. Также, если флейта лежит в чехле не будучи протертой, она не должна лежать так, чтобы вода или масло, если оно применялось, могло стекать в игровые отверстия, поскольку тогда кожа под клапанами будет испорчена. Ведь нет ничего более вредного для кожи, чем жир и масло. Она потеряет герметичность, и это впоследствии сделает инструмент бесполезным.

33

Также необходимо следить, чтобы нитки на стыках были всегда неповрежденными и прочными, и чтобы части не болтались свободно, и чтобы на одной стороне было не больше ниток, чем на другой, поскольку стыки из-за этого становятся овальными и когда флейту собирают, они не соединяются правильно с полостями других секций. Это влияет на точность пропорций ствола и вредит звуку. Если нитка настолько изношена, что рвется, лучшее, что можно сделать, это снять ее и обмотать стыки заново хорошей ниткой, протертой ваксой. Если обойтись без ваксы, то нитка не ляжет плотно и будет разматываться. Нужно начинать с самого конца обработанной ваксой нитки, тщательно укладывая ее в углубления, и когда весь стык будет обмотан, укладывайте следующий слой, а когда он дойдет до той точки, где начинался первый слой, накладывайте третий и также четвертый таким образом, чтобы верхний слой лежал концентрически и не мог сползти. Нитка должна лежать плотно и строго в углублениях, что особенно важно. Если нитка сжимает стык, то соединение будет плотным, и не будет проворачиваться. По крайней мере оно будет более плотным, чем при отсутствии углублений, хотя многие считают, что они [углубления] необязательны. После того, как стык обмотан до самой внутренней части, его нужно снова обмотать в обратном направлении, только не по кругу, а по диагонали, так, чтобы по пути назад обмотки перекрещивались. И нужно всегда стараться закрывать пустоты, чтобы стык был везде закрыт ниткой равномерно: продолжайте в том же духе, пока нитка не дойдет почти до самого конца, потом обмотайте раз или два по кругу и завяжите узлом. Такой способ намного лучше, чем просто обматывать по кругу, поскольку при соединении частей флейты нитка может соскользнуть, если на ней нет ваксы, а это нехорошо. Если сочленение, на которое крепятся секции, цилиндрическое или уже спереди, чем сзади, это еще хуже. Так флейта никогда не будет собрана хорошо и надежно, но будет гнуться, и внутренняя стройность разрушится. Лучше всего, если стыки конические (спереди чуть шире, чем сзади), так они будут не только прочно держаться, но и их легче собирать и разбирать. Многим все это может показаться незначительным, но тем не менее это важно. Ведь многое зависит от правильного или неправильного инструмента, и в той же мере от правильных или неправильных приготовлений. Если стыки не подготовлены, как было описано, секции

не будут крепиться надежно, и при сборке флейты они будут гнуться в стороны, а это делает их внутреннюю полость изогнутой. Если стык одной из секций не обмотан должным образом, и не подходит к диаметру других частей, как уже было замечено, флейта впоследствии будет испорчена. Но если сочленение имеет слегка коническую форму, и стыки обмотаны правильно, это нарушение устранится. А поскольку не нужно прикладывать силу, собирая или разбирая флейту, вероятность сломать ее также будет невелика.

34

Я уже сказал, что нужно уделять большое внимание герметичности клапанов, и упоминал изогнутые клапаны и поврежденную кожу в качестве причин утечки [воздуха]. Это так, но причиной также могут служить пружины под клапанами, если те недостаточно сильны. В этом случае лучше всего полностью вынуть пружину и взять другую, более сильную, или, если таковой нет, расположить две пружины одну над другой, но не слишком сильные, чтобы клапан мог открываться легко и свободно, в частности мизинцем, который слабее других пальцев, чтобы он еще мог играть трель. Пружина должна быть сильна настолько, насколько это необходимо для герметичности; чуть больше будет уже слишком.

35

Думаю, еще необходимо отметить, что нужно быть внимательным, протирая флейту. Не ударьте пробку, иначе ее можно повредить. Таким образом, она быстро придет в негодность, и флейта будет испорчена. Некоторые даже подкладывают небольшой кусок дерева, меди или слоновой кости под пробку, не уделяя, однако, внимания точной установке [этих приспособлений]. Вероятно, они думают, что это [дополнение] улучшит звук, однако, они неправы: звук становится грубым и неприятным. Подобное я намеревался сделать несколько лет назад, но нашел бесполезным. Если бы это было хорошей идеей, я бы, конечно, продолжал делать это.

Глава вторая

Постановка и амбушюр

1

Я не думаю, что два этих предмета должны рассматриваться отдельно. Тот, кто держит флейту неправильно, в напряженной и нервной манере, будет, конечно же, производить столь же нервный и напряженный звук. Жесткая поза и нервная постановка оказывает соответствующее влияние на игру в целом: все звучит напряженно и боязливо. Вглядитесь

внимательно и вы убедитесь в этом. [А вот] свободная и непринужденная манера облегчает игру, также и все исполнение становится более свободным, легким и приятным.

2

Этой ошибки можно избежать, подготовившись играть достаточно свободно, без какого-либо волнения и зажатости и держа флейту таким же образом. А именно: не стоять скрючено, изогнуто и сгорбленно, сжимая флейту так, словно вы пытаетесь разломать ее на части. Вы будете вдвухать воздух во флейту с точно такой же силой, с которой ее сжимаете. Это выставит вас в самом жалком свете, и слушатели вряд ли проникнутся симпатией к столь робкому и несчастному исполнителю. Звук и производимое впечатление здесь тесно связаны.

3

Хорошая, свободная постановка может быть достигнута следующим образом: стойте абсолютно прямо и расслабленно, ноги достаточно близко, но левая чуть впереди; держите голову приподнятой, глядя прямо перед собой. Возьмите флейту так, чтобы она лежала на нижней фаланге указательного (первого) пальца левой руки, большой палец поместите напротив, немного позади второго. Эти два пальца определяют положение двух оставшихся. Теперь, когда три пальца левой руки лежат на флейте, следите, чтобы они не касались друг друга, но были совершенно свободными и согнутыми в суставах так, чтобы подушки пальцев могли двигаться всегда свободно и легко и играть пассажи аккуратно, а трели – четко и чисто. Но если первая фаланга пальца прижата так, что палец лежит прямо или плоско, как делают некоторые, происходит обратное, что неправильно и неэффективно. Или, если флейта лежит слишком глубоко между первым и большим пальцами левой руки, то теперь первая фаланга расположена так, что между ней и второй фалангой образуется прямая линия, то складывается чудовищно сложная фигура, так что отверстия нельзя правильно закрывать и быстрые пассажи невозможно играть легко и свободно. То же происходит, если большой палец слишком вывернут. Это может помешать тому, кто со временем пожелал бы, возможно, играть на флейте с клапаном В, поскольку он будет не в состоянии открыть данный клапан, которым управляет большой палец. Следовательно, лучше всего держать флейту, как уже было замечено, так, чтобы она лежала на суставе нижней фаланги первого пальца левой руки, а большой палец располагался с внутренней стороны таким образом, чтобы его подушка лежала на флейте, совсем немного позади второго пальца, хотя и не на одинаковом расстоянии от обоих пальцев. Такая постановка не только безопасна, но и удобна для всех.

4

Даже если все эти указания точно выполнены, все равно возникнет та или иная проблема из-за положения левой руки. Но любой, кто сделает все наоборот, вообще ничего не добьется. Если пальцы опираются один на другой, с ними невозможно ничего сделать. Ведь они склеены, один не может сдвинуться с места без участия других, и все должны работать вместе. Понятно, какая ловкость нужна, чтобы таким методом чего-то достигнуть. Не ставить мизинец левой руки на флейту — тоже хорошая идея, в противном случае свобода и скорость передвижений его соседей будет ограничена. Еще хуже, когда мизинец загнут под флейту: не только потому, что это плохо выглядит, но и потому, что делает невозможным использование клапана G_{is}. Следовательно, мизинец необходимо держать над флейтой, на тот случай, если он понадобится.

5

Итак, когда левая рука на своем месте, подушка большого пальца правой руки должна быть поставлена с внутренней стороны флейты между четвертым и пятым пальцами, затем остальные пальцы надо положить на флейту так, чтобы четвертый и шестой были почти прямыми, а пятый чуть согнут, и отверстия закрывались подушками. Если, однако, большой палец не находится подушкой на флейте с внутренней стороны, но держит ее снизу, пальцы оказываются слишком длинными, и их, следовательно, приходится сгибать наподобие крючков. Результатом неизбежно становится то, что верхние фаланги поднимаются слишком высоко и оказываются слишком далеко для эффективного рычага, и, следовательно, их можно поднять при открытии отверстий лишь с усилием. Это серьезное препятствие для искусной игры. Попробуйте пойти обоими путями и вы увидите, что дело обстоит именно так, как я говорю.

6

При такой постановке вы также поймете, что, поскольку большой палец правой руки поддерживает флейту только подушкой, сделанный для него клапан F вовсе не был бы хорош и был бы совершенно бесполезен. [А вот] для шестого пальца или мизинца левой руки он крайне желателен. Для того, чтобы управляться с таким клапаном, большой палец должен находиться под флейтой; и поскольку ему пришлось бы постоянно прыгать с клапана и обратно, это было бы очень трудно при быстрой игре. Или же большой палец пришлось бы держать рядом с клапаном, что приводит к уже упоминавшейся ошибке.

7

Пристальное внимание должно быть уделено тому, чтобы пальцы левой руки располагались по прямой линии, а не в разные стороны или перекрестно, иначе свобода движений будет потеряна. Иногда даже случается, что вторая фаланга первого пальца покоится на

флейте, а первая работает — таким путем беглость пальцев делается совершенно невозможной. Ошибка происходит от неправильного положения левой руки, поскольку только она несет ответственность за то, чтобы флейта держалась надежно. А если это не так, флейта не лежит правильно. И потому приходится достигать этого с помощью правой руки.

8

Кое-кто также использует мизинец правой руки, чтобы поддерживать флейту, но это означает только то, что он никогда не бывает на месте в нужный момент. Или его даже загибают прямо под флейту, что также приводит к ошибке, упоминавшейся выше. Еще хуже оставлять мизинец на клапане все время, поскольку ноты, которые не требуют нажатия этого клапана, такие как E и F становятся слишком высокими, а исполнение — фальшивым.

9

Всех этих и подобных им ошибок нужно тщательно избегать, чтобы чего-то достигнуть. Мизинец всегда должен быть над клапаном на некотором расстоянии — так, чтобы он был поблизости, если понадобится. Это в той же мере относится к другим пальцам. Их никогда нельзя держать далеко от флейты, но и не слишком низко над отверстиями. Первое крайне вредно для быстрой и чистой игры, второе не благоприятствует хорошему и звенящему звуку, поскольку слишком низкое положение пальцев препятствует свободному выходу воздуха.

10

Теперь, если вы приняли во внимание все, что было здесь упомянутое и можете держать флейту так, как это было описано, поднесите флейту ко рту, отводя руки от тела, чтобы флейта была на одной линии с губами. Не склоняйтесь вправо — только если совсем немного: этого можно избежать поднимая правую руку чуть выше, чем левую. В противном случае, флейта, вместо того, чтобы быть с губами на одной линии, будет лежать криво, и, поскольку губы будут приспосабливаться к такому ее положению, результатом станет искривленное положение головы, что вредно не только для звука, но и для игры. И, наконец, такая постановка просто скверно выглядит.

11

Поскольку, как уже утверждалось, поза имеет большое значение при игре, все вышесказанное не должно быть воспринято, как бессмысленный пустяк. Ведь чем лучше, непринужденнее и естественнее поза, тем большее впечатление произведет исполнение на слушателя. Да! Даже если кто-то играет сколь угодно хорошо и мастерски, такое исполнение в сочетании с плохой позой произведет менее выгодное впечатление, чем посредственное исполнение в сочетании с красивой позой. Наблюдайте и делайте выводы. Тот, у кого плохая позиция, и кто также гримасничает (хотя гримасы сами по себе — проявления

плохой позы), делает себя посмешищем, и на том все заканчивается. Многие делают большую ошибку, строя на лице гримасы, поскольку считают, что таким образом демонстрируют выразительность, или даже полностью подменяют ее этими проявлениями. А именно: поднимают плечи до ушей, смешно и нелепо двигают головой, глазами или носом, выкручиваются и раскачиваются, сгибаются и разгибаются, извиваются и выворачиваются всем телом, сжимаются и разжимаются так, словно они сделаны из резины, сжимают инструмент с таким напряжением, что лицо становится красным, как вишня и так далее. О такого рода пустословии и дурачестве уже было упомянуто выше. Все это относится не только к флейте, но также ко всем другим инструментам. Я видел клавесинистов, чьи языки облизывали губы в соответствии с характером пассажей. Или их физиономии приспособились к пассажирам: если они бежали направо, в этом направлении вытягивались их челюсти, и наоборот. Или они совершали конвульсивные движения губами так, будто они, а не пальцы, должны исполнять пассажи. Или выделяли какую-либо ноту, кивая головой или опираясь всем телом. Они в самом деле верили, что являются великими Мастерами, потому что снискали похвалы у тщеславных невежд. Также и скрипачи строят забавные гримасы. Кое-кто двигает верхней губой и носом вверх-вниз, равно как и лбом, в соответствии с природой пассажей — и все это с величайшим проворством, особенно если пассажи очень быстры и требуют усилий. Умный не станет пренебрегать советом и не оставит его без внимания, если друг укажет ему на подобные вещи. Он будет более внимателен к себе и не позволит вести себя ложным путем, даже если тот или другой будет к нему благосклонен и скажет: «Этот человек играет с большим чувством!»

12

Однако вернемся к флейте. Приложите флейту ко рту так, чтобы внутренний край отверстия находился точно в том месте, где начинается красная часть нижней губы — то есть сразу за внешней твердой частью. Нижняя губа должна быть очень сильной, если кто-то вынужден класть флейту ближе к середине. Если вышеупомянутый край помещен в середине красной части нижней губы, нижний регистр, достаточно сильный и сочный, хотя и не столь хорошо сфокусированный, будет доступен, а хороший верхний регистр будет совсем невозможен. Но если сделать так, как было описано до этого, у вас будет не только полнозвучный и сфокусированный нижний регистр, но также хороший и красивый верх. Это относится к правильно сделанным флейтам; на флейтах, сделанных плохо и неумело, ничего заслуживающего внимания достичь невозможно.

13

Для того, чтобы поместить игровое отверстие правильным образом, надо немного вытянуть и выровнять губы, затем, повернув голову чуть влево, приложить флейту к верхней и

нижней губе одновременно так, чтобы внутренняя часть игрового отверстия лежала на нижней губе (как уже было описано), а верхний его край – на верхней губе, дабы удостовериться, что отверстие, по крайней мере, наполовину закрыто нижней губой. Затем поверните флейту так, чтобы она твердо лежала на подбородке, немного прижмите ее к подбородку первым пальцем левой руки, в то же время создавая сопротивление большим пальцем, лежащим напротив, между первым и вторым [пальцами]. Этого достаточно, чтобы флейта лежала надежно и все пальцы обеих рук могли двигаться свободно и без помех.

14

Теперь попытайтесь сыграть ноту — обычно выбирают D'', поскольку она берется легче других. Если флейта точно установлена, и губы сложены правильно, нота будет светлой, хорошо сфокусированной и звенящей. По желанию ее можно будет сделать слабее или сильнее. Если этого не происходит, значит, постановка не верна и нужно ее поменять. Или, как только игровое отверстие будет установлено так, что щель между губами окажется точно посередине, немного поупражняйтесь, поворачивая флейту к себе и от себя, пока не услышите светлый, звенящий и, кроме того, устойчивый звук. Нельзя, конечно, ожидать, что тот, кто никогда раньше не играл, или играл немного, тотчас преуспеет в этом. Нужно некоторое время, чтобы появился навык. Многие никогда не делали этого правильно. Они должны тщательно упражняться до тех пор, пока не научатся играть одну ноту на флейте, не важно какую именно. Они должны как можно скорее, без дальнейшего промедления, приложить флейту ко рту способом, упомянутым выше, со всеми закрытыми отверстиями, и заниматься до тех пор, пока не будет найдено правильное положение. Это не будет проходить гладко, и нужно запастись терпением и трудиться тщательнейшим образом до тех пор, пока оно [правильное положение] не будет найдено. Когда это произойдет, желанный звук появится, и можно продолжать работать с нотами, расположенными либо в нижнем регистре, либо в верхнем.

15

Когда я говорил, что учащийся должен держать губы растянутыми и собранными, это не должно пониматься, будто их надо растягивать так, что дальше некуда. Позиция губ должна быть такой, чтобы они постепенно растягивались по мере приближения к нижнему [звуку] D. Однако этого еще недостаточно. В то же время надо постепенно втягивать подбородок, а верхняя губа должна при этом выдвигаться вперед, накрывая нижнюю. Когда вы растягиваете губы и втягиваете подбородок, отверстие становится больше, а положение верхней губы позволяет направить во флейту большее количество воздуха. При этом звук в нижнем регистре будет намного сильнее и сочнее, чем если вы сделаете иначе. Над этим нужно много и тщательно работать, пока правильное положение губ для каждой ноты не

станет привычным. Слух подскажет, до какой степени нужно втягивать подбородок и выдвигать верхнюю губу. Другой меры не существует.

16

Когда вы будете готовы, постепенно двигайтесь от D'' к верхнему регистру; здесь с губами и подбородком все нужно делать с точностью до наоборот. Кванц пишет в своей книге: нужно постепенно вытягивать губы вперед от зубов, чтобы легко получить верхний регистр. Это может случиться, только если рот и щель между губами округлены. Но таким образом я не могу заставить звучать верхние ноты и, думаю, Кванц также не мог. Я часто слышал его игру, но поскольку он поднимался только до E'' и никогда выше, я не мог в этом убедиться. Но один из его учеников уверял меня, что его верхний регистр не был хорош. Если это так, мое намерение — объяснить здесь собственный путь достижения этой цели. Кому нравится — может использовать его, кому нет — может воспользоваться предыдущим или каким-либо другим способом. Что до меня, верхний регистр звучит хорошо даже до C''''', если мои губы здоровы и в хорошем состоянии. Я делаю следующее: начиная от D'' постепенно выдвигаю подбородок, в то время, как верхнюю губу, которую при таком методе нужно удерживать сзади, напрягаю или, так сказать, вдавливаю в нижнюю губу. Когда подбородок выдвигается вперед (только не одни губы, поскольку они никогда не должны двигаться отдельно от зубов), игровое отверстие флейты закрывается и, соответственно, становится меньше, а давление верхней губы на нижнюю не только уменьшает щель между губами, но и придает воздуху правильное направление. Конечно, это очень незначительное изменение при переходе от одной ноты к следующей — такое небольшое, что его почти невозможно увидеть. Нужно экспериментировать, а слух все подскажет. Любой, кто проводит жизнь, давая уроки, и у кого множество учеников с самыми разными типами губ, хорошо это знает и потому скорее и лучше может составить суждение об этом, чем тот, кто не был в подобном положении. Повторяйте эти упражнения, пока не уясните для себя правильное положение губ, и ваш звук будет легким и чистым даже в самом высоком регистре. Уделите особенное внимание тому, чтобы при движении вверх щель не становилась все меньше и меньше, а звук — зажатым и слабым и, следовательно, низким, из-за того, что щель между губами слишком узкая. Но следите, чтобы чистота октав, а также стройность между верхним и нижним регистрами всегда сохранялась.

17

Я заметил, что если часто работать над нотами верхнего регистра, нижний звучит потом более легко и красиво. Когда губы давят одна на другую в верхнем регистре, они приобретают твердость и большую надежность позиции, что весьма желательно для нижнего регистра. По этой причине я часто экспериментировал, заставляя учеников

начинать с тщательной работы над гаммами в верхней октаве, и затем, спустя некоторое время, переходил к нижним нотам. И это приносило результат, хотя и когда-то больший, когда-то меньший, в зависимости от природного дарования, формы губ и прикуса. Когда есть физические дефекты, любые усилия тщетны...

18

Поскольку все сказанное о постановке и амбушюре достойно полного внимания, я сделаю краткое резюме. Если это кажется кому-то слишком мелким или скучным и, следовательно, не заслуживающим повторения, они могут пропустить его. Теперь к делу.

19

Во-первых, встаньте прямо, но естественно и раскованно, ноги — рядом, носками вперед. Затем возьмите флейту в руки так, как это было описано выше, а именно: положите ее на нижнюю фалангу первого пальца левой руки, а подушку большого пальца — напротив, немного позади второго пальца. Теперь положите остальные пальцы свободно и расслабленно на флейту, потом установите подушку большого пальца правой руки так, чтобы он лег между первым и вторым пальцами той же руки и поставьте остальные пальцы так, чтобы они лежали скорее прямо, чем изогнуто. Мизинец [правой руки] всегда должен быть над клапаном, и не поддерживать флейту — этим занимается левая рука. Флейту должны держать только первый и большой пальцы левой руки. Флейту, взятую таким образом, поднесите ко рту, растяните губы в стороны, поверните голову немного вперед и влево, и поверните флейту игровым отверстием внутрь. Затем приложите его [игровое отверстие] к верхней и нижней губе одновременно — так, чтобы внутренний край отверстия попадал на внешний твердый край губы, где начинается красная часть. При этом по крайней мере половина игрового отверстия должны быть закрыта нижней губой, а противоположный его край должен лежать на верхней губе. Теперь поверните флейту так, чтобы она легла на подбородок, прижмите ее достаточно сильно с помощью первого пальца и противостоящего ему большого, чтобы она не могла свободно двигаться, и держите голову прямо, а флейту на одной линии с губами. Поднимите обе руки вверх и отведите от тела, правую чуть выше левой, поскольку если сделать иначе — голова склонится набок, и это затруднит игру. Очевидно, руки не должны подниматься настолько высоко, чтобы возвышаться над плечами, и голова не должна быть повернута влево настолько, чтобы верхняя часть флейты лежала на плече. Я говорю о свободной, расслабленной позе, подходящей для игры на инструменте. Ее легче всего добиться, если всегда заниматься стоя. Поскольку сидя мы обычно опираемся левой рукой на стол, так как это удобно, и впоследствии становятся привычными свесившаяся вправо голова и правая рука. Теперь играйте D'', пока эта нота не будет браться легко, и далее поднимайтесь вверх по гамме. При этом выдвигайте подбородок

док и нижнюю губу вперед (не только губу), а верхнюю — удерживайте, оказывая давление на нижнюю. Эти движения губ и подбородка очень тонкие, и от ноты к ноте изменяется совсем немного. Уши должны оценивать по звукам, верна или неверна позиция; они определяют степень, до которой она может быть изменена. После того, как попрактикуетесь в этом, переходите к нижней октаве и спускайтесь от D'' к D', постепенно втягивая нижнюю губу, и выдвигайте верхнюю губу немного вперед, чтобы она накрывала нижнюю, и при этом растягивайте губы все шире и шире. Чтобы достичь мастерства в этом пункте требуется много времени и терпения. О том, как сделать, чтобы ноты «говорили», вы узнаете в главе об артикуляции на инструменте или об использовании языка.

20

Всем известно, что, к сожалению, флейтисты не всегда имеют хороший амбушюр и поэтому не могут играть одинаково хорошо каждый день или даже каждый час! Если звук не в порядке, то не в порядке все, и это всецело зависит только от состояния губ. Хорошие здоровые и эластичные губы производят хороший звук. Тяжелые губы, распухшие и потрескавшиеся губы, или испорченные обильной и жирной пищей, или загрубевшие от холодного сырого воздуха, производят плохой звук и являются препятствием для игры. Состояние потрескавшихся и загрубевших губ можно улучшить, смазывая их мазью для губ вечером перед сном. Но поскольку хорошая мазь не везде доступна и так называемый wine-salve не всегда дает желаемый эффект, я приведу ниже (для пользы тех, кто интересуется) рецепт, который сослужил мне хорошую службу и особенно во время путешествий, когда губы страдают от холода и сырости или от очень жаркой погоды. Вот он:

чистый воск -10 грамм

олений жир – 30 грамм

светлое миндальное масло – 10 грамм

мелкий изюм – 10 грамм

тертое Borsteräpfel* – 20 грамм

корень воловьего языка – 10 грамм

Возьмите корень воловьего языка и положите его вместе с другими ингредиентами в небольшую оловянную кювету. Поставьте ее на горящие угли, постоянно помешивая, пока вещество не растопится. Затем процедите жидкость сквозь ткань и дайте остынуть — теперь она готова. Если нанести ее перед сном на губы, находящиеся в плохом состоянии, то утром их состояние улучшится.

* Borsteräpfel — возможно, сокращение от Bosdorfer äpfel (сорт яблок)

Сколько полезным может быть это средство для флейтиста, лучше всего поймет тот, чьи обстоятельства таковы, что он вынужден обязательно играть на следующий день и не может отложить это, но в то же время имеет плохие губы и никакого средства улучшить их состояние. В такой ситуации играть почти невозможной. Поэтому, он может либо вовсе не играть, либо играть плохо, хотя если средство было бы под рукой, проблема была бы решена. В подобных случаях надо отказаться от жирной и кислой пищи, как и от сырого воздуха. Иногда кажется, что губы вроде бы в порядке, но получить хороший амбушюр все равно не удастся. Тогда нет другого средства, кроме терпения. Иногда некто играет хорошо, а через полчаса амбушюр теряется без какой-либо видимой причины. Он предполагает ту или иную вещь, но какая догадка верна? В другой раз он играет несколько часов и в конце амбушюр лучше, чем в начале. Так первое предположение отбрасывается, и возникает другая теория.

Когда погода очень жаркая, и легко выделяется пот, обычно амбушюр теряется в процессе игры, поскольку флейта соскальзывает с того места на подбородке, где должна находиться. Причина в потоотделении, которое мешает сохранить твердое положение и препятствует исполнению пьесы. Кванц предлагал такое средство: нужно дотронуться до запудренных волос или парика и вытереть приставшую к пальцам пудру о подбородок, тем самым закрыв поры, после чего можно играть дальше без помех. Но это не точно. Пудра не закрывает поры, и потоотделение продолжится, но теперь пот будет смешиваться с пудрой, образуя вязкую липкую массу, гораздо более вредную для верной постановки, чем только пот. Когда я сталкиваюсь с этой проблемой, я вытираю пот и продолжаю играть. Возможно, самый разумный путь — не играть длинные трудные пьесы без пауз в такую жаркую погоду.

Глава третья

Аппликатура

Кому-то может показаться, что на эту тему нельзя сказать многого, поскольку есть таблица аппликатуры, ее должно быть достаточно. Но это не так. Это было бы возможно, если бы все флейты были одинаково настроены и располагали подходящей и точной таблицей аппликатур. Однако, поскольку это не так, и все флейты настроены по-разному,

одна система не может быть пригодна для всех флейт. Здесь дело обстоит иначе, чем у клавишных и смычковых [инструментов]. У тех всегда используется одна аппликатура, независимо от того, хорош или плох инструмент. На моих флейтах, у которых конструкция и настройка всегда соразмерны, существует установленная и универсальная система аппликатур. Но если чего-либо из этого не достает, невозможно играть чисто даже на точно настроенной флейте.

2

Итак, поскольку одно плохо без другого, невозможно играть чисто, даже если у вас точно настроенная флейта, не имея также подходящей к ней таблицы аппликатур. Основная система, которая должна быть применима ко всем флейтам, не даст хорошего результата. Даже моя система аппликатур не полностью подходит для обычных флейт, поскольку разработана специально для моих инструментов, на которых посредством этой системы [ноты] Ges и FIS, B и AIS, CIS и Des и так далее могут отличаться. Но нельзя полагаться только на хорошее оборудование. Кроме точно настроенной флейты и подходящей к ней таблицы аппликатур, необходимо также иметь хороший слух. Без него игра будет фальшивой даже на флейте, настроенной самым лучшим образом с идеально подходящей системой аппликатур. С хорошим же слухом и вышеуказанными предпосылками, можно играть стройно во всех тональностях — хотя на обычном инструменте это невозможно. Эти три элемента²⁴ совершенно необходимы для чистой игры на флейте, а без них — это почти невозможно. Путь, которым настраиваются интервалы на флейте, очень сложен, и ее природа такова, что исполнитель должен иметь чуткий слух, если хочет играть чисто даже на точно настроенном инструменте. Это легче понять, приняв во внимание, что семь отверстий инструмента должны быть настроены так, чтобы сделать все тональности употребительными. Подобного качества не найти у обычных флейт.

3

Точная настройка флейт и снабжение их соответствующими таблицами аппликатур — то, чем никогда прежде не занимались. Я допускаю, что Кванц указывал конструкцию флейты, равно как и систему аппликатур скорее для общего пользования, чем для описанных им флейт. Однако, пригодна ли эта система в целом, решать тому, кто пытался использовать ее на флейтах, им указанных или на каких-либо других. Этот недостаток, следовательно, приводит к тому, что на инструментах играют фальшиво, и он должен быть отвергнут. Во многих странах и областях на флейту смотрят свысока, так что ее трудно там услышать — и все из-за плохой интонации. Достоинства флейты в отношении приятного звука широко известны. Почему бы, рассмотрев эту проблему, не исправить ее (что вполне возможно) и не сделать флейту в целом более полезной и удобной в дополнение к ее

прекрасным качествам и огромным преимуществам? И не потеряет ли смысл то многое, что я сказал об этом предмете? Всегда считалось (а невежды считают и сейчас), что совершенно невозможно научиться играть на флейте чисто. Допускаю, что если судить по тем исполнителям, которых обыкновенно приходится слушать, это правда. Их флейты настроены плохо или даже настроены не полностью и с неподходящей системой аппликатур. Результатом является испорченный слух и, более того, отсутствие какой-либо тонкости и выразительности в исполнении. Выходит то, что выходит. Это почти что механические и автоматические исполнители, по которым, конечно же, нельзя судить обо всех. Я слушал, как это преступление в отношении чистой интонации совершали люди, не только называющие себя Virtuозами, но и желающие быть упомянутыми среди достойнейших и величайших. Слышал часто, и это все еще приходится слышать каждый день. Тем, кто совершает это преступление, гордость мешает распознать его, даже если им укажут на него сколь угодно ясно.

4

Теперь рассмотрим более подробно таблицу аппликатур, согласованную с моей системой, и уясним ее пользу в деталях (саму таблицу смотрите в конце книги)*. Я остановлюсь не только на том, что связано с самой таблицей и просто нотами, но и рассмотрю все, что относится к настройке обычных флейт, равно как и моих. Я не буду давать ноты в соответствии с гаммами (каждой тональности), но буду брать их одну за другой от нижнего регистра флейты через первую, вторую и третью октавы. Ноты от D до H относятся к первой октаве; от следующей затем [ноты] C'' до H'' — ко второй; ноты C'' и все остающиеся высокие ноты — к третьей. Относительно нижней [ноты] D и ее аппликатуры нечего больше отметить, кроме того, что все отверстия должны быть закрыты; также как и для DIS и Es. Поскольку нота E в нижней октаве звучит достаточно тускло, многие открывают клапан Es, пытаясь сделать ее ярче. Она становится ярче, но также намного выше. Так что это уже не E, но низкий звук F, то есть Fes. Чтобы пойти этим путем, надо настроить E чуть ниже — но не слишком, так, чтобы [звук] Fes тоже мог быть чистым; но даже при этом нужно быть осторожным, открывая клапан Es, иначе E легко станет слишком высоким. Если у флейты есть клапан DIS, его можно с меньшим риском, чем Es, использовать в подобном случае, но даже тогда звук E должен быть настроен немного ниже. Тем не менее, неопределенность остается, поскольку очень многое зависит от того, играет ли исполнитель с тем же амбушюром, что и тот, кто настраивал инструмент. Любой, кто в этом не уверен, пусть смотрит главу об амбушюре. Я рекомендую это каждому, кто сомневается брать E всегда без клапана, и в таком случае, если флейта хорошо настроена, он не пойдет слишком

* См. с. 440

далеко. Во второй октаве E никогда нельзя играть с клапаном Es, поскольку этот звук сам по себе достаточно яркий и станет от этого только выше. Тем не менее, эта вредная привычка встречается очень часто. Клапан Es подходит только для Fes.

5

То же нарушение часто совершается и с [нотой] F, в нижнем, равно как и в среднем регистре. Здесь это непростительно, поскольку нота F становится полностью бесполезной: даже без [клапана] Es эту ноту сложно сыграть чисто. В данном случае то, что нельзя сделать с помощью аппликатуры, должно быть достигнуто посредством амбушюра. Особое внимание требуется, когда надо сыграть [звук] EIS, который не должен быть недопустимо высоким. Из-за всего этого аккорд CIS'', EIS'', GIS'' всегда звучит довольно странно, поскольку ко всему прочему, нота GIS'' на обычных флейтах неупотребительна, а CIS''' не строит с CIS'', как мы вскоре убедимся. На флейтах с клапанами F и GIS эти нарушения сразу исчезают, и все может быть сыграно чисто.

6

[Звук] FIS слишком низкий на всех флейтах. Но в большинстве случаев он низок настолько, что приближается к F. Это нарушение. В самом деле, его невозможно настроить абсолютно чисто, однако он должен быть терпимым для слуха. Если бы [звк] FIS был настроен совсем чисто, многие зависимые от него ноты стали бы совершенно неупотребительными. Поэтому, чтобы сделать его более стройным, необходимо использовать клапан Es в нижнем и среднем регистре. В первой октаве эта аппликатура дает то дополнительное преимущество, что [звук] FIS становится не только стройнее, но и ярче. Другие сведения, относящиеся к этому вопросу, можно найти в главе о звуке и интонации. Если играть в тональности, где имеет место ход FIS-G, FIS звучит терпимо; но в ходе FIS-GIS он звучит фальшиво, поскольку [звук] GIS первой октавы настолько слабый и тусклый по сравнению с FIS. Это дает плохой эффект. Во второй октаве [звук] GIS намного выше FIS, особенно при использовании обычной аппликатуры, а FIS слишком низкий, что делает ход намного более широким и, следовательно, нестройным. В итоге, если есть также EIS (FIS, GIS,EIS) и еще CIS во второй октаве (FIS,GIS,EIS,CIS), звучание вряд ли терпимо. Итак, в случае со [звуком] FIS нельзя придумать ничего лучшего в отношении аппликатуры, кроме как открыть клапан. Остальное можно исправить при помощи амбушюра, немного повернув флейту от себя, и посредством усиления струи воздуха настолько, чтобы это не наносило ущерба качеству нот, о чем говорится в предыдущей главе. На хорошо настроенной флейте это легко сделать. Кванц позволяет использовать [звук] Ges вместо FIS в ходе FIS -GIS, если это каденция в ми мажоре. Последний звук [Ges] конечно выше, чем предыдущий [Fis] и лучше строит с GIS. Но надо заметить, что GIS всегда намного выше других звуков, и если

Ges лучше строит с GIS, чем FIS, то Ges также должен быть слишком высоким, и, следовательно, обе ноты будут выше других и потому нестройными; смотри пример *a*.



Если играть пассаж со звуком Ges вместо FIS, он будет звучать, несмотря на все ухищрения, так, как изображено на примере *b*, а именно



, то есть на комму выше по сравнению с первым примером, а в примере *c*



Ges действительно будет лучше строить с GIS и EIS, но все эти звуки не будут строить с DIS, а EIS вдобавок будет давать плохой эффект в сочетании с DIS, так, будто это обычный звук F. Мой совет: перед лицом этих двух зол делайте то, что лучше на [данной] флейте и выбирайте меньшее из них. Другого средства в данной ситуации нет. Если флейта стройна, насколько это возможно, берите обычный FIS, и ход будет звучать более терпимо. Но если у вас флейта с клапанами F и GIS, эта проблема исчезает. Об этом я скажу больше при обсуждении GIS.

7

О G сказать нечего, кроме того, что в первой октаве клапан Es должен быть открыт, чтобы сделать этот звук ярче и сильнее. Если [звук] G слишком высок, как бывает на многих флейтах, нужно использовать амбушюр, чтобы исправить положение. Однако постоянное использование только амбушюра для того, чтобы улучшить все ноты, настроенные слишком высоко или слишком низко и могущие звучать лучше, влечет за собой робкую, ненадежную и достойную сожаления манеру исполнения. Да и многого таким путем не добиться. С правильно настроенной флейтой эти недостатки менее заметны, и потому это не та трудность, которую нельзя преодолеть более легко. Во второй октаве G можно брать с клапаном или без него — кому как удобно, так как разницы нет.

8

GIS еще одна плохая нота — очень тусклая и на самом деле слабая в первой октаве. Хотя и ее можно сыграть чисто при имеющейся аппликатуре, если дуть аккуратно. Нужно быть очень осторожным в отношении дыхания, иначе она легко станет слишком высокой, как и в случае со всеми нотами первой октавы, чья аппликатура сложна или отличается от

обычной и которые звучат глухо. Флейта с клапаном GIS конечно позволяет избежать этого недостатка. Если бы мы не были так привязаны к принятой конструкции и аппликатуре флейты, было бы возможно обойти эти недостатки. Даже без добавления клапанов, кроме Es, флейту можно сконструировать таким образом, чтобы последовательность нот была более ровной, и сохранялось естественное положение пальцев, и чтобы на инструменте не осталось более глухих и тусклых нот. По этому поводу я проделал эксперимент, и он подтвердил все, что было здесь сказано. Но потребовалась новая аппликатура, совершенно отличная от принятой, и это, вероятно, могло бы стать для многих камнем преткновения. Но разве флейта со многими клапанами не требует также новой аппликатуры? Быть может, однажды я расскажу о такой флейте. Во второй октаве [звук] GIS'' конечно ярче, но на обыкновенных флейтах при обычной аппликатуре он более фальшивый. На моих флейтах он строит лучше. Итак, если надо сыграть последовательность нот GIS, FIS, E, точно следуйте таблице аппликатур и попробуйте посредством амбушюра сделать GIS ниже, а FIS выше насколько это необходимо (на плохих флейтах больше, чем на хороших). Таким образом первая нота станет терпимой, а вторая — почти стройной. Однако, если есть трель на E, это совсем очевидный «волк»²⁵, заметный даже на очень хорошо настроенных флейтах. В подобном случае просто нужно постараться сделать ее чище, насколько это возможно. Без клапанов GIS и FIS данная трель всегда будет звучать плохо. Ее можно играть как с FIS, так и с Ges, но FIS слишком низок, а Ges слишком высок. Если попытаться настроить [звук] FIS выше, выше станет не только GIS, зависимый от настройки FIS, но [звуки] F'' CIS''' D''' будут полностью испорчены. Я всегда рекомендую в подобных случаях то, что делаю на собственных флейтах. Композиторы, которые пишут для флейты, должны знать об этих случаях и стараться по возможности избегать их. Каждый инструмент имеет те или иные недостатки, и ни один не совершенен. Композитор должен быть о них осведомлен, особенно если он пишет концерты для всех инструментов (чего я искренне не советую делать). Любой, желающий писать концерт для инструмента, должен знать его глубоко. Знать его возможности и все, что можно на нем сыграть. Помимо прочего он должен знать, в каких частях диапазона инструмента и мелодии, и блестящие пассажи предстанут в наилучшем виде, ведь не всякий регистр подходит для них. Обычно GIS во второй октаве играется [аппликатурой]1247, но на точно настроенных флейтах это не GIS, а As, и различие должно быть четко обозначено, так как это необходимо для чистоты интонации. Чтобы сделать этот звук ближе к GIS, изучите таблицу аппликатур. Я скажу об этом больше, когда буду говорить о пользе клапана DIS.

Как уже было замечено, нота As может и должна браться иначе, чем Gis, эти ноты, также как Es и Dis, Ges и Fis, отличаются на комму. Нота с бемолем выше на 1/9 тона, чем нота с диезом. На клавире есть только одна клавиша для нот Gis и As, B и Ais, Es и Dis и так далее, и, следовательно, они не могут быть настолько хорошо настроены, чтобы принимать во внимание имеющееся различие. Gis — чистая большая терция к E или чистая квинта к ноте Cis; но As — чистая кварта к Es или чистая терция к [ноте] Fes, или чистая квинта к Des. Не трудно заметить, что As и Gis — не одно и то же, хотя многие так думают. Если это, в самом деле, одно и то же, почему скрипачи играют Gis на второй струне третьим пальцем, а As четвертым? Если бы это было одно и то же, As, взятый четвертым пальцем, мог бы использоваться в качестве терции к E и производить тот же эффект, что и Gis — настоящая чистая терция к E. Но попробуйте сделать так и, если вы не глухой, то вряд ли захотите услышать это снова. Кто-то, вероятно, может возразить, что на скрипке и на духовых инструментах нужно играть в соответствии с темперацией клавира. Но я обращаю ваше внимание на тот факт, что одно дело — темперировать инструмент, когда для этого есть время, и когда каждая нота просто должна быть найдена и настроена, и совершенно иначе дело обстоит с инструментами, чья темперация может быть установлена только во время игры. Я сомневаюсь, что возможно найти кого-то, кто может темперировать [звуки] во время игры таким же образом, как настраивают на досуге клавир. Каждый, кто привык слышать звуки в чистом строе, пытается играть все интервалы в определенной тональности чисто. Поэтому такой исполнитель никогда не будет в полной мере совпадать в строе с клавиром. То, что здесь было сказано о [звуках] GIS и As также относится к B и AIS, CIS и Des, FIS и Ges и так далее. Теперь вам должно быть ясно, зачем нужен клапан DIS, равно как и то, что он необходим для чистой игры. В прилагающейся таблице вы можете найти соответствующую аппликатуру, но о ее практическом применении читайте ниже.

10

[Звук] A' в первой октаве играется без клапана, поскольку так он звучит чище, чем с клапаном. Если вы попробуете долго держать A' с хорошим точным амбушюром и при этом поочередно открывать и закрывать клапан Es, вы ясно услышите, что когда клапан закрыт, нота становится ярче и сильнее. Если у вас нет точного и чистого звука с самого начала, то не важно, применяете вы клапан или нет. Во второй октаве клапан не используется, но если он уже открыт (поскольку он использовался для предыдущих нот), его можно оставить открытым для второй октавы. Применяется он или нет — не имеет значения.

Ais' — еще одна тусклая слабая нота, и ее нужно играть мягко даже с указанной аппликатурой. Иначе она легко становится слишком высокой. Проверьте ее настройку в качестве мажорной терции. Будет большой ошибкой считать ее идентичной ноте В, также как в случае с GIS' и As. Следовательно, ни аппликатура 1346, ни та, которая дается для В - неприемлемы. Играть нужно так, как указано в таблице. Во второй октаве флейта должна быть настроена таким образом, чтобы аппликатура 13 всегда использовалась как AIS и никогда или, по крайней мере, очень редко как В. Если нужно ноту, производимую такой аппликатурой, перестроить на В'' и сделать ее пригодной, тогда настоящую аппликатуру В (124567) надлежит перестроить так, чтобы ее можно было использовать как AIS. Но этого трудно добиться, ведь Es от которого достаточно сильно зависит данная аппликатура, в результате такой перестройки станет слишком низким. Теперь, когда у нас есть только эти два варианта, лучше придерживаться первого, иначе у нас вообще не будет AIS в первой октаве, даже темперированного. Этот недостаток станет более заметным, поскольку соответствующая В аппликатура должна будет одновременно производить чистую мажорную терцию к [звуку] FIS'', который всегда немного ниже даже на лучших флейтах. Следовательно, этот интервал будет слишком широким, и будет производить весьма неприятное впечатление на слух, в особенности на хорошо развитый. В самом деле, тем, кто изготавливает и настраивает флейты, трудно сделать AIS приемлемым, не делая В слишком низким, так как строй AIS зависит от В. Конечно, ни один из указанных вариантов невозможен на флейтах, изготовленных обычным способом.

Для [звука] В в первой октаве существует два варианта аппликатуры. Но при аппликатуре 1346 он немного завышен, и потому данная аппликатура должна использоваться только в пассажах, если есть нота F прямо перед ним (В) или сразу после. Если же это не так (во всех других случаях), лучше использовать для В аппликатуру 1345, поскольку с такой аппликатурой он чище. У Кванца был еще один вариант В – 13. Я использую его больше других, но нужна большая осторожность, чтобы играть при такой аппликатуре стройно, поскольку в таком случае звук, естественно, намного выше. По этой причине я не включил ее [аппликатуру] в таблицу. Ее можно использовать, только если есть возможность подстроить ноту с помощью амбушюра. В противном случае лучше взять более подходящую из двух указанных аппликатур, так как с ними можно управиться в любом случае, чего нельзя сказать о первом варианте. Поскольку В также одна из тусклых и слабых нот, надо быть осторожным, чтобы не подавать слишком много воздуха и не сделать [звук] В, следовательно, слишком высоким. По этой причине его нужно играть только с умеренным

дыханием: дую с усилием, нельзя сделать его чище, но только выше. Во второй октаве он обычно играет 13, но, как было сказано выше, это не совсем В, но AIS. Поэтому я указал такую аппликатуру для В, чтобы также оставалась аппликатура и для AIS. Аппликатура для [звука] В, которую я указал в таблице аппликатур, вряд ли когда-либо кем-либо использовалась, кроме как в немногих пассажах, когда другие варианты трудны. Но если этот [вариант] В" должен использоваться только в немногочисленных причудливых пассажах, а другой (13) считается нормальной аппlikатурой, у нас, как уже было замечено, совсем нет AIS" в этой октаве. И все же, я видел флейты некоторых мастеров, на которых оба В" были слишком низкими. Таким образом, эта нота была окончательно и бесповоротно потеряна, хотя оба варианта были сделаны для нее. Конечно, такое положение вещей не может дать ничего, кроме дурного эффекта. Кванц называет аппликатуру, указанную мной для В" альтернативным В". Я не знаю, почему, ведь у нас в самом деле нет другого В": тот, который играет [аппlikатурой] 13, на самом деле есть AIS. Поэтому, для меня данная аппликатура представляется не альтернативной, но совершенно нормальной и естественной.

13

[Звук] Н в качестве мажорной терции к G (как и другие мажорные терции) темперируется на флейте иначе, чем на клавире, где большая терция должна быть несколько шире, в то время как на флейте она может быть чуть уже. Но не слишком — так, чтобы Н можно было использовать в качестве чистой квинты к E, и чтобы он не был слишком низким. Если не соблюдать это условие, не будет сносно звучащего [звука] AIS во второй октаве. Клапан Es действительно используется в обеих октавах, но в большей степени для того, чтобы поддерживать флейту, или потому что продолжает оставаться открытым после того, как уже использовался. Поскольку нет различий ни по звуку, ни по высоте, он может применяться или не применяться. Небольшой недостаток в настройке В может быть исправлен амбушюром. В отношении аппликатуры здесь больше сказать нечего.

14

HIS получил свое название от Н, когда перед ним пишется диэз, и он находится между Н и С. Это большая терция к [звуку] GIS, в зависимости от которого она должна быть настроена. Поскольку С – большая терция к As, она не может использоваться вместо HIS, — мажорной терции к GIS, поскольку As выше GIS. [Звук] С, будучи мажорной терцией к As, будет следовательно слишком высоким в качестве мажорной терцией к GIS. Во второй октаве HIS берется по-другому. Но поскольку он немного ниже, флейту надо повернуть от себя настолько, насколько необходимо. Если на флейте есть клапан DIS, не применяйте этот ненадежный метод, но берите HIS [аппlikатурой] 13468, и он будет чище и лучше по звучанию. Эта аппликатура также более проста в употреблении и с ней легче играть гамму.

Например, GIS'', AIS'', HIS'', CIS'': первый [звук] с 12468, как в таблице, для AIS'' и также для HIS'' используйте 8, а для C''' просто поднимите первый палец. В этом случае такая последовательность пальцев очень удобна. Если на флейте нет клапана DIS, берите HIS, как в таблице аппликатур, и изменяйте его в зависимости от того, какие ноты перед ним и после него.

15

Ces'' – малая терция к As или чистая квинта к Fes. Если брать ее, как указано в таблице, эта нота звучит достаточно тускло, хотя чисто. Она даже хорошо сочетается с другими нотами в гамме. Если играть ее аппликатурой, указанной Кванцем, она низит, а если повышать ее высоту дыханием, звучит крикливо и плохо сочетается с нотами, следующими за ней. В любом случае это не произведет хорошего впечатления. В верхней октаве она лучше строит, если брать ее 1457, а не 14567.

16

C'' – тусклая нота. Она обычно берется только указанной здесь аппликатурой. Но поскольку ее появление всегда заметно, а ноты следующие за ней — чистые и сильные, она очень невыгодно с ними контрастирует и производит плохой эффект, особенно если это длинные ноты. Но ее можно сделать ярче, если брать как C''' (24567). Так она становится намного светлей, но также повышается. Потому необходимо попытаться сделать ее ниже и, следовательно, стройней, повернув флейту к себе. Также C'' можно брать 23567, хотя это тоже высоко и совсем не намного ярче. Более того, звук не так хорош, как в случае, описанном ранее. Нужно выбрать один из вариантов и пытаться следовать ему, чтобы играть эту ноту уверенно, всегда ярко и чисто. Я не в восторге от обилия аппликатур для этой ноты, поскольку ни одна из них не повторяет другую, все они [аппликатуры] выше или ниже, и каждая требует своего подхода. Они только вносят путаницу, и бывает трудно достичь какой-либо определенности. Я не поддерживаю поиски аппликатур только для удобства некоторых пассажей, поскольку все удобное достижимо и с одним набором аппликатур, а все неудобное вообще не следовало бы писать. Композитор, который глубоко знает инструмент, должен понимать, как писать пассажи, соответствующие природе инструмента, легко исполнимые и в то же время блестящие. В третьей октаве даны три аппликатуры для [звука] C'''. У Кванца он берется [аппликатурой] 246, но это слишком низко, и нота исполняется с трудом. Из аппликатур, указанных здесь, я предпочитаю 13467, и с ней пассаж Кванца в примере d



дается намного легче и звучит чище, чем с [аппликатурой] 246, которую он предлагает. Также, пассаж в примере e



может быть сыгран настолько же легче и стройней с первым вариантом C^{'''}, а не со вторым. Во втором варианте [звук] C^{'''} всегда слишком высокий. В других случаях можно использовать первый, как основную аппликатуру.

17

CIS^{''} можно было бы брать совсем без закрытых отверстий. Но поскольку редко обходится без того, чтобы некоторые пальцы правой руки не были [на момент появления Cis^{''}] опущены из-за предшествующих нот и не закрывали отверстия (а в подобных случаях и в самом деле нужно оставлять их на месте), основная аппликатура появляется редко. Поскольку в случае с CIS^{''} все пальцы правой руки могут оставаться опущенными, нужно обратить внимание на ноты перед ним и после него. От них зависит, сколько пальцев правой руки нужно для CIS^{''}, один, два или три. Чтобы это было более понятно, я добавил здесь несколько примеров. См. пример f:



Однако, из-за того, что пальцы правой руки опущены, CIS^{''} всегда становится чуть ниже, и этот недостаток нужно стараться исправить амбушюром. В первой фигуре палец, играющий FIS^{''}, остается на месте и для [звука] CIS^{''}; во второй — остаются все три пальца правой руки, используемые для D^{''}; то же происходит и при переходе с E^{''} на CIS^{''}. В третьей фигуре снова остаются пальцы от E^{''}, а в пятой — от E['] и E^{'''}. В шестой фигуре появляется открытый CIS, как в таблице аппликатур; в шестой и седьмой — снова то же самое. Те, кто не закрывают [губами] игровое отверстие совсем или закрывают его немного, впадают в другую крайность — они играют высоко. Невозможно произвести хороший, твердый и чистый звук при открытом игровом отверстии, и самая точно настроенная флейта станет «фальшивой» при таком непригодном и испорченном амбушюре. CIS^{'''} в третьей октаве слишком высокий на всех обычных флейтах даже при основной аппликатуре. Это почти Des^{'''}, но не совсем. Поэтому он может использоваться и как Des^{'''}, и как CIS^{'''}. Если он точно между CIS^{'''} и Des^{'''}, то всегда будет производить плохое впечатление, в частно-

сти в тональности A-dur и других похожих случаях. На моих флейтах [звук] CIS''' чистый и играется в соответствии с таблицей аппликатур — 23467. А 2347 — это чистый Des''' , и если флейта настроена соответственно, он никогда не будет звучать, как CIS'''. Другая аппликатура, когда все отверстия открыты, используется нечасто, хотя и включена в таблицу. В этом случае звук — тяжелый и кричащий. Я никогда не использую этот вариант, и им вполне можно пренебречь, не боясь что-либо потерять. Пассажи, которые приводит Кванц, также легче играются и лучше строят с CIS''', [взятым аппликатурой] 23467, если этому не мешает предвзятость.

18

Если брать [звук] Des'' также как CIS'', он будет совсем низкий. Если убрать четвертый палец, его можно сделать немного выше, но этого недостаточно, и поэтому проблему нужно исправлять с помощью амбушюра. Des'' должен образовывать чистую кварту с As и чистую квинту с Ges. Изготовители инструментов ничего не знают об этом, и по этой причине в большинстве случаев на флейтах такого рода CIS'' слишком низкий и, следовательно, Des'' неупотребителен. В трели Es''-Des'', Des'' становится как CIS'', поскольку правая рука остается на месте. Вследствие этого он становится слишком низким, а ход Es'' – Des'' — слишком широким. Вот почему эта трель так плохо звучит. Однако об этом я расскажу в другом месте. В верхнем регистре [звук] Des''', взятый таким образом на моих флейтах (к этому я всегда возвращаюсь при обсуждении), — чистый и является чистой большой секундой к Es'' и чистой квинтой к Ges''.

19

D''' также может браться двумя способами в соответствии с данной системой. Первый из них — правильный, второй — нет (нота тяжело берется и звучит резко). Но поскольку многие используют его, считая это возможным, я привожу здесь данный способ. Я его не применяю. Те фигуры, в которых Кванц его рекомендует, совсем не подходят для игры на флейте, и, следовательно, этот способ ущербный. Но если подобная фигура все же встретится (она может быть написана только тем, кто не обладает достаточным знанием инструмента), тогда эта аппликатура, как и другая приведенная Кванцем (2346), может применяться. В данном случае аппликатурой ничего не изменить: если D''' не строит — то вероятно потому, что флейта не настроена должным образом или потому, что пробка не на месте. Эту ноту действительно можно сделать стройной, изменив положение пробки. Но если причина «непослушания» ноты не связана с пробкой, тогда, сдвинув ее, вы испортите не только звук, но и правильные пропорции флейты. Это совершенно неуместно и использовать пробку в такой ситуации является большой ошибкой. Пробка, находящаяся в правильном положении (есть только одно положение в правильном соотношении с целым), вообще не может

двигаться с одной и той же средней частью без того, чтобы звук и чистота интонации не были совершенно испорчены. Немногие мастера знают о том, как правильно применять пробку-винт и зачем она нужна. И все равно они ее делают. Что же тогда прекрасного и соразмерного может быть в таких флейтах, если они [мастера] не знают, для чего нужна пробка или регистр, и как их надлежит применять? Не следует доверять первому впечатлению, не убедившись, что они [пробка и регистр] подходят для данных флейт. При поверхностном взгляде им [мастерам] кажется, что они попали в десятку. Хотя при ближайшем рассмотрении, они и вовсе допустили промах. Если однажды я займусь описанием изготовления флейт, все это будет объяснено.

20

Другие высокие ноты не допускают никаких отклонений от таблицы. Все они звучат хорошо, за исключением ноты F^{'''}, которая берется с некоторым трудом, и которую также можно брать двумя способами. В действительности, второй способ делает ноту чуть выше, но так она берется намного легче, чем при первом варианте. В первом случае взятие ноты можно облегчить, если сначала играть E^{'''} и быстро перейти к F^{'''}. На флейтах с клапанами GIS и B, эта нота отвечает очень хорошо, будет браться легко, а звучать ясно и чисто. Хотя [звук] B^{'''} встречается нечасто, я все равно внес его в таблицу аппликатур, но опустил [звук] C^{'''}, поскольку он не используется никогда. По поводу этих высоких нот проще обратиться к таблице. Амбушюром здесь ничего изменить нельзя: как флейта позволяет, так нота и звучит. Из всего вышеизложенного легко понять, как необходима таблица аппликатур, подходящая к хорошо настроенной флейте. А также, сколь многое зависит от амбушюра, направляемого музыкально образованным слухом для того, чтобы играть чисто, и как трудно стать превосходным и хорошо обученным флейтистом.

21

Нам остается обсудить вопрос о клапанах Es и DIS и их применении. Я часто указывал на то, что правильное использование этих клапанов — дело большой важности. Теперь я хотел бы пояснить это утверждение и попытаться продемонстрировать необходимость клапана DIS. Кванц — изобретатель этого клапана, и причина его появления лежит в области гармонии. Поскольку DIS происходит от D, а Es — от E, они, следовательно, не могут быть одним и тем же, и один звук нельзя применять вместо другого. Они отличаются на комму, как всякий большой полутон от малого. Большой полутон содержит пять комм, а малый — четыре. Малый полутон образуется, когда нота на одной линейке повышается посредством диеза или понижается с помощью бемоля. См. пример g:



Большой полутон делает шаг от линейки к пространству между ними или наоборот (см. пример h):



Если сравнить их, получится, как в примере i:



Все показанное здесь относится и к другим случаям подобного рода. Из этого можно понять, что они отличаются друг от друга, и одно нельзя заменить другим. Поэтому недопустимо брать Es вместо DIS, Des вместо CIS, Ges вместо FIS, B вместо AIS, As вместо GIS или наоборот, иначе гармония и мелодия получат неверное и фальшивое звучание, и все будет нестройно. Конечно, на клавире все равно только одна клавиша для обеих нот, поэтому невозможно сделать их отличимыми, и вы должны просто делать все наилучшим образом. Певец, исполнитель на духовом или струнном инструменте, однако, имеет преимущество и может сделать это различие явным. С другой стороны, клавишные инструменты имеют перед духовыми преимущество в отношении простоты настройки, поскольку у каждой ноты есть собственная струна, которая может быть настроена так, как вы пожелаете. Духовые инструменты, в частности флейты, должно настраивать настолько хорошо, насколько они позволяют, поскольку у них только семь отверстий, которые необходимо настроить так, чтобы они были полезны в любой тональности, и так, чтобы обладатель хорошего слуха в любом случае мог играть чисто во всех тональностях.

22

Подобная система настройки намного более изощренная, чем у клавишных инструментов. И потому на нашем инструменте (на каждом из трех его видов) можно играть чище, чем на клавишных [инструментах], у которых ни один интервал за исключением октавы, не может быть абсолютно чистым. Поэтому клавирист не может всегда совпадать по строю с хорошим флейтистом, скрупулезно соблюдающим все, что было сказано до сих пор, или с хорошим скрипачом, играющим чисто. Хороший скрипач строго соблюдает различия между малыми и большими полутонами; например, он играет GIS' на второй струне третьим пальцем, а As' — четвертым; CIS'' на третьей струне вторым пальцем, а Des'' — третьим;

DIS'' — третьим, а Es'' — четвертым и так далее. Если их ошибочно поменять местами, тогда [звук] As стал бы мажорной терцией к E, также как GIS, Des, как и CIS был бы мажорной терцией к A, а Es, как и DIS, — мажорной терцией к B и так далее; просто попробуйте и вы услышите это. Итак, я повторяю, что большая ошибка использовать одно вместо другого на флейте, ради небольшого удобства. Тот, кто так делает, не сможет играть чисто. Вот почему точная система аппликатур необходимо для правильно настроенной флейты. Кроме того, композиторы должны знать обо всем, что еще остается неисполнимым, и не писать этого, ибо я утверждаю, что всегда лучше не делать чего-то совсем, чем делать это плохо и во вред слуху.

23

Позвольте мне сказать еще несколько слов о темперации клавишных инструментов. Разве это не шокирует, когда в симфонии *Es* (или любой другой тональности с бемолем или диезом) струнные и духовые не совпадают по строю с клавесином, особенно в конце, и играют намного выше, хотя перед этим настраивались так долго, как только возможно? О причинах было сказано выше, и к этому добавляется настройка скрипок по чистым квинтам — то, что абсолютно несовместимо с клавиром. Конечно, кому-то хотелось бы, чтобы скрипки могли настраиваться, как клавир, но это означает желать того, что ни каким образом не осуществимо. Даже если бы такой вид настройки был возможен, хороший музыкант все равно желал бы следовать своему слуху. Но не мог бы делать это из-за грязных квинт: он бы играл все интервалы чисто, но открытые струны звучали бы фальшиво. Разве это не бóльшая погрешность, чем первоначальная? Если бы с другой стороны он старался совсем не использовать неточно настроенных чистых струн, тогда, благодаря своему слуху, он бы играл точно так же, как если бы струны были настроены чисто, и таким образом первоначальная погрешность остается, а именно — несоответствие в строе с клавиром. Я могу также вообразить, что некто мог бы приблизиться в строе к клавиру, если бы квинты скрипок были темперированы, хотя я очень сомневаюсь, что все инструменты целого оркестра могут быть темперированы одинаково. Но если и так, могли бы они придерживаться такой темперации в дальнейшем? Конечно, нет! Где написано, что каждый должен следовать за одним несовершенно настроенным инструментом и посредством этого портить весь ансамбль? Должен ли, в таком случае, этот инструмент быть включен? Я допускаю, что в операх без него вряд ли можно обойтись, но скрипки должны иметь возможность играть чисто, чтобы фальшь не становилась невыносимой. Поэтому идея темперировать строй скрипок необоснованна и не может применяться на практике без разрушения всего ансамбля. Мое мнение таково: если вы хотите получить оркестр, составленный из хороших и подходящих людей, играющих стройно, самый разумный путь —

полностью отказаться от клавесина. То, что это общепринятый обычай, не должно быть оправданием. Прошу простить мне это отступление; я пишу это для несведущих [людей] и для тех, кто утверждает, что скрипки должны настраиваться в соответствии с температурой клавишных инструментов. Теперь вернемся к флейте.

24

DIS — чистая большая терция к H, и это существенная причина для данного изобретения [клапана Dis], поскольку другой клапан, настроенный как чистый Es нельзя использовать для звука DIS. Кванц, изобретатель этого клапана, указывает четыре ноты с которыми он фактически может использоваться; см. пример к:



Но это указание внушает людям ужас, мешающий использовать этот клапан, поскольку они думают, что нужно обязательно прыгать с одного клапана на другой во время игры, и что это вызовет большие затруднения. Если бы дело действительно обстояло так, то подозрения были бы оправданы. Но я хотел бы сказать, что управляться с этим клапаном легче, чем можно подумать, и он может дать много больше преимуществ, чем только возможность играть эти четыре приведенные ноты. Я утверждаю следующее: *если нота DIS присутствует в тональности, в которой вы играете (то есть, если она присутствует в гамме как натуральный интервал), тогда этот клапан должен использоваться не только для DIS, но также для всех тех нот, в которых, при отсутствии [клапана] DIS, использовался бы клапан Es. И поэтому нет необходимости прыгать с одного клапана на другой, если при ключе есть DIS. Но если DIS меняется на D, тогда нужно оставить клапан DIS и начать использовать клапан Es, как обычно. И с этим можно управляться в очень удобной манере, как будет показано ниже.*

25

Это первое правило для использования клапана DIS. Однако я также использую его с большим преимуществом в следующем случае: *в тональности, где GIS, также как и DIS, основная нота, как например в ми-мажоре, я использую DIS для всех нот, даже если DIS меняется на D, пока GIS есть при ключе и, следовательно, является основной нотой. Но если GIS меняется на G, надо прекратить использовать DIS, и при первом удобном случае сменить его на клапан Es.* Если ваша флейта хорошо настроена, вы вскоре убедитесь в полезности подобной практики. Если *только GIS (без звука DIS) является основной нотой в пьесе, нужно постоянно использовать этот клапан до тех пор, пока присутствует GIS.* Это пояснят примеры; см. l и m:



Здесь клапан DIS используется в первых двух тактах, а после [знака] «+» DIS отсутствует (в последних двух тактах), и берется клапан Es. В примере m) клапан DIS мог бы быть заменен на Es, в том месте, где стоит знак «+», потому что DIS меняется на натуральный [звук] D. Но поскольку в последующей фразе GIS — основная нота, клапан DIS может использоваться до самого конца.



26

Также хорошая идея — использовать клапан DIS в гаммах H-dur или си-минор. В частности, в доминантовом аккорде — FIS'', AIS'', CIS'''. Этот [звук] CIS''', хотя я настраиваю его на своих флейтах ниже, чем [это делают] обычно, все равно остается слишком высоким в данной тональности, если играть его с клапаном Es. Но с [клапаном] DIS он строит, и следовательно строит аккорд FIS'', AIS'', CIS''', который звучит фальшиво при обычной аппликатуре. Поэтому пассаж в n) играется до самого конца с клапаном DIS; см. пример n):



Мне хотелось бы привести еще несколько примеров, чтобы прояснить, где клапан DIS — основной, а где — нет, и как переходить с него на [клапан] Es самым удобным способом. Сначала рассмотрим пример o):



[Звук] DIS под цифрой 2 в примере не кажется основным с точки зрения гармонии, но он является основным в последовательности, которая гармонически точна. Если эту фигуру заменить на фигуру под цифрой 3, DIS не будет основным и может быть взят с клапаном Es. Но поскольку он появляется в последовательности как секунда к CIS'', эта секунда должна быть чистой, что едва ли возможно, если брать ноту DIS с клапаном Es. Этот DIS становится основным и должен браться с клапаном DIS. Поскольку клапаны не нужны для предшествующих нот, клапан DIS может быть совершенно спокойно взят на [ноте] H под цифрой 1 и удерживаться до самого конца. Таким образом, этот пассаж может быть сыгран чисто без каких-либо дополнительных трудностей; теперь вы легко можете добавлять клапан DIS к пассажам такого рода.

27

Когда нужно использовать клапан DIS, вы должны при первом подходящем случае передвинуть палец на этот клапан, всегда за несколько нот до появления [звука] DIS, и надо удерживать его, пока не найдете удобное место несколькими нотами позже, чтобы вернуться к Es. Таким образом можно избежать прыжков с одного клапана на другой, что можно увидеть в примере p:



Здесь вы можете не ждать появления звука DIS, но нажимать клапан DIS с самого начала на [ноте] A''. Хотя клапан необязателен для этой ноты, лучше, помня о последующем звуке DIS, нажать его здесь и удерживать до звука G'' под цифрой 4, который берется уже без клапана (для более удобного возвращения к [клапану] Es). Конечно, клапан DIS может оставаться нажатым до конца, но тогда вы должны попытаться сделать посредством дыхания [ноты] E''' и C''' немного выше. Иначе они будут низкими с этим клапаном. Но поскольку совсем нетрудно перейти на клапан Es, лучше оставить клапан DIS в указанном

месте и не брать его до следующего [звука] DIS под цифрой 5, и затем держать его или отпускать в зависимости от обстоятельств.

28

Когда DIS или GIS не основные ноты, но только проходящие, всегда используется клапан Es см. примеры s и t:



Первый DIS под цифрой 6 — проходящая нота, и поэтому она берется с клапаном Es. Поскольку основные ноты в первой фигуре H и D, ноты, находящиеся между ними, — проходящие. Второй DIS под цифрой 7 конечно не основной и также должен браться с клапаном Es. Но так как за ним следует GIS, являющийся основным звуком (так как принадлежит гармонии), хотя и в первом обращении, как в примере u:



Клапан DIS используется, чтобы в нужный момент не прыгать с одного клапана на другой.

29

В тех случаях, когда клавишный инструмент играет мелодию в унисон с флейтой, и появляется проходящий [звук] DIS, он должен браться с клапаном DIS. Ведь с клапаном Es [звук] DIS будет намного выше, чем DIS у клавесина, который часто темперруется ниже. Даже если чистый DIS будет немного ниже, чем у клавесина, его легко сделать выше либо повернув флейту от себя, либо увеличив подачу воздуха, особенно если это длинная нота и есть достаточно времени. Подобные тонкости нередко встречаются на нашем инструменте, и именно они делают чистую игру на флейте такой сложной. Конечно, данный инструмент имеет трудности, которых нет у других или по крайней мере не в такой степени, и которые только тот, кто старательно изучит инструмент, сможет постигнуть. Ведь не все флейтисты изучают свой инструмент со всей тщательностью. Я хотел бы добавить еще только один отрывок из сонаты, и этого будет достаточно. См. пример w:



Здесь клапан DIS берется на ноте FIS под цифрой 8 и удерживается до цифры 9. Конечно, C''' под цифрой 9 надлежит брать с клапаном Es. Но поскольку за ним следует звук DIS, клапан DIS должен удерживаться и для C'''. При этом надо попытаться сделать его немного выше. [Звук] GIS под цифрой 10 — основной, и чтобы избежать прыжков туда и обратно между клапанами (что всегда вредит хорошей игре), C''' также нужно брать с клапаном DIS и удерживать его, как уже было описано, до цифры 11.

30

Я надеюсь, что эти немногие примеры покажут, как правильно использовать клапаны Es и DIS. На мой взгляд, было бы излишним и бесполезным продлевать эти упражнения, рассматривая другие обстоятельства и пугая нетерпеливого студента. Поэтому мы оставим это теперь. Я не считаю, что рассмотрел все детали связанные с аппликатурой, но я все равно убежден, что сказал самое необходимое, чтобы помочь учащемуся. У Кванца есть замечание, которое я (для пользы студентов) не мог пропустить. Он сказал в параграфе 12 главы 3 об аппликатуре:

«Поскольку аппликатура флейты очень похожа на аппликатуру гобоя, многие думают, что каждый, кто играет на гобое, может научиться играть на трavers-флейте. Это причина многих неправильных аппликатур и неподобающего стиля амбушюра. Эти два инструмента, однако, имеют очень отличающиеся друг от друга характеристики, в чем каждый может легко убедиться. Поэтому нельзя позволять вводить себя в заблуждение этими неправильными представлениями».

Глава четвертая

Ноты и паузы, их значения и длительности и другие музыкальные знаки.

1

Поскольку этот учебник написан в основном для тех, кто приступает к обучению с самого начала, настоящая глава для непрерывности целого не может быть выброшена, хотя многим ее включение может показаться необязательным (особенно после того, как мне пришлось быть излишне пространным в своих объяснениях, чтобы быть понятым начинающими), и несмотря на то, что другие авторы, писавшие об основах музыки, об этом с избытком поведали.

2

Каждый знает, что ноты — это знаки, посредством которых композитор указывает звуки мелодии и гармонии. Эти знаки располагаются выше или ниже на пяти горизонтальных линиях, над и под которыми рисуются дополнительные линии, если мелодия того требует. Чтобы придать точное значение помещенным на них нотам, в начале ставится ключ, в зависимости от коего ноты называются.

3

Ключ существует в трех видах: G'(12), C' (13) или F (14):



Ключ G обычно используется для флейты, гобоя или скрипки, и линия, на которой он находится, называется G. В соответствии с этим ключом линии и промежутки между ними называются A, B, C, D, E, F, G, как следует ниже. См пример 15:

Существует еще несколько видов ключей, но поскольку они сегодня не используются в галантной музыке и являются бесполезными и ненужными для настоящих целей, я их опустил.

4

Существует множество различных видов нот, все они происходят при делении семибрависа. Ноту в примере *a* ниже называют семибрависом или целой нотой. Если семибравис разделить надвое, получаются минимы или половинные ноты, как в примере *b*. Если семибравис разделить на четыре части, получаются четверти, как в примере *c*. Семибравис, разделенный на восемь частей, дает восьмые, пример *d*. Если делить его дальше, получаются шестнадцатые. При дальнейшем делении мы получим тридцать вторые, пример *f*. Итак, целая нота равна двум половинным, половинная или минима — двум четвертям, четверть — двум шестнадцатым, и шестнадцатая — двум тридцать вторым.



От этих длительностей происходит ритм. Следовательно, с ними нельзя обходиться слишком свободно. Те, кто пренебрегают этим советом, обычно выучивают их после того, как непоправимый вред уже нанесен. Восьмые, шестнадцатые и тридцать вторые ноты также называют нотами с одним, двумя и тремя хвостами — в зависимости от количества горизонтальных штрихов, которыми они связаны вместе. Фигуры (когда две, три или четыре ноты связаны вместе, эти группы называются фигурами) редко состоят из нот с большим количеством хвостов. Смотри пример *h*:



5

Паузы, которые встречаются в музыкальной пьесе, отличаются так же, как сами ноты. Поэтому они берут свою длительность от нот, на месте которых стоят. Пауза для половинной ноты, которая может быть только в размере 4/4, находится в [примере] под буквой *i* и представляет собой толстую продольную черту, лежащую на линейке. Пауза для целого такта, независимо от размера, состоит из такой же толстой черты, но цепляющейся за верхнюю линейку, как в [примере] *k*. Пауза в два такта заполняет пространство между

двумя линейками, пример *l*. Пауза в четыре такта охватывает три линейки, *m*. Пауза, обозначающая четверть, выглядит так: пример *n*. Восьмая пауза, пример *o*. Шестнадцатая пауза, пример *p*, и тридцать вторая пауза, пример *q* обозначаются следующим образом:



Длительности этих пауз соответствуют длительностям нот, на месте которых они стоят. И если они написаны, то означают тишину на протяжении длительности ноты, которую надо было бы сыграть, если бы она там была, и от которой пауза получила свое название и длительность. Больше об этом — в главе о размерах.

6

Точка, которая ставится после ноты, также связана с длительностями нот и пауз. Обычное правило для нее следующее: когда после ноты стоит точка, ее длительность всегда равна половине предшествующей ноты. Смотри пример *r*:



А не так, как говорят некоторые: равна следующей ноте. Ведь их может быть две и три, а может не быть совсем, и это может ввести в заблуждение начинающего. Точка после половинной ноты означает четверть, составляя половину от половинной ноты, написанной перед ней. И теперь нота с точкой представляет собой три четвертные ноты. Точка после четверти, в которой две восьмые, составляет ее половину, то есть восьмую, а в целом получается три восьмые. Точка после восьмой тоже равна ее половине (то есть шестнадцатой ноте) — итого три шестнадцатых. Шестнадцатая с точкой составляет три тридцать вторые и так далее. Поскольку, однако, эти маленькие ноты, восьмые и шестнадцатые с точками, редко бывают одни, но всегда имеют после себя или перед собой одну или несколько нот меньшей длительности, появляются фигуры такого рода: пример *s*.



Первые две ноты в примере *r*, половинная с точкой и четверть с точкой, часто имеют после себя одну или несколько нот, которые связаны с ними и равны по длительности с точкой. Смотри пример *t*:



Они, однако, могут быть написаны отдельно, как будет показано в главе о размерах. За чем нужно следить, исполняя эти фигуры, будет сказано в главе 8, о точной артикуляции, (седьмое и восьмое правило параграфа десять).

7

Фигура из трех одинаковых длительностей, связанных вместе, называется триоль. Сейчас, поскольку триоль — особая фигура, появляющаяся в мелодии и имеющая свое значение, и знание всех этих фигур важно для ритма, мы обсудим этот вопрос здесь, прежде чем обратимся к метру. Длительность триоли, состоящей из трех четвертей, составляет половинную (смотри [пример] u). Триоль из трех восьмых длится четверть (смотри [пример] v). Триоль из трех шестнадцатых составляет восьмую (смотри [пример] x). Наконец, триоль из трех тридцать вторых длится шестнадцатую (смотри [пример] y):



Поскольку триоль состоит из трех одинаковых частей, они должны быть по возможности исполнены ровно, иначе триоль потеряет свою красоту. Об этом уже говорилось в других местах. Триоли могут быть выписаны просто, как в примерах u, v, x, y, или над ней может быть написано 3. Смотри [пример] z. Также возможно связать две триоли вместе и написать над ними б. смотри [пример] а.



Данные фигуры, или триоли, используются при любом метре, как будет показано в главе о размерах.

8

В мелодии также встречаются следующие знаки: случайные знаки альтерации (смотри пример b); знаки повторения (смотри пример c), ферматы (смотри пример d), кустос* (смотри пример e), лиги (смотри пример f); заключительная двойная тактовая черта (смотри пример g), знаки повторения Dal Segno (смотри пример h) и знак Da Capo:



Первый случай (пример b) происходит, когда на полтона повышается нота, перед которой помещен знак альтерации, и к названию ноты добавляется слог «-is» (смотри i):



Второй знак альтерации, как это показано в примере x), повышает ноту, перед которой он стоит, на целый тон (смотри к):



Здесь играет звук D и называется до-дубль-диез [Cisis]. Если этот знак стоит перед нотой F, берется [звук] G и называется фа-дубль-диез [Fisis], и так далее, но этот знак используется нечасто. Третий знак — бемоль и он понижает ноту, перед которой стоит, на полутон, а к названию ноты добавляется слог «-es» (смотри l):

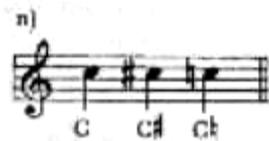


Исключение составляют ноты E, A и H; первая нота при понижении называется не «ees» а просто «es»; As — не «aes», но «as»; H с бемолем — не «hes», но «B». Все остальные ноты, однако, следуют называть, согласно установленной процедуре. Четвертый знак это большой бемоль или дубль-бемоль, он понижает ноту, перед которой стоит, на целый тон (смотри m):

* Custos (лат.) — буквально «страж».



и играется как А. Но поскольку так почти никогда не пишут для нашего инструмента, больше говорить об этом необязательно. Пятый знак — это бекар; он возвращает ноту, измененную при помощи бемоля или диеза, в первоначальное состояние (смотри n):



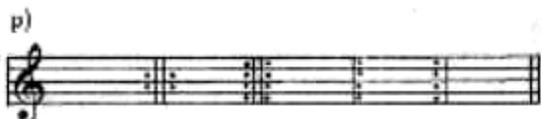
первоначально нота называлась до, затем, после альтерации, до-диез и после появления бекара — снова до. В примере о



нота называется си, си-бемоль после появления бемоля и затем снова си из-за бекара, и так происходит со всеми нотами. Таким образом, этот знак отменяет предшествующий диез или бекар или делает его недействительным.

9

Когда нужно повторить раздел или целую часть или даже несколько тактов, используются следующие знаки (смотри p):



Повторение имеет место там, где есть точки. Не важно две или четыре точки рядом с двойной чертой. То, что было до этого — повторяется один раз. Если, однако, что-то надо повторить несколько раз, это должно быть обозначено, как в примере q:



10

Фермата означает, что ноту или паузу надо удерживать. Она появляется в пьесе и ставится либо над нотой, которую следует удерживать, либо над паузой, либо над нотой перед заключительной каденцией в партии солиста в концерте. Если фермата появляется над нотой так, как это описано в первом случае, звук можно держать столько, сколько желаешь,

пока не решишь, что этого достаточно. Если это происходит в партии солиста, он волен украсить ноту по своему усмотрению, а именно: трелью, несколькими подходящими нотами или фразами и так далее. Если фермата написана над нотой, которая ведет к заключительной каденции в сольной партии, тогда либо просто играется длинная трель, либо, если солист приготовил мелодию, составленную из разнообразных фигур и мотивов, обычно называемую каденцией, таковая используется в качестве заключения. Если фермата стоит над паузой, тишина длится настолько долго, насколько это нужно. Если в пьесе для ансамбля она стоит во всех партиях, все инструменты сохраняют тишину и не считают доли во время паузы, но лидер должен решить, когда им продолжать, а остальные должны последовать за ним. Смотри пример г:



11

Кустос в примере s — знак, который ставится в конце линейки и показывает, где находится первая нота следующего нотоносца:



Таким образом, с его помощью в конце одной линейки можно найти первую ноту следующей, чтобы взять ее вовремя. Однако, он часто пропускается или ставится не на том месте невежественными переписчиками. Поэтому следует ожидать большего количества ошибок из-за подобной неаккуратности.

12

Лига в примере t имеет место, когда две ноты, находящиеся либо на одной линейке, либо в одном промежутке между ними не могут быть выписаны одной нотой, то есть, если они разделены тактовой чертой, но должны быть сыграны, как одна нота. При этом иногда на первой ноте делается акцент, а иногда нет:



Также, лига написанная над несколькими нотами означает, что эти ноты или фигуры должны быть соединены или залигованы.

Заключительная двойная черта обозначает конец фрагмента. Она необязательно должна быть только в конце, но может также встречаться по ходу пьесы. В конце — когда пьеса окончена; по ходу пьесы — когда из-за наличия [обозначения] *Da Capo Dal Segno* (пример v) исполнителю дается указание начать фрагмент сначала или от предыдущего знака и продолжать до заключительной двойной черты, то есть до конца.



Знаки, указывающие на то, громко или тихо следует играть, были бы здесь также уместны, но поскольку я буду говорить о них в главе о существенных украшениях*, я пока оставлю эту тему. Все это были знаки, встречающиеся в нотах. Им надлежит следовать как можно более тщательно, чтобы все было исполнено подобающим образом, и чтобы они не разделили участь пауз, которые никогда не исполнялись тем, кто считал, будто они ничего не значат.

Глава пятая

Размеры, и то, как ноты делятся и считаются в них; сам ритм или счет времени согласно указанному темпу.

1

Правильное деление нот и их точная мера называется метром; а то, насколько они медленны или быстры — темпом. Хотя трудно распределить ноты в соответствии с данным темпом, но это еще не так трудно, как установить верный темп пьесы. Больше об этом в свое время.

2

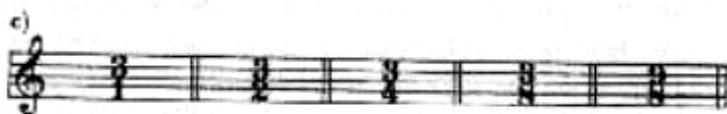
Существует два вида метра: двухдольный и трехдольный. Они бывают простыми или составными. Двухдольный метр — это когда такт можно разделить на две равные части; а трехдольный — когда этого сделать нельзя. Простой двухдольный метр это или четыре четверти или две четверти. Размер четыре четверти обозначается латинским С в начале нотного стана после ключа (смотри пример х). Его также называют общепринятым разме-

* Объяснение данного термина находится в соответствующей главе (11).

ром, вероятно также часто, как и простым размером. Существует другой знак, который обозначает четыре четверти, это С, перечеркнутое линией (смотри у). Этот размер называется *alla Breve*, или *alla Capella*, и идет он также быстро, как обычный четвертной метр, при этом такт делится надвое, как в размере две четверти. Он используется в фугах или фугообразных частях, но не очень подходит для галантного стиля сочинения. Из-за невежества переписчиков часто случаются ошибки, поскольку они перечеркивают С там, где этого делать не нужно, или перечеркивают любое С. Чтобы предотвратить эту ошибку, я думаю, для композитора лучше всего использовать знак, приведенный в примере z, взамен перечеркнутого С. Его называют размером две вторых, и в то же время он определяет размер более точно, поскольку предполагает то же самое движение, что и размер две четверти и всегда делит такт на две равные части. Двухчетвертной метр обозначается как две четверти (смотри а). Составной двухдольный метр — это шесть четвертей, шесть восьмых или двенадцать восьмых (смотри б). Первые два вида делятся на два, а последний — на четыре равные части, каждая из которых в свою очередь содержит три элемента. Эти элементы в первом случае — четверти, а в других — восьмые.



Трехдольный метр охватывает следующие размеры (смотри с). Первые четыре — простые размеры, но последний вид, размер девять восьмых — составной и делится на три части, каждая из которых содержит три элемента. Таким образом, весь такт содержит девять элементов.



Чтобы начинающему было все ясно, мы рассмотрим каждый из этих размеров отдельно. Начало и конец такта отделяются вертикальной чертой между тактами; от одной черты до другой должно быть столько долей, сколько предписано размером. То есть в размере четыре четверти от одной тактовой черты до другой всегда должно быть четыре четверти. Не следует думать, что это должны быть именно четверти. Длительности нот могут быть любыми, но при сложении должно получиться ровно четыре четверти, не больше и не меньше (смотри пример d):



Здесь действительно четыре четверти в чистом виде, но в следующих тактах все иначе. Во втором такте — две четверти и половинная, равная двум четвертям. Так что в итоге складывается четыре четверти, ведь половинная длится столько же времени, сколько первые две четверти, то есть по своей продолжительности равна им. Третий такт состоит из восьмых, а две восьмые равны четверти; они играют так, чтобы две восьмых всегда укладывались во времени, предписанном для четверти. Из этого ясно, что восьмые должны быть сыграны в два раза быстрее, чем четверти, чтобы соответствовать времени, предписанному для четверти. Такт четыре составлен из разных длительностей. Первая доля — четверть, вторая состоит из двух восьмых, которые должны длиться столько же времени, сколько длится первая доля. Третья и четвертая доли — половинные, которые удерживаются на протяжении двух долей, соответствующих указанному темпу. Такт пять требует еще более точного и строгого деления. Первая и вторая доли состоят из шестнадцатых (четверть равна четырем шестнадцатым); эти четыре шестнадцатых должны быть сыграны точно в то же время, что и четверть, взятая в указанном и неизменном темпе, и должны быть равными одна другой. Третья доля — снова четверть; но она с точкой, которая, согласно вышеприведенному правилу, равна половине предшествующей ноты, то есть восьмой. Четвертая доля такта начинается с точки, остается последняя восьмая — другая половина четвертой доли. Поскольку другие два такта очень просты по сравнению с предшествующими в отношении деления, пока я их пропускаю, ведь в любом случае мне придется многое сказать о них в дальнейшем. Остаются только шестой и последний такты. Здесь целая нота делится на четыре равные части, но в том темпе, в котором должны быть сыграны предыдущие доли такта. В начале этой последней доли стоит маленькая нота, которую называют форшлаг. О ней я расскажу в свое время. А сейчас ее можно опустить, чтобы иметь возможность соблюдать длительности простых нот настолько возможно точно.

4

Поскольку при исполнении такта мотив может содержать не только ноты, но и паузы, которые нужно соблюдать с той же тщательностью, что и сами ноты, будет не лишним привести еще один пример такого рода (смотри пример e):



Здесь ноты вновь точно распределяются между четырьмя долями такта. В первом такте половинная делится на две равные части так же, как и следующие две четверти. Во втором такте на первую долю приходятся две восьмые; следующая четверть — на вторую; четвертная пауза — на третью, и следующая за ней четверть — на четвертую долю. Во время паузы молчание длится одну четверть. Разделить третий такт легко: первая четверть удерживается в течение соответствующего времени, и также точка, являющаяся началом второй доли. Затем следует восьмая — остаток второй доли после точки; таким же образом делятся последние две четверти, относящиеся к этому такту. Такт четыре начинается просто с двух одинаковых четвертных долей. Другие две четверти — беззвучные, и на их месте — половинная или две четвертные паузы. Две эти четверти считаются в тишине то же время и так же равномерно, как первые две сыгранные четверти. Посчитать такты пятый и шестой легко. В такте седьмом — две восьмые на первой четвертной доле; следующая восьмая пауза и восьмая нота составляют вторую долю, «два» приходится на паузу и продолжается восьмой; третья и четвертая четверти разбираются таким же образом. В последнем такте на половинную приходятся две четверти, третья приходится на точку, а четвертая — на паузу. Не упрекайте меня за частые повторения и монотонность или сочтите это простительным. Я прекрасно осознаю, как это раздражает любого, кто знаком с данным предметом. Но такому человеку это читать необязательно. Здесь я пишу для начинающих, и тот, кто давал уроки в течение сорока лет, как это делал я, знает, сколь важно повторять уроки счета нот и долей постоянно. Ведь часто это становится камнем преткновения для любителей музыки, которые редко учатся соблюдать ритм. Я встречал множество людей, которые были совершенно не в состоянии овладеть счетом. Итак, я надеюсь, что вы простите мне эти упорные повторения. Поскольку данная глава написана для начинающих, возможно она будет полезна тем (каковых много), кто хотел бы учить других, но не знает, как это делать. Обо всем этом читайте больше в главе о метре.

5

От обычного четырех четвертного метра я бы хотел перейти к примерам на *alla breve* *alla Capella*, которые используются в фугах (смотри пример f):



Этот размер идет в два раза быстрее, чем предыдущий, поэтому нужно считать не по четвертям, а по половинным, в точности так, как считаются две четверти в размере две четверти. Таким образом, в этом размере есть только две доли в каждом такте, как видно из первого такта этого примера. На первую половинную следует считать «раз», а на вторую — «два». В такте два надо считать «один» на половинную и «два» на точку; последняя четверть — как вторая половина второй доли. Четверти в такте три играют так быстро как восьмые в двух четвертном такте. Таким образом, надо считать «раз» на первых двух четвертях и «два» на последних двух. Конечно, когда две ноты берутся на счет «раз», счет всегда приходится на первую из них, таким образом, надо считать «раз» на первую из двух четвертей; вторая идет следом; на третьей надо считать «два», а четвертая следует за ней. Такт четыре такой же, как третий. В пятом такте появляются восьмые, с которыми надо обращаться, как с шестнадцатыми в размере две четверти; Первые четыре составляют первую долю в такте, а следующие четыре – вторую. Такты шестой и седьмой считаются, как четвертый и пятый. В восьмом такте половинная является первой долей такта, а вторая доля — пауза. Ноты, написанные выше, относятся к другому голосу; мы будем рассматривать [только] нижние ноты. В девятом такте сначала идет четвертная пауза, на которой надо считать «раз»; вторая четверть, будучи второй половиной первой доли, идет следом; на третьей четверти считаем «два» и за ней следует четвертая. Паузу мы уже рассмотрели.

6

Сейчас остается разобраться с размером две четверти. Просто рассмотрим небольшой пример, поскольку этот размер совершенно аналогичен предыдущему (смотри пример g):



В этом размере тоже две доли. Четверть в первом такте является первой долей, а две последующих восьмых составляют вторую долю. В такте два фигура из четырех шестнадцатых является первой долей, а последующая четверть — второй. Следующие два такта такие же, как первые два. В такте пять фигура, которая приходится на первую долю такта содержит восьмую с точкой (точка равна шестнадцатой), а другая шестнадцатая следует за ней, как продолжение второй восьмой, и вместе они составляют первую четверть или долю такта. Вторая доля содержит фигуру, составленную из восьмой и двух шестнадцатых, которая играет, как две равных части в отведенном для четверти времени. Фигура в шестом такте является синкопой: первые две шестнадцатых составляют восьмую или половину четверти, а другая половина забирается у следующей четверти, чтобы составить первую долю. Оставшаяся половина четверти (восьмая) вместе с последней восьмой составляет четверть или вторую долю. Остальное мы уже рассмотрели.

7

Поскольку размер шесть четвертей, который также относится к двухдольным, редко появляется в галантном стиле и имеет те же доли и такое же разделение четвертей, что и вышеупомянутые размеры, я не буду тратить время на него. Просто скажу, что размер шесть четвертей содержит две равные части, каждая из которых состоит из трех долей, как в трех четвертном такте. Однако, мы приведем пример размера шесть восьмых, поскольку он обильно произрастает в галантном стиле. Он, так же как и размер шесть четвертей, состоит из двух равных частей, каждая из которых содержит три восьмые доли (смотри пример h):



Доли в этом размере считаются таким же образом, как в размере три восьмых, за исключением того, что взамен трех восьмых, такт содержит шесть. В этом примере восьмая перед первой тактовой чертой — затакт, относящийся к последнему такту. Что такое затакт вы можете найти там, где обсуждается размер три четверти. Мы просто рассмотрим здесь несколько тактов. Первая нота в такте один — восьмая, и она представляет собой первую долю. Вторая доля начинается с точки, которая вместе со второй шестнадцатой составляет вторую восьмую, или вторую долю. Третью, четвертую, пятую и шестую доли посчитать нетрудно, поскольку они — просто восьмые и, следовательно, соответствуют долям такта. Во втором такте есть четверть с точкой, равная трем восьмым или трем долям; четвертую и пятую доли составляет следующая четверть, которая соответствует двум восьмым, и шестая доля соответствует последней восьмой в такте. Все остальное легко, поэтому я закончу с этим. Как считается размер шесть восьмых, так же и двенадцать восьмых, ведь последний составлен из первого. Он состоит из четырех равных частей, каждая из которых содержит три доли.

8

Теперь мы перейдем к трехдольным размерам. Первый из них — это три первых (смотри пример i):



Этот размер совсем не принят в галантном стиле. Надо считать на три, поскольку размер состоит из трех долей, равных целым нотам, что видно из первого такта. Во втором такте вторая доля содержит две половинные, которые должны быть сыграны за то же время, что и целая нота. В третьем такте появляются простые четверти: четыре четверти равны целой ноте и составляют одну долю в такте. Итак, первые четыре четверти приходятся на первую долю, вторые четыре — на вторую и последние четыре — на третью. В четвертом такте сначала появляются две целые ноты, как две первые доли такта; третья — пауза, представляющая половинную и занимающая место третьей доли. Отсюда становится понятно, что не всегда правильно называть эту паузу «тактовой паузой».

9

Теперь мы рассмотрим размер три вторых, в котором три половинные на один такт (смотри пример к):



Здесь снова три доли в такте, как и ранее, только теперь доли соответствуют половинным, в то время как раньше это были целые ноты. Поскольку счет в этом размере совершенно понятен и встречается крайне редко в галантном стиле, мы не будем долго на нем задерживаться, а просто рассмотрим несколько тактов. Чтобы считать было легче, я снова проставил цифры для счета над каждой долей, как и в предыдущих примерах. В такте один половинная — это первая доля, последующие две четверти — вторая, и последние две — третья. Нужно попытаться сделать эти три доли равными друг другу, как уже утверждалось выше. Соответственно, я опущу дальнейшее обсуждение этого примера и перейду к размеру три четверти.

10

Поскольку размер три четверти — один из наиболее часто используемых, мы рассмотрим его немного подробнее. Хотя все, что может случиться в отношении счета, уже было отмечено, я собираюсь говорить об этом и дальше, потому что совершенно уверен, что для многих начинающих этого не может быть слишком много. К примеру, попробуйте положить перед новичком пьесу в размере три четверти или в любом другом, не сообщив ему ничего, кроме размера, а потом спросите его, все ли он понял. Он, конечно, скажет «нет».

Или, даже если он скажет «да», проверьте: пусть он сыграет несколько тактов, а вы послушайте. На этой стадии я вообще думаю, что начинающему не следует играть, а только выстукивать доли и считать. Если он может считать доли в такте и в состоянии определить, когда они начинаются и заканчиваются, этого достаточно для начала. Я прилагаю усилия, чтобы найти любые возможные способы объяснить начинающему очень ясно и всеобъемлюще, как считать доли в такте. Таковая способность — большая редкость среди любителей музыки, поскольку даже самые маленькие и казалось бы незначительные вещи являются препятствием для начинающих. Очень немногие педагоги знают, как учить начинающего правильному счету. Почти все они думают, что могут учить ритму, постоянно играя вместе с ним, не давая никаких указаний, вследствие чего, по их мнению, учащийся привыкает думать. Но в итоге они обнаруживают, что это совершенно не так. Многие оставляют изучение этого раздела на потом, поскольку верят, что это умение придет само. Но на самом деле оно не придет, если только вы не приложите усилия и не займетесь этим с усердием.

11

Доли в этом размере соответствуют четвертям, и считать их надо так же, как и до сих пор, то есть: независимо от того, какие длительности и фигуры могут быть в такте, они должны укладываться в три доли (смотри пример 1):

The image displays 24 numbered rhythmic exercises in 3/4 time, arranged in seven rows. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises consist of sequences of quarter notes and eighth notes, often with beams connecting them. Fingerings (1-5) are indicated above the notes. Downbeats are marked with '1)' through '24)' below the staff. The exercises vary in complexity, including patterns with eighth notes, sixteenth notes, and rests.

В первом такте — половинная, равная двум четвертям или двум долям такта, так что она делится на две равные части. Третья доля заполняется следующими двумя восьмыми, которые равны одной четверти. Теперь эти три четверти надо посчитать, как три равные доли, чтобы образовались три доли такта. Второй такт очень легкий, ведь три доли такта в самом деле выписаны, и нужно только сделать, чтобы они были равны одна другой. В третьем такте, прежде всего, четверть — это первая доля; следующие две восьмые дают вторую долю, а последние две восьмые — третью. Здесь они снова должны быть поделены между тремя равными четвертными долями. Я снова обращаю внимание на то, что когда на первую долю такта приходится две, три или четыре ноты, счет должен всегда соответствовать первой ноте фигуры. Итак, здесь вы считаете первую долю на первую четверть, вторую — на первую восьмую после нее, пропуская вторую [восьмую], идущую следом. Третья доля снова будет соответствовать первой из последней пары восьмых, а вторая идет следом. Больше об этом будет сказано, когда мы обсудим сам темп. При должном внимании, доли легко сделать равными. Я знаю по опыту, что об этих вещах, кажущихся незначительными, нужно говорить — и говорить часто, так как они важны для новичков. Четвертый и шестой такты — такие же, как второй такт, и совершенно понятны. В пятом такта сначала появляется восьмая пауза, на которую вы считаете «раз», поскольку это первая половина первой доли, вторая половина — восьмая нота, идущая следом. Вторая доля начинается с D''', и к ней относится следующее C'''. И последние восьмые относятся к третьей четверти или доле. Как считаются последующие ноты и фигуры, мы, в основном, уже обсудили, я опускаю это, дабы не быть слишком многословным.

12

Когда четверть или восьмая написана сама по себе перед первой тактовой чертой, она называется затакт. В основном это не влияет на способ счета. Отличие состоит только в том, что начало счета приходится не на сильную долю, то есть первую долю такта, а на затакт, то есть короткую последнюю долю такта, которая никогда не может быть сильной. И эта единственная нота в начале считается вместе с последним [неполным] тактом, как можно видеть в примере m):



Что такое длинные и короткие ноты будет объяснено в главе о свойственной инструменту артикуляции. Но это значит только то, что из двух одинаковых нот первая — в действительности длинная, а вторая — короткая. Или когда в триолях ноты не являются долями такта, при этом первая нота длинная, а вторая и третья — короткие. Этот случай совершенно отличается от длинных и коротких нот, которые мы обсуждаем, поскольку они являются долями такта. В размере две четверти первая четверть — по сути длинная, а вторая — по сути короткая. В трех четвертях и трех восьмых первая доля длинная, а вторая и третья — короткие. В размере четыре четверти (C) первая и третья доли — длинные, а вторая и четвертая — короткие. Если исполнитель выражает доли пьесы движением руки, он делает движение рукой вниз на первой доле в трех четвертях или трех восьмых, а две другие короткие доли будут обозначаться движением руки вверх. В размере две четверти он будет делать движение рукой вниз на первую долю а на второй короткой он будет поднимать руку вверх. В размере четыре четверти первая доля — сильная, а вторая (короткая) доля выражается дальнейшим движением руки вниз, так что третья, снова длинная может быть выражена поднятием руки, а на четвертой движение руки вверх может быть продолжено. Так делается из-за двух равных частей, в которых размер четыре четверти считается, несмотря на то, что в нем четыре доли. Таким образом, первые две доли приходятся на движение вниз, а последние две на движение вверх, при этом первая и третья — длинные, а вторая и четвертая — короткие. Надеюсь, теперь меня поймут, когда я говорю вниз и вверх. Счет, как было отмечено ранее, не допускает никакой свободы и остается постоянно одинаковым, за исключением того случая, когда фрагмент играется во второй раз. Тогда четвертная доля считается в последнем такте. Остальное уже было рассмотрено, поэтому закончим на этом. Остальное я расскажу ниже при обсуждении метра.

13

Далее мы рассмотрим триоль — единственную фигуру, которая еще не появлялась в примерах. Ее особая природа и ценность уже были описаны выше в параграфе 7 четвертой главы, но то, как она вписывается в структуру такта, мы еще не затрагивали. В тринадцатом такте примера 1* первая доля — четверть; вторая — триоль, и третья — также триоль. Три ноты, относящиеся к триоли, должны быть сыграны за то же время, что и четверть. Если двое играют в одно и то же время, тогда пока один из них играет четверть, другой должен сыграть триоль таким образом, чтобы ноты триоли были, насколько это возможно, равны между собой, как уже было сказано. Смотри пример n:

* См. с. 224



Триоли могут быть использованы в любом размере. Однако, ставить ноты с точками под триолями, чтобы те игрались с ними в одно и то же время (как в примере о),



на мой взгляд, плохая идея. Это совсем не соответствует правильным и естественным ощущениям. Поэтому люди не могут прийти к единому мнению при исполнении этой и подобных ей фигур. Одни хотят, чтобы короткая нота шла после триоли, другие настаивают на том, что ее надлежит играть вместе с последней нотой триоли. В последнем случае вы получите три равных восьмых вместо выписанной фигуры. Поэтому данные виды фигур редко исполняются правильно, возможно даже никогда (короткая нота фигуры с точкой должна идти сразу после последней ноты триоли). И даже если эти фигуры исполняются правильно, они производят такой неподобающий эффект, что я бы охотно назвал подобный стиль сочинения ошибкой. Исключения составляют те случаи, когда его используют великие Мастера. Также совершенно равные две ноты в сочетании с триолями дают скверный эффект, особенно в медленных частях (смотри пример р):



Теперь некоторые люди будут настаивать на том, что вторая восьмая должна быть сыграна вместе с третьей нотой триоли, и, таким образом, если первые две ноты триоли приходится на первую восьмую, получится будет размер три восьмых или шесть восьмых. А это совсем не то, что предполагалось. Что до меня, я бы с радостью предоставил разбираться в подобных мелочах кому-нибудь другому.

14

Теперь я перехожу к размеру три восьмых. Здесь дело обстоит так же, как и в случае с тремя четвертями, за исключением того, что доли такта — восьмые вместо четвертей (смотри пример q):



Такты один и два легко разделить на три вышеупомянутые доли, поскольку они состоят из восьмых, падающих точно на каждую долю. Третий такт начинается с восьмой, каковая является первой долей. Затем следуют две шестнадцатые, которые добавляются к восьмой, образуя вторую долю. Третью [долю] составляют последние две шестнадцатые. Следующий такт вновь состоит из двух восьмых, которые являются двумя долями, а третья доля — восьмая пауза. Пятый такт более сложный. Первая доля считается на восьмую. Вторая — на точку после восьмой, соответствующую половине предыдущей ноты и равную шестнадцатой, и к ней же относится следующая шестнадцатая. Третья доля состоит из двух шестнадцатых, которые, складываясь, образуют восьмую. Другие такты просты, поскольку повторяют то, что уже было. Второй пример (r) начинается с затакта. Об этом мы уже говорили в связи с размером четыре четверти:



Поскольку первая восьмая относится к окончанию последнего такта, ее не нужно считать в первом такте: он начинается после первой тактовой черты. Здесь есть четверть, но поскольку доли такта соответствуют восьмым, все должно сводиться к восьмым. Поэтому четверть тоже должна быть разделена на две восьмые доли. Во втором такте первая доля считается на первую восьмую; вторая — на точку, равную шестнадцатой, и к ней же относится следующая шестнадцатая нота. Третья доля — последняя восьмая в такте. В третьем такте — четверть с точкой, которая, согласно правилу равна трем восьмым и,

следовательно, должна быть поделена между тремя долями такта. Четвертый и пятый такты — такие же, как первый и второй и считаются таким же образом. Все остальное мы уже рассмотрели в предыдущих примерах. Потому я надеюсь, что вы сумеете легко с этим справиться без дальнейшей помощи. Я также опущу размер девять восьмых, так как он производный от трех восьмых. В нем три равные части, и каждая содержит три доли или восьмые. Итак, мы рассмотрели общепринятые размеры и то, как их считать, а теперь мы перейдем собственно к темпу.

15

До сих пор мы только считали и делили, теперь же должны научиться делать это в определенном темпе и играть ноты с правильной скоростью. То, насколько быстрым или медленным должен быть темп, определяется надписью в начале пьесы. Например: *Presto*, *Prestissimo*, *Allegro assai*, *Allegro di molto* — это значит, что темп очень быстрый. *Allegro*, *Poco presto*, *Vivace* — эти обозначения используются для быстрых темпов. *Allegretto*, *poco Allegro*, *poco Vivace*, *Moderato*, *Allegro ma non troppo*, *non Presto* — обозначения для более медленных пьес. К вышеназванным темпам относится все радостное, живое, дерзкое, энергичное и так далее. Очень медленные темпы обозначаются как *Adagio assai*, *Adagio di molto*, *Largo di molto* и тому подобное. К медленным темпам относятся *Adagio*, *Largo*, *Lento*, и, наконец, умеренно медленными темпами считаются *Andante*, *Andantino*, *Larghetto*, *poco Adagio*, *poco Largo*, *poco Lento*. К ним относится все печальное, меланхоличное, жалобное, затаенное и так далее. К этим обозначениям темпа должны быть добавлены слова, описывающие «аффект» и характер пьесы, такие как *affetuoso*, *amoroso*, *arioso*, *cantabile*, *grazioso*, *maestoso*, *mesto*, *scherzando* и другие.

16

Для каждого из этих слов невозможно установить навсегда подходящий и определенный темп. Главным образом потому, что между ними существует так много градаций. Исполнитель не может быть связан фиксированным темпом такого рода, но руководствуется чувствами, подсказанными его собственным темпераментом и вкусом. А поскольку все сочинения разные, значение темпа не может быть одинаковым для всякого темперамента. Из этого следует, что никакое окончательно заданное и точное движение в том или ином темпе невозможно. А именно, *Allegro* значит радостно, весело, но, конечно не всегда в одной и той же степени для разных темпераментов, и поэтому пьеса с таким заглавием будет сыграна быстрее или медленнее в зависимости от характера исполнителя, в соответствии с требованиями его темперамента. Предложенный Кванцем метод установки темпа в соответствии с пульсом в самом деле кажется до определенной степени подходящим, поскольку можно предположить, что скорость пульса всегда определяется характером

исполнителя, но по моему опыту, это не так. Все сделанные мной наблюдения убеждают в том, что у человека определенного темперамента пульс не бывает одинаковым в разные дни, а меняется от часа к часу, и для каждого возраста (а темперамент меняется с годами) есть своя норма. Не говоря уже о том, что эта норма может изменяться очень сильно под воздействием как внутренних, так и внешних воздействий, таких как непредвиденные обстоятельства, погода, еда, питье и тому подобное, не говоря уже о других трудностях. Поэтому, я сомневаюсь, что данный метод может быть использован с успехом. И все же любой желающий взять его на вооружение, по крайней мере для того, чтобы придерживаться определенного темпа. Но в конце концов исполнитель должен позволить чувствам решить, по верной ли дороге он идет. Большой опыт, определенно, является лучшим помощником. Если же совсем пренебрегать этим методом, можно запутаться. Если, например молодой, горячий музыкант, чью кровь волнуют иные вещи [нежели исполнение пьесы], будет играть свое *Allegro assai* или *Presto* в соответствии с пульсом, что будет с быстрыми пассажами? Что случится с аккомпанементом? И как насчет самого главного — истинного содержания пьесы? Как быть с замыслом композитора? Так же дело обстоит и с *Adagio*, в особенности, с действительно медленным *Adagio*. Поскольку это так трудно, если не невозможно для того, кто обладает столь живым и горячим темпераментом — играть мелодии, полные пафоса, я думаю, что современные композиторы совершенно забыли о такого рода мелодиях, поэтому такие *Adagio* сейчас едва ли можно встретить. Мне бы не хотелось решать, хорошо это или плохо. Но мне кажется, что это большой позор. Но такие вещи не только трудно сыграть, но и трудно сочинить.

17

Однако средства, позволяющие пролить свет на то, каким должен быть выписанный темп в действительности должны существовать. Я не знаю другого способа, кроме собственных ощущений. Но если кому-то нужно найти правильный темп и движение при помощи ощущений, нужно, прежде всего, быть знакомым с содержанием пьесы. Следовать только обозначению темпа, по моему мнению, является ошибкой, или, в лучшем случае, очень ненадежным средством. Часто композитор пишет *Allegro*. Но вовсе не в значении быстро, скорее он пытался таким образом передать определенную степень радости и веселья. Если исполнитель руководствуется прямым значением слова «быстро», как очень часто случается, тогда он всегда или, по крайней мере, в большинстве случаев неверно понимает намерение композитора. Ведь такое понимание *Allegro* не будет соответствовать содержанию — то есть тому, на чем исполнитель должен сосредоточить свои намерения, и от чего все зависит. Однако, он ничего не завершит, несмотря на все свои поиски и ощущения, если сам композитор не вложил никакой мысли в обозначение темпа, либо даже не

предполагал помыслить об этом, а собрал звуки в кучу, совершенно без всякого смысла, и указал только на то, что их надлежит играть быстро или медленно. Ведь если композитор просто следует за своими пальцами на клавиатуре, как многие делают, в этом не может быть много смысла. Ведь содержание пьесы должно быть продумано и прочувствовано, а пальцы не могут ни думать, ни чувствовать. Пьесы такого рода отличаются монотонностью, сонливостью, болезненными гармоническими сдвигами или совершенно некорректными [гармоническими] последовательностями, особенно если [композиторы] хотят подражать великим мастерам, не обладая при том необходимыми знаниями. Вот почему у нас так много бессмысленного и однообразного брэнчания. И по большей части авторство принадлежит тем, кто критикует и порицает работу всех остальных.

18

Тот, кто может прочитать пьесу и пропеть ее у себя в голове и, следовательно, выучить ее текст, может продвигаться [далее] самостоятельно. Но что делать тем, кто этого не может, и кто способен узнать мелодию и ее содержание только после работы над каждым тактом? Поскольку по-прежнему правдой является то, что руководствоваться нужно ощущениями, новичку необходимо тщательно соблюдать все вышеизложенные правила. А именно: он должен разделять каждый такт на доли в присущем ему размере, выбрать такой темп для долей таким, чтобы тот лучшим образом соответствовал указанному темпу, и затем играть пьесу ровно в выбранном темпе, считая длительности и доли очень точно, если не в голове, то хотя бы с помощью ноги, точно отмечая каждую долю (как будет показано ниже при обсуждении ритма) — так, чтобы он [все] слышал, видел и ощущал. Так надлежит делать в каждом такте до тех пор, пока учащийся не услышит, не увидит и не почувствует со всей убежденностью, что все сыграно правильно — так, как и должно быть. Теперь, когда он знает, как считать правильно и точно по времени, с нужной скоростью и в выбранном темпе, пусть тщательно прислушается к получившейся мелодии и к заключенному в ней чувству и решит, говорят ли ему ощущения о том, что эта мелодия подходит для выбранного темпа, или же она должна быть сыграна медленнее или быстрее. Пусть он попробует оба пути, пока не решит к какому из них больше склоняются его чувства. И пусть он затем сыграет пьесу в выбранном темпе. Я полностью сознаю, что это трудно и все не пойдет гладко сразу же, но частая практика будет постепенно уменьшать изначальные трудности и сделает это занятие более легким. И в конце концов выяснится, что без этих неуклюжих мудреных приготовлений можно обойтись [вовсе], и что ощущение правильного темпа пьесы может быть достигнуто просто после внимательного просмотра пьесы или одного внимательного проигрывания. Если кто-то полагается на неуклюжие мудреные

приготовления, это значит, что он к ним привык и что он совсем не думает о самом предмете и, следовательно, искажает правильное намерение.

19

Все это было сказано для пользы начинающих. Любой, кто достаточно продвинулся в том, чтобы угадывать содержание пьесы с первого взгляда, конечно, не нуждается в приготовлениях, необходимых новичку. Ему достаточно собственных ощущений. Если музыкант научился со временем правильно угадывать [темп пьесы], ему больше нет нужды беспокоиться о выписанном темпе, постоянно сверяясь с ним и пытаясь понять, должна ли пьеса играть медленнее или быстрее. Он [темп] полностью зависит, как уже утверждалось, от чувства, которое вызывает у исполнителя содержание пьесы. Из этого понятно, что сыграть пьесу точно по времени и в подходящем темпе нелегко. Если бы дело обстояло иначе, едва ли многие делали бы это неправильно. Те, кто не усвоил основные принципы, могут преуспеть только благодаря удаче, случайно играя пьесу в нужном темпе и точно по времени, но они также часто попадают в затруднительное положение из-за незначительных обстоятельств.

20

Мне хотелось бы привести здесь несколько примеров, дабы попытаться прояснить этот вопрос. В самом деле, я никогда не могу быть уверен, что люди поняли то, что я имел в виду, и восприняли с должным вниманием и, следовательно, все делают правильно. Было бы прекрасно, если бы я мог предстать во плоти, дабы помочь и объяснить упражнения такого рода, если это необходимо. Но поскольку это невозможно, лучшее, что я могу — попытаться сделать любую вещь понятной, а этот учебник — полезным. Давайте для начала возьмем пример на две четверти в умеренно быстром темпе (смотри пример s):

Allegro moderato

1) 2) 3) 4) 5) 6)

7) 8) 9) 10) 11) 12) 13)

14) 15) 16) 17) 18) 19)

20) 21) 22) 23) 24)

В этом примере, который требует умеренно быстрого темпа, каждая четвертная доля такта отсчитывается ногой. После того, как все будет разделено вышеописанным способом на две четвертные доли в такте, темп, установленный для этих двух четвертей, должен быть умеренно быстрым. И даже если это неверный темп, надо честно оставаться в нем и пытаться сделать доли, или четверти равными между собой. Если не в голове, то с помощью ноги, топая на каждую четверть, или долю такта. В первом такте первый удар приходится на четверть, являющуюся первой долей такта. Второй удар падает на первую из двух последующих восьмых, а на вторую нога поднимается. Эти две восьмые образуют вторую долю. Доли должны быть совершенно равными одна другой, в соответствии с изначально выбранным темпом. Поэтому слушайте внимательно и проиграйте этот такт несколько раз, пока он не станет правильным. Во втором такте половинная держится до тех пор, пока не будут сделаны два удара ноги. Затем переходите к третьему и четвертому тактам, с которыми следует обращаться точно так же, как с первыми двумя. В пятом такте отбивайте «раз» на первую восьмую и «два» на третью. Если эти две доли правильные, между ними нетрудно сыграть вторую восьмую также как и четвертую после второй доли, так что обе восьмые будут находиться точно посередине между двумя долями и, соответственно, будут сопровождаться поднятием ноги. Поскольку шестой такт такой же, как пятый, и таким образом в этих тактах присутствует последовательность из восьми восьмых, проходящие восьмые (те, которые идут между долями) можно исполнять без помех. В особенности, если над ними работать часто и не забрасывать после того, как они получились правильно в первый раз. Чтобы играть эти восьмые вовремя, нужно с самого начала завести привычку отмечать четверть ударом ноги и поднимать ее точно на оставшуюся половину четверти, дабы получались две равные части. Если в такте две четверти, отмечается каждая восьмая. Это значит, что первый удар приходится на первую четверть, нога поднимается на вторую половину четверти; второй удар — на вторую четверть, и нога вновь поднимается на другую половину четверти. Итого четыре одинаковых части, а именно: на первый удар ноги — «раз», нога поднимается — «два»; следующий удар — «три», нога поднимается — «четыре»; «раз» — первая доля, «два» — продолжение; «три» — вторая доля, «четыре» — ее продолжение. Если у нас равные восьмые ноты, как в данном случае, все это делается легче, и все ноты отмечаются ударом, либо поднятием ноги. Если же появляются шестнадцатые, как это происходит в седьмом такте, надо считать, отмечая ударом ноги первую шестнадцатую — «раз»; нога поднимается на третью шестнадцатую, поскольку это вторая половина этой четвертной доли, и следующий удар делается на первую шестнадцатую следующей группы на счет «два»; и снова нога поднимается на третью шестнадцатую этой группы, каковая является второй половиной второй доли, также заполненной второй и

четвертой шестнадцатыми. В восьмом такте первая доля падает на четверть, а вторая — на паузу, которая сопровождается ударом и поднятием ноги также, как и первая четверть. В тактах девять, десять, одиннадцать, двенадцать и тринадцать надо продолжать так же, как и в первых пяти. В такте четырнадцать снова появляются шестнадцатые, здесь первый удар приходится на первую шестнадцатую. Нога поднимается на третью и опускается во второй раз на следующую восьмую, а поднимается вновь на вторую восьмую. Пятнадцатый шестнадцатый такты — такие же как седьмой и восьмой. В семнадцатом такте первая доля падает на первую четверть, нога поднимается в середине четверти; вторая доля — точка, и нога поднимается снова на последнюю восьмую — так, чтобы между ударом и поднятием ноги получались равные части. Первая четверть восемнадцатого такта отмечается ударом, как первая доля, в середине доли нога поднимается вновь, и теперь наступает вторая доля на вторую четверть, в середине которой нога поднимается опять, как это происходило в двух предыдущих тактах и как это будет в двух последующих. Последние два такта также уже появлялись. Если в *Allegro* или *Allegro moderato* много синкоп, особенно в начале, студенту лучше всего отмечать ровные восьмые, поскольку таким образом он сможет лучше и увереннее контролировать синкопы. Если, однако, он достаточно практиковал путем, описанным выше — опуская и поднимая ногу, чтобы отмечать две восьмые каждый раз — тогда ему не обязательно отмечать каждую восьмую ударом. Что такое синкопа, я объясню в главе об артикуляции (тринадцатое правило). Когда вы будете в состоянии точно отмечать определенную долю такта, опуская и поднимая ногу, вам не трудно будет проделать то же и с целым тактом. Как, например, здесь в размере две четверти: вместо того, чтобы отбивать ногой каждую четверть, вы можете отбивать только первую четверть, поднимая ногу снова на вторую четвертную долю такта. Первая доля отмечается ударом, а вторая — поднятием ноги.

21

В размере четыре четверти нога отбивает каждую четвертную долю; тот же прием используется и в размере три четверти. Все, что образует четверть, отмечается ударом ноги в вышеописанной манере. Попробуем привести пример (t):



Когда ноты точно поделены между тремя долями такта, должен быть установлен умеренный темп, соответствующий ощущению сдержанной радости, и три доли такта должны быть сыграны точно в этом темпе. И когда сыграны несколько тактов, содержание пьесы становится понятным, темп должен быть откорректирован в соответствии с тем, что говорилось применительно к двум четвертям. В первом такте примера три доли очень легко посчитать ногой, ведь это ровные четверти, сами являющиеся долями. Во втором такте первая доля падает на первую восьмую, вторая является ее продолжением и приходится на поднятие ноги. Вторая доля соответствует третьей восьмой, четвертая идет следом; третья доля падает на последнюю четверть. Третий такт начинается с половинной, равной двум четвертям или двум долям в данном размере, и держится она до тех пор, пока нога не отсчитает две доли в установленном темпе. На следующую восьмую приходится третья доля. Четвертый такт такой же, как третий. В третьем такте, где есть половинная с точкой, равная трем четвертям, нота держится, пока не будут сделаны три удара ногой в выбранном темпе. То же самое в шестом такте. В седьмом такте — восьмая с точкой, за которой следует шестнадцатая. В этой фигуре, составляющей первую долю или четверть, удар приходится на восьмую, которая держится почти до того момента, когда должен быть сделан второй удар на следующую четверть. Но в последний момент нужно сыграть шестнадцатую насколько возможно коротко. То, что такие короткие ноты в подобных фигурах должны играть очень коротко, будет объяснено ниже. То есть восьмая с точкой держится почти так же долго, как целая четверть, и нужно оставить ровно столько времени между ней и следующей четвертью, чтобы мимоходом взять короткую ноту. Равным образом надо поступать с теми фигурами, которые состоят из шестнадцатых и тридцать вторых. По этому поводу смотри замечание, сделанное в седьмом правиле восьмой главы. Третий удар падает на последнюю четверть. Половинная в восьмом такте снова держится до тех пор, пока нога не отстучит две четверти, которым она соответствует. На третью долю ничего не играет, поскольку здесь на счет «три» стоит пауза; поэтому доля отсчитывается ногой, и нужно ждать, пока не пройдет время, занятое третьей долей. В девятом и десятом

тактах много фигур с точками. В них нужно обратить внимание на те же вещи, о которых говорилось в связи с появлением подобной фигуры в седьмом такте. В одиннадцатом такте, содержащем шестнадцатые, первая доля падает на первую шестнадцатую, и три другие надлежит играть в промежуток времени между ней и началом второй доли. Поскольку следующая фигура на вторую долю снова состоит из шестнадцатых, с ней следует обращаться так же, как и с первой. Третья доля падает на первую восьмую третьей фигуры, другая идет следом. Двенадцатый такт следует рассматривать так же, как третий и так далее. После того, как вы поработаете над этим достаточное количество времени, вы сможете и в этом размере отмечать целые такты, а не отдельные четверти или доли, делая удар на первую четверть и поднимая ногу на две другие. То есть: считаете «раз», делая удар ногой на первую долю; поднимаете ногу вверх и влево — «два»; двигаете ее немного влево — «три». Таким образом, получаются три равные части.

22

Сейчас мы рассмотрим пример в размере С, или четыре четверти. В нем ничего нового, за исключением того, что в каждом такте — четыре четверти; в отношении остального — все как и раньше (смотри пример и):

u) *Allegro moderato*

The musical score shows 16 measures of music in 3/4 time. Each measure is numbered from 1) to 16). Above the notes, fingerings are indicated with numbers 1 through 5. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Если установить умеренно быстрый темп для этого примера, в первом такте нога должна отбивать долю в начале длинной ноты, являющейся целой нотой, или самибрависом, и содержащей четыре четвертных доли такта — на счет «раз»; держите ноту на протяжении четырех долей в изначально выбранном темпе. Первая доля второго такта приходится на первую восьмую, а вторая восьмая следует, когда нога поднимается; вторая и третья доли падают на половинную, а следующая восьмая — на четвертую долю, и последняя восьмая наступает, когда нога поднимается. В третьем такте первая доля приходится на

первую четверть; вторая — на следующую восьмую; третья и четвертая доли — на первую и третью из последних четырех восьмых. Две четверти в четвертом такта занимают первые две доли; пауза — третью, и последняя четверть или доля — четвертую. В пятом такте имеются две половинные, каждая из которых равна двум четвертям или долям такта. Таким образом, каждая из них занимает две доли. Шестой такт — такой же, как второй. Седьмой — такой же, как пятый, а восьмой — такой же, как четвертый. В девятом, десятом и одиннадцатом тактах имеются триоли. Каждая из них соответствует четвертной доле. Доля всегда падает на первую ноту триоли. Продолжайте считать доли в первоначально выбранном темпе и играйте три ноты триоли, так, чтобы они занимали все время между долями и, таким образом, были одинаковы по длительности. Поскольку следующие такты очень похожи на предыдущие, их тоже легко сыграть, так что я их опускаю. Все остальное, что было сказано о размерах две четверти и три четверти здесь также применимо. Чтобы отбивать такты целиком в этом размере, продолжайте следующим образом: после того, как темп будет выбран топайте ногой на первую четверть, когда начинаете играть, и отмечайте вторую или мысленно — оставляя ногу внизу — или продолжайте движение ноги вниз. Третья доля обозначается поднятием ноги, а четвертая движением поднятой ноги в сторону. Итак, первые две четвертные доли, то есть первая половина такта, обозначаются движением ноги вниз, а другие две, составляющие вторую половину, — путем поднятия ноги, производя две равные части.

23

Поскольку размер две вторых мы уже рассмотрели в пятом параграфе этой главы, я не хотел бы больше говорить об этом, кроме того, что половинные в этом темпе должны отбиваться ногой в этом темпе так же, как в размере две четверти. Или если вы захотите отбивать такт целиком, он может быть поделен на две доли — одна вниз, одна вверх. Когда у вас будет достаточно практики в этих размерах, вам будет легче выучить также размер шесть четвертей. Чтобы посчитать весь такт, три доли должны соответствовать движению ноги вниз, и три — движению вверх. В надежде на то, что этот размер будет понят без дальнейших примеров, я остановлюсь, удовлетворившись уже сказанным еще и потому, что я намерен сказать больше об этом предмете применительно к размеру шесть восьмых. В нем такое же количество долей, и его нужно рассматривать точно так же, хотя доли здесь — восьмые вместо четвертей. Я также опускаю размеры три первых и три вторых, поскольку отбивать доли в них нужно точно так же, как в трех четвертях, за исключением того, что доли в первом случае — целые, а во втором — половинные. Итак, мы переходим к тем размерам, чьи доли являются восьмыми.

24

Для начала — три восьмых. Он состоит из трех восьмых долей и рассматривается точно так же, как размер три четверти (смотри пример v):



Ноты и фигуры, появляющиеся в этом примере, должны быть разделены на простые восьмые, которых в такте три. Выберите движение и темп (так, как это должен сделать тот, кто не может догадаться о содержании пьесы с первого взгляда), соответствующие заглавию *Andante*, что означает темп где-то между *Cantabile* и *Allegretto* и, то есть, достаточно медленно. И придерживайтесь выбранного темпа, отбивая ногой первую долю и, также, вторую и третью, пытаясь сделать каждую долю точно такой же, как остальные — так, чтобы три восьмые доли были абсолютно равны между собой. Во втором такте первый удар ноги приходится на четверть, «раз» соответствует ее первой половине; на вторую половину, то есть, вторую долю, падает второй удар и на восьмую после нее — третий удар. В фигурах с точками в третьем такте, где точка стоит после второй ноты, вы делаете все в точности наоборот, в сравнении с теми фигурами, где точка стоит после первой ноты. То есть, короткую ноту нужно сыграть очень коротко, насколько позволяет мелодия (если мелодия мягкая и приятная, короткие ноты в подобных фигурах не должны играть слишком живо). Если композитор записал свои собственные чувства по этому поводу, используя одну или две точки, тогда это довольно неопределенное правило не действует. Удар ноги приходится на первую тридцать вторую, которая быстро соскальзывает в следующую шестнадцатую с точкой, и вместе они образуют первую долю. Вторую долю следует рассматривать таким же образом, а в случае с третьей долей удар приходится на первую из двух шестнадцатых в конце такта, а последняя шестнадцатая отмечается поднятием ноги. Четвертый такт рассматривается, как первый. В пятом такте первая доля попадает на паузу, на счет «раз». Затем, две остальные доли падают на две восьмые. Ноты и пауза должны быть одной длины, чтобы темп, выбранный в начале, сохранялся. В начале шестого такта — восьмая, являющаяся первой долей, на которую приходится удар. Второй удар падает на первую из четырех тридцать вторых, образующих восьмую и, следовательно, вторую долю. Эти

четыре ноты надо уложить между второй и третьей долями, и они должны быть равны между собой. С последними четырьмя нотами, образующими третью долю, следует поступить точно также. В седьмом такте первая фигура, будучи первой восьмой долей такта, снова состоит из тридцать вторых, на первую из которых приходится удар. Вторым удар падает на следующую шестнадцатую с точкой, и короткая нота, относящаяся к ней, рассматривается так, как уже многократно говорилось. Последняя восьмая соответствует третьему удару, являясь третьей долей такта. Итак, чтобы получить три совершенно равные восьмые, как три доли такта, начинающий должен много и терпеливо работать над этим. В восьмом такте первая доля падает на четверть, и поскольку она состоит из двух долей в этом размере, нота держится до тех пор, пока не будет сделан второй удар. Третий удар приходится на шестнадцатую паузу, и примыкающая к ней шестнадцатая соответствует поднятию ноги. В девятом такте — синкопа; удар соответствует первой тридцать второй, и обе они играют так быстро, чтобы следующая восьмая, половина которой (шестнадцатая) относится к первой доле, соответствовала поднятию ноги. Эта восьмая держится, вторым удар падает на ее вторую половину, как на первую акцентированную ноту второй доли. Эта акцентированная нота отмечается придыханием (чему я буду учить в главе об артикуляции) — так, чтобы начало второй доли могло быть ясно услышано и прочувствовано. Третья доля состоит из тридцать вторых, на первую из которых приходится удар; вторым удар падает на следующую восьмую с точкой, которая держится до тех пор, пока не состоится третий удар, соответствующий точке; последняя шестнадцатая, относящаяся к третьей доле, соответствует поднятию ноги. Одиннадцатый такт — такой же, как седьмой. Играть четверть в такте двенадцать надо так же, как во втором и восьмом тактах: ей соответствуют первые две доли, а третья соответствует паузе. Практика — лучшее средство и в данном случае. Если вы желаете и здесь отмечать такт целиком (что необходимо в быстрых темпах, поскольку вследствие быстроты каждая доля не может быть отмечена отдельно), все делается так же, как в размере три четверти, за исключением того, что здесь доли являются восьмыми. Если темп очень быстрый, отбивайте первую долю, оставляйте ногу внизу на вторую и снова поднимайте на третью долю.

25

Давайте теперь рассмотрим пример в размере шесть восьмых (я пропускаю размеры девять восьмых и двенадцать восьмых, поскольку они основаны на размерах три восьмых и шесть восьмых). Чтобы считать в размере шесть восьмых, сводите все длительности и фигуры к восьмым и отбивайте их таким же образом, как в трех восьмых, если темп не слишком быстрый и допускает это. В представленном примере, однако, он слишком быстрый, и поэтому лучше считать такты целиком, чтобы первая половина такта приходи-

лась на движение вниз, а вторая на движение вверх. Начинаящий, конечно, может начать практиковаться в более медленном темпе, отбивая каждую восьмую движением ноги вниз. Но потом он должен постепенно ускорять его, пока не почувствует, что достиг правильного темпа, отсчитывая если не целый такт, то, по крайней мере, половину такта (смотри пример w):

w) Presto

The musical score is written in 8/8 time and marked 'Presto'. It consists of three staves of music, each containing four measures. The measures are numbered 1) through 12). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). The first measure of the first staff has a quarter note with a dot, followed by three eighth notes. The second measure has four eighth notes. The third measure has a quarter note, a quarter note with a dot, and two eighth notes. The fourth measure has four eighth notes. The fifth measure of the second staff has a quarter note, a quarter note with a dot, and two eighth notes. The sixth measure has four eighth notes. The seventh measure has a quarter note, a quarter note with a dot, and two eighth notes. The eighth measure has four eighth notes. The ninth measure of the third staff has a quarter note, a quarter note with a dot, and two eighth notes. The tenth measure has four eighth notes. The eleventh measure has a quarter note, a quarter note with a dot, and two eighth notes. The twelfth measure has four eighth notes.

Итак, если начинать играть пример в медленном темпе, каждая восьмая доля такта должна отбиваться ногой. Здесь в первом такте сначала стоит четверть с точкой, равная трем восьмым, которые отбиваются ногой в то время, как нота удерживается, пока эти три восьмые не будут отсчитаны в выбранном темпе. Другие три доли снова заключены в четверти с точкой, и с ними дело обстоит так же, как и ранее. Во втором такте — равные восьмые или доли, каждая из которых отбивается ногой отдельно, так что в итоге получаются четыре равные части. Третий, четвертый и пятый такты — такие же, как предыдущие. В шестом такте сначала идут три восьмых, снова отмеченные тремя ударами; четвертая доля приходится на паузу, а пятая и шестая — на следующие две восьмые. Остальное похоже на, что было прежде, и поэтому — легко. Если же берется более быстрый темп, невозможно отбивать отдельно каждую восьмую, о чем уже говорилось, но берутся полутакты и рассматриваются, как в размере три восьмых. Но если все играется в очень быстром темпе, отсчитываются целые такты, то есть: три восьмые первой половины такта на движение вниз, и три восьмые второй половины такта — на движение вверх. В результате образуются два элемента, что можно увидеть в первом такте этого примера, где движение вниз приходится на первую четверть с точкой, а движение вверх — на другую четверть с точкой, а три восьмые все время отсчитываются мысленно.

26

Все это применимо к двухдольным и трехдольным размерам, у которых доли соответствуют четвертям или восьмым, и можно или отбивать каждую долю отдельно, или, в быстрых темпах, отбивать такты целиком. Однако в Adagio на две четверти или четыре

четверти дело обстоит иначе, поскольку ноты и фигуры здесь делятся не на четвертные, а на восьмые, и нужно просто отсчитывать восьмые. Эту процедуру во-многом облегчает аккомпанемент, обычно идущий восьмыми. Пример в размере две четверти объясняет это, (смотри х):

x) *Adagio*

The musical score consists of 12 numbered examples (1) through 12) of eighth-note patterns. Each example is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Adagio'. The patterns are as follows:

- 1) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 2) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 3) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 4) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 5) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 6) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 7) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 8) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 9) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 10) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 11) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4
- 12) Treble: 1 2 3 4; Bass: 1 2 3 4

Хотя это пример в размере две четверти, здесь нужно считать не четвертями, а восьмыми, поскольку темп медленный. Чтобы сделать это более понятным, я добавил бас, содержащий восьмые. Если отбивать четверти в таком медленном темпе, можно легко

ошибиться во множестве разнообразных фигур. Поэтому делается более мелкое деление, и все считается в восьмых, что намного облегчает задачу при первом просмотре. В первом такте четверть с точкой держится до тех пор, пока три четверти, которым она соответствует и которые здесь взяты за долю такта, не будут отсчитаны ногой в медленном темпе. Четвертую восьмую образуют четыре следующих тридцать вторых. Первая из них соответствует удару ноги, и все четыре вместе играют за то же время, что и восьмая. Во втором такте доля падает на первую шестнадцатую; другая проходит, когда нога поднята. Вторая доля приходится на восьмую, а третья и четвертая — на следующую четверть. В третьем такте первая доля снова приходится на первую шестнадцатую, а вторая, будучи второй половиной этой доли, соответствует поднятию ноги. Вторая доля приходится на первую из четырех тридцать вторых, а следующая наступает перед тем, как нога поднимается, чтобы обозначить первую из двух последующих. Третья доля падает на следующую восьмую, и последняя доля, которая образуется из четырех тридцать вторых, рассматривается так же, как вторая доля этого такта. Четвертый такт начинается с двух восьмых. На них приходится два удара. Третья доля падает на шестнадцатую паузу, к ней также относится следующая шестнадцатая, соответствующая тому моменту, когда нога поднимается. Четвертая доля, состоящая из тридцать вторых, рассматривается так же, как предыдущие. Поскольку последующие такты очень похожи на предыдущие, я их пропущу. Мне хотелось бы остановиться только на девятом такте. Первая доля приходится здесь на первую восьмую, вторая — на первую шестьдесят четвертую. Другие три следует играть перед поднятием ноги, на который приходится следующие четыре шестьдесят четвертые. Восемь шестьдесят четвертых образуют вторую долю этого такта. Третья доля тоже состоит из восьми шестьдесят четвертых и четвертая также, и с обеими надо обращаться так же, как со второй. Все остальное уже имело место. В таком медленном темпе такты не отмечаются целиком, по крайней мере до тех пор, пока не засядут у вас в печенке. То, что было сказано здесь о двух четвертях, подходит также и для размера *C. Adagio* на три четверти часто бывает написано таким образом, что четверти требуют деления на восьмые, но четверти просто считаются в медленном темпе. Я бы хотел завершить эту главу просьбой, чтобы ее многословность была великодушно прощена. Все это сделано мной для пользы начинающего, для которого поначалу все трудно, особенно если у него нет возможности воспользоваться понятными инструкциями. Я совершенно убежден, что если вы не полагаете, будто все это незачем было говорить, но практикуете прилежно и часто в указанной манере, вы извлечете из сказанного мною ожидаемую пользу. Если представленным примерам не суждено встретить одобрение каждого в отношении мелодии, я замечу, что они представлены не как образцы

мелодии, но просто как примеры, на которых можно научиться счету длительностей и размерам. Никто не сойдется во мнениях по этим вопросам.

Глава шестая

Звук и чистота интонации

1

Поскольку звук — главная составляющая хорошего исполнения как для инструменталиста, так и для певцов, не нужно экономить никаких усилий, чтобы делать его красивым настолько, насколько вы способны. Каждый знает, что тусклый, вялый и деревянный звук — неправильный, и чрезвычайно пагубен для хорошего выступления. Конечно, певцы должны пользоваться голосом, который дала им природа. Но даже самый лучший голос может быть испорчен, если форсировать его через нос или между зубами, или если препятствовать его нормальному прохождению через горло и рот. Но если у инструменталиста плохой звук, это его собственная ошибка. Хороший звук полностью зависит от его уровня; хотя это правда, что очень многое зависит также от инструмента. Плохой инструмент не может давать хороший звук.

2

Не всем нравится один и тот же звук, но мнения по этому поводу различны. Одному нравится сильный звук, но в то же время не яркий и звенящий; другому нравится сильный и пронзительный звук. Кто-то любит тонкий, острый и отчетливый звук, кто-то — тонкий и мягкий и так далее. Поэтому невозможно установить тембр, который может быть признан красивым всеми. Если звук чистый, резонирующий и приятный, он в самом деле понравится большинству. Но, конечно, будут и те, кто найдет к чему придраться здесь или там. Это раз доказывает, что звук — дело вкуса. Я часто вижу, как один человек находит звук красивым, в то время как другой так не считает. Итак, трудно, если вообще возможно, точно охарактеризовать звук, который каждый сочтет красивым. Я утверждаю: единственный образец, по которому инструменталист может строить свой звук — это красивый человеческий голос. И постольку, поскольку я говорю о человеческом голосе, если таковой красив, то он яркий, насыщенный и резонирующий, твердый, но не крикливый, мягкий, но не тусклый. Если коротко, для меня красивый звук — полнзвучный, округлый, поющий, мягкий и свободный.

3

Каждый инструмент равняется на тот голос, к которому он наиболее близок: образцом для флейты, гобоя, скрипки является красивое сопрано или альт; для альты, виолончели,

фагота — красивый альт, тенор или бас. Итак, поскольку этот тембр в лучшем проявлении можно найти в человеческом голосе. Следовательно, инструмент, который в большей степени приближается к этому тембру, должен иметь самый лучший звук.

4

Флейта предъявляет серьезные требования к звуку, если только это не тусклый и матовый или деревянный звук, но звук, обладающий качествами, описанными выше. Первый вариант для нас бесполезен. Недостаточно также уметь сделать только несколько нот яркими и красивыми, если остальные — тусклые и мертвые. Это порождает неровность, неприятную для любого слуха. Ровность нот в каждой гамме, с ярким и певучим звуком, конечно, наиболее важна при игре на флейте. Но поскольку добиться этого трудно, она редко встречается. Конечно, возможно сохранять достаточную ровность нот в первой октаве инструмента. Но только для тех, кто имеет металлический тембр и кто приучен закрывать звуковое отверстие очень сильно. Эти люди в состоянии, используя правильную аппликатуру, описанную выше, сделать ноты C'', B' и As' почти такими же, как остальные. Только GIS останется немного «упрямой», хотя и она почти что может быть поставлена с ними в один ряд. Конечно, это может быть сделано на флейте с клапаном, добавленным для этой ноты, но речь сейчас не об этом.

5

Конечно, легче сделать звук флейты ровным с тусклым тембром, нежели с ярким, ведь в этом случае тусклое сравнивается с тусклым, и, соответственно, все делается тусклым и, значит, ровным. Любой, кто обладает ярким металлическим тембром, достаточно ровным на протяжении всего диапазона, имеет явное преимущество перед тем, кто им не обладает (а таких людей много). Многие не верят, что возможно заставить тусклые ноты на флейте звучать так же ярко, как остальные. Но если только флейта, амбушюр и слух в порядке — возможно многое. Уже было сказано, что все это относится только к первой октаве; более высокие ноты изначально более ровные и, следовательно, их намного легче сыграть ровно.

6

Теперь, когда вы в состоянии сделать все это, следует попытаться научиться также выравнивать верхний и нижний регистры — не так как в большинстве случаев, когда только верхние ноты слышны, а нижние — нет. Подобное случается, либо когда высокие ноты выдуваются слишком сильно, либо звуковое отверстие недостаточно закрыто. Это приводит к тому, что верхний регистр звучит крикливо, а нижний — тускло, что разрушает чистоту интонации. Не только соответствие высоких и низких нот, но также чистота самих интервалов теряется даже на хорошо настроенном инструменте.

7

Таким образом, эта равномерность должна быть такого рода, чтобы нижний регистр был так же хорошо слышен, как верхний. Однако не следует понимать это так, будто нижний регистр должен быть сильным, а высокий — слабым (как делают некоторые). Они дуют изо всех сил вниз и наоборот делают высокие ноты такими слабыми, что портится не только соотношение между высокими и низкими нотами, о котором я говорил, но и чистота интонации, поскольку низкий регистр — слишком высокий, а высокий — слишком низкий. Конечно, это правда, что высокие флейтовые ноты обладают большей пробивающей силой, нежели низкие, и поэтому необходимо производить низкие ноты с большим усилием. Но это усиление и ослабление ни в коем случае не следует преувеличивать, в противном случае можно совершить вышеупомянутую ошибку. Тренированное и правильно приученное ухо легко сможет определить, насколько более слабыми следует играть высокие ноты, чтобы достичь соответствия с первой октавой. Когда я говорю, что ноты внизу необходимо делать сильнее, не следует понимать, что этого можно достигнуть за счет усиления подачи воздуха. Несомненно, ноты станут сильнее, но также без одновременной концентрации на корректном и правильном положении губ, они определенно будут слишком высокими. Если уделить этому тщательное внимание, этой ошибки можно избежать, и нота будет устойчивой, сфокусированной и яркой, при этом оставаясь чистой. В противоположном же случае она будет неустойчивой, рычащей и завышенной по строю. По поводу положения губ больше было сказано во второй главе.

8

Лучший способ достичь твердого, хорошо сфокусированного блестящего звука — брать ноты по отдельности и тянуть их столько, сколько позволяет дыхание, при этом нужно искать наилучшее положение для флейты (после того, как она правильно установлена), поворачивая ее сперва немного от себя, а потом — к себе, пока она не окажется в нужной точке, а звук не станет твердым, насыщенным и сильным. Если перейти за грань дозволенного, повернув флейту к себе сильнее, чем следует, звук будет еще достаточно сильным, но тонким и пронзительным. Поэтому при исполнении невозможно будет менять окраску звука, что в любом случае достаточно сложно на флейте, и не каждый может этого достичь. Вот почему некоторые люди, не владеющие инструментом, убежденно верят, что на флейте совершенно невозможно делать оттенки. Однако, уверяю вас, это возможно. Необходимо только стремиться в звуке ко всему здоровому, устойчивому, насыщенному, мужскому и свободному, и такой силе, чтобы всегда возможно было сделать и пиано, и форте. Лучший пример — хороший певец. Многие делают звук настолько тонким и слабым, насколько могут, и полагают, что такая игра более приятна, чем если бы они играли более мощным звуком. Но они ошибаются. Если бы певец поступал бы так, как эти флейтисты, и

производил бы звук тонкий, как хлопковая нитка, издавая музыкальный писк, подобно маленькой мыши, разве это доставляло бы кому-то удовольствие? Я так не думаю. Но если бы певец делал наоборот и кричал на пределе возможностей своего голоса, он бы, конечно, доставлял [слушателям] столь же мало удовольствия. Ни то, ни другое не дает возможности правильно использовать свет и тень. И поскольку почти ни на одном инструменте это не трудно так, как на флейте, совершенно недопустимо поступать так, как было описано выше. На флейте устойчивый, здоровый, насыщенный и мужской звук (не слишком мощный и не слишком слабый) может быть смягчен или [усилен] при желании. Нужно только знать, как правильно обращаться с инструментом.

9

Однако, соблюдая все эти нюансы, что само по себе большое искусство при игре на флейте, вы должны обратить пристальное внимание на чистоту интонации, чтобы результат не терзал слух. Следовательно, недостаточно пытаться усилить звук, дую сильнее, и ослаблять его, дую более слабо. Если вы не можете сделать [передачу света и тени] преимуществом, и не обладаете настолько чутким слухом, чтобы иметь возможность сохранять чистоту интонации, в этом будет больше вреда, чем пользы. Дую сильнее, вы действительно делаете ноту громче, но также и выше по строю, и наоборот, как уже многократно повторялось. Чтобы избежать подобной ошибки, когда вы хотите постепенно усилить ноту или пассаж, вы должны мало-помалу поворачивать флейту к себе, по мере того, как звук становится громче, и постепенно поворачивать ее от себя, когда нота или пассаж слабеет — так, чтобы интонация всегда оставалась чистой, и нота не становилась ни выше, ни ниже, и не терзала слух, как было сказано. Тогда появляются разные степени усиления и ослабления [звука], которые должны быть отточены прилежной практикой. Тогда вы можете легко решить, какая степень силы или мягкости вам больше нравится и подходит к тому или иному случаю — при исполнении коротких нот или мелодии. В большой степени это зависит от правильной работы губ.

10

Я не верю, что существует инструмент, на котором играть стройно сложнее, чем на флейте. На это влияет много факторов: во-первых: естественная неровность звуков на инструменте; слишком сильная или слишком слабая подача воздуха; неправильный амбушюр; нетренированный слух; неверно настроенная флейта и так далее. Опыт дает тому много подтверждений. Даже если кто-то способен сделать все возможное на флейте, но ему не достает чистой интонации, его игра никогда не сможет произвести хорошее впечатление. Только не все понимают, в чем причина. Многие сидят, слушая флейтиста с красивым звуком, исполняющего с ясностью и вкусом, и все равно не получают удовольствия. Они не

могут уловить причину — то, что он играет фальшиво. И если им сказать об этом, они не поверят. Даже те, кто сделал музыку своим ремеслом, не могут услышать то, что я только что засвидетельствовал. Поэтому посредственное исполнение при красивом звуке и чистой интонации всегда будет производить лучшее впечатление, чем самое лучшее [исполнение] в мире без этих двух элементов. Но тот, кто способен сделать все, что только возможно на нашем инструменте, с соответствующим звуком и чистой интонацией, и кто знает, как исполнять хорошо, должен быть предпочтен остальным.

11

Чистая интонация требует точного знания свойственных гамме интервалов. Без этого знания, игра гамм (которые при его наличии так полезны) принесет мало пользы. Но если студент будет знать интервалы и также иметь устойчивый звук, тогда он будет играть гаммы во всех тональностях очень старательно и пытаться твердо запечатлеть каждый интервал, полутоны и целые тона, в частности, в своей слуховой памяти. Делая так, он будет искать и учиться следить за теми нотами, которые требуют более сильного или более слабого дыхания. Одинаково сильное дыхание для каждой ноты не сработает, даже на исключительно хорошо настроенной флейте. Это одна из первейших причин нестройной игры. По этой же причине новичку, чей слух еще не сформировался, не стоит играть гаммы самостоятельно. Вместо этого он должен попросить учителя, чьи достоинства известны (если сможет найти такого), помочь ему, вести его и точно направлять. В итоге он достигнет своей цели быстрее. Если он учился петь (петь чисто), это значительно облегчит его задачу. Я уже замечал, что во время занятий каждую ноту надо держать настолько долго, насколько позволяет дыхание. Таким образом не только звук сформируется быстрее, станет качественным, округлым, цветущим и чистым, но также грудная клетка и губы станут сильнее. А это столь же важно и необходимо: звук станет устойчивым, а не дрожащим и колеблющимся.

12

Я бы хотел предложить здесь способ тренировки слуха, который я часто использовал с большим успехом; возможно, он найдет одобрение. Состоит он в том, что вам следует научиться настраивать клавишный инструмент (либо клавикорд, либо фортепиано, либо клавесин). Клавикорду и фортепиано я склонен предпочесть клавесин, если он доступен, из-за его сильного и долго тянущегося звука. Конечно, каждый, кто хочет применить этот метод, должен быть способен слышать что выше, а что ниже. В противном случае это бесполезно и он [флейтист] достигнет с помощью этого метода столь же мало, как если бы не применял его вообще. Однако, если вы не можете слышать, играете ли слишком высоко или слишком низко, и поэтому не в состоянии выстроить интервал — а это происходит со

многими, даже с теми, кто является профессиональными исполнителями на духовых инструментах — вам не следует пытаться учиться играть на инструменте, ответственность за чистоту интервалов которого полностью лежит на исполнителе. Вам лучше выбрать клавишный инструмент: если он хорошо настроен, и вы нажимаете на нужную клавишу, игра будет стройной. Хотя существуют много напечатанных руководств по настройке клавишных, и многие уже знают, как это делать, я все же хотел бы описать один метод для пользы начинающих. Это также не повредит тем, кто долго играл нестройно на своих инструментах, в частности на духовых инструментах, если они просто ознакомятся с данным методом. Играть чисто — трудная задача, но в самом деле настолько серьезная и важная, что еще один способ достижения цели не будет лишним. Так что надеюсь, что совет, высказанный из лучших побуждений, не покажется тривиальным.

13

Теперь, чтобы научиться настраивать или темперировать клавишный инструмент, надо действовать следующим образом. Сначала надо попытаться научиться правильно настраивать унисон, а именно: попытаться настроить две соседние струны так, чтобы они звучали, как одна, что не так просто. И поскольку данное обстоятельство оказывает большое влияние на общий строй инструментов оркестра, особенно скрипок, к нему не следует относиться легкомысленно, как часто случается. Следует приложить усилие, чтобы изучить настройку самым тщательным образом. Самый верный путь — подстроиться к уже настроенной струне, подтягивая вторую струну к унисону снизу, а не наоборот, ведь если настраивать струну, которая слишком высока, путем ослабления натяжения, она будучи нестабильной, постепенно «сползет вниз». Теперь нужно услышать и научиться настраивать абсолютно чистую квинту. Если вы не можете обойтись своими силами, тогда обратитесь за помощью к учителю. Повторяйте настройку, пока ваш слух не зафиксирует данный интервал. Затем, постройте октаву вниз от этой квинты, и «вбейте» этот интервал себе в ухо поглубже путем частого его повторения. Это — три важных момента, не жалейте времени и старания, чтобы твердо усвоить их. Когда вы достаточно долго поработаете над этим, и твердо запечатлеете в ушах [звучание квинты], можно начинать темперировать. Делать это можно только по квинтами, а другие интервалы вырастают из нее; унисон и октава на могут быть темперированы, но должны быть абсолютно чистыми. Чтобы научиться темперировать квинту правильно, следует прежде всего постараться настраивать квинты абсолютно чистыми, а потом опустить ее настолько, насколько возможно, чтобы «биение» не оскорбляло слух, но воспринималось легко и радостно. Такая температура подходит для клавишных инструментов, и самый верный способ найти ее — это попытаться настроить чистую квинту так, чтобы «биения» этого интервала почти полностью исчезли: и слух охотно примет ее

[квинту]. Упражнение должно продолжаться до тех пор, пока нужная степень темперации не будет находиться легко и непринужденно. Хотя на духовых и струнных инструментах темперация используется реже, чем чистые интервалы, данное упражнени поможет вам слышать чистую квинту более уверенно и определенно. Я всегда находил, что люди, способные правильно настроить клавишный инструмент, обладают хорошей интонацией на струнных или духовых инструментах. Когда все выполнено, продолжайте, настраивая октаву вниз от этой квинты, и вверх от нее — еще одну темперированную квинту. Так вы получите вторую секунду к первой ноте. Если построить квинту от этой секунды, можно получить сексту к первой ноте. Теперь постройте октаву вниз от этой сексты, а затем квинту к этой октаве, и вы получите терцию к первой ноте.

14

Если вы продолжаете правильно, первая нота, которую мы назовем C' с подстроенной к ней квинтой G' и нотой E' (терцией, которая была найдена последней) должны составлять пригодное к употреблению трезвучие. Терция в нем немного шире, а квинта немного уже, но ухо принимает его с готовностью. Если новичок (а именно для него все это и говорится) не вполне уверен в себе, ему следует поискать совета опытного человека. Если все вышеуказанное проделано, в звучании аккорда нет ничего неподобающего, и слух с радостью принимает его, следует практиковать этот аккорд до тех пор, пока он не станет вам совершенно знаком. Я рассмотрел здесь аккорд C' , потому что обычно он настраивается первым на клавишных инструментах. Но поскольку нота C' есть не на всех флейтах, можно начать с C'' или даже с E' . В качестве альтернативы можно попробовать аккорд D' , но с последним надо обращаться иначе в отношении дыхания из-за разницы в темперации, которая не всегда такая, как на клавишных инструментах. Подробнее об этом смотри ниже. Данное упражнение позволит играть на флейте более чисто, ибо помогает точно распознавать чистые, а также темперированные интервалы. Хотя интонация на флейте отличается от интонации на клавишных, можно все же взять флейту и практиковать эти аккорды, и вы обнаружите, что они могут быть абсолютно чистыми, хотя и не на всех флейтах.

15

После того, как D , вторая нота после C , найдена, и между ними образуется целый тон, повторяйте этот интервал часто, пока не научитесь слышать чистый целый тон. От ноты C , данной в качестве начальной ноты, есть два целых тона — один от C до D и другой от D до E . От этой терции, E' , настройте квинту H' , что дает большую септиму нашей гаммы. Секста A' уже была найдена, так что мы имеем другую большую терцию от квинты G до H' , составленную из двух целых тонов, а именно, $G'-A'$ и $A'-B'$. Упражняйтесь в этом так же старательно. У нас все еще нет кварты F' , находящейся всего в полутоне от терции E' . Если

вы не в состоянии найти ее на слух, надо продолжать строить квинты и октавы пока не придете к ней — ее можно найти и таким образом. В завершении постройте октаву C'' к первоначальной C' и проверьте чтобы нота F' , найденная последней, составляла правильно темперированную квинту с нотой C'' . Если это так — вы сделали все правильно. И когда два полутона — от терции E' до кварты F' и от септимы H' до октавы C'' — найдены, гамма завершена. Данные полутоны находятся в одном и том же месте в каждой мажорной гамме. Отрабатывайте их так же прилежно, как целые тоны, чтобы твердо запомнить их на слух.

16

Чтобы сделать этот процесс более надежным, можно прерваться, и пойти в другом направлении. После настройки шести квинт вышеописанным способом, можно теперь настроить октаву $C' - C''$, и от нее пойти обратно (вниз), настраивая одни квинты, пока не придете к тому месту, с которого начали. Таким методом настройки можно получить результат быстрее, чем настраивая предыдущим методом. Вот как все происходит: настройте $C'-G'$, $G - D'$, $D'-A'$, $A-E'$, $E'-H'$, $H-FIS'$, а затем $C' - C''$, $C''-F'$, $F'-B$, $B' - Es'$, $Es'-As$, $As' - CIS'$, $CIS'' - FIS'$. Эта нота FIS' , на которой мы остановились ранее, должна теперь быть пригодна в качестве квинты к CIS'' .

17

Еще один верный путь — начать с настройки терции следующим образом. Сперва настройте ноту C' а затем C'' (октаву к ней) абсолютно чисто. Теперь поделите эту октаву на три терции ($C' - E'$, $E' - GIS'$, $GIS' - C''$, используя C'' , вместо HIS') так, чтобы каждая была темперирована также широко, как другие. Сделав это, настройте к ним чистые октавы сверху и снизу. Затем настройте квинты $F - C'$, $C' - G'$, октаву G вниз и квинту к ней — D' . Затем снова октавы вверх и вниз. И теперь терции в октаве $D'-D''$: $D'-FIS'$, $FIS'-AIS'$ или B' , $B'-D''$ и октавы к ним. После этого терции $A-CIS'$, $CIS'-EIS'$ или F' , $F'-A'$ и октавы к ним. Затем квинты $A-E'$, $E'-H'$, октаву к H и квинту $H-FIS'$ и октавы к ним. И в завершении терции в октаве $G-G'$, то есть: $G-H$, $H-DIS'$, DIS' или $Es' - G$ и октавы к ним, и это все. Если все октавы вверх и вниз еще не были настроены, сделайте это сейчас. В процессе настройки надо всегда сверять уже настроенные интервалы со следующими и слушать, чтобы квинты, которые имеющие решающее значение (так же, как терции в предыдущем методе), были темперированы настолько узко, насколько необходимо. Если этого не будет, терции невозможно будет поделить правильно, и вам придется вернуться назад и найти, какие терции темперированы слишком широко или слишком узко.

18

После тренировки слуха при помощи этого упражнения, и после того, как вы усвоили аккорды C' , E' , G' , или любой другой, и целые тоны и полутоны, принадлежащие этим

тональностям, как в их чистой, так и в темперированной форме, играйте всю гамму, то есть C, D, E, F, G, A, H, C. Или более подходящую для флейты гамму D', E', FIS', G', A', H', CIS'', D'', и попробуйте воспроизвести все ноты насколько возможно чисто, что легче сделать на правильно темперированной флейте, и упражняйтесь в этом, пока не запомните гамму на слух совершенно твердо. Исполняя ее, обращайтесь пристальное внимание на целые тоны и полутоны, чтобы научиться их различать. Если вы сомневаетесь, играйте их на вашем настроенном клавишном инструменте, чтобы услышать, звучат ли они [интервалы] одинаково. Хотя клавишный инструмент имеет темперированную настройку, он укажет ищущему правильное направление. Играйте все гаммы таким образом и для начала не играйте гаммы другого вида, нежели описанный здесь — то есть, не играйте те, которые имеют другую последовательность интервалов. Они будут показаны в главе о тональностях. Поскольку мы сосредоточены здесь на хорошем звуке и чистой интонации, то есть на том, чтобы научиться играть каждую ноту чисто, того, что было сказано выше — вполне достаточно. После того, как все будет усвоено, будет объяснено и остальное.

19

Для этого нужен хороший учитель, о котором точно известно, что он в состоянии играть чисто. Он должен играть гаммы со своим учеником часто, насколько это возможно, и указывать ему на каждый случай, когда он играет нестройно; никогда не пропускать ошибок такого рода, но ясно показывать нестройный интервал и демонстрировать правильный, пока ученик его не усвоит. Сверх того, он должен хорошо учить, что такое целые тоны и полутоны и как они должны звучать. Когда он усвоит это, учитель должен научить его и другим интервалам, и если он хорошо усвоил предыдущие, то обнаружит, что последующие гораздо легче, поскольку состоят из уже указанных. Не следует думать, что если вы овладели одной гаммой, то владеете и другой. Каждая тональность требует отдельного подхода в отношении дыхания на нашем инструменте, что будет показано ниже. Даже если вы используете правильную аппликатуру и верно нажимаете ноты, вы можете, тем не менее, играть фальшиво, если прежде слух не натренирован, чтобы управлять дыханием. Я уже говорил это много раз и я уверен, что об этом можно говорить сколько угодно: не следует полагаться только на аппликатуру. Даже если вы поставили пальцы правильно и имеете исключительно хорошо настроенную флейту, все равно невозможно играть чисто, если слух не натренирован. Однако этим можно заниматься с помощью двух описанных методов. Так что не пренебрегайте систематическими занятиями и не откладывайте их на потом, как обычно происходит. Если слух уже натренирован, он таким и останется; поэтому для учителя очень важно самому понимать это и терпеливо натаскивать своих студентов. Обычный способ обучения, при котором тот, которого называют учителем (поскольку это

то, чем предположительно он должен быть) постоянно играет вместе со студентом, не делая никаких замечаний, даже в начале пьесы; не объясняя ни размера, ни правильного темпа (ведь он [учитель] не всегда способен определить его, ибо не понимает итальянских обозначений) — этот метод, скажу я вам, полностью и абсолютно бесполезен и приносит студенту больше вреда, чем пользы.

20

Любой желающий давать уроки должен или сам изучить инструмент самым тщательным образом и в соответствии с правилами, или пользоваться указаниями учителя. Последний должен быть больше, чем [рядовой] музыкант и обладать более глубоким знанием музыки, чем обычно владеют подобные люди. И было бы еще лучше, если бы такой человек также достиг что-либо в родственных науках. Но такие люди, по большей части, невежественны и являются всего лишь играющими автоматами, лишь немного умеющими играть, часто в деревянной и неуклюжей манере, скорее полагаясь на случай, и без каких-либо правил и понимания. Теперь эти люди хотят учить других, хотя не могут научиться играть сами. Гордые от одобрения других невежд, они обманываются. Их вводят в заблуждение другие, равно как и сами они заблуждаются. Потому, если кто-то не желает без пользы потратить время и деньги, пусть не тратит средства на учителя такого рода, поскольку в итоге его потери увеличатся вдвое. Он должен найти лучшего учителя, если в состоянии нанять его. Если же сам он не в состоянии судить и выбирать, то должен испросить совета у того, кто судит объективно. Хотя нельзя сказать, что разумных людей великое множество, все же можно найти того, кто укажет правильный путь.

21

Чистая игра в вышеописанном случае требует больше усилий, чем в другом. Очень талантливые люди быстро учатся, если соблюдают предписания или если есть педагог, владеющий этим искусством и понимающий, как надлежащим образом обучать студента. Я говорил, что нельзя играть все гаммы на флейте одинаково в отношении дыхания, поэтому дело первой важности — узнать те ноты, которые должны играть с более сильным или более слабым дыханием. И было бы хорошо попытаться утвердиться в знании одной гаммы и твердо усвоить ее на слух, прежде чем продолжать. Чтобы узнать особенности дыхания, так как это дело величайшей важности, мы будем продвигаться от одной гаммы к другой, и начнем с гаммы D-dur. О том, что такое мажор и минор — в свое время, когда вы познакомитесь с интервалами, относящимися к каждой тональности. Нижняя нота D на флейте допускает и требует большого дыхания, однако ко второй ноте — E это не относится. Даже если флейта хорошо настроена, данная нота должна играть с умеренной подачей воздуха, чтобы этот интервал был чистым. Следовательно, эта нота сильно контрастирует с преды-

душей и звучит слабее. Причина — в маленьком отверстии. Проход для воздуха слишком узкий. Вы конечно можете рассудить, что эта проблема решается при использовании клапана Es. Теперь воздух получает свободный выход, и звук становится ярче и сильнее, но нота — слишком высока. Если бы отверстие было расположено [акустически] точно, оно было бы больше и поэтому вторая нота была бы столь же сильной, как первая. Но поскольку в этом случае отверстие находилось бы слишком далеко, был бы необходим более длинный палец, а так как последнее невозможно, отверстие само должно быть приспособлено под палец, то есть располагаться так, чтобы палец мог до него достать, и быть меньше. Поэтому ноту необходимо извлекать мягко, чтобы она не становилась выше.

22

Итак, у нас уже есть два варианта подачи воздуха. FIS, третья нота, идущая следом, обычно немного низит. Она не может быть настроена абсолютно чисто — в этом случае F и некоторые другие ноты, станут неупотребительными. Теперь, поскольку звук FIS слишком низкий, нужно воспользоваться более сильным дыханием, чтобы сделать его стройным. Причина снова в том, что ни одно из отверстий не расположено точно, из-за пальцев, которыми продиктовано расположение отверстий: пальцы невозможно поставить на правильное место. Четвертая нота, G, требует меньшего дыхания; пятая, A, еще меньшего; B' и C'' играют так же, как G. Из этого вы можете понять, как трудно сыграть гамму чисто, хотя она — одна из самых легких. И какой же неровной она будет из-за чередования сильного и слабого дыхания, если вы не в состоянии улучшить ее, изменяя положение губ или поворачивая флейту к себе и от себя, или сочетая то и другое. В главе об аппликатуре вы узнаете о необходимости использовать соответствующую аппликатуру, кроме того в ней есть другие существенные вещи касающиеся данного предмета. Итак, играя ноты, которые по природе немного низкие на флейте и должны быть подстроены путем усиления подачи воздуха, надлежит втянуть губы или немного повернуть флейту от себя, или сделать и то, и другое. Отверстие, таким образом, станет больше и нота — выше, и потребуется меньше воздуха, чтобы достичь нужного эффекта. С нотами, требующими меньшего дыхания, дело обстоит иначе. Флейта немного поворачивается к себе, или губы вытягиваются вперед или и то, и другое одновременно. Отверстие станет меньше, нота ниже и теперь можно дуть немного сильнее. В этом случае также будет достигнута приемлемая равномерность нот. После тщательной практики вряд ли какая-либо неровность будет заметна. Вы не должны воображать, что поворачивание флейты к себе или от себя, или втягивание и вытягивание губ допускает какие-либо большие движения. Мы говорим об очень незначительных изменениях, особенно когда оба действия выполняются вместе. Если делать их должным

образом, они почти незаметно. Однако, не все гаммы такие легкие, как эта, что мы увидим в дальнейшем.

23

Теперь, поскольку сила и слабость подачи воздуха и правильное использование других техник может управляться только тренированным слухом, следовательно, важно работать над его развитием с большим усердием с помощью указанных для этого методов: или настраивая клавишные инструменты или с помощью подходящего учителя, который должен играть гаммы с учеником и пытаться донести до его понимания каждый интервал, столько времени, сколько требуется для того, чтобы он получил ясное понимание [интервалов] и научился точно [их] слышать. Об этом говорилось достаточно часто, но я буду продолжать говорить об этом при каждом случае, поскольку убежден, что раз это настолько важно и настолько трудно (хотя многие люди могут думать, что это легко, если вообще имеет значение), об этом все равно невозможно говорить слишком часто. О струнных инструментах сказано: «играть стройно это полдела», так почему в нашем случае это не так? Особенно, если это такой трудный инструмент, как флейта и на нем так редко играют стройно. Поскольку так мало людей берут на себя труд научиться этому, немного тех, кто может это, и вот почему люди порицают флейту за то, что на ней невозможно играть стройно. Итак, Господа, за работу! Вы, которые посвятили себя этому инструменту, кто желает носить имя достойного Виртуоза, стремитесь добиться красивого звука, учитесь точно слушать, и тогда, если у вас правильно настроенный инструмент, вы также будете в состоянии играть чисто, так что однажды все, кто клеветает на этот в прошлом столь популярный инструмент, вынуждены будут замолчать. Если вы не можете справиться сами, преодолите вашу гордость и попросите совета и вы получите поддержку. Очевидно, что это относится только к тщеславным Виртуозам; честные и проникательные люди не нуждаются в этих напоминаниях.

24

Из вышеизложенного вы можете видеть, что настройка флейты гораздо более запутанная вещь, чем настройка клавишных инструментов; на них каждая нота или звук имеет собственную струну, которую можно настроить выше или ниже по желанию, и интервалы могут быть темперированы так, как вы захотите; фактически, лучшая температура — та, при которой все тональности одинаковы, насколько это возможно, то есть: при которой все квинты темперированы чуть уже, а все терции — чуть шире. Флейта, однако, к этому не приспособлена; ни одна нота не является независимой, и поэтому не может быть настроена

сама по себе без согласования с другими нотами. Поэтому, если ошибка произошла в отношении одной ноты, тогда все связанные с ней — будут испорчены, что будет совсем нетрудно понять, если я приведу единственный пример — FIS. Для пользы обычных изготовителей инструментов, поскольку они в действительности ничего об этом не знают, я хотел бы объяснить это обстоятельство немного яснее; возможно, они поймут его и научатся применять в отношении своей настройки. Я говорил выше о том, что настроить FIS чисто невозможно и в еще меньшей степени — настроить его выше, не испортив F и еще несколько зависимых от него нот. Настройка FIS продиктована отчасти сверлением, отчасти — расположением нижнего отверстия, которое должно производить F; если FIS настроен чисто, F будет намного выше; и если вы хотите темперировать FIS, как мажорную терцию к D, немного выше, нота F станет абсолютно и полностью бесполезной; и что в этом случае будет с EIS? Таким образом GIS и CIS также будут слишком высокими, так что первый будет скорее As, а второй — Des; в действительности, даже нота D''' пострадает, поскольку идея подстройки октавы D''–D''' только с помощью выдвижения пробки — неправильна; но если бы это был только вопрос октавы D''–D''', все еще было бы в порядке, но также нужно учитывать другие интервалы и качество звука. Существует только одна позиция пробки, позволяющая производить устойчивый и хороший звук; если она будет сдвинута с положенного ей для определенного среднего колена, звук будет потерян и точно так же пострадает интонация. Сейчас хорошие изготовители могут понять то, что в конце концов — является самой простой и пустяковой вещью и передать ее всем остальным, у кого нет этого знания, хотя вы можете полагать, что в состоянии настроить флейту, без него вы, в действительности, не сможете сделать это. Неважно, что настройка флейты может очень отличаться от настройки клавишных инструментов, в любом случае, дело большой важности — практиковаться в последней и тренировать свой слух соответственно, чтобы это можно было применить в первом случае и, следовательно, уметь играть стройно на правильно настроенной флейте.

25

До настоящего времени мы обсуждали то, как правильно использовать дыхание в нижней октаве гаммы D'; теперь мы немного рассмотрим другие октавы. E'', секунда к D'', требует намного большей подачи воздуха, чем E' в нижней октаве, но, все же, меньше, чем D''; третья нота, FIS'' — больше, чем вторая, E'', G'' и A'' требуют достаточно сильной подачи; B'' — еще более сильной; CIS''' и D''' — немного более слабой, хотя это относится к CIS''' на моих флейтах, взятому в соответствии с относящейся к ним таблицей аппликатур; поскольку если вы играете CIS''' с сильной подачей воздуха на обычной флейте обычной аппlikатурой, он будет еще выше, и следовательно, еще менее пригоден. Хотя я сказал, что

перейду к минорным гаммам в главе о тональностях, я нахожу, что вынужден упомянуть о них здесь в отношении дыхания. Однако объяснение того, что есть мажорная и минорная гамма будет отложено до этого места; здесь мы также рассмотрим как устроены гармонические и мелодические минорные гаммы. В гармоническом d-moll'е все остается так же, как в D-dur'е, за исключением того, что минорную терцию к D, то есть F, нужно извлекать так же мягко, как E, или даже мягче, в зависимости от вашего амбушюра. В мелодическом - C'' и B', которые здесь появляются должны играть более мягко, чем D''; без должной заботы ноты F', B' и C'' будут высокими. Во второй октаве следите за нотами E'' и F'' и играйте их слабее, чем D''; другие ноты в миноре играют с одинаковой силой, за исключением B'', который надо извлекать немного сильнее. Этот B'' всегда немного низкий, и не может быть настроен совершенно чисто, поскольку тогда AIS будет совсем потерян для флейты, а CIS'' будет слишком высокий.

26

В тональности Es-dur, Es допускает обилие воздуха, особенно, если у флейты только один клапан; вторую ноту, F нужно извлекать намного слабее, чтобы она быластройной; третья, G, получает больше воздуха; четвертая, As — очень мало (она в самом деле выше, чем GIS, но берется иначе); пятая, B — также слабая; шестая, C''', немного сильнее, седьмая, D'' — сильнее и октава, Es — точно также. Играть стройно в этой тональности очень трудно, особенно в вышеописанной октаве: вторая октава — немного легче, но все равно, она весьма трудна. Переход от Es'' к F'' не так сложен, как в нижней октаве, но все равно ноту F'' нужно играть слабее, чем Es, иначе она становится высокой, особенно если Es не настроен точно; G'' — сильнее; As — немного слабее; B — сильнее; C''', D''', Es''' играют с той же силой. Аппликатура гаммы не так уж сложна, но сыграть ее чисто — трудно и это большое искусство, которое нечасто встречается. Es-moll при движении вверх содержит полную гамму Es-dur; следовательно, дыхание используется таким же образом, кроме минорной терции, Ges, которую нужно играть мягко, чтобы она не стала слишком высокой. Натуральные Es'', Des'', Ces'', B'' играют с одинаковым дыханием; As'' — слабее, G'' — сильнее; F'' — слабее; Es — сильнее; Des — точно также, но нужно немного отвернуть флейту от себя; Ces'', B', As', Ges' и F — слабые; Es — снова сильный. Большие изменения дыхания нужны, однако, только для флейт, у которых нет других клапанов, кроме Es и DIS; на флейте с клапанами F, GIS, B и C'' все одинаково, за исключением нот GIS и B, которые дублируются, как As и AIS; их нужно корректировать с помощью дыхания; As на комму выше, чем GIS; и AIS на комму ниже, чем B.

27

Еще одна трудная гамма — E-dur. Хотя из гаммы D-dur видно, как должен быть сыгран ход E-FIS, здесь он требует значительно большей бдительности, чем там. Чтобы последовательность E', FIS', GIS' была приемлемой, FIS', будучи слишком низким и также слишком сильным в сравнении с E' и GIS' надо очень осторожно сделать более высоким и чистым, так, чтобы контраст с E' и GIS' был не таким заметным. Вы снова можете совершенно ясно увидеть, что этого нельзя добиться только с помощью аппликатуры. Какая замечательная гамма была бы изобретена тем, кто не знает, как регулировать дыхание в этой последовательности! Особенно, если играть на флейте, не настроенной должным образом, на которой FIS низкий, почти как F; E' незамедлительно поддается и становится выше, даже если совсем немного лишнего воздуха будет использовано, также и GIS ; и FIS между ними остается неизменным и сделать его выше и более похожим на соседние ноты можно только посредством вышеуказанных действий, а не просто сильнее выдувая его. На струнных инструментах это, конечно можно сделать легче и безопасней; поскольку ухо знает, каким должен быть предполагаемый звук и пальцы тотчас находят его, и это все, без необходимости дальнейших ухищрений, как в нашем случае. Проще всего исполнителю на клавишных инструментах. После этих шагов, мы доходим до четвертой ноты, A', это A' всегда, без исключений, нужно брать с умеренным дыханием; в противном случае, если вы желаете сделать ноту более сильной, надо использовать вышеуказанный метод, а именно: флейту повернуть, а губы чуть вытянуть, чтобы нота стала ниже и могла быть сыграна с большей силой, что повышает ее высоту до нормальной; с нотами B' и CIS'' дело обстоит так же. Как в гамме D-dur, и если на флейте есть клапан DIS, DIS'', который идет следом, будучи мажорной септимой, может быть сыгран с той же силой; но если его нет, с клапаном Es DIS'' слишком высокий (если он правильно настроен), и количество выдуваемого воздуха должно быть уменьшено насколько возможно и флейта повернута, чтобы сделать его ниже, но если Es настроен правильно, его трудно понизить в достаточной мере; в этом случае идущий перед ним CIS'' должен быть повышен так, чтобы фальшивый ход CIS''–DIS'' не был так заметен; далее, октава E'' снова играется немного слабей. Если все это тщательно соблюдать, вряд ли еще возможно говорить о том, что флейта легкий инструмент; если вы не соблюдаете этого и играете так, как большинство людей, вы будете по-прежнему играть нестройно, что всегда происходило до сих пор и еще происходит сейчас. Любой, кто не в состоянии взять на заметку то, что здесь сказано или не считает это необходимым, предпочитая играть обычным путем — не флейтист и, конечно, никогда им не станет; Он вполне может быть сносным исполнителем в танцах и тому подобных вещах, но он определенно не достигнет уровня исполнения, показывающего, что он — Мастер и подлинный Virtuoz.

Во второй октаве последовательность E'' , FIS'' , GIS'' еще менее приемлема, чем в нижней (на обычных флейтах и при обычной аппликатуре); GIS'' , в частности, намного выше, чем FIS'' , и не поддается никаким ухищрениям, чтобы сделать его достаточно низко. На моих флейтах он настроен иначе и также берется другой аппликатурой, так что он более стройный, но все же подача воздуха должна быть умеренной, чтобы он не был слишком высоким. Конечно, на флейте с несколькими клапанами эта проблема полностью решена; на этих флейтах я настраиваю FIS лишь немного ниже, чем на флейте без клапанов, чтобы те, кто еще не знаком с клапанами, могли еще играть FIS без них, обращаясь с ним так, будто нет никаких дополнительных клапанов; но если они могут использовать клапаны, просто нужно открыть клапан F для FIS , чтобы все было хорошо; берите следующий GIS' также с клапаном, и поскольку E' на моих флейтах сильнее с открытым клапаном DIS , вы получите красивую яркую последовательность E' , FIS' , GIS' как в первой, так и во второй октаве, равно как и чистые и красивые трели, о которых будет сказано в соответствующем месте... С A'' и B'' следует обращаться, как в гамме D -dur; последовательность A'' , B'' , CIS'' играет тем же путем, что и E'' , FIS'' , GIS'' ; B'' также немного низкий, и должен быть таким, чтобы у вас был приемлемый AIS'' , о чем уже упоминалось. Различие между AIS'' и B'' и вообще между нотами, отличающимися диезами и бемолями вы найдете в главе об аппликатуре, равно как и о том, как эти гаммы должны играть в соответствии с системой аппликатуры на моих флейтах; DIS''' и E''' должны получить достаточно воздуха, чтобы они отвечали легко и хорошо, но не были крикливыми. С гаммой E -moll дело обстоит так же, как с E -dur за исключением мажорной терции, G ; здесь неприятная последовательность E , FIS , GIS не представлена, и ноты E , FIS , G , A , B , как и в натуральной гамме, играют аналогично нотам в гамме D -dur.

Нельзя сказать, что гаммы от ноты F относятся к самым трудным, но играть их нужно с большой осторожностью, поскольку нота F , в частности, трудна и очень часто становится слишком высокой, портя всю гамму. Итак, дабы быть уверенным, что нота правильная и стройная, нужно спросить об этом у ее соседок — нот A' и G' . Чтобы не играть ее слишком высоко, нельзя дуть чрезмерно сильно. Для нее нужно совсем немного воздуха. Ноты G' и A' уже появлялись в предыдущих гаммах, B' — слабая и тусклая нота, требующая небольшого количества воздуха. Хотя следующая после нее нота G' столь же слабая и тусклая нота, ей все равно нужно больше воздуха, чем звуку B' . D' требует еще больше воздуха, E'' — меньше, F'' — еще меньше. Во второй октаве гамма проще. Ее можно играть, используя одинаковое дыхание почти до ноты F''' , за исключением того, что подача воздуха для

верхних нот должна быть более сильной. Неудобство этой ноты F''' заключается в том, что она берется довольно неохотно; но если вы играете перед ней короткую ноту E''' и затем немедленно переходите на F''', эта нота берется легче. Конечно, ее можно улучшить, но только за счет других нот. На флейтах с клапанами GIS и Es она лучше. Когда в гамме появляется [звук] B, помните, что, если флейта правильно настроена, его нужно брать не обычным путем, то есть вилочной аппликатурой, но [аппликатурой] 124567, поскольку вилочная аппликатура используется для звука AIS. А если бы на какой-то флейте вилочная аппликатура давала чистый [звук] B'', и если позиция 124567 также соответствует чистому звуку B'', тогда совсем не было бы ноты AIS, и флейта была бы неверно настроена. Если вы хотите окончательно в этом убедиться, просто возьмите созвучие FIS'', AIS'', CIS''' и прислушайтесь к «чудесной» интонации: FIS'' — слишком низкий, AIS'' — слишком высокий, а CIS''' — еще выше. Мои флейты не имеют этого недостатка. Если кто-то захочет темперировать [звук] B'' так, чтобы его можно было использовать также для AIS'', как на клавишных инструментах, ему придется темперировать и FIS'' как на клавишных инструментах, что невозможно. Ведь [звук] F тогда станет слишком высоким и совершенно неупотребительным в качестве кварты или квинты к B, или в качестве мажорной терции EIS'' к [ноте] CIS''. Не говоря уже о других проблемах. Также обстоит дело с [нотами] Es и DIS. Минорная гамма от F гораздо труднее, чем мажорная, хотя при восходящем движении все звуки те же самые, что и в мажорной (за исключением минорной терции, As', которая требует очень мало воздуха). Иначе дело обстоит при нисходящем движении. Может показаться, что при движении сверху вниз ноты F''', Es''', Des''', C''', B'', As'', G'', F'' нужно играть с одинаковым дыханием, но это не так. Если у флейты только один клапан, [звук] Es''' будет слишком низким, а Des''' — слишком высоким, C''' — низким, B'' — низким, а As'' — высоким. Если же попытаться сделать [звук] C''' более стройным без клапана Es, [звук] Des''' станет еще выше, а As'' почти непригодным. Я легко допускаю, что на обычных флейтах некоторые ноты могут быть настроены иначе, но эти флейты, конечно, не будут строить. Ведь улучшение одной ноты приводит к ухудшению другой. Настройка — действительно нелегкое дело, и любой желающий настроить флейту так, чтобы все ноты были верными и пригодными, должен досконально владеть знанием об отношениях интервалов и о том, как ноты на флейте связаны друг с другом. В противном случае настроить ее правильно — невозможно. Вероятно, однажды я опубликую технические подробности правильного изготовления и настройки флейт. Итак, хотя эта последовательность [F''', Es''', Des''', C''', B'', As'', G'', F''] представляет определенную трудность, она намного легче, чем в нижней октаве. Во-первых, если на флейте только один клапан, [звук] Es'' очень низкий относительно F'', а [звук] Des'' еще ниже и его надлежит повышать,

поворачивая флейту от себя и чуть усиливая подачу воздуха. После него идет [звук] C'' — ужасный ход! Предыдущий [звук] Des'' требовал большого дыхания и был очень ярким и сильным, но для ноты C'' требуется меньше воздуха, и она слабая и тусклая. Если на флейте есть клапан C, можно играть [звук] Des'' с точно таким же дыханием, и следующий за ним [звук] C'' будет таким же ярким и стройным. [Ноты] B' и AIS' без соответствующих клапанов также тусклые и требуют мало воздуха. [Звуки] G' и F' нам уже знакомы.

30

Несмотря на то, что тональность FIS-dur не должна использоваться на флейте, как основная тональность для написания пьесы, все равно нужно знать ее, так как она встречается в модуляциях. Она — одна из самых трудных на флейте в отношении аппликатуры, равно как и в отношении строя. Я уже говорил, что [звук] FIS на флейте немного низкий и, вследствие уже упоминавшихся причин, должен быть таким. Поэтому для того, чтобы первый же ход от FIS к GIS не был фальшивым, нужно постараться сделать [звук] FIS чуть выше уже указанным способом. Нота GIS' — тусклая и слабая, требующая небольшого дыхания, как и AIS'. [Ноты] B' и CIS'' уже были упомянуты. Но худшая последовательность — это DIS'', EIS'', FIS''. [Нота] EIS'' по своей природе слишком высокая, и кажется еще более высокой после стройного [звука] DIS'' и перед FIS''. Если на флейте нет клапана DIS, но только Es, [звук] DIS'' взятый при помощи этого клапана также слишком высок, а идущая перед ним [нота] C'' будет в сравнении с ним низкой, и последовательность CIS'', DIS'', EIS'', FIS'' станет еще хуже. Если продолжать ее во второй октаве, далее появляется [звук] GIS'', который слишком высок. Если играть на флейте чистый B'' аппликатурой 13, тогда AIS'' также слишком высок. Звук H'' — слишком низок, а CIS''' — высок сверх меры. Итак, это ужасная последовательность на всех обычных флейтах, и ноты находятся настолько далеко от своей нормальной высоты, что нет никаких уловок, позволяющих сыграть все эти интервалы стройно. Поэтому я попытался сделать ноты FIS'', GIS'', AIS'' и CIS''' насколько возможно стройными, частично за счет конструкции инструмента, частично за счет аппликатуры. И теперь всякий, кто обладает хорошим слухом в сочетании с правильным амбушюром, может справиться с этими нотами довольно легко. Вы можете понять разницу, сыграв трезвучия CIS'', EIS'', GIS'' и FIS'', AIS'', CIS'' на обычной флейте и оценив, насколько ужасающе они звучат. И будьте уверены, нет такого мастера, который мог бы исправить этот дефект, поскольку от него требуется больше, чем просто сделать нечто, напоминающее флейту. На правильно настроенной флейте с клапанами для тусклых нот все звуки строят, и подлинное наслаждение — слышать эти интервалы (которые почти никогда не бывают стройными на обычной флейте) такими чистыми, ровными и яркими, что может показаться, будто это разные инструменты. Конечно, я согласен, что играть с клапанами

труднее, чем без них. Но если у вас есть инструмент, точно настроенный и с клапанами, и без них, его можно использовать так, как если бы клапанов не было вовсе. И вы можете при этом использовать тот или иной клапан во время игры. Флейты с клапанами в настоящее время делаются повсюду. Но какая у них интонация! Совсем недавно я держал в руках два инструмента, один английский и один немецкий, и я уверяю вас, что едва ли на них можно было найти чистый интервал. Более того, их звук был скверным, грубым и деревянным. Осмотрите беспристрастно мои флейты в их нынешнем состоянии, отбросив предвзятость, и вы увидите, что наполненный, мощный, яркий и металлический звук можно извлекать в свободнейшей манере в верхнем и нижнем регистрах, не прикладывая больших усилий. Таким образом, при правильном амбушюре вы можете играть чисто во всех тональностях. Конечно, тот, кто оставляет все отверстие [для вдувания воздуха] открытым при игре или недостаточно закрывает его, не сможет этого добиться. Отверстие должно быть закрыто более чем на половину, чтобы звук был плотным, сильным и чистым. Но если перестараться и закрыть отверстие больше чем нужно, звук станет тонким и резким и ни на что не годным. Гамма *fis-moll* немного легче, но все еще сохраняет многие из вышеупомянутых трудностей. При движении вверх ничего не меняется за исключением мажорной терции AIS, на месте которой появляется [звук] A — малая терция. Все остальное ноты — как в мажорной гамме. Нисходящая гамма проще: нужно только следить, чтобы [звуки] CIS'' и GIS'' были немного ниже, чем обычно.

31

Гамма *G-dur* — одна из самых легких, и в ней отсутствуют слабые ноты, за исключением C''. Если у играющего хороший и достаточно сильный амбушюр, он может решить эту проблему и сделать [звук] C'' ярче. Но он должен слышать чистый строй, в противном случае я не советую использовать эту аппликатуру [2456]. На многих флейтах данная нота звучит ярче при аппликатуре 2456, но часто нужно добавлять клапан, следя, однако, за тем, чтобы звук не повышался. Флейтисты, которые оставляют отверстие [для вдувания воздуха] совсем открытым, или тот, кто не закрывает его достаточно, не могут пользоваться вышеупомянутой аппlikатурой, но должны довольствоваться обычной. Что касается всего прочего, все, что было сказано о гамме *D-dur*, остается в силе. *G-moll* — немного сложнее, поскольку эта гамма при восходящем движении имеет минорную терцию, слабый [звук] B', а при нисходящем — переход F''-Es'', который почти никогда не бывает чистым. [Звук] F обычно слишком высокий, по крайней мере, он легко может стать выше, если дуть слишком сильно, а [звук] Es всегда низкий на обычных флейтах. Даже на хорошо настроенной флейте этот ход может звучать фальшиво, если не следить внимательно за нотой F. При движении вниз во второй октаве, я вновь напоминаю вам о [звуке] B'', который на правильно настро-

енных флейтах следует брать [аппликатурой] не 13, но 124567, которая и дает настоящий В". Как играть остальные ноты, я уже многократно доводил до вашего сведения.

32

Теперь переходим к гамме GIS. Но поскольку в таком виде она никогда не появляется на флейте, мы скорее возьмем гамму As, которая, в свою очередь, появляется часто. As' — слабая и тусклая нота и поэтому должна браться с осторожностью. Следующая нота, В' — точно такая же, [нота] С" — не намного лучше, но допускает чуть больше дыхания. Далее — худший переход от С" к Des". Этот [звук] Des" — низкий, как уже было замечено, и аппликатура, которая для него используется хоть и помогает, но недостаточно. Поэтому надлежит сделать его чище с помощью вышеприведенных методов. [Звук] С" перед ним и Es" после него (если он чистый) будут ориентирами для играющего, если [конечно] он слышит. С [нотой] F" нужно быть осторожным, G" берется так же, как всегда, As" требует большего дыхания, чем As', а В" берется в соответствии с уже указанным правилом. Если флейта верно настроена, другие ноты берутся в соответствии с таблицей аппликатур и большей частью с одинаковым дыханием. Гамма as-moll очень трудна, но появляется только в модуляциях и потому не слишком часто. Знать ее все же необходимо на случай, если она встретится. Здесь происходит то же, что и в других минорных гаммах. При восходящем движении все остается на своих местах, за исключением терции, которая в данном случае минорная — Ces"; последовательность As', В', Ces", Des", Es", F" трудна и обращаться с ней необходимо с большой осторожностью. [Звуки] As' и В', а также Ces", если использовать аппликатуру 2345, звучат слабо. Если же вы берете [звук] Ces" в позиции 17, его необходимо повышать (первая из этих аппликатур более стройная). [Звук] Des" необходимо повышать, чтобы они вместе с чистым Es" образовывали чисто звучащую секунду, как уже многократно говорилось. [Нота] F" снова слабая. При движении вниз [ноты] As", Ges", Fes", Es" играют в соответствии с таблицей аппликатур и с одинаковым дыханием. Вновь соблюдайте необходимую осторожность в отношении [звука] Des". Ces" при аппликатуре 17 немного высит. [Ноты] В' и As' — слабые и требуют одинакового дыхания. Во второй октаве все ноты гаммы при движении вверх играют с одинаковым дыханием, если используется предложенная мною аппликатура и настроенная мною флейта. Исключением является Ces"". Нота становится немного выше, если брать ее [аппликатурой] 14567 и немного ниже, если использовать 1457. При движении вниз в последовательности As"", Ges"", Fes"" ноты Ges"" и Fes"" нужно немного повысить, даже Es"" может оставаться немного высоким. В отношении прочего все остается в силе.

Следующая гамма, A-dur, многим кажется легкой, но сыграть ее чисто нелегко. Посмотрим хотя бы на переход FIS''-GIS''. [Звук] FIS'' слишком низкий, а GIS'' слишком высокий, и в этом случае также нет никакой хитрости, чтобы полностью исправить эти огрехи. В остальном соблюдайте все, что было сказано о гамме D-dur. [Звук] CIS''', однако, гораздо более заметен в этой гамме, и кажется, что он намного выше, чем в гамме D-dur. Опять-таки, исправить это не представляется возможным. На моих флейтах [звуки] FIS'', GIS'' и CIS''' намного чище, и в данном случае вы можете легко воспользоваться преимуществом моей системы аппликатуры, чтобы исправить эти недостатки. Даже если согласиться с тем, что эта тональность действительно не представляет больших трудностей, их достаточно в родственных тональностях (в ее модуляциях), таких как E-dur, cis-moll, fis-moll, о чем вы можете прочесть выше и ниже. В гамме a-moll применяется все, что было сказано о нотах, присутствующих в данной тональности. Повторять все эти шаги слишком большой труд.

Если в гамме B-dur кварта Es'' — стройная, тогда сыграть чисто остальную гамму не составит труда. Только квинту, F'', также как и сам [звук] B'', нужно играть с осторожностью. Играть чисто проще во второй октаве, где можно использовать одинаковое дыхание [для всех нот]. B-moll труднее, поскольку здесь появляется [звук] Des'' в качестве минорной терции к B'. Остальная часть гаммы при восходящем движении такая же, как B-dur. При движении вниз большого внимания требует последовательность [звуков] As'', Ges'', F'', Es'', Des'' — она должна оставаться чистой. Что делать в данном случае, я уже объяснял. Если флейта хорошо настроена, эту проблему легко разрешить.

C-dur — легкая гамма, нужно только быть внимательным при переходе E – F. Обе ноты должны играть не слишком сильно. То же при переходе B'' – C''', где нужно попытаться немного повисить [звук] B'', если он слишком низкий (что в самом деле случается). Все это уже было отмечено. В [гамме] c-moll снова обратите внимание на шаг Es – F: [звук] Es не должен быть низким, а F — высоким. При нисходящем движении [ноты] C''', B'', As'', G'', F'', Es'', D'', C'' играют с одинаковым дыханием из-за пары Es'' – F''. Нижняя октава C'', B', As', G', F', Es', D' и так далее — более трудная. Первые три ноты слабые и, следовательно, требуют небольшого дыхания. Здесь вновь необходимо следить за переходом от F' к Es', который здесь более неудобен, чем во второй октаве. [Звук] F' требует очень слабого, а Es' — очень сильного дыхания.

С гаммой CIS-dur дело во-многом обстоит так же, как с гаммами FIS-dur и GIS-dur; они не пригодны для сочинения самостоятельной пьесы, исполняемой на флейте, но ввиду модуляций из родственных тональностей ее в любом случае нужно знать. В последовательности CIS'', DIS'', EIS'' [звук] EIS в большинстве случаев заметен, поскольку он намного выше, являясь по сути F''. Нужно попытаться сделать его немного ниже, ведь он должен быть на комму ниже, чем F (на флейте с клапаном F этот звук чистый). Итак, интервал EIS – FIS — слишком узкий, поскольку [звук] EIS высокий, а FIS низкий. Если же брать [звук] Ges'' вместо FIS'', он будет настолько же выше других нот, насколько FIS ниже. Ход FIS - GIS тоже фальшивый, ведь [звук] GIS'' обычно слишком высокий. Если взять его с клапаном DIS при аппликатуре 1246, он будет звучать лучше. В первой октаве этот ход еще более заметен, поскольку FIS — сильная нота, а GIS — очень слабая в сравнении с ним. Идущий следом [звук] AIS опять не строит, поскольку на флейтах, у которых аппликатура 13 — чистый B'', эта нота вообще отсутствует, а взятый вместо нее [звук] B'' — намного выше. [Звук] HIS'' на флейте только с одним клапаном немного низит при аппликатуре 234567, поэтому его следует повышать. Но если на флейте есть клапан DIS, он звучит чисто при аппликатуре 24568. Октава CIS''' намного выше на обычных флейтах, и сделать ее стройной путем уменьшения подачи воздуха невозможно. На моих флейтах с моей аппликатурой этот звук чистый. [Гамма] cis-moll легче, особенно при движении вниз. Обратите особое внимание на ход GIS''-FIS''. О том, как в самом деле устроены эти гаммы, вы можете узнать в главе о тональностях.

37

Надеюсь, вы простите мне такую тщательность в данном вопросе, когда примете во внимание то, сколь необходимо для чистой игры глубокое знание различных способов обращения с гаммами. Как начинающий может получить соответствующие знания, если ему никто не расскажет об этом? Таким образом, сведения доводятся до тех, кто еще не знает того, что здесь написано. Те, кому все это уже известно, могут пропустить данную часть. Поскольку так много зависит от чистой игры, и поскольку она так редко встречается, вы не можете переусердствовать в изучении данного предмета и потому не считайте описанные здесь методы неэффективными, пока не заключите из собственного опыта, что они бесполезны. Я, однако, совершенно убежден, что в них много пользы. Если вы не сможете или не возьмете на себя труд изучить их, учебник в этом не виноват.

38

Занимаясь гаммами и работая над ровностью нот, нужно всегда следить за тем, чтобы высокие и низкие ноты были одинаково стройными. Чтобы одна октава не была выше или ниже другой, и чтобы отдельные ноты не были слишком высокими или низкими ни в

нижней, ни в верхней октаве. Поэтому вы должны приступать к работе с большим вниманием, и было бы не лишним сыграть несколько низких нот (например D', E', FIS', G') несколько раз с постоянным вниманием, пока не почувствуете, что они строят между собой. Затем — те же ноты на октаву выше, сопоставляя их с нотами в нижней октаве, чтобы они давали точные и чистые октавы. Работайте таким образом до тех пор, пока окончательно не убедитесь, что с ними все в порядке. Затем переходите к другим нотам в гамме — A', B', CIS'', D''— и продолжайте в том же духе. И так же с другими тональностями, пока не будете в состоянии играть все звуки уверенно, хорошо и, насколько это возможно, одинаково. Теперь попытайтесь сделать таким же образом, чтобы другие интервалы, такие как D'-FIS' и D''-FIS'' во второй октаве; затем D'-G' и D''-G'', D'-A' и D''-A'', D'-B' и D''-B'', D'-CIS'' и D''-CIS''', D'-D'' и D''-D'''соответствовали друг другу. Вы без сомнения извлечете из этого огромную выгоду и сможете приступить к работе над обычными гаммами, но не ранее, поскольку если вы желаете научиться играть октавы чисто, ухо должно прежде научиться слышать меньшие интервалы, иначе они [октавы] непременно будут фальшивыми.

39

Посредством данного упражнения, полезного во многих отношениях, вы можете точно определить, какая сила подачи воздуха необходима в том или ином месте, и в каком регистре — верхнем или нижнем используется больше дыхания. После всех опытов, которые я проводил при наличии хорошо сфокусированного и яркого звука, я обнаружил, что больше дыхания требуется в нижнем регистре, нежели в верхнем. Кванц придерживается иного мнения, с которым я, однако, не могу согласиться после самого тщательного анализа. Он говорит, что для верхнего и нижнего регистров требуется одинаковое количество воздуха. Звуки второй октавы будут достигнуты, если по мере продвижения от нижнего регистра к верхнему просто выдвигать вперед подбородок и губы. Кванц дает пример — октаву D'-D''. В самом деле, данное замечание относится к D'-D'', но если вы сделаете вышеуказанное с другими нотами, это конечно не сработает. Причина того, что октава D'-D'' берется так легко — поднятие первого пальца, после чего флейта просто не может произвести никакую другую ноту, даже если вы этого захотите. Звук D'' берется, даже если не сдвигать губы с их основной позиции. Другие ноты еще возможны в других октавах, при условии что ни один палец не сдвинут. В противном случае, когда разные ноты получаются посредством изменения аппликатуры, предложенный способ ничего не даст. Даже несмотря на то, что октавы многих нот можно извлечь выдвигая подбородок и губы, они [октавы] не будут чистыми. Эти ноты будут слишком низкими, поскольку воздуха подается недостаточно. Кроме того, движущиеся туда и обратно подбородок и губы, конечно, не слишком приятное зрелище, особенно в быстрых пьесах. Чтобы достигнуть

желаемого, нужно только выдвинуть нижнюю губу вперед настолько, насколько нужно, и подбородок сам последует за ней. Верхняя губа не выдвигается таким же образом. Она на самом деле перемещается немного внутрь относительно нижней губы, более сильно надавливая на нее, и поэтому воздух, подаваемый теперь более сильно, приобретает правильное направление, и нота берется хорошо. Только попробуйте! Сыграв сильную ноту в первой октаве, [продолжая играть] выдвиньте вперед подбородок и губы, не следя за дыханием, и вы услышите, что октава не строит. Поэтому при скачках из нижнего регистра в верхний можно выдвигать только нижнюю губу, благодаря чему в то же время верхняя губа уходит чуть назад. Но также и воздух должен подаваться сильнее, ведь из-за выдвижения нижней губы щель амбушюра становится меньше и нота, следовательно, ниже. [При движении] из верхнего регистра в нижний — все наоборот. А именно: нужно задвинуть нижнюю губу и выдвинуть верхнюю так, чтобы отверстие стало больше и, следовательно, понадобится больше воздуха [при игре]. Октавой выше — отверстие меньше (как уже говорилось) и, следовательно, требуется меньше воздуха, хотя подается он гораздо сильнее. Просто проведите эксперимент и держите нижний звук D' так долго, как можете и затем D''' тоже так долго, насколько возможно. Вы увидите, что в нижнем регистре тратится намного больше воздуха чем в верхнем, и [звук] D''' можно держать в три или четыре раза дольше, чем D' . Данное обстоятельство не распространяется на слабые ноты в нижнем регистре. Но для того, чтобы правильно расставить акценты, в заключении можно сказать, что не дыхание определяет ноту, а нота — дыхание. Итак, добейтесь красивого и ровного звука в сочетании с чистой интонацией в верхнем и нижнем регистрах, и у вас будет правильный расход дыхания.

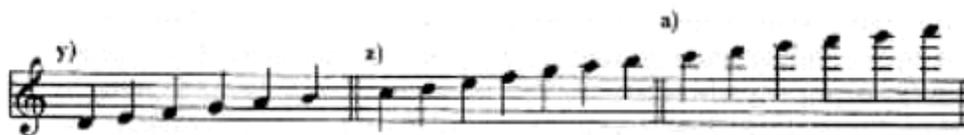
Глава седьмая

Современные ключевые знаки

1

Все тональности и все интервалы вырастают из семи основных звуков в музыке: С, D, E, F, G, A, H и дополнительных нот, получающихся за счет прибавления знаков. Семь основных нот, когда первая нота после седьмой повторяется, называются октавой. В зависимости от того, сколько раз эти семь нот можно повторить, транспонирую выше или ниже, столько октав есть у инструмента.

Эта система, при которой октава начинается с С, взята за основу у клавишных инструментов. Во избежание путаницы я буду придерживаться ее также и для флейты, хотя у нее нет нижнего [звука] С' и обычно D' — самая низкая нота. Теперь, чтобы различать октавы, их обозначают штрихами. Так вы будете знать, о какой октаве идет речь. Нижняя октава на флейте называется первой (см. пример y). Следующая октава называется второй (см. пример z) и еще выше — третья (см. пример a):



Обычно на флейте играют до ноты А'''. Обозначения для октав, взятые у клавишных инструментов, применимы для всех инструментов, а также для певцов. Больше об этом было сказано в главе об аппликатуре.

Итак, вспомогательные ноты происходят из вышеупомянутых семи основных, когда те либо повышаются на полтона с помощью диеза, либо понижаются на полтона с помощью бемоля. Ранее было сказано, что к названию тех, которые повышаются посредством диеза, добавляется слог «is», а к тем, которые понижаются бемолем — слог «es», за исключением нот es, as и b. Таким образом, [звук] С теперь будет Cis, если есть диез, D — Dis, E — Eis, F — Fis, G — Gis, A — Ais, H — His. Если есть бемоль, то D будет Des, E — Es, F — Fes, G — Ges, A — As, H — B, C — Ces. Так образуется последовательность всех диатонических, хроматических и энгармонических нот (см. пример b):



Диатоническая гамма, или диатоника — последовательность нот, из которых происходят мажорные и минорные тональности, как мы увидим ниже. Движение нот C-CIS, Des-D, E-EIS, F-FIS, G-Ges, GIS-A и так далее называется хроматическим, а ноты CIS-Des, DIS-Es, EIS-F, GIS-As и так далее называются энгармоническими. Для энгармонических нот CIS-Des, DIS-Es, E-Fes, EIS-F, FIS-Ges, GIS-As, AIS-B, B-Ces на клавишных инструментах имеется только одна клавиша, но на флейте они различаются. И поскольку каждую из них можно использовать как независимую тональность, на нашем инструменте их [тональностей] больше, чем на клавишном инструменте. Вот самые распространенные: C, CIS/Des, D, DIS/Es, E, F, FIS/Ges, G, GIS/As, A, AIS/B, B. Все они могли бы использоваться, как

полноценные тональности, хотя не все из них одинаково употребительны. Des — более распространенная тональность, чем CIS; Es — более распространенная, чем DIS; As — более, чем GIS, B — чем AIS. Это относится и к флейте.

4

Все эти тональности или мажорные, или минорные. Прежде чем мы перейдем к тому, что такое мажор и минор, мы должны сначала понять сами тональности и интервалы, из которых они состоят. Тональность — это последовательность целых тонов и полутонов, заключенная в диапазоне октавы и относящаяся к определенной ноте. Эта последовательность, названная в зависимости от принадлежащих ей интервалов, называется гаммой. Гамма, или тональность может быть мажорной или минорной. Сейчас мы рассмотрим мажорную тональность. Она узнается по мажорной терции. То есть, когда вы отсчитаете два целых тона (которые и дают мажорную терцию) от основной ноты, написанной в начале нотного стана. Всегда считайте снизу вверх. Теперь мы поговорим об этих тональностях. Определенная тональность состоит из основной ноты (указанной в названии гаммы), секунды (интервала из двух ступеней), терции (интервала из трех ступеней), кварты (из четырех), квинты (из пяти), сексты (из шести), септимы (из семи) и октавы (интервала из восьми ступеней). Интервалом мы называем расстояние от одного звука до другого. Из различия между высотой этих звуков происходит различие между интервалами. Интервалы диатонической гаммы состоят из целых тонов и полутонов. Мы должны сначала научиться распознавать их, прежде чем попытаемся составить из них гамму.

5

Полутоны бывают большие и малые, как уже было сказано в главе об аппликатуре. В диатонической последовательности нот, или гамме, мы используем только большие полутоны, то есть, когда ноты написаны не на одной линейке (или не между линейками), как в примере с:



Целый тон состоит из двух полутонов, из которых один большой, а другой — малый. Например, C-D — целый тон, содержащий два полутона, который может быть описан следующим образом: C здесь — звук, который во взаимодействии с другим дает полутон, или во взаимодействии с которым другой звук дает полутон, тон или еще больший интервал. Итак, от [ноты] C до [ноты] CIS — полутон, и полутон малый. От CIS до D — снова полутон, на этот раз большой. Эти два полутона теперь образуют целый тон или секунду —

C-D. Следующий интервал, большая терция, стоит из двух целых тонов, а именно: от C до D — один, внутри которого лежит полутоном CIS, как уже было сказано, от D до E — другой, внутри которого находится DIS. Эти два целых тона производят мажорную терцию — C-E. Кварта состоит из двух целых тонов и полутона, а именно: между C и D — целый тон, между D и E — тоже целый тон. Итого: два целых тона. Теперь другой полутоном от E, то есть F — первый большой полутоном, который есть в диатонической последовательности мажорной гаммы. Между E и F ничего больше нет, и таким образом мы доходим до кварты C-F. Квинта состоит из двух целых тонов, полутона и целого тона: C-F — кварта, и теперь мы добавляем другой целый тон, а именно F-G. Так мы получаем квинту — C-G. Для сексты нужны четыре с половиной тона. Таким образом, если добавить еще целый тон к квинте C-G, мы получим сексту — C-A. Септима содержит пять целых тонов и полутоном. Так что если добавить целый тон к сексте C-A, образуется септима — C-B. Для октавы используется второй большой полутоном, B'-C''. Так получается октава — C'-C'', содержащая пять целых тонов и два полутона. Таковы интервалы мажорной гаммы (см. пример d):



6

Так можно вычислить все мажорные тональности, если начинающий всегда держит в уме целые тоны и полутоны каждого интервала. Однако это можно сделать и другим путем. Поскольку разные тональности узнаются по диэзам и бемолям — ключевым знакам в начале, начинающему рекомендуется выучить на память диэзы и бемоли каждой тональности и ознакомиться с тем, сколько их и где они расположены, чтобы он мог знать, как называется тот или иной вид гаммы. Мне всегда казалось, что этот метод, будучи правильным и точным, слишком труден для начинающего, которому надлежит получить представление о тональностях. Начинающий не помнит количество и положение диэзов и бемолей и не знает, как их искать, если вдруг он что-то забыл. Он должен всегда носить при себе клочок бумаги, на котором они выписаны, чтобы прибегнуть к его помощи без промедления. Начинающему, конечно, можно простить, что он забывает эти знаки. Хуже, когда люди, которые полагают, что более осведомлены в данном вопросе, забывают их, либо даже никогда не знали, либо все равно допускают ошибки.

7

Чтобы действовать несколько более надежно, мне хотелось бы представить руководство для начинающих в форме легко запоминающегося правила, а именно: *если вы хотите найти мажорную гамму и ее знаки, поднимайтесь от основного звука прямо по целым*

тонам, за исключением ходов от терции к кварте и от септимы к октаве, которые являются полутонами. Таким образом вы сможете справиться даже с самыми трудными тональностями и их знаками. Хотя я уже показал, как получить гамму C-dur в вышеизложенном параграфе, я хотел бы привести ее в качестве примера еще раз, чтобы быть полностью понятным, и попытаться найти эту гамму, следуя данному правилу. Основной тон — C', от него поднимаемся на тон вверх и получаем секунду, D'(целый тон — это когда посередине не есть полутон, в данном случае CIS, лежащий между C и D). От звука D' двигаемся еще на один целый тон и получаем мажорную терцию — E'. От E к F идем только через полутон, в соответствии с правилом. Таково положение первого полутона в мажорной гамме. От этой кварты, ноты F, продвигаемся на целый тон, и получаем квинту, G'. От ноты G' снова целый тон — получаем сексту, A'. От A' еще целый тон — получаем B', септиму. Наконец, от B' двигаемся еще на полтона к октаве, C''. Таково положение второго полутона в мажорной гамме. Итак, мы получили гамму C-dur, и вы знаете, что у нее нет знаков при ключе, как можно видеть в [примере] e:



В гамме C-dur все ноты диатонической гаммы уже присутствуют в естественной форме, так что нет необходимости получать интервалы посредством диэзов и бемолей. Однако в других тональностях, за исключением тональности a-moll (и то с некоторыми оговорками), это не так, что будет видно в дальнейшем. Поэтому в каждой тональности интервалы, не существующие в диатонической гамме изначально, как в случае с C-dur'ом, должны быть получены с помощью знаков — так, чтобы получалась диатоническая гамма.

8

Чтобы сделать все это более понятным, давайте сделаем упражнение с гаммой D-dur. Итак, основной тон — D. Поднимаемся на целый тон вверх от D и получаем секунду, E'. От этого [звука] E' поднимаемся еще на тон. В диатонической гамме C-dur здесь [нота] F'. Но поскольку расстояние от предшествующего звука E до F составляет только полтона, а в нашей гамме должен быть целый тон, надлежит прибавить еще полутон. И [ноту] F необходимо быть повысит на полтона посредством прибавления диэза. Получается FIS, и это большая терция к D, состоящая из двух целых тонов: D'-E' и E'-FIS'. Теперь от этой мажорной терции, FIS, продвигаемся всего на полутон к кварте, G'. От этой кварты еще на тон — к квинте A'. От ноты A' еще на тон — к сексте B'. От ноты B' еще на целый тон — к септине, CIS''(от B' до CIS'' — целый тон, между ними C). От [звука] CIS'' мы делаем еще полшага к октаве, D''. Теперь называем ноты гаммы: D', E', FIS', G', A', H', CIS', D''. Таким

образом, найдены ключевые знаки тональности, а именно FIS и CIS, обозначающиеся двумя диезами в начале нотного стана. В примере f показана гамма и ее написание:



9

Давайте рассмотрим другую, более трудную тональность, H-dur. Снова следуйте правилу в каждом пункте. Первый целый тон H'-CIS', следующий целый тон — CIS''-DIS'' (большая терция). Полутон от [звука] DIS'' дает кварту E''. Далее — еще один целый тон, и получаем квинту FIS''. Еще целый тон к сексте — GIS'', от GIS'' целый тон — AIS'', то есть септима. Теперь полутон к октаве, H''. Между H' и CIS'' лежит C'', между CIS'' и DIS'' лежит D'', между DIS'' и E'' не лежит ничего; это полутон между терцией и квартой. Между E'' и FIS'' лежит E, между FIS'' и GIS'' — G'', между GIS'' и AIS'' — A'', наконец между AIS'' и B'' — нет ничего, это второй полутон (см. пример g):



Теперь вы видите, как много нот с диезами в этой гамме; вот они: CIS, DIS, FIS, GIS, AIS'', то есть пять диезов, которые выглядят на нотном стане следующим образом (пример h):



10

Я надеюсь, теперь вы меня поняли и сможете справиться с другими мажорными гаммами сами, следуя правилу. Теперь рассмотрим гаммы с бемолями. Пускай [звук] Es, получаемый за счет понижения E, будет основным тоном. Первый целый тон — Es'-F', между ними лежит полутон E'. Второй целый тон — F'-G'. От ноты G', мажорной терции к Es', поднимаетесь на полтона к кварте, As'. Но вы не должны брать [звук] GIS' вместо As', G-GIS — действительно полутон, но только малый полутон, который мы не можем использовать в диатонической гамме. В связи с вышесказанным я вынужден заметить, что многие

люди хотели бы позволить этому As быть эквивалентом Gis, утверждая: GIS — та же нота. Эта ошибка обычно встречается у музыкантов, которые не получили должной подготовки и потому не знают теории. Они также говорят DIS вместо Es, FIS вместо Ges и так далее. Вероятно, они говорят так из-за того, что As и GIS делят одну клавишу на клавишных инструментах, но это недопустимо. Названия этих нот не могут использоваться, как синонимы. Ведь если вы говорите GIS вместо As, тогда вы, к примеру, должны иметь возможность постоянно брать на скрипке GIS [вместо As]. Но это невозможно. Даже тот, кто утверждает, что As и GIS одно и то же, поймет: As всегда берется на второй струне четвертым пальцем, тогда как GIS — третьим. Думаю, я уже сказал об этом достаточно в соответствующем месте. Итак, повторяюсь: если бы можно было говорить GIS вместо As, тогда GIS также можно было бы записывать вместо As. Но это дает неверную гамму. То есть, GIS происходит от G, и G — большая терция к Es. Если теперь G повысится до GIS, вы получите очень большую терцию, а кварта будет потеряна. Я не хочу здесь ничего говорить о математических пропорциях — начинающие не поймут. Для полной ясности взгляните на эту проблему следующим образом: Es происходит от E, и кварта к [звуку] E называется A. Поэтому, если E понижается на полутон посредством бемоля, давая Es, тогда кварту A также надлежит понизить при помощи бемоля на полтона, чтобы сохранить точное соотношение. Так мы получаем As — чистую кварту к Es. Отсюда можно заключить, что GIS не может быть этой квартой, и что GIS и As не могут быть взаимозаменяемы, поскольку их разделяет komma. То же относится к [звукам] Es и DIS, Ges и FIS, AIS и B и всем энгармоническим нотам. Теперь вернемся к гамме [Es-dur]. Следующий целый тон от As дает B, квинту, затем — C, сексту, еще на тон выше находится септима D. От нее мы строим полутон и получаем октаву — [звук] Es. Эту гамму см. в примере i, ее написание — в примере k:



11

Я взял несколько тональностей только для того, чтобы продемонстрировать, как нужно действовать, и надеюсь, что этого будет достаточно. Теперь я хотел бы также представить все оставшиеся мажорные тональности и их гаммы, а также пути формирования, чтобы их можно было легче рассмотреть и усвоить (см. пример l):

гамме DIS-dur перед мажорной терцией и мажорной септимой появляется *x* [дубль-диез] и повышает их на целый тон. Происхождение этого знака следующее. Если взять гамму D-dur, ее большая терция — FIS; если теперь [звук] D повысить на полтона с помощью диеза, он превращается в DIS. Также, если [звук] FIS, который был мажорной терцией к D, должен стать мажорной терцией к DIS, его необходимо повысить посредством диеза точно так же, как D. Но FIS уже является следствием повышения с помощью диеза и, поскольку его надо повысить еще на полтона, перед ним надлежит выписать еще один диез. И теперь перед F — два диеза, как вы можете видеть в гамме DIS-dur. Эта нота теперь называется Fisis или F дубль-диез. Однако, чтобы два диеза не приводили к какой-либо путанице, введен знак *x*, имеющий то же значение, что и два диеза. Эта нота теперь повышается на целый тон и на клавишных инструментах играется как G. На других инструментах она играется немного ниже, чтобы получалась чистая мажорную терцию к DIS. Это также относится к *x* перед септимой данной тональности и к септима тональности GIS-dur.

12

Теперь переходим к минорной гамме. Она также состоит из пяти целых тонов и двух полутонов, но они находятся в других местах, нежели в мажоре. Все упоминавшиеся ранее мажорные тональности также могут быть минорными. Тональность становится минорной, когда терция к основному тону — минорная, то есть когда она состоит только из полутора тонов. Полутоны минорной гаммы расположены в соответствии с особенностями ее строения: между секундой и терцией и между квинтой и секстой. Однако на практике второй полутон — между септимой и октавой при движении вверх, а при движении вниз — между сектой и квинтой. Это будет разъяснено ниже, когда мы рассмотрим данный вид тональности. Между всеми другими нотами этой гаммы — целые тоны.

13

Предполагается, что вы в обычном случае будете учить тональности по их ключевым знакам. Но поскольку возникают те же проблемы, что и с мажорными гаммами и поскольку на самом деле не тональности происходят от ключевых знаков, а наоборот, я приведу здесь правило для начинающих. Полагаю, что если вы упражнялись с мажорными гаммами должным образом и можете без труда находить их, вам будет намного легче найти минорные тональности, так как последние происходят от первых. Правило — короткое и простое. Вот оно: чтобы получить минорную гамму, сделайте терцию, сексту и септиму мажорной гаммы на полтона ниже, а остальные интервалы остаются теми же. В примере *m* дана мажорная гамма от звука *C''*; в примере *n* терция, секста и септима — на полтона ниже; в примере *o* — то, как тональность записывается. Итак, это гамма *c-moll*, то есть: *C', D', Es', F', G', As', B', C''*:

m) C maj.

n)

o) G min.

Но поскольку вводная нота или септима тональности должна быть большой, предшествуя основному тону, надлежит использовать [звук] Н, а не В. Итак, в соответствии с этим правилом, последовательность от квинты к октаве будет: G, As', Н', С''. Однако, поскольку ход от As' к Н', то есть от малой сексты к мажорной септине — неуклюжий, и будет выделяться в чистой диатонической последовательности, его необходимо избежать. Тональность доминанты (G-dur) дает большую секунду. Если секта остается большой, как в мажорной гамме, и вместо [звука] As берется А, то последовательность от квинты к октаве будет выглядеть так: G', А', В', С''. Это происходит при движении гаммы вверх (см. пример р):

р)

6 7

При движении вниз малая септима и малая секта возвращаются на свои места, и гамма становится такой, какой обозначена в начале нотного стана. То есть мы делаем шаг от С'' к В'' и от As'' к G'' (см. пример q):

q)

14

Если вы хотите сделать гамму a-moll из A-dur, действуйте следующим образом: берете гамму A-dur и теперь делаете ее терцию, сексту и септиму на полутон ниже, убирая диезы, написанные перед этими нотами, как в примере s, и вы получаете гамму a-moll (см. пример t):



В примере s диезы перед этими интервалами убраны и заменены бекарами. Вот почему мы получили гамму, у которой совсем нет ключевых знаков (пример t). Это в самом деле единственная минорная тональность, в которой отсутствуют знаки, как и в мажорной гамме С. То, что было сказано о сексте и септимае при восходящем и нисходящем движении применительно к тональности c-moll, также относится и к этой тональности (см. пример u — движение вверх и пример w — движение вниз). Это относится и ко всем остальным минорным гаммам.



15

Этих двух тональностей достаточно, чтобы объяснить способ формирования мажорных и минорных тональностей. Теперь я добавляю остальные гаммы без дальнейших объяснений, см. x):



D maj.

D min.

F maj.

E min.

B maj.

B min.

F# maj.

F# min.

C# maj.

C# min.

3 6 7

Detailed description: This system shows the C# major triad and scale. The top staff contains the notes C#, D#, and E. The middle staff contains the notes F#, G, and A. The bottom staff contains the notes B, C#, D#, E, F#, G, and A. The triad is labeled 'C# maj.' and the scale is labeled 'C# min.'. The notes 3, 6, and 7 are marked above the scale.

Db maj.

3 6 7

Detailed description: This system shows the Db major triad and scale. The top staff contains the notes Db, Eb, and F. The middle staff contains the notes Gb, Ab, and Bb. The bottom staff contains the notes C, Db, Eb, F, Gb, Ab, and Bb. The triad is labeled 'Db maj.' and the scale is labeled 'Db min.'. The notes 3, 6, and 7 are marked above the scale.

G# maj.

3 6 7

Detailed description: This system shows the G# major triad and scale. The top staff contains the notes G#, A#, and B. The middle staff contains the notes C#, D, and E. The bottom staff contains the notes F#, G#, A#, B, C#, D, and E. The triad is labeled 'G# maj.' and the scale is labeled 'G# min.'. The notes 3, 6, and 7 are marked above the scale.

Ab maj.

3 6 7

Detailed description: This system shows the Ab major triad and scale. The top staff contains the notes Ab, Bb, and C. The middle staff contains the notes D, Eb, and F. The bottom staff contains the notes G, Ab, Bb, C, D, Eb, and F. The triad is labeled 'Ab maj.' and the scale is labeled 'Ab min.'. The notes 3, 6, and 7 are marked above the scale.

D# maj.

D# min.

Eb maj.

Eb min.

Bb maj.

Bb min.

F maj.

F min.

В каждой из этих тональностей на первом нотоносце находится мажорная гамма, на втором — то, как минорная гамма формируется из мажорной, на третьем — написание минорной гаммы, а также гамма в восходящем и нисходящем движении от квинты до октавы. В гамме des-moll на сексту приходится двойной бемоль или большой бемоль, понижая ее на целый тон. Но поскольку эта секста должна быть снова на полутон выше при восходящем движении, перед ней помещены бекар и бемоль, дабы вы могли увидеть, что

этот бекар отменяет только один бемоль, а не оба. При нисходящем движении перед нотой выписаны оба бемоля. В [тональности] *gis-moll* то же происходит со знаком *x* перед большой септимой и то же самое в *dis-moll*.

16

Итак, это мажорные и минорные гаммы. Любая музыкальная пьеса написана в одной из этих тональностей. Узнать ее можно по заключительной каденции. Например, если последняя нота, на которой пьеса заканчивается, — *D*, тогда мы говорим: пьеса написана в тональности *D*. Теперь, если в тональности — большая терция, и ее присутствию не мешает ни гармония, ни ключевые знаки в начале нотного стана, тогда это *D-dur*. Однако, если есть малая терция — это минор.

17

Это первое, на что должен обратить внимание начинающий [музыкант] при разборе пьесы, которую он пожелает играть. Как только это будет сделано, пусть он взглянет на гамму, чтобы получить представление об интервалах и понять раз и навсегда, какие ноты и, следовательно, какие аппликатуры встречаются в этой тональности на данном инструменте. После того, как разобрались с этим, взгляните на размер, метр и темп. [Сведения о том], какие тональности наиболее употребительны на флейте, вы можете найти в моем трактате об игре на флейте [«Краткий трактат об игре на флейте»]. Но поскольку этот трактат может быть не у каждого, я включил этот материал и повторил его дословно в последней главе данной работы, которая будет обобщением целого. В этой главе будет сказано все основное о методе обучения начинающих.

Глава восьмая

Артикуляция, надлежащая для этого инструмента, или техника управление дыханием, как в медленных, так и в умеренно быстрых частях, также называемая одинарным языком

1

То, что некоторая аккуратность в управлении дыханием достаточно важна для хорошей игры на нашем инструменте, каждый, кто хоть что-то знает о музыкальном исполнении — понимает и признает. Воздушный поток, не управляемый согласно правилам, не мог бы произвести ни мелодии, ни пассажей, ясно, понятно и выразительно. Или если дыхание не контролируется вообще, а воздух просто выдувается напрямую (что имеет место в боль-

шинстве случаев), то все сливалось бы в единое гудение, и, следовательно, звучало бы, как сказал Кванц: «подобно волынке». Это легче понять, если представить, как звучала бы целая музыкальная фраза или пассаж на струнном инструменте, если бы исполнялась одним движением смычка. Так как сделать это невозможно, и смычок должен двигаться в соответствии с правилами и характером мелодии и пассажей, легко понять, что и на духовом инструменте требуется управление дыханием в соответствии с правилами, чтобы исполнение не стало ущербным и невнятным. Регулирующие дыхание движения можно осуществлять исключительно языком, либо сдерживая воздух, либо наоборот, позволяя ему свободно выходить, в случае, когда этого требуют правила. Сравнивая скрипку и флейту, мы находим, что, смычок для скрипки — то же, что дыхание для флейты, а рука ведет смычок так же, как язык управляет дыханием. Других доступных средств для управления дыханием нет. Хотя иногда, очень нечасто, случается, что мелодическая фигура может быть исполнена при помощи груди, но эта техника не может расцениваться и использоваться в обычном случае, потому что результатом станет негодная и отвратительная манера исполнения.

Все называют это применение языка «ударом языка». Подобное выражение не кажется мне соответствующим действительности, поскольку выражение «удар языка» порождает мнение о том, что воздух должен выталкиваться языком. Но это не так и ни к чему хорошему выталкивание привести не может. Итогом становится неуклюжая и зажата манера игры, очень далекая от природы хорошей мелодии, каковая будет слышна в игре того, кто пользуется данной техникой [должным образом]. До тех пор, пока человек не знает правильного способа, он мечется туда-сюда, пробует сначала один способ, затем другой, чувствует, что движется в неверном направлении, но ничего не может поделать. Все те люди, которые ищут верный путь, возможно, не находят его потому, что не ищут прочного фундамента, на котором можно было бы строить верные предположения — все это только догадки. И даже если человек действительно нашел верный метод, он никогда не сможет опровергнуть возражение, высказанное другим, хотя его метод тоже может оказаться эффективным. Обширное исследование, практика и опыт многих лет убедили меня в том в основе должен лежать безопасный контроль за расходом дыхания, при наличии коего придет и все остальное. Поэтому я не могу одобрить так называемый «удар языка», потому он приводит к различным нежелательным последствиям. Во-первых, при каждом «ударе языка» губы смещаются, и выход воздуха в связи с этим так сильно сдерживается, а струя так сильно деформируется, что звук становится неуправляемым, а связь между нотами затруднена чрезмерным движением языка. Также звук портится потому, что слюна, столь вредная для хорошего звука, выходит наружу, благодаря «удару языком». Исполнение быстрых пассажей затруднено чрезмерным движением языка. Не существует никакого

определенного правила, чтобы управлять движением воздуха в соответствии с особенностями мелодии или пассажа. Из-за незнания точных правил управления дыханием слишком многое отдается на волю случая, так что волей-неволей часто повторяющийся отрывок каждый раз получается по-разному. Совсем другое дело, если исполнитель действительно этого хочет [чтобы исполнение каждый раз было иным], когда изменения в манере игры при повторениях выполнены обдуманно и согласно правилам. Используя подобный «языковой» метод, конечно, невозможно играть наравне с хорошим певцом, не говоря уже о неудобстве которое доставляет таким исполнителям язык, частенько высовывающийся изо рта чуть ли не на пол-дюйма или больше при каждом так называемом «ударе».

Я хочу сформулировать мое знание данного предмета в виде свода правил настолько четко, насколько это возможно, чтобы сделать его доступным для всех. В небольшом трактате об игре на флейте, изданном Брейткопфом, я сказал и повторяю, что нашим образцом должен быть хороший певец, и мы все должны пытаться подражать ему. Ибо нет сомнений в том, что пение существовало до музыкальных инструментов, и что последние лишь подражают первому. Конечно, ни один певец не строит свое вокальное исполнение, ориентируясь на исполнение инструментальное, особенно если речь идет об инструменте, по своей природе не способном обеспечить слитность нот. Это могло бы случиться, только если бы у певца возникла потребность в самосовершенствовании, и при этом поблизости не оказалось бы способного ему помочь учителя. Или если бы у того, кто может петь самостоятельно, не было бы возможности помочь себе иным способом, кроме как используя в качестве образца звуки, сыгранные на музыкальном инструменте. Но кто сказал, что такой человек заслуживает звания певца? Я говорю здесь о человеке, обладающем талантами, музыкальными знаниями и техникой. Итак, если такой хороший певец должен быть нашим примером, коим он и является, мы должны пытаться максимально подражать его исполнению, и в медленных мелодиях, текущих мягко и наполненных чувствами, и в быстрых руладах, которые должны быть отчетливы и полны экспрессии. Он не извлекает свои ноты с силой, но каждый его звук мягко обозначен, потому они всегда равны друг другу. Не длиннее и не короче, не жестче и не мягче, не ярче и не слабее. Кажется, все они связаны, но не склеены, [и вместе с тем] все они индивидуальны, и каждая нота, даже самая короткая, играется с величайшей быстротой и точностью [при подаче звука]. Вышесказанное относится не к более громкой или тихой игре, или не к свету и тени в исполнении, а только к звучному, четкому и уравновешенному звукоизвлечению. Мы должны пытаться подражать всему этому тем же самым способом на наших инструментах. Конечно, можно отделять ноты при помощи груди, и иногда это даже необходимо, но данный способ не является общим правилом. Если пользоваться им все время, следствием станет отврати-

тельная манера исполнения. Поэтому мы должны найти другой целесообразный механизм, посредством которого все вышеуказанное [применительно к вокальному исполнительству] может быть достигнуто. И это ни что иное, как язык [то есть артикуляция].

4

Как язык должен двигаться в различных случаях, трудно описать, не пользуясь некоторыми символами, посредством которых сами движения станут ясны и понятны другому человеку. Невозможно сказать: в этом месте язык должен быть расположен таким способом, или помещен, использован или перемещен другим способом для данного пассажа. Никто бы не смог этого легко воспроизвести, поскольку движения языка невидимы. Итак, [нам нужен] другой метод. При ближайшем рассмотрении вы заметите, что движения языка, при воспроизведении нот формируют разновидности слогов, и когда они объединены, получаются слова, а в последствии и словарь, который можно применять в соответствии со сложившейся системой. Кванц уже упоминал это в своем трактате об игре на флейте. Но так как его эссе об артикуляции базируется на отдельных тактах, а не на самостоятельных пьесах, эти примеры являются только демонстрацией метода для ученика, которого поведет учитель, понимающий предмет, как об этом и говорит он сам [Кванц]. Я же попробую письменно воссоздать урок, который ученик сможет использовать без помощи преподавателя, потому как непонятно, зачем нужна письменная инструкция, если все равно необходим преподаватель? В таком случае лучше заниматься с преподавателем и отложить книгу. Кванц говорит: чтобы играть отдельную ноту, нужно использовать слог *ti* или *di*. Но я думаю, что звук *i* не оказывает хорошего влияния на звук флейты, ведь когда он произносится, мышцы соединены, делая звук флейты тонким. Попробуйте обратить на это внимание, и увидите, что дело обстоит именно так. Если вы не желаете признавать, что расположение внутренних органов [гортани и языка] имеет влияние на звук, то как вы объясните, что звук духового инструмента всегда подобен естественному [человеческому] голосу, если только он не порождается внутренними органами, необходимыми как для извлечения звука, так и для речи? Я заметил, что у музыканта, играющего на духовых инструментах, который говорит в нос или, так сказать, гнусавит, инструмент звучит таким же образом. Если вам не удастся произвести яркий тон на флейте, *i* звучит как *и*, хотя вы думаете, что произносите данный звук правильно, что приводит к еще худшему эффекту. Это подвигло меня, выбрать другую букву, которая сделала бы звук более наполненным, более округлым и ярким. На мой вкус нет ничего более подходящего, чем *a*. Предпримите усилие, чтобы произнести это *a* настолько правильно, насколько возможно, и вы поймете, что, поскольку горло и, другие задействованные органы освобождаются, звук становится

более наполненным. Вместо *ti* или *di*, мы имеем слоги *ta*, *da*, или *ra*, надлежащее применение которых будет объяснено далее.

5

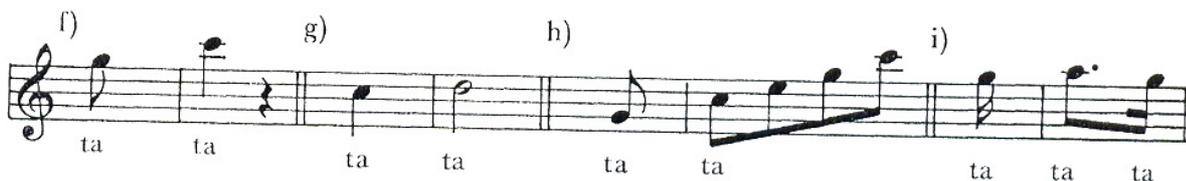
Этот слог *ta* или *da* произносится при помещении кончика языка на небо, позади верхних зубов, чтобы сдерживать поток воздуха, а затем язык убирается (при произнесении слога *ta* или *da*). В то же самое время нужно попытаться максимально открыть горло, чтобы сделать звук наполненным. Итак, мы переходим к *правилу один*: слог «*ta*» используется *отдельно*:

1) для *отдельных нот, хороших или плохих*²⁷ (о хороших и плохих нотах, см. ниже); *то есть для нот, которые появляются отдельно и не связаны [лигой] с другими нотами той же длительности* (см. пример *a* и далее):



Примечание: в примере *a* есть только отдельные ноты различной длительности, и поэтому они действительно не связаны друг с другом, поэтому каждая из них четко произносится отдельно. В действительности бывает, что неравные ноты соединены, однако это не тот случай, хотя в исключительных случаях подобное может иметь место. Об этом будет сказано в соответствующем месте. В примере *b* — то же самое, потому что ноты различной длительности следуют одна за другой. В примере *c* половинная нота следует за четвертной нотой, которая не имеет никакой связи с половинной нотой. Поэтому она извлекается отдельно со слогом *ta*, как и четвертная нота, которая играет отдельно после половинной. В примере *d* четвертная нота — снова сама по себе, и получает слог *ta*, и следующая нота снова четко сыграна с *ta*, как обозначено выше; в примере *e* третья нота играет отдельно и не имеет никакой связи с предыдущими двумя, и для нее используется *ta*. Если бы композитор пожелал, чтобы эти ноты были сыграны вместе, он должен был бы написать лигу, и тогда этот случай относился бы к исключениям.

2) на слабой доле такта (см. пример *f* и далее):



Примечание: короткая нота перед тактовой чертой, называемая анакрузис или затакт,

Примечание: далее будет больше сказано о том, как первые две ноты этих фигур должны исполняться и что делать, когда появляются несколько мелодических фигур в определенной последовательности.

7) когда несколько нот одной длительности написаны на одной линейке или между линейками, они все исполняются со слогами *ta* или *da*, в зависимости от того, насколько связанными они должны быть (см. пример q):



8) при широких скачках, особенно с длинными нотами (см. пример r):



9) нота, на которую приходится цезура или каданс после трели, или даже если нет предшествующей трели, всегда артикулируется [со слогом] *ta* (см. пример s):



10) когда над нотами есть точки, каждая нота, конечно, артикулируется [со слогом] *ta*, но чтобы наличие точки должным образом отразилось в исполнении, *t* следующего *ta* всегда соединяется с предыдущим *ta*, приближаясь к слогу *tat*. Язык держится прижатым [к небу], пока произносится последующее «а» принадлежащее предыдущему *t*, которое однако связывается со следующим *t*, и таким образом получается *at* (см. пример t):



Примечание: здесь необходимо обозначить различие между черточками и точками над нотами. Черточки подразумевают, что все ноты должны быть сыграны отдельно или произнесены с *ta*, но не сокращены. Скорее они исполняются длинно, так, чтобы артикуляция была всегда *ta-ta-ta*. Точки над нотами, однако, должны делать их короче и могут быть выражены вышеупомянутым *tat-at-at-at*. Поскольку переписчики нот не обращают внима-

очень легко и быстро в течение долгого времени. Это означает, что каждая нота будет сыграна в соответствии со своей точной длительностью. Данный способ позволяет точно и четко играть [ноты] в быстрых пассажах, в противном случае исполнение будет невнятным, либо неуклюжим и шероховатым. Отсюда следует *правило три*: когда четыре ноты равной длины объединяются вместе, они играют со словом *taaraa* — так, чтобы первая [нота] приходилась на *ta*, вторая — на «а», третья — на *ra* и четвертая — на «а» (см. пример v):

v)



Примечание: в непрерывных длинных пассажах самое тщательное внимание следует уделять равномерности нот и фигур. Важно с начала заменить *ta* на *da*, и сделать его более похожим на *ra*, и везде, где только возможно, делать то же самое. Отсюда следует *правило четыре*: когда более чем четыре ноты равной длительности или целые пассажи той же фигуры следуют в определенной последовательности, [слог] *ta* впоследствии заменяется на *da*, (см. пример w):

w)



Примечание: подобно тому, как буквы и слоги соединены друг с другом, должны быть соединены и ноты. Между ними не должно быть слышно никаких пауз. Воздух должен идти, а язык артикулировать не останавливая подачи воздуха. Это может происходить только в случае, если есть указание композитора, или при наличии паузы, или остановка может быть продиктована окончанием фразы. Те люди, которые не могут произносить [слог] *da* мягко и приближенно к [слогу] *ra*, могут заменять *da* на *ra*, чтобы [слог] *da* вообще не появлялся нигде, кроме начала. Те же, кому не удастся произносить *ra*, играя на флейте, могут делать наоборот и заменять *ra* на *da*.

8

Так как точное знание длинных и коротких, или как их еще называют хороших и плохих нот, является важным для правильного использования [слов] *ta*, *da* и *ra*, мы попробуем приобрести это знание, прежде чем идти дальше. Из двух нот равной продолжительности первая более длинная, чем вторая. Ее называют долгой, потому что напряжение или выражение, или акцент, падают именно на нее. Другая — более короткая. На длинную ноту

всегда приходится [слога] *ta*, *da* или *ra*, в зависимости от обстоятельств, причем *ta* используется для отдельной ноты, *da* и *ra* для нот связанных с другими, как я уже показывал выше.

Если берутся четыре ноты равной длительности, то первая — длинная, вторая — короткая, третья — длинная и четвертая — короткая. Таким образом, на первую приходится [слог] *ta* (здесь *ta* используется в комбинации, но только вначале); на вторую приходится *a*, на третью *ra*, а на четвертую снова *a*. Ноты могут быть половинными, четвертными, восьмыми или шестнадцатыми и в любом случае рассматриваются одинаково. В упомянутой комбинации звук *a* всегда приходится на короткую ноту. Но если короткая нота стоит отдельно, на нее приходится [слог] *ta*, независимо от того, стоит ли эта нота в начале или в середине [пьесы]. На хорошую ноту, которая следует за ней, всегда приходится [слог] *ra*, что можно увидеть в примере *y*. Однако, если фраза начинается с хорошей ноты, то на нее приходится [слог] *ta*.

Из этого можно понять, что [слог] *ta* может приходиться как на хорошие, так и на плохие ноты, а [слоги] *ra* и *da* — только на хорошие, и они всегда должны предваряться *ta*. Если кто-то желает использовать *ra*, то обязательно должно быть на то основание, и *ra* никогда не может использоваться в начале. Для начала приведем пример хороших и плохих, или длинных и коротких нот, где фраза начинается с хорошей ноты (см. пример *x*):

x)

long short l. s. l. s. l. s. l. s. l. s. l. s. l.

tä — ä — rä — ä tä — ä — rä — ä tä — ä — rä — ä — dä — ä — rä — ä — dä

Во всех этих случаях хорошие ноты стоят в начале, и соответственно, сначала на хорошие ноты приходится *ta*, а затем и *ra*. Если фраза начинается с короткой ноты, [слог] *ta* все равно приходится на нее, но за *ta* следует не *a*, как в предыдущем примере, а *ra* как в примере *y*:

y)

s. l. s. l. s. l. s. s. l. s. s. s. l. s.

tä — rä — ä — dä — ä — rä tä, tä — rä — ä, tä — rä — ä tä tä — rä — ä

Из этого видно, что *ta* может быть и длинной и короткой нотой, а *ra* и *da* всегда длинные. Короткие ноты также те, перед которыми есть ноты с точками; или те, чья хорошая часть приходится на паузу; или последние ноты в размере $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ или триоль; см. *z*, *a*, *b*, *c*:

d)

tä_rā tä_rā, tä_rā tä_rā tä_rā_dä_rā_dä_rā

rä_dä_rä_dä_rä_dä_rä

e) s. l. s. l. s. f) s. l.

tä_rā a ta_ra a ta_ra_a_da_a_ra ta_ra_a_da_a_ra

g) s. l. s. l. s. l. s. l. s. l. s.

tä_tā tä_tā, tä_tā_rā, tä_tā

tä_tā

Примечание: в примере d) все время появляется отдельная длинная нота, требующая [слога] *ra*; а немного дальше следуют две равные ноты. Но так как они находятся на одной линии (или в одной позиции между ними), их нельзя четко проартикулировать с помощью [слов] *taa* или *raa*. Они должны [артикулироваться] отдельно в соответствии с данным правилом. Однако, чтобы играть ноты более ровно, на коротких лучше произносить [слог] *da*, а не *ta*.

В первых двух тактах примера *e* только две равные ноты следуют за короткой, и произносятся как *raa*. В других двух тактах примера *f* четыре за короткой нотой все время следуют четыре ноты одинаковой длительности, и они складываются в полностью противоположное слово *raadaa*. В примере *g* все время появляются большие скачки, где использовать [слог] *ra* не слишком хорошо. Вместо этого мы используем *ta*, слог, который надлежит произносить на каждой ноте до тех пор, пока не закончатся скачки. Я еще раз обращаю внимание на то, что звук не должен прерываться после [произнесения] *ta*, когда за ним следует *ra*. Если Вы прерываете звук, [слог] *ra* не может являться продолжением, поскольку тогда артикуляция не будет звучать ясно. И если эти ноты не соединены, исполнение будет плохим. Отсюда следует *правило шесть*: звук флейты не должен прерываться во время звучания фразы нигде, кроме как в ее конце, или при паузе, или там, где композитор

i)

tā _rā _ă _dā _ă _rā _ă _dā _ă _rā _ă _dā _ă _rā _ _tā _ă

k)

ta _ra _a.da _a.ra _a.da _a.ra _a.da _a.ra _a.da _a _ra.a da.a _ra.a da.a _ra.a da.a _ra.ta _

_ra _da.a _ra _a.da _a.ra _a.da _a.ra _a.da _a _ra.a da.a _ra.a da.a _ra, ta _

_ra.a da.a _ra ta _ra.a da.a _ra ta _ra.a da.a _ra.a da.a _ra.a da.a _ra ta _

_ra ta ta ta ta ta _ra ta ta ta ta

NB NB

Примечание: в обоих случаях под знаком NB в примере k две восьмые ноты не рассматриваются согласно первому правилу, будучи сыгранными с *taa* как две равные ноты. Поскольку они разъединены окончанием фразы, дабы артикуляция была правильной, вторая нота надлежит отделить от первой при помощи [слога] *ta*. Другие места, где фраза оканчивается, могут быть определены по паузам. В месте, обозначенном знаком ! фраза заканчивается, и [звучание] может быть прервано. В следующем параграфе мы подробнее остановимся на этой музыкальной фигуре.

10

Согласно второму и четвертому разделам правила один, все ноты в последующих фигурах могут быть сыграны при помощи *ta*, согласно утверждению о том, что все отдельные ноты, не связанные с другими нотами такой же длины, должны быть проартикулированы. Но поскольку при хорошей игре ноты с точками удерживаются достаточно долго в соответствии со своей настоящей длительностью, а последующие короткие ноты должны быть сыграны короче своей [указанной] длительности, невозможно все ноты артикулировать *ta*. Ведь язык просто не сможет двигаться с должной скоростью, особенно в быстром темпе. Даже если добиться этого, ноты будут звучать неровно и, следовательно, неприятно на слух.

Чтобы избежать этого, длинные ноты после коротких должны артикулироваться при помощи слога *ra*, тогда они прозвучат должным образом. Отсюда следует *правило семь*: когда короткая нота появляется после ноты с точкой, она артикулируется при помощи [слога] «*ta*», а длинная нота, идущая следом — при помощи [слога] «*ra*». Таким образом, получается слово «*tara*», которое надлежит произносить до тех пор, пока не закончатся подобного вида фигуры, даже если в них встречаются скачки (см. пример 1):

1)

tä_rā tä_rā tä_rā tä_rā tä_rā tä_rā

- dā tä_rā - tä_rā - tä_rā - tä_rā

Правило восемь: если фигуры или пассажи, описанные выше в правиле 7, появляются в умеренном темпе, с нежной и приятной мелодией, или отмечаются композитором лигой, их лучше всего исполнять [со словом] *taaraa*. При этом первая нота с точкой всегда удерживается очень долго, а короткая играет очень коротко, и поэтому *ta* для большей плавности заменяется на *da*, что можно увидеть в примере 3:

3)

tä_ä_rā_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä.dä.

Примечание: хотя я бы поместил эту фигуру только среди исключений, где ее также можно найти, я все-таки поместил ее здесь в силу ее частого применения. Все эти фигуры играют в быстрых и живых темпах так, будто нота с точкой имеет две точки, а короткую ноту можно сделать действительно короткой. Или первая нота удерживается (если, например, эти две ноты образуют четверть) почти так долго, как четвертная нота. И в тот момент, когда предполагается, что должна прозвучать следующая четвертная нота, играет короткая нота в соответствии с вышеупомянутым правилом. И тогда предписанное время для обеих будет достигнуто. То же самое следует делать, если после точки есть несколько нот, за исключением того, что короткие ноты не артикулируются отдельно, но мягко связываются с нотой с точкой (смотри пример 4):

n)

ta — a— a—ra — a— a— ra — a— a — ta — a— a—ra ta ta — a— a—ra ta

В медленных темпах первые ноты удерживаются еще дольше, а короткие ноты делаются еще короче, но они не исполняются так жестко, как в быстрых, а мягче и нежнее. Так как две ноты, вторая из которых с точкой, нельзя разделить и, следовательно, каждую из них нельзя артикулировать отдельно, их лучше всего артикулировать при помощи [слова] *taa*. Хотя первая нота должна быть такой короткой, что кажется будто Вы произносите только *ta*. Если же их несколько, следует произносить *ra*. Так же поступают при наличии несколько коротких нот до точки (смотри пример о):

o)

tä — ā, tä — ā tä — ā — rä — ā tä — ā — tä — ā tä — ā — rä — ā

Благоразумная интуиция всегда поможет во всех подобных случаях. Конечно, было бы лучше и надежнее, если бы Господа Композиторы поместили бы две точки в тех местах, где они хотели сделать короткие ноты после точки очень короткими, в противоположность только одной точке. И тогда исполнитель знал бы, что именно делать, а не руководствовался таким неопределенным правилом, как указанное выше. Часто многие произведения портятся, потому что не всякий исполнитель обладает верным ощущением [музыки] (см. пример р):

р)

11

Теперь мы подошли к способу исполнения трех равных нот вместе и в сочетании с другими. Кое-что об этом уже было сказано в шестой части первого правила, но это касалось только короткой третьей ноты подобной фигуры. Эти три ноты могут быть тремя четвертными нотами в размере $3/4$, тремя восьмыми в размере $3/8$, или триолью любой длительности. Они исполняются одинаково. В связи с этим смотри *правило девять*: когда встречаются три равные ноты или три ноты одинаковой длительности (что одно и то же), образующие фигуру или целый такт, будь то размер $3/2$, $3/4$ или $3/8$, или триоль,

состоящая из четвертей, восьмых или шестнадцатых, тогда данная фигура артикулируется — *taada*. Если ноты встречаются в последовательности, тогда первые три все равно артикулируются с *taada*, а последующие, для ровности и связности, с *raada* (см. пример q):

q)

ta a da ta a da ra a da ra a da ra.

ta a da ta a da ra a da ra a da ra

ta a da ta a da ra a da ra a da ra a da

Триоли из четвертей, восьмых и шестнадцатых (смотри примеры r,s,t):

r) s)

ta a da ra a da ra ta a da ra a da ra a da ra

t)

ta a da ra a da ra a da ra a da ra a da

Примечание: отсюда вы видите, как такие фигуры должны исполняться, если они встречаются в последовательности. Язык не устает при указанной артикуляции, но может выдерживать ее, даже если фигуры следуют одна за другой. Только появление фигуры другого типа или паузы, или очень большого скачка заставляет изменить артикуляцию, как вы увидите в дальнейшем. Три равные ноты редко исполняются правильно, особенно в триолях, которые часто появляются в последовательности. Первые две исполняются слишком коротко (или только вторая), а последняя исполняется слишком длинно, и в результате получается совсем другая фигура. Или первая слишком длинная, вторая слишком короткая, а последняя обрывается. Подобное звучит очень скверно в быстрых пассажах. Или же ноты не артикулируются совсем, а связываются вместе с акцентом на последней ноте. Все эти варианты никуда не годятся. Триоль — особенный мелодический

орнамент, состоящий из трех равных нот. Хотя вторая и третья ноты короче, чем первая, согласно природе их музыкальной природе, нужно все-таки сделать усилие, чтобы они стали равны одна другой. Достигнуть этого наилучшим образом можно с указанной артикуляцией, сделав три слога *taada* равными настолько, насколько это возможно. Следует быть осторожным, и не позволять *d* последнего слога примыкать ко второму и меняться на *t*, потому что *ta/da* тогда поменяется на *talat/a*, и в результате триоль будет неровной. Чтобы избежать этой ошибки, *d* последнего слога не нужно произносить до начала третьей ноты триоли. Более того, вы должны быть внимательны и не держать язык между губ при слоге *da*, иначе ноты, которые должны соединиться вместе, будут разделены. Язык следует держать за зубами и произносить *da* совсем мягко. Люди из Нижней Саксонии могут произносить это *d* очень хорошо, но, с другой стороны, многие из них не говорят *r*. Этот звук они произносят горлом и его здесь нельзя использовать (вместо этого *r* следует произносить кончиком языка, чтобы этот звук был употребителен при игре на флейте). В таком случае нужно использовать *da* вместо *ra*. Так как в следующей фигуре снова присутствует не *taada*, а *raada*, *ra* препятствует тому, чтобы третья нота была поднята, и поэтому все становится более ровным, текучим и красивым. Если хотите поднять третью ноту, нужное слово было бы не *taada*, а *taadat*, и тогда было бы невозможно произнести *ra* для следующей ноты, потому что звук был бы прерван, а [слог] *ra* нельзя использовать после ноты, которая только что была снята. Вместо этого, снова нужно использовать [слово] *taadat*, и это, конечно, не даст хорошего эффекта. В общем, как я только что сказал, *ra* никогда нельзя использовать в начале или после снятой ноты. Должна быть нота предшествующая, удерживаемая до тех пор, пока не появится [слог] *ra*, и он должен присоединиться точно к предыдущей ноте, которая всегда короткая. Варианты этой фигуры можно найти ниже, а сейчас мы рассмотрим несколько случаев, в которых связность указанной артикуляции нарушается. В первом случае нотой другой длительности (смотри пример u):

u)

ta — ra — a — da — ra — a — da — ra ta — ra — a — da.

ta — ra — a — da — ra — a — da — ra ta — ra.

паузами (смотри пример v):

v)

ta — ra — a — da — ra — a — da — ra ta — ra ta — ra — a — da

ta — ra — a — da — ra ta — ra — a — da — ra ta

большими скачками в размере $\frac{3}{4}$ (смотри пример w):

w)

ta ra — a — da — ra — a — da — ra — da — da — ra — da — da — ra — da — da —

ra — da — a — da — a — da — ra — da — da — ra

и большими скачками в размере $\frac{3}{8}$ (смотри пример x):

x)

ta — ra — a — da — ra — a — da — ra — da — a — ra — a — da — ra — da — a — da — a — da — ra

Примечание: в первом примере связность артикуляции прерывается нотой F под знаком +, и следующая нота начинается снова с ta, а в последующих тактах на $\frac{3}{8}$ — в третьем такте на звуке C, отмеченном знаком «+». В примере v она [связность артикуляции] прерывается паузами и на следующей ноте появляется слог ta. В третьем примере (w) артикуляция прерывается появлением больших скачков, как можно видеть в третьем и последующих тактах. Здесь артикуляция меняется не по прихоти. Необходимость вынуждает большинство людей остановить ее. Однако, если у вас плотный и сильный звук и полный контроль над инструментом, не нужно менять артикуляцию для всех скачков (что сейчас является широко распространенной модой), если только они не слишком широкие или совсем неподходящие. Вы, вероятно, ожидаете каких-либо указаний, но я не могу их предоставить. Вариант вышеприведенного примера без изменений в артикуляции в примере у:

y)

ta — ra — a — da —

— ra — a — da — da — a — da

Можно представить, что все можно исполнить, не меняя артикуляцию, хотя не каждый посоветовал бы так поступать. Но это действительно звучит лучше, чем предыдущий вариант; есть только небольшая неловкость при последнем скачке с $\underline{D''}$ на G' , и, поэтому лучше использовать [слог] *da* на ноте G' вместо [слога] *ra*.

12

Каждая нота, или фигура, подчиняется правилам артикуляции, данной здесь. единственное, чего еще не достаёт — ноты с точкой, которая вместе с нотой после нее образует две доли такта, или ноты, залигованная с другой. Эта залигованная нота или часть ноты, относящаяся к точке артикулируется *a*, *ha*, или *hat*. Последний слог используется, если есть черточка над залигованной нотой, а также в быстрых и подвижных темпах, даже если нет черточки над залигованной нотой. В умеренно быстрых темпах лучше использовать [слог] *had*. В Adagio [звуки] *d* или *t* пропускаются вовсе, и используется только *ha* или мягко выдыхаемое *a*. В связи с этим смотри: *правило десять: когда после ноты имеется точка, которая, будучи добавленной к следующей ноте, образует долю такта, она артикулируется в быстрых и живых темпах при помощи [слов] hat или at (смотри пример z), а в медленных темпах had или ad (смотри пример a). Это t (или d) берется из последующих [слов] ta или da, и поэтому следующая нота артикулируется только [звуком] «а». Таким же образом нота, залигованная с предыдущей, в быстром темпе или при появлении над ней черточки, артикулируется при помощи [слов] hat или at (смотри пример b), а в медленных темпах — при помощи [слов] had или ad (смотри пример c). В очень медленных темпах достаточно ha или «а» с мягким придыханием, и следующая нота получает [звук] «а» (смотри пример d):*

триоли — с «аа». Но лучше придерживаться характерной для триоли артикуляции *taada*, насколько возможно и артикулировать залигованную первую ноту триоли [слогом] *ha*, вторую — «а» и третью — *da*. В результате образуется слово *haada*, более похожее на *taada*, чем первоначальный вариант. Таким образом достигается лучший эффект (смотри примеры *g* и *h*):

g)  h) 



Примечание: первый пример использует характерную артикуляцию триоли, второй следует данному правилу.

Теперь правило двенадцать: если две ноты равной длины предшествуют ноте с лигой (нота с лигой вытекает из второй), тогда эти две ноты не артикулируются при помощи [слога] *taa* согласно второму правилу, а разделяются, и каждая получает [слог] *ta*, за которым следуют слоги *hat*, *had* или *ha* (смотри пример *i*). Если после точки появляются две ноты, все сказанное до этого остается в силе, и на две ноты после точки приходится «аа» (смотри пример *k*):

i)  1) Andante 2) 3)

k)  1) 2) 3)

Примечание: в примере *i* представлены все три типа залигованных нот. Сначала две восьмые ноты разделены, потому что вторая из них — с лигой; следующая нота под лигой имеет над собой черточку, поэтому на нее приходится [слог] *hat*. В примере *k* нет черточки над залигованной нотой, и она артикулируется при помощи [слога] *ha*, а следующая нота — *da*. В номере три нота с лигой получает мягко выдыхаемое *a*, на следующей ноте — еще одно *a*. В номере один во втором примере точка исполняется довольно коротко со слогом

hat, за которым следует *a*. В номере втором артикуляция мягче — *ha*, за которым следует [слово] *daa*. Если эти фигуры встречаются в плавной и нежной мелодии, и ноты после точки поднимаются или спускаются постепенно до соседней линии или промежутка между линиями, тогда точка артикулируется мягким *ha*, но [звуки] *t* или *d* опускаются при исполнении двух следующих нот. Остается только «*aa*», и здесь ноты надлежит немного подчеркнуть с помощью груди. К номеру три только что сказанное не вполне применимо, ведь ноты после точки делают скачок, и, следовательно, их снова нужно артикулировать при помощи [слова] *daa*. Я еще раз подчеркиваю, что выдох (*ha*, *had* или *hat*) должен быть очень мягкими и едва заметным. Другой пример этого последнего вида смотри в примере 1:



Ради связности и плавности мелодии первую ноту второго и третьего тактов этого примера следует начать со слогом *ra*, в соответствии с вышеуказанным правилом. Если *ra* используется правильно, ноту, на которую этот слог приходится, нельзя отделить от предыдущей, и поэтому используется *ra*.

13

Таким образом, большая часть всех примеров является демонстрацией того или иного правила, и сейчас нам остается рассмотреть ритмическую структуру, известную как синкопа. В ней нет слога *ra* и никакой другой артикуляции, за исключением *ta* или *taa*. Синкопа возникает, когда для выразительности необходимо добавить к первой ноте половину следующей, и к ноте после нее — также половину, которая была отложена, что будет видно из следующих примеров. В этих фигурах только первая и последняя ноты артикулируются *ta*, а ноты в промежутке (которые нужно разделить) получают [слово] *taa*, хотя *a* не должно быть подчеркнуто слишком сильно, иначе это будет производить неприятный эффект. К этому относится *правило тринадцать*: когда есть три ноты, из которых средняя равна по длительности второй и третьей вместе взятым (как в примере *m*), в фигуре, называемой синкопой, тогда первая нота получает [слог] *ta* (или [слово] *taa*, если появляются две ноты, как в примере *n*. Вторая нота получает [слово] *taa*, потому что ее нужно разделить на две части, из которых первая (короткая) принадлежит первой ноте и вторая (длинная) — третьей (в более мягком варианте — *даа*, как в примере *o*). [Слог] *ta* приходится на короткую часть второй ноты, [звук] *a* — на длинную. Наконец, третья нота снова получает [слог] *ta* или *da*, или, если вместо одной — две ноты, [слово] *taa*, а если триоль — *taada*. Теперь, если несколько нот одной и той же длительности встречаются

чем я перейду к ним, я бы хотел привести для примера пьесу и попытаться соединить вместе все, сказанное выше, в одном примере (смотри пример г):

r) Allegretto

10) 6) 5) 5) 10) 6) 5) 7) 10) 7) 13)

10) 6) 5) 5) 10) 6) 5) 7) 10) 7) 13)

13) 10) 7) 5) 10) 6)

6) 3) 1) 13)

6) 1) 5) 10) 2) 6) 5)

1) 2) 6) 1) 2) 1) 10) 2) 6) 1)

2) 1) 13) 13) 10) 5) 1)

6)

ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a ta_a.ra_a_da.a_ra_a.da_da_a_ra.a.daa__ta__ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra__da__ra_a_ta__a__ta_a_ra_a_da_a_ra_a, ta_ta_a_ra_a_da_a.rat_at_at_at_at_at_a_a.ta__a__ta_a_ra_a_da_a.rat.at.at.at.at_a_a.ta__ta_a_daa__ta__ra_a_daa__ta__ra_ta_ra_ta_ra__a__da.a, ta__ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a__ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a

Прежде, чем я перейду к объяснению этого примера, я бы хотел кратко повторить особенности применения надлежащей артикуляции, заключенные в вышеизложенных правилах:

Одна нота, не связанная с другой нотой той же длительности, когда она встречается в начале пьесы или начинает новую фразу, артикулируется при помощи [слогов] *ta* или *da* в соответствии с природой мелодии. Такая нота может быть длинной или короткой, но, если она встречается в середине фразы и связана с предыдущими нотами, то артикулируется при помощи [слогов] *ra* или *da*. То, что я предписал использовать *ta* для одной ноты, начинающей отрывок или новую фразу, не будет казаться удивительным, если я скажу вам, что это делается, дабы избежать простого выдоха данной ноты, или взятия ее с *bi*, как многие делают. Это происходит, когда губы сжимаются и затем открываются снова, позволяя воздуху выйти при исполнении каждой ноты. Но при такой манере ноты отделяются одна от другой и, следовательно, возникает несомненно оригинальный, но весьма нелепый стиль исполнения. Две ноты равной длительности, из которых первая — хорошая (или длинная), а другая — плохая (или короткая), артикулируются при помощи [слов] *taa* или *daa*. Четыре равные ноты, из которых первая — длинная, вторая — короткая, третья — длинная, четвертая — короткая артикулируются *taaraa* или *daaraa*. Три равные ноты, как, например, три четверти в размере $\frac{3}{4}$, три восьмые в размере $\frac{3}{8}$, или триоли всех видов артикулируются *taada* или *dada*. Если появляется несколько фигур данного вида подряд, они все артикулируются при помощи [слова] *araada*, если только нет больших скачков. Если [слоги] *ta* или *da* приходится на короткую ноту, [слог] *ra* всегда идет следом. Короткие ноты это: ноты на слабую долю, ноты после точки, вторая четверть в размере $\frac{2}{4}$, вторая и четвертая четверти в размере C ; третья четверть в размере $\frac{3}{4}$, третья восьмая в размере $\frac{3}{4}$, третья нота триоли. В общем [слоги] *ta* (или *da*) и *ra* должны чередоваться так долго, как только возможно, а *da* и *ra* должны всегда иметь один и тот же эффект, когда присоединяются друг к другу. Если не можете произнести *da* достаточно мягко, и оно не выходит даже с *ra*, можно также повторить *ra* на этом месте. [Слово] *daaraadaaraa* дает 8 равных нот. Теперь, если второй [слог] *da* заменить на *ra*, получается: *daaraaraaraa*. Ноты становятся совсем равными, как предписывает четвертое правило. Конечно, это не сработает хорошо для тех, кто произносит *r* не кончиком языка, а горлом. Поэтому последний звук не имеет никакого влияния на звук. Такой человек должен исполнять все со [слогом] *da*. Но, следовательно, у него не будет основательной техники, и его игра всегда будет иметь изъян. Здесь, в этом примере первая нота не совпадает со следующей в отношении длительности, и поэтому артикулируется при помощи [слога] *ta*, идущая за ней точка артикулируется со звуком *a*, но

довольно слабо, согласно правилу десять, следующая короткая нота — *ta*, и за ней должно следовать *ra*, как в правиле шесть; но, поскольку следом идут четыре ноты, слово *taaraa* сейчас встречается в обратной форме *raadaa* в соответствии с правилом пять. [Слог] *ta* заменяется на *da*, чтобы более походило на *ra*. Следующие две ноты имеют ту же длительность: первая — длинная, согласно своей природе, а другая — короткая, и они получают [слова] *taa* или *daa* в чередовании, когда им предшествует, как здесь, [слово] *raa*. Дальнейшие такты играют как первый. Такт четыре — такой же, кроме последней ноты. Такты пять и шесть содержат синкопы и играют согласно правилу тринадцать. Такты семь и восемь — такие же, как такт один. Идущие затем четыре такта можно вывести из предыдущих. Далее записаны две равные ноты на одну долю, произносимые *taaraa*, и следующие четыре — *daaraa*. Теперь идет одна нота *da* и последние две равные ноты — *daa*. Затем следует еще одна синкопа, которая исполняется в соответствии с правилом тринадцать. Следующий такт начинается с *ra*, так как последняя четверть предыдущего такта была короткой нотой с *ta*. В этом такте последние две четверти — две ноты равной длительности, и их следует исполнять в соответствии с правилом два — *taa*. Но так как на первой из этих двух четвертных нот фраза подходит к концу, последняя отделяется от первой посредством [слога] *ta*, и теперь на первую ноту следующего такта приходится слог *ra*, и звук *a* — на вторую, то есть получается слово *raa*. Половинная нота, который идет следом, получает [слог] *ta* так как это отдельная нота. Нота с лигой получает звук *a* согласно правилу десять. Следующие две восьмые ноты исполняются *taa* и еще четыре — *raadaa* согласно правилу шесть. Наконец последние две четверти получают [слово] *raa* согласно правилу пять. Анализировать весь этот пример, объясняя подобным образом, было бы слишком утомительно и для автора, и для читателя. Из рассмотренного уже можно увидеть, как все следует делать. Достаточно только посмотреть на указанные правила, чтобы легко справиться [с артикуляцией].

15

Сейчас мы перейдем к исключениям из этих правил. Они не поддаются точному описанию, но возникают благодаря фантазии исполнителя, и они вполне могли бы называться свободными украшениями применительно к артикуляции. Необходимо правильное ощущение и понимание, чтобы эти украшения использовались в надлежащем месте, и приносили пользу, а не вред. Исполнителю с неправильным или незрелым суждением всегда лучше придерживаться правил, чем испортить отрывок неверно используемыми украшениями. Привычка заставила бы исполнителя думать, что постоянно меняющаяся манера исполнения — правильная, и что это красиво. Но позволим беспристрастному и разумному слушателю быть судьей. Одно лишь постоянное стремление исполнителя сделать свое исполнение

разнообразным и живым заставляет его настолько привыкнуть к подобной практике, что он ничего больше не желает слышать. В итоге исполнение становится скверным, и в нем остается мало или совсем ничего выразительного. Фактически, эти исключения состоят в следующем: *через изменения и перестановки артикуляции ноты, которые обычно разъединены, соединяются вместе; а ноты, которые должны быть связаны, — разъединяются.*

1) Таким образом, две ноты равной длительности, написанные на разных линейках или промежутках между ними, можно произносить при помощи слова *taa* или *taa*, или *raa* (смотри пример а вместо b):

a)

tā ā dā rā ā tā ā dā rā ā tā ā da

b)

tā ā rā ā dā tā ā dā ā ta ta a ra da

ta ta a ra da, ta ta ra ta tā rā tā rā

tā rā ā dā

Хотя фигура такого рода под знаком «*» уже упоминалась в вышеизложенном правиле, на самом деле она относится и к исключениям, поэтому я повторил ее здесь. Почему — видно выше.

2) Две равные ноты, которые обычно произносятся *taa* или *raa*, можно разделить, если ситуация требует этого, произнося [слова] *tata*, *dada* или *tatat* так, как будто ноты имеют над собой черточки или точки (смотри примеры c,d,e):

c) d) e)

ta da da da, ta ta ta ta, tat at at at

Ноты в примере исполняются так долго, как требует их длительность, так что они очень тесно связаны. Ноты в примере d также держатся долго, но обрываются и немного отделяются. В примере e ноты обрываются, посредством удерживания языка после начального *tat* прижатым к небу за зубами, чтобы сдерживать воздух. Когда он [язык] убирается,

сдерживаемый воздух вырывается и заставляет звучать вторую ноту. Если есть несколько одинаковых нот, язык должен возвращаться на место с большой скоростью и сдерживать воздух до следующей ноты, и в соответствующее время позволить ей зазвучать.

3) *Четыре равные ноты, которые обычно произносятся таагаа, можно артикулировать различными способами, перемещая или изменяя слоги (смотри пример f):*

f)

ta_a_rat_at, ta_a_a_tat tat_a_a_a tat_at_a_a ta_ta_a_ta

ta_ta_ta_ta, tat_at_at_at, ta_ra_ra_ra, ta_a_a_a

Хотя я поставил здесь точки над нотами, я не хочу сказать, что они всегда должны быть там, чтобы вы могли использовать эту манеру исполнения. Если композитор указал исключения, исполнителю не нужно искать их самому, а можно исполнять как есть, возложив всю ответственность на композитора, независимо от того, находятся они [исключения] в надлежащем месте или нет.

4) *Количество этих исключений можно увеличить, задействовав другие ноты, как в примере g:*

g)

ta_ta_a_da_a_da_a_ta tā_ă_ă_dă_ă_ă_tat_at ta_a_a_a_a_a_a_a

tat_a_a_a_at_a_a_ta, ta_ra_ra_ra_ra_ra_ra_ra, ta_ha_ha_ha.ha.ha.ha_ha

Последние вариации в примере g иногда используются в Adagio и никогда в Allegro. Отсюда ясно, что данные вариации можно использовать, как исключения из правила, многими разными способами. Зрелый судья должен решить как, где и когда.

5) *Этот вид вариаций также имеет место при скачках (смотри пример h):*

h)

tat a a ta a ta a ta a ta a ta a ta a a tat a

a a tat a a a tat at

Таким образом, и в подобных случаях можно варьировать отдельные фигуры и целые разделы, но, как я уже говорил, важно уметь чувствовать, как сделать это наиболее подходящим способом, в противном случае лучше придерживаться правил.

Я обозначил длинные и короткие ноты над артикуляцией в различных местах, чтобы можно было видеть подлинную длительность одинаково записанных нот, а также акцент, помещенный не над короткой, а над длинной или хорошей ноте. Тем не менее, не следует заблуждаться и думать, что слоги, обозначенные «̄», надлежит произносить очень длинно, а слоги, обозначенные «̇», — очень коротко. Это звучало бы неуклюже. Надо следить за тем, чтобы равные ноты, то есть ноты одной и той же длительности, звучали как можно ровнее, вопреки тому, как вы чувствуете их подлинную длительность, и помнить, что первая из двух равных нот имеет и должна иметь ударение. Без этого исполнение было бы нечетким.

б) Три равные ноты, такие как три четверти в размере $\frac{3}{4}$, три восьмые в размере $\frac{3}{8}$, или триоли, которые, согласно правилу, исполняются при помощи [слов] *taada* и, соответственно, *gaada*, могут также исполняться иначе в зависимости от обстоятельств. Как варьировать их [артикуляцию], смотри в примере i:

i)

ta a a, tat a a, ta ta ta, tat at at, ta ra ra,

Как в примере с четвертями, так же и в размере $\frac{3}{8}$ с восьмыми (смотри пример k):

k)

ta a a, ta ta a ta.ta.ta.ta a a tat a a, tat.at.at a ra.ra ra.ra.ra,

Я намеренно не пометил здесь короткие ноты знаками над артикуляцией, чтобы не вводить студента в заблуждение и не привлекать его неровной манерой игры. Нужно стремиться исполнять три равные ноты, особенно в быстрых темпах (как, например, в

размерах 3/8 и 6/8) и в триолях как можно ровнее, если вы хотите добиться хорошего эффекта. Хотя их подлинные длительности не равны, а именно — «̄» «̂» «̂̂». Но даже если вы постараетесь сделать их [ноты] совершенно равными, то все равно будете чувствовать, что вторая и третья ноты не такие длинные, как первая, которая всегда акцентируется. Но если вы будете преднамеренно выделять первую и осознанно сокращать две другие, то изобретете фигуру, которая не имеет трех равных нот и, следовательно, не может произвести тот эффект, который производит фигура из трех равных нот.

7) Здесь вышеуказанные вариации также могут быть использованы в нескольких фигурах, даже в целых разделах, если считаете, что так будет лучше.

8) Правило, согласно которому акцент должен всегда падать на длинную или короткую ноту, также позволяет в виде исключения, чтобы ставить ударение или акцент на короткую ноту; как в случае с двумя или четырьмя равными нотами, так и с синкопами, как показывает пример I:

1)

ta da a da a a da a
 ta a, ta a, ta a ta, ta ta ta ta ra,

Знаки, написанные над нотным станом, указывают на усиление тех нот, над которыми находится широкая часть знака. Здесь это всегда короткая нота, которая акцентируется. Следует все же обращаться осторожно с этим исключением из правила, и я напоминаю еще раз, что будет гораздо лучше, если вы не будете безрассудно верить вашему чутью, но играть все по правилам. В противном случае можно все испортить, добавляя неправильные вариации. Или, по крайней мере, следует варьировать только немного. Несомненно, такие вариации производят хороший эффект, когда находятся на своем месте. Фактически это даже иногда является правилом, особенно в тех случаях, которые часто повторяются, где данные исключения из правила должны быть использованы, чтобы избежать однообразия в исполнении. Если сам композитор поставил лиги, точки и черточки над нотами, тогда исполнитель обязан играть так, как написано, если хочет чтобы исполнение соответствовало замыслам композитора. Но если над нотами ничего не написано, значит композитор хочет, чтобы все было сыгранно согласно правилу, и исполнитель обязан позаботиться о том, чтобы его вариации не слишком расходились с идеями и чувствами композитора. Ведь каждое отклонение вызывает определенный эффект, и нужно следить за тем, чтобы оно всегда подчинялось основному замыслу, если вы хотите быть понятным [для слушателя].

Мы должны взглянуть на предшествующие примеры, чтобы увидеть, как они могут варьироваться, благодаря этим исключениям (смотри пример m):

m) *Allegro*

ta — a. da — a — a — ta — ra — a ta — ta — a — a — ta — ra — a — ta

ta — a — da — a — a — ra — a — da — a — ra — a — da — a — ra — a ta — a — ra — a —

da — a — ra — ta — ra — a — da — ra — a — da — a — ra — a ta — a — a — ta — ra — a — a — ta — ra — a — ta —

— ra — a — da — ta — ra — a — a — ta — ra — a — a — ta — ra — ta — ra — a — ta — a — tat — at — at — at — at — at —

— a — a ta — a — ta — ra — a — a — a — at — at — at — at — a — a — ra — a — ta — a — da — a — ra — a — a — at — at — at — at —

— a — a — ra — a — ta — ta — a — da — ta — ra — a — da — ta — ra — a — da — a — ra — a — da — a ta —

_ra_a_a_ta_ra_a_a_tarat at a_a_ra_a_at at _a_a_a_a_a_a_at_at at at at at a_a_ra_a_

_da_a_ra_a_da_ta_a_a_da_ta_a_a_da_a_ra_a_da_a_daa_a_da_

_ra_a_a_a_da.a.ra_a_ta da ta_a_a_ra_a_da_a_ra_a_da

ta_a_ta_ra_a_a_ta_ra ta_a_ta_a_ra_a_ta_a_ra_da.a_ra_a_

_da_a ta_a_da.rat_at_at.at_a_a_da_a_da.ra_a_da_ta_ra_a_a_da_ra_a_da_a_

_ra.a ta_a.da.ra_a_a_a_at_a_a_a_at_a_a_a_da.a.dat_a_a_a.dat_at_a_a_dat.at_

_a.da_a.da_a.da_a_da.ra.da_a.da_a_da_a_da_ra_a_da_a_ra_a_a.da.ra_a_a_da_ra_a_a_da_

_rat_a_a_a_a_a_a_a_rat_a_a_a_a_a_a_a_ra_a_a_da_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_at_at_

_a_a_ra_a_da_a_rat_at_a_a_ra_a_da_a_rat_at_a_a_dat_at_a_a_dat_at_

_a_a_dat_at_at.at_at_at_a_a_da_a_da_a_da_a_da_a_dat_at_a_a_dat_at_



_ a _ a _ ra _ a _ dat _ at _ a _ a _ da _ _ ta _ _ ra _ a _ da _ ra _ ra _ ra _ ra _ a _ da _ rat _ at _ at _



_ a _ a _ da _ _ ta _ _ a _ a _ da _ _ ta _ a _ da _ _ ta _ _ a _ a _ da _



ta _ a _ da _ _ a _ _ ra _ a _ da _ ta _ ra _ _ a _ _ ta _ ta _



_ ra _ a _ da _ ta _ ra _ a _ da _ ta _ ra _ ta _



_ ta _ ta _ a _ ta _ a _ ta _ a _ a _ ra _ a _ da _ ta _ ra _ a _ ta _ ra _ a _ ta _



ra _ a _ ta _ ta _ ra _ ta _ a _ da _ a _ ra _ a _ a _ da _ ra _ a _ da _ ta _ a _ dat _ a _ a _ a _ da _ a _



ta _ ta _ a _ a _ ta _ ta _ ra _ a _ da _ ta _ a _ ra _ a _ da _ a _ ta _ a _ ra _ a _ da _ a _



_ ta _ ta _ at _ at _ at _ at _ a _ a _ ta _ ta _ a _ ra _ a _ dat _ at _ a _ a _ a _ ta _ ta _ ta _ ta _ ta _



_ a _ ta _ a _ rat _ at _ a _ a _ rat _ at _ a _ a _ da _ da _ da _ da _ ta _ a _ taa _ aa _ ta _ a _ taa _ aa _ ta _



_ ra _ a _ ta _ a _ ta _ ra _ a _ da _ a _ da _ ra _ da _ a _ da _ a _ da _ a _ a _ da _ a _ ta _ da _ a _

First musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: a_a_ra_a.dat.at_a_a_da__ta__ra_a_da_ra_ra_ra_ra_a_da_rat_at_at__

Second musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: a_a_da__ta__a_a_da ta_a_da__ta__a_a_da

Third musical staff with treble clef, key signature of one flat (Bb), and a melody of eighth and sixteenth notes. It includes a trill (tr) and a fermata. The lyrics are: ta_a_da__a__ra_a_da__ta__ra__a__ta ta

Fourth musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. It includes a trill (tr) and a fermata. The lyrics are: _ra_a_da__ta__ra_a_da__ta__ra__ta__ra__ta__ra__ta__ra__ta__ra__ta__

Fifth musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: _ta ta__a__ta__a__ta__a__ra_a_da__ta__ra_a ta__ra_a ta__

Sixth musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: ra_a_ta__ta__ra__ta__a__da__a__ra_a_a_da__ra_a_da ta__a.dat.a_a_a__da__a

Seventh musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: ta__ta__a_a__ta__ta__ra__a_da ta__a__ra__a_da__a__ta__a__ra__a_da__a__

Eighth musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: _ta__ta__at__at__at__at__a__a ta__ta__a__ra_a.dat.at.a_a_a__ta__ta__ta__ta__ta__

Ninth musical staff with treble clef and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: _a__ta__a__rat__at__a__a__rat__at__a__a__da__da__da__da__ta__a__taa__aa__aa__ta__a__taa__aa__aa__ta__

Tenth musical staff with treble clef, key signature of one flat (Bb), and a melody of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: _ra__a__ta__a__ta__ra__a__da__a_da__ra__da__a_da__a_da__a__a__da__a__ta__da__a__

В этом примере почти вся артикуляция изменена; но я не хочу сказать, что отрывок должен быть изменен настолько сильно, чтобы это могло его обезобразить. Я только хотел показать, что можно изменить. И конечно, я не имею в виду, что этот отрывок, или в еще меньшей степени конкретные примеры должны изменяться только так и никак иначе, нет! Это можно сделать множеством способов, и в отдельных фигурах, и в сочетаниях, и в целой пьесе; Просто вы должны попытаться сохранить характер, выраженный в основной теме, а затем можно варьировать здесь и там, где сочтете нужным, если материал допускает соответствующие украшения. Чем меньше, тем лучше. Ведь чем дальше вы отклоняетесь от правил, тем дальше отходите от намерений композитора, и едва ли вы достигнете [в исполнении] того, к чему он стремился. Это выглядело бы так, будто исполнитель сам является композитором и задумал все вопреки правилам. Тогда он бы играл таким образом. Представьте себе хорошего певца [или певицу] и попытайтесь приблизиться к его или ее прекрасному исполнению и добавляйте украшения только в тех местах, которые не предназначены для пения, но подходят исключительно для инструмента. Каждая неправильная вариация или изменение, сделанное в неподходящем месте, портит все. Если вы пожелаете варьировать фигуру или отрывок, следует тщательно обдумать, какое украшение лучше подходит и выражает основную идею композитора, или же будет лучше исполнить все по правилам. Ведь каждая отдельная фигура производит иной эффект, будучи измененной. Если такие по-разному измененные и различно воздействующие фигуры сложить вместе, легко увидеть, какое неблагоприятное впечатление производит подобное сочетание. Итак, недостаточно изменить что-либо по собственному усмотрению; материал должен сам того потребовать, или же лучше, как уже многократно говорилось, придерживаться правил.

17

Верно, что предшествующий пример содержит много однообразных повторений, которые, надеюсь, мне простят, приняв во внимание важность материала. Именно важность заставила меня выбрать несколько определенных вариаций в предыдущем примере. И, хотя я сделал свой выбор, не следует брать его за правило. Следует предоставить исполнителю право выбора вариаций в соответствии с его вкусом, с тем, что создает хорошее исполнение. Не бойтесь усилий, которые потребуются. Вы, несомненно, будете щедро вознаграждены, поскольку без данного знания никакое исполнение не может быть до конца совершенным и прекрасным.

n) 

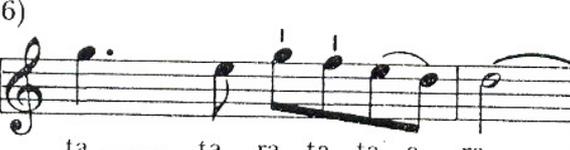
1) 

2) 

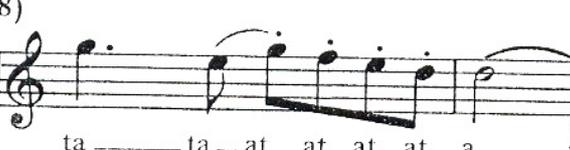
3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

8) 

9) 

10) 

Начало примера n показывает, как нужно играть, придерживаясь правил. Остальные десять номеров — исключения из правил, десять вариантов одного отрывка. Каждый следующий вариант дает новый эффект. Их могло быть и больше, но этих вполне достаточно, чтобы показать различные эффекты, производимые разными изменениями. Всякий, кто не желает играть по правилам, может выбрать один из вариантов этого отрывка. Но лучше, или я бы даже сказал, необходимо, не варьировать основную тему поначалу, верно понять ее настроение, и затем закрепить его в дальнейших вариациях. И постараться вводить эти вариации или исключения только при повторах.

18

Мы теперь приступим к следующим двум тактам и рассмотрим содержащиеся в них перестановки. Пример o — соответствует правилу, следующие примеры — исключения из правила:

o) 1) 2) 3) 4) 5) 6)

ta_a ta_ra_a_da_a ra_a ta_ra ta ta_a_a_a_da_ra_a_da
 ta_a_da_a_a_da_ra ta_a ta ta_a_da_a_da_a ta_ra
 ta_a at_a_a_a_da ta_ra ta_a_a_a_at_at_a_a_da
 ta ta_ra_a_a_a_da ta_ra

Было бы слишком утомительно помещать здесь все возможные вариации, ибо ученик сможет сам найти недостающее без посторонней помощи, и затем выбрать для себя лучшее и наиболее полезное. То, что лучше подходит мелодии, заслуживает предпочтения.

19

Хотя в тексте и примерах выше я иногда ставил слог *a* на точку после ноты, я не хочу сказать, что эта точка должна быть очень сильно акцентирована. Я делал это только затем, чтобы точка не была пропущена, что я иногда уже слышал. Вместо этого вы привыкнете удерживать ее вместе с нотой в течение нужного времени — так, чтобы точка была выдержана или только очень осторожно обозначена. То же самое с синкопами. Я всегда помещал [слово] *dāā* под нотой, которую нужно разделить надвое. Но она тоже артикулируется только *da*. Причем длительность ноты выдерживается полностью, а ее вторая половина не акцентируется специально или только очень мягко. Это очень важно для студента.

.20

Мы продолжим рассматривать исключения. В этом примере, имеет место синкопа вместе с исключениями (смотри пример p):

p)

1) ta_a_daa ta ra a_daa ta ra.a ta ra a da.a ta_a_da ta

2) _ra_a_da ta ra ta ra a da a ta.a_da a ra.a_da a

3) _ra_a_da a ra.a ta_a_da ta a_da ta a ta_ra_a

4) _da.a ta.a ta a a_a ta a a ta_ra_a_da.a

Здесь я для ясности обозначил синкопу с помощью [слова] *daa* в мелодии [когда она играет] согласно правилу, но в исключениях я опускаю слог *a*, и их нужно играть так, как описано выше. В четвертом примере клинообразный знак над синкопированными нотами означает следующее: там, где его широкая часть, звук сильный, где узкая — сила звука ослабевает. Подробнее об этом в соответствующем месте.

21

Следующий пример снова имеет ноты, сопровождающиеся точками. Его, вероятно, можно было бы пропустить, так как об этом уже было сказано. Но, чтобы не прерывать течение мелодии, и чтобы вы могли лучше усвоить предмет, мы включаем пример вместе с двумя вариациями (смотри пример q):

q)



ta — ta-ra — ta — ra — ta-ra — ta — ra — a — da — a — ra — a — da — a — ra . a

1)



ta — a — ra — a — da — a — ra — ta — ra — a — a — da — ra — a — da — a — ra . a

2)



ta — ta — a — ta — a — ta — a — ta — ra — a — a — a — da — a — rat — at — a . a

Что касается точек, я повторяю, что в быстром темпе они совсем не акцентируются. Только выдерживается их длительность. Обо всем остальном уже было сказано выше.

22

Теперь очередь следующих отрывков в порядке следования. В примере г — отрывок, исполняемый согласно правилу с тремя вариациями, или исключениями:

r)

ta_a.ra_a_da_a.ra_a_da... da_a_ra_a_da... ta_ra_a_da.a_ra_a_da_a_ra... da...
 _ra_a_ta... a... ta_a_ra_a_da_a_ra_a... ta_a_da_ra_a_a_da_ra... a_da...
 _ra_a_da... ta... ra_a.a.da.raa.a.a.da.ra... da_ra_a_ta... a... dat.at.at.at.at.a... a

2)

ta_da_a.a_a.da.ra_a_da... a_ta_ra_a_da... a... ra_a.a.a.a.a.a.a... da_ra_a_ta...
 _a... a_da_ra_da_a_a... ra_a... ta_da_a_da_a.da.ra_a_da... da_a... ra_a_da... ta...
 _ra_a_a_a.at_a_a_a_da... da... ra_a_ta... a... da_ra_ra.ra.ra.ra... a.

Я снова выписал только несколько вариантов, поскольку вы сами можете создать столько, сколько угодно. Вы только должны собрать то, что находите уместным из предложенного материала, и получите еще больше вариантов. Теперь перейдем к примеру s. В этом примере несколько фигур в начале уже указаны композитором как исключения. Следовательно, я не считаю, что они относятся к правилу. Но отрывок в примере s тем не менее поясняет соответствующее правило. Другие примеры относятся к исключениям:

s)

ta__ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ta... a__ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a...
 _ra_a_da_a_ta... ta_a_da... ta... ta_da_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at...

_at_a_a_ta_a da_a_ra_a_ta_a_rat_at_at_at_at_a_a_ta_a da_a ta
 2) ta_a_ta_ra_a_a_a_at_at_at_at_a_a_ra_a_ta_a da_a_ra_a_a_a_at_at_at_at_
 3) _a_a_ra_a_ta_da_a da_a ta ta_a da_a da_a da_a da da da da_a da_a ta_a
 _a da_a ra da_a da_a da da da da da da_a da_a ta_a da_a a,

Следующий отрывок в примере t не имеет ничего, кроме трех вариаций, и который еще не появлялся:

_da_a ta ra_a da ra_a da ra_a at at a ra_a at at_a_a_a_a_a_a_at_at
 2) ra_a_a ta_a ta_a ta_a da ra_a ta ra_a_a_a at at at at_a_a_a_a at at at at
 3) _a_a_a da ra_a_a da, ra_a da_a a ra ta_a ta ra da_a

Следовательно, я перехожу сразу к примеру u, где снова имеется три исключения или вариации:

Это — небольшой пример, где собрано воедино все предыдущее с целью совершенно ясно показать, как следует действовать, чтобы исполнение было аккуратным. Аккуратность при исполнении, каковую так редко удается услышать, может возвысить пьесу, так же, как ее отсутствие может все испортить. Поэтому не считайте эту главу пустой тратой времени и не пропускайте ее с легкостью, как будто это предмет, не достойный внимательного изучения. Не думайте, что, если вы не можете понять и постигнуть содержание главы с первого раза, значит автор излишне педантичен. О, нет! Эта глава в самом деле обладает большой ценностью. Следовательно, ее нужно читать часто. Богатый опыт на протяжении длительного времени научил меня двигаться в данном направлении, которое, я уверен, является правильным. И я пришел к такому убеждению только через значительные усилия и трудолюбие.

24

Существует определенный сложившийся способ игры почти на каждом инструменте, за единственным исключением, коим является флейта. Все, что было когда-либо сказано по этому поводу — отрывочно и неполно, и, следовательно, недостаточно, чтобы возник определенный способ игры на нашем инструменте. Я предпринял попытку установить правила, которые бы подходили всем и были бы полезны, независимо от того, какие возникают случаи. Говоря коротко — универсальные правила. Всегда надлежит строго придерживаться правил и не отклоняться от них до тех пор, пока не будете совершенно уверены, что, отступая от правила, вы улучшаете исполнение. Я в самом деле сказал довольно много о правильной артикуляции при игре на флейте, но мне кажется, что все еще недостаточно, и я не уверен, что буду до конца понят. Я знаю — если вы сообщите тем, у кого нет соответствующих знаний (и таких много), что они должны говорить, дую во флейту, они не смогут составить себе верное представление об этом и сочтут это шуткой. Они думают, что поступают совершенно правильно, позволяя языку неподвижно лежать во рту, подобно бревну и гудят как на волынке, или случайно ударяют ноту языком (так они это называют). Они полагают, что обо всем позаботились. Как легко было бы играть на флейте, если бы это было истиной! Скрипач также был бы богаче, потому что ему не пришлось бы учиться владеть смычком, он мог бы просто протаскивать его вниз по всей длине и затем толкать его обратно вверх. Разве не то же самое происходит, если не использовать язык при игре на флейте, но позволять воздуху просто выходить, не влияя на его поток и не регулируя должным образом? Я уже поговорил об этом где-то. До сих пор никто, насколько мне известно, не занимался артикуляцией на флейте так тщательно и так всеобъемлюще, как я. Если вы тщательно изучите этот предмет, то обнаружите, что я говорю правду, и старанья тех, кто проделает этот труд, не будут напрасными, и каждое

усилие будет щедро вознаграждено, если только они будут действовать без предубеждения. Но, конечно, это потребует длительного времени и большого терпения. Любой, играющий на флейте без правильной артикуляции, играет неаккуратно. И, конечно, неаккуратность является причиной плохого исполнения и невыгодного впечатления. Следовательно, надлежит артикулировать ясно, аккуратно и выразительно — и тогда вас поймут, и ваша цель, несомненно, будет достигнута. Подробнее об этом в следующей главе.

Глава девятая

Метод исполнения быстрых и очень быстрых фигур четко и совершенно, также называемый, хотя и неправильно, двойным языком.

1

Имеются существенное расхождение во мнениях по поводу данного метода артикуляции на флейте. Одни принимают его, другие — отвергают, хотя, несомненно, без веской причины или должного понимания. Те, кто принимают его, говорят: невозможно исполнять быстрые фигуры четко и совершенно без такой артикуляции; другие, тем не менее, считают иначе. Мы увидим ниже, кто из них прав. Кванц был первым, кто опубликовал этот материал, но, поскольку очень немногие научились пользоваться предложенным способом артикуляции и применять его правильно, большинство исполнителей отвергло его, как излишество (хотя, конечно, преждевременно). Они по-прежнему обходились без него в меру своих способностей. Определенно, немногие могли овладеть этим методом, но лежит ли вина на учителе или на ученике, или на обоих, мы сможем заключить в конце этой главы.

2

Хотя Кванц был первым, кто ввел эту артикуляцию повсеместно, я не думаю, что он был первым, по крайней мере, он был не единственным, кто открыл ее. Что же касается меня, я долгое время двигался на ощупь впотьмах. Я был бы счастлив, если бы кто-то меня просветил, но не мог найти никого, кто помог бы мне и направил нужным путем. Я был уверен, что должен существовать определенный метод, необходимый для чистого исполнения быстрых фигур, кроме одинарного языка, и что не следует просто бубнить ноты одну за другой.

3

В это время Кванц и его книга еще не были хорошо известны. Все еще, беря за образец для своих идей хорошего певца, Я искал способ перемещения языка, который бы позволил мне исполнять бегущие, прыгающие и арпеджированные быстрые пассажи так же четко, совершенно и громко, как может исполнять пассажи хороший певец. Я говорю здесь

о хорошем и искусном певце, так как не каждого можно взять за образец, даже если он или она — хороший певец. Все равно есть большая разница между теми, кто [в самом деле] хорош и теми, кого принято считать таковыми. Первые в самом деле встречаются редко, но тем больше их известность. Например в прекрасных и медленных мелодиях особенно хорош Конциалини в Берлине. Исполнением быстрых и прихотливых мелодий и точностью интонации знаменита Мара. Хотя она также прекрасно исполняет медленные части, ее исполнение быстрых и прихотливых мелодий затмевает все остальное. Есть, конечно, и другие личности, но я упоминаю только эти два имени, поскольку хорошо их знаю. На самом деле замечательно, что эта дама поднялась столь высоко в своем искусстве без какого-либо руководства. Очевидное доказательство того, что хороший певец или певица может развиваться совершенно самостоятельно, если Природа одарила его всем необходимым. У нас есть редкая возможность услышать хороший образец [для подражания]. Я знал нескольких таких примеров, и уверен, что в этом случае простое механическое обучение совершенно бесполезно и ни к чему не приводит. Каждый, кто хочет подготовить хорошего певца, должен сам быть хорошим певцом или певицей. Мне посчастливилось аккомпанировать Маре в оркестре пять лет, и очень часто я присутствовал при ее занятиях. Я готов засвидетельствовать, что она — самоучка и стала тем, кем является теперь, поражая мир, благодаря опыту и имея перед собой хорошие образцы. Она, правда, брала уроки по гармонии в течение некоторого времени у Лохлейна, но не брала уроков пения. Простите мне это небольшое отступление: я должен был его сделать, чтобы воздать должное заслугам сей дамы. Теперь же вернемся к нашему предмету. После многих исследований я обнаружил, что, когда я пытался управлять потоком воздуха, перемещая свой язык, образовывался определенный слог или слово, как и при одинарном языке. И поэтому, чтобы быть уверенным все время, и чтобы донести материал до сознания учащегося, я нашел подходящее слово для каждого случая. Их количество со временем увеличилось настолько, что вскоре у меня было несколько сотен [слов]. Но поскольку я обнаружил, что они довольно похожи, я попытался постепенно объединять слова, все время сокращая их число. Теперь у меня было около восьми, и основным стало [слово] *tar'll*, которое производило две ноты, и также [слово] *tar'llda* в триолях. Но когда появлялись две триоли подряд, я артикулировал *tar'lldarar'llda*, и т.п. Пока я был занят достижением надежности и уверенности в созданной мною артикуляции, появился Кванц с его книгой, в артикуляции которого использовалось [слово] *tid'll* и [слово] *tid'lldi* в триолях, что дает тот же эффект, если заменить букву *i* на *a*. У меня в соответствующем месте все еще находится буква *a*, которая предпочтительнее *i*, поскольку делает звук более широким, как я уже отметил. Если *a* использовать вместо *i*, сходство становится более очевидным: *tad'll*, *tad'llda* и моя версия, *tar'll*, *tar'llda*. На

практике обнаружится (если вы в состоянии исполнить обе правильно), что у них совершенно одинаковый эффект. То, что два человека, не зная ничего друг о друге и не будучи знакомы, сумели сделать похожие открытия, — признак того, что эта артикуляция, должно быть, основана на сути явления.

4

Но не все могут произнести букву *r*, которая встречается в моей флейтовой артикуляции, когда слова повторяются в триолях, должным образом, то есть кончиком языка. Есть много людей, которые произносят *r* горлом, что не дает эффекта. Им я посоветовал бы использовать *d* вместо *r*. Конечно, это большой недостаток для исполнителя на флейте — неумение произнести *r* правильно, то есть кончиком языка, ведь эта буква встречается повсюду — при одинарном языке также часто, как и при двойном. Кто не может ее произнести, должен использовать в этом месте *d*, как только что было отмечено, и пытаться произносить его как можно мягче, чтобы добиться нужного эффекта.

5

Итак, мы возьмем слово *tid'll*, или для тех, кто хочет следовать моим советам, *tad'll*. На самом деле, это не совсем *a*, в нем есть кое-что от *o*, но следует пытаться приблизиться к звуку *a*, насколько возможно, поскольку произношение сильно влияет на качество звука: *i* дает узкий звук, *a* — широкий.

Подобная артикуляция используется только в быстрых и очень быстрых отрывках. Следовательно, это техника, позволяющая исполнять быстрые и очень быстрые фигуры совершенно, четко и громко, что невозможно сделать иначе, и применяется эта техника только тогда, когда невозможно использовать одинарный язык. То, что можно сделать одинарным языком, не должно исполняться двойным, иначе это произведет самое жалкое впечатление. Большую ошибку допускают те флейтисты, которые, не зная настоящей цели и должного применения так называемого двойного языка, пытаются использовать его во всех темпах и типах движения, несуразно и неряшливо исполняя медленные части. И таким образом создают [двойному языку] плохую репутацию.

6

Когда кто-нибудь владеет указанной артикуляцией и использует ее в нужных местах, приятно слышать, как в сыгранных с ее помощью фигурах все катится и бежит столь четко. Я допускаю, что эта артикуляция требует усердных и длительных занятий, прежде чем вы овладеете ею. И пока она не будет сидеть у вас в печенках, не следует ее использовать. В противном случае вы окажетесь в затруднении. У меня были значительные разногласия и распри по этому поводу. Многие считают, что можно обойтись без предлагаемой артикуляции, но, когда дело доходило до исполнения, выяснялось, что это едва ли возможно. Я знаю

лишь немногих исполнителей, которые владеют данным приемом; у большинства же отрывки, исполняемые при помощи такой техники, выходят заикающимися, шумными и нечеткими, как было и в моем случае длительное время, пока я не обнаружил правильный метод. Ведь рядом не было ни одного человека, который бы что-либо в этом понимал, у которого можно было бы испросить совета, и я вынужден был сам во всем разбираться. Я не слышал никого, кто владел бы двойным языком лучше, чем молодой слепой Дюлон, который превосходит всех в отношении виртуозности. Я честно и откровенно сообщу ниже все необходимые методы, так как вывел их, благодаря богатому опыту и многолетней практике, чтобы вы, несомненно, могли сердечно порадоваться, когда овладеете ими, в независимости от того, что могут сказать их хулители. Теперь к делу.

7

Итак, слово *tad'll* дает две равные ноты. Произнести второй слог, *d'll* так, чтобы получалась такая же яркая нота, как и первая, — трудно. Я попытаюсь объяснить этот момент четко и понятно, поскольку вышеупомянутый слог *d'll* всегда требует наибольших усилий от начинающего, и данное обстоятельство виновато в том, что для многих людей эта артикуляция не имеет должного эффекта, и в том, что они ее полностью отвергают, поскольку она работает не так, как им хотелось бы. Но не следует торопиться, нужно внимательно изучить дальнейшее. Когда вы произносите слог *ta*, и пока *ta* все еще звучит (оно и должно продолжать звучать, пока не произнесен второй слог), поместите кончик языка (его придется немного изогнуть) на нёбо, и произнося *d'll* выдохните воздух, сдерживаемый упирающимся в нёбо языком, по обе его стороны. Так возникает вторая нота. Язык должен устанавливаться твердо, но так, чтобы воздух выходил и попадал в инструмент. В противном случае он не зазвучит, и будет слышна только первая нота. Следовательно, следует упражняться на двух одинаковых нотах, помещенных на одной и той же линейке или в пространстве между линейками до тех пор, пока они обе не станут одинаково громкими. Затем упражняйтесь на двух соседних нотах и, наконец, на двух нотах, образующих большой интервал (см. пример w):

w)

tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll,

tad'll, tad'll, tad'll, tad'll,

Сначала, произносите все слоги достаточно четко, даже если они звучат немного жестко. Не обращайтесь внимания: пусть лучше будет слишком жестко, чем слишком мягко. Когда язык будет в состоянии четко произносить слоги, звучание можно будет легко смягчить. Но, если вы с самого начала произносите их слишком мягко, вторая нота всегда будет слишком короткой и в результате недостаточно четкой; в итоге язык так привыкает к подобному произношению, что потом ничего уже нельзя изменить, и это портит все фигуры и делает их нечеткими. Теперь, когда вы справились с указанными фигурами, приступайте к другим, только не спешите, а исполняйте сперва медленно, пока не получится, и только затем можно попробовать немного быстрее, и затем еще быстрее, всегда постепенно. И вы должны полностью освоить одну фигуру, прежде чем приступать к другой. Таким способом можно достичь мастерства в артикуляции, и никак иначе. Это все равно, что пытаться бегать, не научившись ходить.

8

Теперь мы рассмотрим, как нужно обращаться с четырьмя равными нотами. Кванц говорит, что в этом случае надлежит повторить слово *did'll*, то есть *did'lldid'll*. Но это трудно, если вообще возможно, особенно в очень быстрых пассажах. В отдельных фигурах это, может быть, посильная задача, но не в длинных пассажах; просто попытайтесь и вы обнаружите, что дело обстоит именно так. Однако я хотел бы предложить метод, который поможет полностью преодолеть эту неловкость и сделает артикуляцию значительно легче, и позволит языку оставаться беглым даже в очень длинных пассажах. Если же использовать метод, указанный Кванцем, язык скоро становится малоподвижным, слабым и заикающимся. В первых упражнениях, направленных на освоение этой артикуляции, слово *tad'll* можно повторять, все время произнося его на двух нотах, пока не сможете делать это достаточно быстро, правильно и четко. Но затем, когда захотите использовать эту артикуляцию в длинных и быстрых пассажах, пропустите *d* на второй ноте и добавьте *a*, чтобы вместо слова *tad'lldad'll*, получилось слово *tad'll'ad'll* для четырех равных нот. Но звук должен тянуться постоянно, его нельзя обрывать после первого *tad'll*. Это позволяет играть подряд множество фигур, причем язык не устает и даже не запинается от напряжения. Он может произносить все бегло и плавно, так как очень легко сказать *tad'llad'll'ad'llad'll* и т.д., в то время, как говорить *tad'lldad'lldad'lldad'll* было бы невозможно. В первую очередь пример для четырех нот (см. пример х):

x)

tad''lad''ll, tad''lad''ll, tad''lad''ll, tad''lad''ll, tad''lad''ll,

tad''lad''ll, tad''lad''ll tad''lad''ll tad''lad''ll — tad''lad''ll —

— ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — a tad''lad''ll — ad''lad''ll — a

tad''lad''ll — ad''lad''ll — a tad''lad''ll — ad''lad''ll — a

Presto

tad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll —

— ad''lad''ll — a tad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll —

— ad''lad''ll — ad''lad''ll — ad''lad''ll — a

Из этого примера видно, что артикуляция не должна изменяться, когда фигуры и пассажи связаны. Эта артикуляция лучше всего может применяться в таких фигурах, как в первом примере, где несколько нот написаны на одной линейке или в промежутке между ними; поэтому будьте терпеливы, пока не сможете исполнять их чисто и красиво и в конце концов очень быстро. Затем возьмите другие пассажи, и вскоре станет понятно, насколько лучше стал работать язык после первого упражнения. Обратите особое внимание на пальцы в тех упражнениях, где пассажи движутся поступенно или содержат скачки, чтобы пальцы двигались одновременно с языком, во избежание беспорядочности. Очень сложно даже в самых быстрых пассажах работать пальцами и языком совместно, чтобы пальцы не запаздывали или не опережали язык. Конечно, требуется много времени и ежедневных занятий, чтобы достичь в этом мастерства. Только неустанное трудолюбие позволяет преодолеть трудности.

9

Опыт показывает, что для подобных упражнений нужно иметь большое терпение. Но вы не должны спускаться, если не все пойдет гладко: в конце концов результат обязательно будет. У меня все было именно так. Я принял решение довести свою артикуляцию до

совершенства: я выбрал концерт Кванца, в котором был непрерывный, так называемый «двойной язык», и написал три соло для себя, с большим количеством похожей артикуляции. Хотя я мог исполнить эти пьесы, мне хотелось посмотреть, будет ли разница, и какая, если я буду играть их по два часа ежедневно в течение шести месяцев, аккуратно отмечая, проверяя и изучая каждую ноту, чтобы все стало красиво и четко. Я сдержал слово, хотя подобные занятия были для меня очень утомительны, и после столь длительного повторения даже сам вид лежащих нот вызывал во мне отвращение. Но я преодолевал его и продолжал играть каждый день по два часа все по порядку, пока не истекли шесть месяцев. Тогда я предоставил судить другим, и они нашли гораздо больше мастерства, чистоты и легкости в моем исполнении. Хотя сам я не осознавал всего, чего достиг, но все же мог ощущать, что пальцы и язык стали более беглыми, а губы и грудная клетка более сильными, гибкими и легко приспособляющимися. Сложно подобрать точное выражение, чтобы описать ощущение гибкости губ, гортани и грудной клетки. Искусность использования этих членов, которая может быть достигнута только необычайной работой и практикой, но которая также может быть утеряна без постоянных тренировок. Отсюда можно увидеть, сколь многое требуется, чтобы стать виртуозом подобного инструмента, и что концерт и [настоящее] концертное исполнение — совершенно разные вещи. Где же тогда те, кто ни разу не задумывался об этом? Те, кто считает себя важными персонами, потому что они могут прожужжать нечто (они называют это концертом) более чем на одном духовом инструменте, и считают себя выше тех, кто умеет вышеописанное и играет только на одном инструменте, но искусно. Глупая гордыня! Как много труда и усилий требуется, чтобы преуспеть только на одном инструменте, в частности на флейте, на освоение которой можно положить жизнь и даже близко не подойти к совершенству. Заметьте, ваш всезнайка может только критиковать, но едва ли сделать лучше! Теперь из этих пьес, о которых сказано выше, после столь долгой практики, я исполнял концерт на публике, и вызвал всеобщее изумление. Это я говорю, не из хвастовства, но дабы показать, что может принести продолжительная практика в сочетании с пониманием и внимательностью.

10

Вот как нужно использовать эту артикуляцию в бегущих пассажах и в тех, которые содержат небольшие скачки. Теперь мы также посмотрим, как она должна использоваться в фигурах и пассажах, состоящих из более широких скачков (см. пример у):

у)

1) tad'lad'll - dadarad'll - ad'llad'll - dadarad'll - a 2) tad'lad'll - dadarad'll

3) ad'llad'll - da - dadarad'll - a tad'lad'll - dadarad'll - ad'llad'll - ad'lad'll -

4) ad'llad'll - dadarad'll - a dadarad'll - ad'llad'll - dadarad'll - ad'llad'll -

5) - a dadarad'll - ad'llad'll - dadarad'll - ad'llad'll - dadarad'll - ad'llad'll -

6) dadarad'll - ad'llad'll tad'lad'll - ad'll - a - da - dad'lad'll - ad'll - a - da -

7) rad'll, tad'll - da - da - ra - d'llad'll - ad'll - ad'll - da - da - rad'll -

8) - a - d'll - da - da - rad'll - ad'll - da - da - rad'll - ad'll - rad'll - a

rad'da rad'd'll ad'll da da ra da rad'll ad'll da da ra da ra d'll ad'll da da ra

Все примеры, использованные здесь, исполняются в быстром, а некоторые в очень быстром темпе, и должны играть в соответствии с указанным здесь правилом. Иногда случается, что произнести слово *tad'lad'll* не удастся, потому как встречающиеся скачки мешают тому, и приходится менять артикуляцию. Однако, если быть очень искусным в этом виде артикуляции, можно исполнять эти пассажи, перемежающиеся скачками, так же, как и бегущие. Но нужно быть мастером, иначе лучше играть их по правилу, описанному выше, чтобы ничего не испортить. Правда, что независимо от того, насколько искусен человек в этом варьированном виде артикуляции, все же можно услышать, как меняется артикуляция, так как при этом прерывается течение и равномерность пассажей, и это

заметно, хотя и не для всякого уха. Я допускаю, что такие изменения трудно контролировать, но в то же время могу вас клятвенно заверить, что это возможно, хотя многие люди не желают этого признать, пока воочию не убедятся. Вот несколько тактов из предыдущего примера (см. пример z):

2)

1)



(ad'lad'll... a.d'lla d'll) ... a d'llad'll... a d'lla d'll... a.d'lla d'll) a d'lla d'll... a

2)



tad'llad'll... ad'lla d'll... ad'llad'll... a d'llad'll... a

Здесь работа языка такая же, как и в бегущих пассажах. Изучите эти примеры и работайте над артикуляцией, пока не будет результата. Но если вы склонны исполнять эти примеры с варьирующейся артикуляцией и находите это более приятным, пусть будет так, хотя я думаю, что очень быстрые пассажи должны катиться и бежать, чтобы произвести хорошее впечатление. Изучите оба способа, послушайте и выберите, или доверьте решение слушателю.

11

Теперь нам осталось рассмотреть фигуры, состоящие из 3 равных нот, такие как в очень быстрых темпах на $6/8$ и $9/8$ или триоли в быстрых и очень быстрых темпах. Такая фигура исполняется при помощи слова *tad'llda*. Слог *ta* дает первую ноту, *d'll* — вторую, *da* — третью. Здесь вы также заметите, что повторение одного и того же слова при появлении нескольких фигур подряд связано со многими трудностями, бóльшими, чем при появлении четырех нот равной длительности, потому что третья нота предшествующей триоли (или похожей фигуры) и первая нота последующей всегда приходится на *da*, и два слога *da* идут подряд. Это очень быстро вызывает утомление языка, делает исполнение неровным и запинаящимся, и таким образом портит плавное течение и бег пассажей. Посмотрите на пример и попробуйте. Но сначала в отдельных триолях (см. пример a и варианты b, c, d).

a)

b)

c) Presto

d) Presto

Вы легко заметите, особенно в очень быстрых темпах, что течение пассажей становится тяжелым, неровным и нескладным, потому что повторяется целое слово, и язык очень скоро тяжелеет от утомления. Но если вы уже освоили звук *r*, благодаря предыдущим упражнениям, и можете произносить [слог] *ra* чисто и бегло, то будете в состоянии исполнить только что приведенные пассажи намного отчетливей и с меньшими усилиями и играть длинные пассажи, не утомляя язык. Если вы произнесете *ra* вместо второго слога *da*, который так напрягает язык, то вместо повторяющегося слова *tad'lda* получится *radll'da*, а вместе — *tad'ldarad'lda* и т.д. И вы обнаружите, что язык может работать легко, бегло и продолжительно. И этот вид артикуляции сохраняется, даже если появляется много подобных фигур подряд, пока очень большой скачок не заставит поменять ее. Примеры сделают все более понятным. Мы сохраним предыдущие (см. примры e, f, g).

e) *Allegro assai*

f) *Presto*

g) *Presto*

Я абсолютно убежден: освоив такую артикуляцию, вы поймете, что сказанное мною выше несомненно верно. Но вы должны стараться делать ноты в триоли насколько возможно равными, ибо красота триоли состоит в равенстве нот, а не в перенесении веса на первую и ослаблении последней. Средняя же нота при этом получается слишком короткой и, следовательно, вся фигура выходит неровной, и вся ее красота сводится на нет.

12

В триолях со скачками артикуляция обычно варьируется, но все, что было сказано выше о четырех равных нотах, здесь также применимо. А именно: нужно сохранять артикуляцию первой фигуры, меняя *da* на *ra* во всех остальных [фигурах], также и в триолях со скачками. Образец с варьирующейся артикуляцией показан в примере h:

b) *Allegro assai*

rad'lda...rad'lda rad'lda... rad'lda...dad'lda...dadad'li...dad'lda...rad'lda...
 — rad'lda...dadad'li...da... rad'lda...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...
 — dad'lda rad'li da...rad'li da...rad'lda...rad'lda...rad'li da...rad'li da rad'li da rad'li da
 — radad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...dadad'li...da

Здесь артикуляция меняется в триолях со скачками, но при ближайшем рассмотрении видно, что этой варьирующейся артикуляцией изменяется сама суть триоли, и она уже не звучит, как триоль. Посмотрите на последнюю фигуру во втором такте в сравнении с теми, что следуют за ней, и [в сравнении] с двумя первыми фигурами в предпоследнем такте, которые играют здесь [со словом] *dadad'li*. Не находите ли вы, что вторая нота из-за варьирующейся артикуляции слишком длинная, хотя должна быть короткой согласно длительности? Просто возьмите триоль с обыкновенным [словом] *tad'lda* и затем ту, где измененное слово *tadad'li*. Не являются ли они различными фигурами в отношении звучания и артикуляции? Чтобы избежать этого недочета, лучше и правильней не менять язык и, следовательно, характер фигуры, а упражняться, пока не сможете сыграть ее с неизменной артикуляцией. Иначе дело обстоит в умеренно быстрых темпах, когда у вас есть время, и можно применять исключения из правил при одинарном языке. Но этого нельзя сделать в очень быстрых, бегущих и катящихся пассажах, исполняемых двойным языком, о чем мы здесь и говорим. Только когда за последней нотой триоли следует большой скачок (как во второй и третьей фигурах второго такта) можно слог *ra* (который иначе использовался бы вместо *da* для связки) опустить и *da* повторить вместо него. *Tad'ldadad'lda* вместо *tad'ldarad'lda* — но даже тогда этот скачок довольно труден, и исполняется не всеми. Чтобы не быть совсем уж многословным, я предоставлю ученику самому расставить правильную неизменную артикуляцию в этом примере.

13

Сейчас, как мне кажется, для более подробного освещения и объяснения предмета нужен другой пример, где одинарный и двойной язык чередуются друг с другом. Тогда можно

увидеть, где и как эти два вида артикуляции используются на практике, дабы не появлялись в неподходящем месте. В связи с этим см. образец, взятый из последней части концерта в примере i:

i) *Allegro assai*

ta da a a a ta ra da ra ta ra ta ra a da a.
 ra d'lad'li a d'la d'li a d'li a d'li a d'li ad'li a da a a a ta
 ra ta ra ta ra ta ra a da a ra ta a da rad'li a d'li ad'li
 a d'li a d'li a d'li a d'li a ta a ta ra d'li a d'li a d'li ad'li
 a d'li a d'li a d'li a d'li a d'li a a a ta ra d'lad'li a d'lad'li
 a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li
 a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li a d'lad'li a da a da a da a da
 a da a da a da a da rad'lad'li ar at a a a ta rad'lad'li ar at

намного больше, но во избежание многословия, я оставляю все как есть, так как убежден, что этого достаточно. Примеров мало, но они таковы, что с легкостью могут применяться во всех других случаях. Невозможно изучить каждый [случай] и включить его в книгу. Так как данный метод артикуляции общеупотребителен, все возможные случаи должны быть охвачены и приведены в порядок данными правилами. Если вы не согласны с моим мнением, что звук *a* должен быть главной гласной в этой артикуляции, и предпочитаете *i* — я не против, но истина в том, что звук получается более наполненным с *a*, чем с *i*. Если то, как описан метод и его применение, не находит у вас одобрения, я прошу не критиковать и не отвергать его, не испробовав, и не дав описание другого, лучшего метода. Я буду первым, кто признает его, если буду убежден аргументацией в учтивой и разумной манере.

Но пощадите меня, если хотите обосновать, что быстрые пассажи могут быть исполнены без соответствующих и правильных движений языка, то есть без артикуляции. На самом деле, нет ничего разумного в исполнении быстрых пассажей без языка, или артикуляции; арпеджированные или бегущие пассажи действительно легче исполнить без артикуляции, но звучат они довольно бедно. В смешанных фигурах, однако, этот метод просто не работает и дает в результате жалкое гудение. Кванц называет такое исполнение «волынкой», и я думаю, он прав, но едва ли с ним согласны те, кто считает себя мастерами, не владея артикуляцией. Я снова приведу сравнение, уже встречавшееся, со скрипачом, который не пользуется штрихами в быстрых пассажах, а просто ведет смычок вниз во всю длину, а потом обратно, каждый раз вымучивая столько звуков, сколько возможно. Я не думаю, что такое исполнение заслужило бы особое одобрение. Поэтому еще раз повторяю: всякий кто хочет исполнять быстрые пассажи чисто и отчетливо, должен владеть методом, позволяющим играть каждую ноту, даже в скорых темпах, чистой, различимой и отчетливой для каждого слушателя. Исполнитель также должен уметь слышать, ибо если исполнитель не слышит сам, то конечно же не услышит и публика. Я согласен с теми, кто работает методично, не оставляя ничего на волю случая. Многие же играют бессистемно, как получится, не считаясь с определенными правилами. В этом можно убедиться, если слушать исполнителя, который играет одну и ту же пьесу несколько раз — и конечно каждый раз по иному — непреднамеренно, и все происходит случайно, так как он не знаком с правилами исполнения. И еще раз: все, кто знает лучший способ исполнения, — поделитесь. Я изучал все, что казалось возможным для меня в течение сорока с лишним лет, но не смог найти ничего лучше. Может кто-то оказался удачливее меня. Один человек не может знать всего.

Глава десятая

Украшения

1

Украшения — это средства расцвечивания мелодии орнаментом. Если их использовать разумно, они делают мелодию более приятной, разнообразной и более связной. Украшения необходимы, их никогда нельзя опускать. Если сам композитор в изобилии снабдил мелодию украшениями, тогда исполнитель должен быть умеренным и осторожным с дополнениями, чтобы ничего не испортить. Эти украшения бывают существенными и произвольными (включаемыми по собственному усмотрению). Существенные украшения, являющиеся «приправой» для мелодии, нельзя опускать, они необходимы. Такие украшения обозначены либо маленькими нотами перед или между основными нотами, либо определенными знаками над ними. Иногда их даже выписывают обычными нотами и включают в такт различным образом. Если композитор не обозначил их, тогда они вставляются по усмотрению исполнителя. Это требует знаний, полученных в результате длительной практики, и здесь решающим фактором является опыт. Так как каждый чувствует по-своему, нужно вводить украшения по своему усмотрению. Но поскольку пьеса, которую играют несколько исполнителей одновременно, должна исполняться в единой манере, композитору надлежит выписать все, что он хочет услышать. И все же для того, кто привык приукрашивать каждую нотку, трудно будет играть только то, что написано. А теперь, чтобы узнать, где и как основные украшения должны использоваться, нужно слушать исполнителей, о которых известно, что их мастерство позволяет справляться с этой задачей. Таким образом, часто слушая хороших, я подчеркиваю, именно хороших певцов, вы формируете свой музыкальный вкус, который помогает украшать произведения и исполнять их, даже если никаких украшений не выписано. Невозможно привести правила по этому вопросу. Но будьте очень осторожны, не переусердствуйте и не перегружайте мелодию слишком большим количеством украшений. Верное ощущение и интуиция помогут выбрать нужный путь. Лучше мало, чем слишком много.

2

Произвольные украшения, которые представляют собой отдельные ноты, вписываются самим композитором, или же их вставляет исполнитель, если может. Если нет, то лучше пусть он играет только то, что написано самим композитором. Произвольные украшения будут обсуждаться в отдельной главе (14). Сейчас мы обратимся к существенным украшениям, потому что ни одну мелодию, если только она не скучная и не бесцветная, нельзя сыграть без них, хотя это возможно без свободных украшений.

3

Существенные украшения, каковые используются в наши дни, это:

- 1) Flattement²⁸
- 2) Форшлаг (апподжиатура)
- 3) Нахшлаг
- 4) Двойной форшлаг
- 5) Шлейфер
- 6) Группетто
- 7) Короткая трель, или шнеллер
- 8) Мордент
- 9) Батман
- 10) Forte и piano, crescendo и decrescendo
- 11) Глиссандо
- 12) Трель

Теперь поговорим о них по порядку, рассмотрим их качества и использование. Сначала flattement.

4

Flattement – это колебательное движение, которое выполняется на долгой выдержанной ноте, и может быть медленным или быстрым, однородным, прибывающим или убывающим. На флейте оно исполняется повторяющимся частичным, или неполным закрытием и открытием следующего отверстия от крайнего закрытого отверстия выдержанной ноты, или [попеременным открытием и закрытием] другого отверстия полностью, в зависимости от обстоятельств. Не следует делать flattement дыханием — это производит дурной эффект, и звук получается завывающим. Каждый, кто так делает, вредит грудной клетке и совершенно разрушает исполнение, так как теряется твердость [дыхания], и потому невозможно сохранять плотный и чистый звук. Все колебание идет из груди. Не советую часто использовать это украшение. На длинных нотах, ферматах и на нотах перед каденцией его можно использовать. Очень быстрое пальцевое вибрато, как мне кажется, является плохим украшением. Примеры техники такого рода не годятся для записи, но я укажу, насколько возможно, каким образом пальцевое вибрато должно исполняться на каждой ноте. См. пример а:



Хотя не каждая нота пригодна для flattement, я показал их все, чтобы вы могли применить это украшение при необходимости. Цифра под нотой означает палец, которым исполняется flattement, вся аппликатура указана в соответствии с таблицей аппликатур, включенных в мою книгу. Невозможно точно определить, до какой степени палец должен закрывать отверстие. Так как ноту нужно то направлять немного в сторону нижней границы, то возвращать на прежнее место, продолжая колебания, ухо легко определит, насколько при каждом движении палец должен, будучи выпрямлен и помещен на край отверстия, закрывать его. У некоторых нот — только на четверть, у других — наполовину, даже на три четверти, у третьих отверстие полностью закрыто. К последней группе принадлежат ноты B', HIS', CIS'', D'', C'''(при аппликатуре последней ноты 24567, третий палец исполняет flattement, при аппликатуре 245 — шестой палец), Des''', DIS''', Es''' и A'''.

5

Вновь напоминаю, что на флейте flattement нельзя исполнять с помощью грудной клетки, так как из-за этого входит в привычку дрожащий звук. Результатом становится исполнение, достойное сожаления. Если, однако, вы желаете использовать грудную клетку, чтобы помочь себе, это нужно делать одновременно с движением пальца, усиливая поток воздуха, когда он поднимается, и ослабляя его, когда палец опускается. Таким образом, flattement делается сильнее и чище. Главная прелесть флейты — в устойчивом, четко очерченном и ровном звуке, хотя этого трудно добиться на нашем инструменте, и потому такой звук — редкость. Нужно все же стремиться к нему, и сохранять грудь твердой и сильной, не допуская колебаний. Также напоминаю, что данное украшение нужно использовать редко, чтобы оно действительно производило хороший эффект, поскольку, будучи использовано слишком часто, вызовет только отвращение.

Аподжиатура, или форшлаг — задержка ноты за счет предыдущей. Это маленькая нота, которая забирает длительность у последующей ноты, с которой она заливована. Обычно используется восьмая или шестнадцатая нота, но для ясности лучше выписать ее с той длительностью, которую она должна иметь. Если форшлаг должен составлять половинную ноту, то пишется маленькая половинная. Если четверть — нужно писать четверть, и т.д. (см. пример b).



Если предполагается, что форшлаг должен быть очень коротким, нужно писать его очень коротким — так чтобы, если несколько человек одновременно играют форшлаг, они могли бы делать это одинаково и одновременно. Но так делается не всегда.

Форшлаг берется как сверху, так и снизу, что всегда зависит от позиции предыдущей ноты (см. пример c):



Но они также бывают и свободно выписанными, и берутся от любой ноты (см. пример d):



Они могут быть длинными и короткими. Длительность длинного форшлага варьируется: если он пишется перед обычной нотой, то равен ее половине (см. пример e):



Но если после ноты стоит точка, форшлаг равняется длительности написанной ноты, точка играется отдельно и заливовывается с длинным форшлагом (см. пример f):



То же самое, если вместо точки после ноты стоит пауза (см. пример g):



Такие форшлагги играют, как в примере h:



Но если во время паузы в другой партии есть имитация или пассаж, или вам нужно время, чтобы взять дыхание, пауза не включается. Лучше, чтобы такие случаи были написаны обычными нотами; тогда не будет ошибок и неприятного шума в итоге.

8

Форшлагги не следует исполнять с силой, но и не слишком мягко, четко отделяя от предыдущей ноты. Акцент практически всегда падает на долгий форшлаг, и если есть время, форшлаг нужно начать слабо, дать ему вырасти в полную силу ноты, а затем следующую ноту соединить с ним очень легко, как бы вскользь. Мы называем это *Abzug*. Форшлаг должен попадать в ритм, будь он долгий или короткий; так что если есть другая партия²⁹, его нужно исполнять вместе с основной нотой во второй партии, и нота, задержанная форшлагом, затем присоединяется к ней. Некоторые не считают, что форшлаг снизу (если это целый тон от следующей ноты) так же хорош, как и сверху, потому что это обычно диссонанс, и разрешается такой диссонанс не вверх, но вниз (см. пример i):



Таким образом, чтобы избежать разрешения этих форшлаггов вверх, поскольку эти диссонансы должны разрешаться вниз, некоторые играют их как в примере k:



т.е. вставляются еще две короткие ноты между форшлагом и нотой, первая из которых является правильным разрешением. Это играет как в примере l:



Кто находит это приятным, может делать так. Простой форшлаг в примере i мне ближе: он делает мелодию более приятной и красивой. Вставка двух маленьких нот, по-моему, полностью изменяет и лишает прежнего эффекта.

9

Форшлаг всегда вызывает путаницу, так как одни хотят играть их так, другие иначе, поэтому желательно, чтобы уважаемые композиторы приобрели привычку превращать все долгие форшлаг в обычные ноты и давать им нужную длительность в такте, чтобы каждый мог верно выразить намерения композитора, даже если правила ему не известны. Было бы необходимо, чтобы исполнитель узнал весь набор правил, которым на практике он не уделяет должного внимания и потому играет иначе, чем предписано автором. Если несколько исполнителей играют одну партию, и у каждого свое правило для форшлаг, или совсем никакого, то в этом случае вся ясность исчезает, и появляется шумная путаница вместо связной музыки. Примеры тому встречаются ежедневно. Многие заполняют форшлагами все места, кажущиеся пустыми, делая исполнение пьесы несуразным, и думают, что получилось красиво. Но им невдомек, что если все делается неразумно, украшения приносят хорошей пьесе больше вреда, чем пользы. Может даже возникать неверная гармония относительно баса, если форшлаг используются не к месту.

10

В параграфе 6 этой главы я сказал, что форшлаг, стоящий перед нотой с точкой, должен быть той же длительности, что и сама нота, и играется только точка. Это можно увидеть в соответствующих примерах. Но в размере $6/8$ и $6/4$ имеется исключение из этого правила. Если, например, есть такая фигура, как в примере m:



Во втором такте на форшлаг не влияет нота с точкой. Две ноты, связанные вместе, рассматриваются, как вид метра, состоящий из двух равных частей, потому форшлаг делит ноту на две равные части, из которых первая (четверть с точкой) падает на форшлаг, а вторая четверть залигована с ним (см. пример n):



В размере 6/4 все так же, за исключением того, что вместо восьмых там четверти, и потому половина такта — это половинная с точкой (см. пример о); играть как в примере р:



11

Теперь переходим к короткому форшлагу, который приходится на одну долю с нотой, перед которой стоит. Он используется в радостных частях, когда на одной линии или в промежутке между ними идут несколько четвертей или половинных или других нот подряд. Как в примере q:



Также при задержаниях. Когда форшлаг стоит перед диссонирующей нотой, нужно сделать его очень коротким, чтобы диссонанс не перешел в консонанс, или не получился неподготовленным, как в случае с септимой, и не испортил таким образом красивую гармонию. Диссонансы, перед которым могут быть форшлаг, это септима, уменьшенная квинта, увеличенная кварта и секунда. Перед уменьшенной септимой, когда во второй партии имитации (см пример r):



Если бы это были длинные форшлагы, половинная должна была бы браться на форшлаге, а следующая четверть (септима) появилась бы вместе с басом без подготовки. Какая отвратительная гармония была бы результатом долгого форшлага! В примере s во втором такте дан образец на увеличенную кварту, в четвертом такте — уменьшенная квинта и в пятом такте — секунда.



12

Существует еще один вид короткого форшлага — *проходящий форшлаг*. Длительность такого форшлага зависит не от последующей ноты, а от предыдущей. Однако заливованы они со следующей нотой и обычно используются в нисходящих последовательностях с терциями, как в примере t, которые играют как в примере u.



Не все с этим согласны. Кванц хочет, чтобы они игрались как в примере u. Но мне кажется, что пример, который он приводит, неверно демонстрирует правило, так как эти маленькие форшлагги должны использоваться только между нисходящими терциями, хотя Кванц использует их иначе. Расстояние от последней четверти первого такта до первой четвертной второго — не терция; то же самое с последними двумя четвертными, поэтому так играть нельзя. Вот его пример (w). Предполагается, что его надо играть как в примере x.

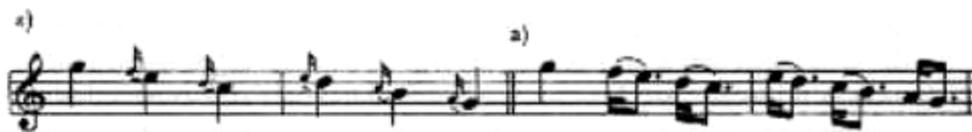


Первый форшлаг заимствует свою длительность у первой четверти, второй — у второй четверти, и первый форшлаг в следующем такте должен заимствовать длительность у третьей четверти предыдущего такта, хотя здесь шаг не равняется терции. Несмотря на ту особенность, что форшлаг в следующем такте должен брать длительность из предыдущего такта, я думаю, что этот форшлаг должен быть совсем опущен во втором такте, ибо он не может взять длительность последующей ноты, так как из нее берет свою длительность следующий форшлаг. Форшлаг перед последней четвертью — такого же рода. Его нужно, следовательно, опустить или заменить на долгий (см. пример y):



13

Кванц стремится утвердить подобный способ игры, ссылаясь на его изобретателей, французов. Он дает его как правило, но сам им не пользуется. См. в таблицу XIX в его книге — первую, четвертую и последнюю строки. Марпург не одобряет такой способ, так как утверждает, что все короткие форшлагги должны играться точно в долю, как и долгие, поэтому он требует, чтобы последовательность в примере z исполнялась так, как в примере a.



В поддержку этого утверждения он цитирует французского автора Буавэна (Voivin), который в своей книге об органе, опубликованной в 1690 году, говорит, что эти маленькие нотки должны приходиться точно на басовые ноты гармонии, и приводит этот самый пример (см. пример b).



Кто же прав? Мелодия хороша в обоих случаях, но эффект разный, и я более склонен согласиться с Марпургом. Не лучше ли композитору выписывать такую мелодию обычными нотами, а не оставлять так много на волю случая?

Таким образом, все сомнения можно развеять. Но если встречаются случаи, такие, как описаны выше, я не знаю другого способа, кроме как изучить содержание мелодии и выбрать украшения, подходящие к ней. Оба варианта подходят для медленных частей, но для оживленных более уместен второй.

14

То же происходит при восходящих последовательностях терций, как в примере с. Исполняется как в примере d, а также в примере e.



Возьмите приведенное выше за правило и не обращайтесь на то, что один хочет так, а другой иначе. Это только путает начинающего, и он никогда не решится предпочесть что-то одно.

15

Существует другой вид короткого форшлага, который также заимствует длительность у предыдущей ноты. Он встречается в цезурах, когда уже есть форшлаг, выписанный в мелодии. Поэтому получается два форшлага: один — маленькая нота, а другой — обычная нота в такте, как в примере f.



Они играют как в примере g.



Эти форшлагги можно играть в долю, но это производит другой эффект — не такой уж и хороший. Так как все играют по-разному, и содержание пьесы должно приниматься во внимание, каждый выбирает, согласно собственным ощущениям. Короткие форшлагги используются скорее в оживленных частях, а длинные — в медленных и певучих. Используйте их умеренно и всегда пытайтесь поставить их на нужное место, если таковые оставлены на усмотрение исполнителя и не выписаны. Этому может научить длительный опыт. Использование по усмотрению — прерогатива исполнителей концертов и соло. В многоголосных пьесах, когда несколько музыкантов играют одну партию, нужно играть, что написано, чтобы дополнения не вносили беспорядка, так как все не могут делать одни и те же дополнения.

16

Проходящий форшлаг — это маленькая нота между двумя нотами, соседняя, или даже на одной высоте с основной нотой. Ее длительность берется от предыдущей ноты, и эти ноты залигованы. См. пример h:



Однако, он также может использоваться при скачках вниз или вверх. См. пример i):



Скачок падает на следующую ноту. Если предполагается, что проходящий форшлаг связывается со следующей нотой, то они должны быть залигованы. Но лучше, как уже утверждалось несколько раз, чтобы это украшение было выписано обычными нотами, дабы никто не чинил препятствий намерению композитора.

17

Существует другой вид проходящего форшлага, *состоящий из двух маленьких нот, которые также забирают длительность предыдущей ноты, первая из них находится на*

ступень ниже или выше, чем предыдущая нота, и вторая вновь совпадает по высоте с этой нотой (см. пример k):



Он [форшлаг] играется, как в примере l:



Окончание, относящееся к трели, совсем другое и будет рассмотрено в соответствующем месте. Этот пример не может считаться образцом хорошей мелодии, так как для столь короткого мотива украшение повторяется слишком часто. Пример нужен, чтобы показать, как применяется данное украшение.

18

Шлейфер состоит из двух коротких нот, которые связаны лигой и расположены на расстоянии терции выше или ниже следующей ноты (см. пример m):



Это очень похоже на проходящий форшлаг, описанный в параграфе 17. *Шлейфер*, однако, играется в долю, тогда как проходящий форшлаг привязан к предыдущей ноте и от нее берет свою длительность. Есть другой вид шлейфера, первая нота которого с точкой, и держится долго, а вторая (короткая) нота и основная нота быстро связываются с ней лигой. Это украшение имеет эффект, отличный от предыдущего (см. пример n):



Это играется как в примере o:



Но поскольку сложно догадаться, как исполнять шлейфер, написанный таким способом, желательно, чтобы все подобные украшения были выписаны обычными нотами, о чем сообщалось в каждом предыдущем параграфе. Первый вид используется только в быстрых и оживленных частях, второй имеет лучший эффект в веселых, но певучих отрывках.

19

Двойной форшлаг — это украшение, состоящее из двух маленьких форшлагов разной длительности перед основной нотой — один выше, другой ниже. Он обозначается маленькими нотами (см. пример p):



Он исполняется как в примере q:



Из этого примера видно, что данный форшлаг может объединять различные ноты звукоряда, но все же в большинстве случаев, если перед ним стоит нота, то его первый звук находится на той же высоте, а второй — ступенью выше последующей основной ноты. Однако, когда двойной форшлаг не зависит от предыдущей ноты, а играется свободно, как будто перед ним нет никакой ноты, это выглядит следующим образом (см. пример r):



После первой ноты также может стоять точка, хотя мало кто понимает ее суть (см. пример s):



Исполняется он [форшлаг] как в примере t:



Акцент делается на первую ноту фигуры, а основная нота откладывается.

20

Группетто иногда состоит из трех, иногда из четырех нот, и либо играется свободно, либо в ритме, если есть предшествующая нота на той же высоте, или присоединяется к долгому восходящему форшлаг; или если оно находится между двумя нотами одинаковой длительности, или если первая нота — с точкой. Группетто выполняется сверху или снизу и в первом случае обозначается «~» , а во втором наоборот. Когда оно играется свободно, или когда ему предшествует короткая нота, играют только три короткие ноты, а четвертая нота — основная (см. пример u):



Играется оно как в примере w:



Когда оно присоединяется к долгому форшлагу, или располагается между двумя равными нотами, вторая из которых на ступень выше, либо первая из них сопровождается точкой, — все четыре маленькие ноты должны быть слышны (см. пример x):



Когда группетто между двумя равными нотами (см. пример y):



Когда первая нота с точкой (см. пример z):



21

Группетто также можно использовать между нотами, находящимися друг от друга на расстоянии более, чем одна ступень (см. пример a):



К.Ф.Э.Бах дополнил это украшение еще одной маленькой нотой, помещенной перед группетто (см. пример b):



Если группетто содержит альтерации, тогда [соответствующий] знак должен быть вписан. Если знак альтерации стоит над знаком группетто, то он действует на первую ноту, если под знаком — то на последнюю ноту (см. пример c):



Все эти примеры выписаны сначала со знаками, затем маленькими нотами и, наконец, обычными нотами, чтобы показать, как выполнять этот красивый и очень полезный вид украшения. Он может быть использован в оживленных и в медленных частях.

22

Короткая трель — это украшение, состоящее из двух нот, иногда из четырех, соединенных или с нисходящим форшлагом, или с предшествующей хорошей нотой. Короткая трель, состоящая из двух нот, приходится на хорошую ноту в нисходящих последовательностях. Она также может быть свободно использована как с хорошими, так и с плохими нотами, и этот вид называется шнеллер.

Данное украшение обозначается знаком, похожим на знак умлаута в немецком языке. Вначале я приведу образец с форшлагом (см. пример d), затем, как оно записывается маленькими нотами, и, наконец, как исполняется. [Вариант] с четырьмя нотами (см. пример e):



С хорошей нотой перед ним (см. пример f):



Сначала как записывается, а потом как играется (см. пример g):



Или на одной ноте с точкой после форшлага (см. пример h):



После форшлага, на ноте со знаком ферматы (см. пример i). Исполняется он как в примере k:



Здесь выдерживается не нота под знаком ферматы, а форшлаг, и короткая трель связывается с ним быстро и кратко, так что внезапно останавливается (см. пример k), и наступает тишина. После короткой передышки игра продолжается.

23

В нисходящих последовательностях, где украшение приходится на хорошую ноту (см. пример l). Исполняется он как в примере m:



В нисходящих последовательностях, где украшение приходится на плохую ноту (особенно если несколько фигур уже прошло), оно производит хороший эффект (см. пример n), и играется как в примере o:



Или так (см. пример p), или таким образом (см. пример q):



Оно используется совершенно свободно следующим образом (см. пример г):



Данный вид украшения называется шнеллер и всегда обозначается маленькими нотами и играется как в примере s:



Как существенное украшение, если не встречается слишком часто, оно может быть полезным, особенно в оживленных частях. Мордент, или батман имеет тот же эффект в подобных случаях. Короткую трель лучше всего использовать в энергичных отрывках, хотя также можно и в певучих, если сохранять благоразумие.

24

Мордент состоит из двух маленьких нот — как и короткая трель, только в обратном направлении. Короткая трель начинается на основной ноте, продолжается на той, что выше, и возвращается на основную ноту. Мордент начинается так же на основной ноте, но продолжается на той, что ниже, и возвращается на основную ноту. Выполняется он очень быстро, и акцент падает на основную ноту. Мордент бывает долгим или коротким, или, как говорят, одинарным или двойным, согласно требованиям обстоятельств. Короткий идет одновременно с нотой, длинный, состоящий из четырех нот, заимствует длительность у ноты, над которой он обозначен (см. пример t), и играется он как в примере u:



Он используется свободно, без затакта, или с затактом при скачках, как в примере x:



25

Кванц называет этот короткий мордент батманом, и использует долгие морденты после форшлага снизу (см. пример y):



То, как он должен быть сыгран и разделен ритмически, показано в примере z:



В предыдущем примере он приходился на хорошую ноту, а здесь — на плохую. Он также используется, когда нота (с мордентом) стоит перед более высокой нотой; в этом случае он приходится на безударную ноту (см. пример aa), играется как в примере bb:



Все рассмотренные случаи корректны, если к ним подходить разумно. Украшения оживляют мелодию и делают ее разнообразной, когда выбираются со здравым смыслом; ибо не все украшения подходят к любой мелодии, но используются, согласно темпу и содержанию пьесы. Не нужно подражать тем, кто считает, что хорошее исполнение зависит от изобилия украшений, и кто украшает каждую ноту. В этом случае мелодия совершенно обезображивается. Но не следует совершать и противоположной ошибки и пикивать пресную мелодию, плоскую и скучную, делая ее жалкой и бесцветной. Все украшения, описанные выше, могут без сомнения расцветить пьесу, но также могут и обезобразить ее. Кванц считает, что: «Возвышенная, величественная и энергичная часть может стать ординарной и пресной из-за неудачно примененных форшлагов, а меланхоличная и нежная пьеса — напротив, слишком веселой и подвижной из-за излишней перегруженности трелями и другими мелизмами, что портит задуманное композитором». Неопровержимая истина! Каждый должен давать то, что имеет. Если не может дать многого, то более разумно не пытаться делать то, чего не можешь, и чего не в состоянии понять. Тот, кто никогда не изучал правила исполнения и не развил суждений, но дудел и пиликал с плохими музыкантами всю жизнь, так и не научившись думать, при этом не имея даже поверхностного знания теории музыки, всегда будет демонстрировать скучное, однообразное и неряшливое исполнение. А гордыня не позволит ему измениться.

26

Теперь остался батман, который бывает двух видов, короткий и длинный. Но так как короткий батман — это то же самое, что и короткий мордент, о нем нечего больше сказать. Длинный батман, однако, отличается от длинного мордента тем, что начинается на полутон ниже основной ноты, тогда как последний начинается с основной ноты. Каждый, кто хочет использовать длинный батман, найдет его в примере с:



Существует огромное количество подобных маленьких украшений, которые по-разному играют и называются разными людьми, но довольно об этом. Я убежден, что все это лишнее для начинающего [музыканта], который может быть легко запутаться в таком многообразии. Долг композитора — записать те украшения, что он хочет [услышать]. Все остальное откроется тому, кто усердно изучает правильные вещи и обдумывает их.

27

Так как чередование сильного и слабого [звучания] является главным компонентом хорошего исполнения, я включаю это [обозначения изменения динамики] в перечень основных украшений. Сила звука обозначается словами, заимствованными из итальянского языка или их начальными буквами:

Forte, громко, *f*

Poco forte, не очень громко, poco *f*

Mezzo forte, умеренно громко, *mf*

Piu forte, громче, *piu f*

Fortissimo, очень громко, *ff*

Fortissimo assai, действительно очень громко, *fff*

Piano, тихо, *p*

Poco piano, не очень тихо, poco *p*

Mezzo piano, умеренно тихо, *mp*

Piu piano, тише, *piu p*

Pianissimo, очень тихо, *pp*

Pianissimo assai, действительно очень тихо, *ppp*

Другие степени звучания, находящиеся между этими, лишь нюансы, которые определяются чувством, и поэтому мало кем используются, согласно правилам, да и применяться могут не на каждом инструменте. Довольно трудно получить все эти градации на флейте. Как много флейтистов, которые об этом даже не задумываются! Большинство из них играют на одном и том же уровне звука постоянно, особенно если звук тонкий и слабый, с которым они ничего не могут поделать, даже если бы очень хотели. Или если всегда играют с преувеличенной силой, которую нельзя еще увеличить. Я уже говорил о том, как измерять силу звука, так чтобы правильно чередовать сильное и слабое.

Forte и piano всегда начинаются с ноты, над или под которой стоит буква *f* или *p*. И то, и другое [обозначение] используются как для отдельных нот, так и для целых отрывков,

особенно для тех, которые уже однажды появлялись. Сильное и слабое формируют друг с другом контраст, одно не всегда перетекает в другое, как в случае с *crescendo* и *decrescendo*, о чем будет сказано в соответствующем параграфе. Здесь я не даю пример, потому что расставляю *f* и *p* согласно чувству. Другой расставил бы их согласно своему чувству. Во время исполнения нужно находить места, где чередование сильного и слабого имело бы наилучший эффект, и тогда все будет правильно. То, что каждый чувствует по-своему и играет по-своему, можно доказать, если взять несколько человек, играющих одну и ту же пьесу: они будут играть ее по-разному. По этой причине пример здесь не нужен. Объяснения этому можно найти в моей работе «Краткий трактат об игре на флейте», (Брейткопф, 1786). Но если вы думаете, что пример необходим, вы найдете обозначения *f*, *p*, *cr*, *dec* в маленьком примере в следующем параграфе, в главе о дополнительных украшениях, которыми можно пользоваться (*Adagio*). Все, что я сказал здесь и скажу ниже, применимо только к игре соло. Для тех, кто играет в оркестре, есть особые правила, описанные Кванцем.

28

Я причисляю *crescendo* и *decrescendo* к дополнительным украшениям. Они обозначаются соответствующими итальянскими словами и знаками. Их можно использовать на одной ноте, особенно длинной, и на нескольких. Так как эти обозначения используются часто и по-разному на отдельных нотах, в мелодиях и форшлагах (поэтому здесь невозможно описать все случаи), я хотел бы привести один пример, который достаточно хорошо показывает использование данных украшений (см. пример d):



Под нотой, где написано *cr*, на узком конце знака, начинается увеличение громкости. Само собой разумеется, в начале *crescendo* нужно взять звук такой силы, чтобы было возможно дальнейшее увеличение громкости до пределов, какие позволяет инструмент. Если вы начнете слишком громко, то не сможете сделать следующую ноту сильнее по сравнению с начальной. Особенно на флейте, на которой добиться этого сложнее, чем на

других инструментах. Те, кто не знает флейту, думают, что усиление звука достигается только усилением потока воздуха. Действительно, звук становится громче, но также и выше, если не знать, как это предотвратить.

Поэтому, если хотите усилить звук, вы также должны постепенно поворачивать отверстие флейты внутрь, так что просвет становится меньше, и таким образом нота не выбьется из тональности, если дуть сильнее.

Противоположностью является *decrescendo*. Если *crescendo* обозначается знаком <, смотрите на его концы: они показывают, где начинается тихо и где заканчивается громко. Так же и с *decrescendo*. Но если есть обозначение *crescendo* или просто две первые буквы *cr*, так же можно видеть, где начать, так как там иногда стоит *piano*. Но вы не можете видеть, где заканчивать усиление. Следовательно, должно быть обозначение *forte*. Так же обстоит дело и с *decrescendo*, когда начало [усиления звука] обозначено *f* и конец буквой *p*, как видно в примере *d*. Все это помогает расцвечивать и оттенять [мелодию] и, следовательно, создавать хорошее исполнение.

29

Теперь всего несколько слов об украшении, которое весьма распространено в настоящее время. *Это глиссандо — одна или две ноты, когда палец постепенно отводится от отверстия или соскальзывает с него, или отверстие постепенно закрывается сбоку, или таким же образом открывается.* Я поместил здесь это украшение, потому что в последнее время оно стало очень модным: с ним постоянно сталкиваешься. Как правило, оно скорее дополнительное, чем основное, и часто его можно вовсе опустить. Люди не задумываются над тем, где это украшение уместно, и не принимают во внимание то, что его нужно применять очень-очень редко, чтобы оно не вызывало отвращения. Но подчас его используют по десять раз в пределах одной части, при каждой возможности, и это становится невыносимым.

Многие не должны применять данное украшение так часто. Его ценность не в том, чтобы кто-то мог просто показать, что и он усвоил это уродство. Я называю его уродством, и он является таковым, будучи исполненным большинством из наших так называемых исполнителей концертов. Если его исполнить в нужное время и в нужном месте, оно будет производить хороший эффект. Но это должно происходить очень редко, так как по сути своей глиссандо легко приедается при слишком частом повторении. Его вводят в мелодиях с полутоновыми нисходящими или восходящими ходами, но оно более годится в нисходящих. Оба случая в примере *e*:



Во втором такте этого примера данное украшение надлежит играть следующим образом: когда ваш палец на G, первой ноте второго такта, оба пальца для ноты F, то есть 4-й и 6-й, кладутся немного вытянутыми сбоку, прямо напротив отверстий, но очень близко к ним. Постепенно прикрывайте отверстия, пока те не будут закрыты. Последнее я бы не всем советовал, но первое подойдет многим. Если у вас сухие пальцы, вы можете это сделать, но влажными пальцами такое не получится, так как они будут прилипать, и будут возникать препятствия при скольжении в обе стороны. Ноты не перейдут одна в другую гладко и прозвучат грязно. В последнем такте также имеется пример форшлага D'' к ноте E''. Обычно из такого форшлага выходят две ноты. Здесь форшлаг — четверть, из которой получаются две восьмые, поэтому первая восьмая D'', вторая DIS'' и нота E'' объединяются. Но если вы хотите сделать глissандо от D к E не задевая DIS, постепенно поднимайте кончик шестого пальца, пока отверстие полностью не освободится, и получите ноту E. Когда вы начнете открывать или закрывать отверстие, делая такое глissандо, надлежит дуть немного сильнее, чтобы звучание оставалось сильным. Звук станет слабым, если не выполнить эту предосторожность.

30

Этот вид украшения используется на ферматах при переходе к основной теме. Если, например, композитор написал этот переход как в примере f после ферматы в Рондо, можно исполнить глissандо от A'' к FIS'', ставя пальцы на отверстия, как описано выше.



Этих примеров достаточно, чтобы продемонстрировать, где используется украшение. Но я еще раз напоминаю, что его следует применять очень редко, чтобы не создавался эффект завывания. В параграфе 6 части 15-ой об этом сказано больше.

Глава одиннадцатая

Трели

1

Многим покажется излишним посвящать целую главу трели, особенно если она, как считают, есть просто хлопанье пальцем по инструменту, и чем быстрее, тем лучше. Я, конечно, не первый, кто пишет главу о трелях, другие уже сделали это. И все же, раз уж я

пишу, я хочу поделиться своими мыслями об этом украшении. Если вам они будут по душе, вы можете применить их, если же нет — просто отложите их.

2

Поскольку трель — одно из самых замечательных украшений, но также одно из сложнейших, и такое же необходимое, как и другие основные украшения, важно пытаться с неустанным прилежанием работать над ней. Поскольку благодаря трели мелодия становится лучше, для инструменталиста, как и для певца, неспособность исполнять правильные и красивые трели является большим недостатком. Неважно, насколько замечательно исполнение инструменталиста или певца, его выступление много потеряет, если отсутствует это украшение, особенно если исполнитель завершает каденции без трелей, или плохими трелями. Редко можно услышать хорошую трель, кажется, это физически невозможно для многих людей. Я думаю, что причина этому недостатку лежит в изначальной предрасположенности. Но с другой стороны, многие и не стараются, считая, что все получится само.

3

На флейте все пальцы (даже мизинцы, а на флейте со многими клапанами также и большой палец) должны уметь делать не просто хорошую трель, но также трели с различной скоростью. Отсюда вы можете судить о крайней сложности и продолжительности работы, которая требуется, чтобы достичь цели. Так не напрасен ли труд всей жизни, если трель делается случайными движениями пальцев наугад, без внимания к однородности, красоте и верной скорости, подходящей общему движению? В таком случае все пальцы привыкнут к неверной манере исполнения, возможно окончательно, либо придется все отрабатывать заново. Поэтому, если хотите обладать твердостью, уверенностью и надежностью пальцев, вы должны тренировать каждый палец отдельно: сначала медленно, пока не ощутите, что он движется совершенно ровно; затем в том же духе, но быстрее, быстрее и еще быстрее, пока палец не сможет все выполнять красиво. Когда закончите с одним пальцем, переходите к другому, и так продолжайте до тех пор, пока тщательно и совершенно не будут натренированы все семь пальцев на обычной флейте и десять на флейте с клапанами. Когда вы будете владеть техникой в совершенстве, чего конечно можно достичь лишь ежедневными напряженными занятиями, вы сможете делать прекрасные трели, подходящие к темпу пьесы в каждом [отдельном] случае, и приобретете прекрасное умение, которого не хватает многим.

Но прилежание и неустанный труд необходимы — ничего не приходит во сне. Конечно, те, кому просто нужно потренировать пару пальцев на [другом] инструменте, закончат раньше и легче, чем бедный флейтист, который должен нести свой крест, если, конечно, он хочет стать хорошим флейтистом.

Трель состоит из определенного числа маленьких нот: нота под знаком трели меняется, делая шаг, на полутон или тон, первой идет главная нота, а затем — нота на целый тон или полутон выше, согласно последовательности исполняемых нот. Правильная трель, поэтому, всегда состоит из полутона или целого тона. Терцовая трель совершенно бесполезна, и ни один разумный флейтист с хорошим вкусом не подумает делать ее, если этого можно избежать. Также и трель на уменьшенной септимере, вместо которой исполняется трель с уменьшенной септимой и уменьшенной октавой, и это всегда лучше, чем выписывать то, что некоторые считают фальшивой трелью. Но можно ли выписать трель? Выписать трель, как мне кажется, значит быть неспособным исполнять трели или не знать, как их исполняют. Что касается красоты мелодии, все, что является трелью, должно оставаться трелью. Выписанная трель — вообще не трель.

Трель на уменьшенной септимере можно увидеть в примере 1:



В обоих случаях форшлаг, или нота, стоящая вместо форшлага, составляет с басом октаву: в первом случае чистую октаву, а во втором — уменьшенную, и в обоих случаях это D, хотя в басу DIS, поэтому трель на ноте C, которая является уменьшенной септимой, должна быть с C и D, см. пример 2:



Я не понимаю, почему люди не хотят играть эту трель, используя уменьшенную октаву, которая присутствует в гармонии. Но трель нужно сделать, как указано в примере 2, и как будет показано ниже — так, что вес приходится на главную ноту C, а не на проходящую ноту D. Если начать с D и всегда делать акцент на нее во время трели, звучание будет очень плохим вместе с DIS в басу. Но это не проблема, если вес помещается на главную ноту C, как и должно быть, так что проходящая нота, D достаточно хорошо соотносится с басом.

Знак, показанный в примере 3, ставится над нотой, которая должна заменяться трелью. Эти ноты могут быть разными — целыми, половинными, четвертными и восьмыми, а трель берет длительность от ноты, над которой надписана. Но на самом деле еще не определено точно, на сколько маленьких нот (из которых состоит трель) такая нота должна делиться, хотя трели исполняются с разной скоростью. Больше об этом найдете ниже. Ноты в трели выглядят как в примере 4:



Верхняя нота трели определяется тональностью: в примере 4 в трели на ноте G используется нота A, которая находится над ней, потому что она идет после G в звукоряде. В примере 5 трель на ноте D. D может принадлежать гамме B-dur, согласно ключевому знаку, и к ней относятся ноты B', C'', D'', Es'' и т.д.; или гамме G-moll, поэтому в этой трели надлежит использовать ноту, идущую следом за D'', и здесь это Es'' — полутон над D''. Трель нельзя исполнять шестым пальцем, потому что он даст не Es'', а E'', и даже если вы немножко поднимете палец, все равно будет слышна нота E'', что будет иметь плохой эффект. Чтобы этого избежать, трель нужно делать мизинцем на клапане, и тогда, если отверстие под клапаном точно настроено на Es и пружина хорошо работает, трель будет красивая. См. пример 6:



Там, где можно делать [трель] правильно, так и следует делать. Достаточно случаев, когда вы это невозможно, и тогда приходится бороться с обстоятельствами.

Характеристикой хорошей трели является четкий ритм, так что палец не держат на инструменте дольше, чем над инструментом, и наоборот, и время, затраченное на то, чтобы положить палец, равняется времени, затраченному на то, чтобы его поднять, и это время соответствует темпу части. Нужно сказать, что трель не должна быть слишком быстрой или слишком медленной. Так как в течение пьесы встречается много трелей, необходимо следить, чтобы они всегда были одинаковыми и не были быстрее или медленнее друг друга. Это важно, так как трели выполняют разные пальцы. Чтобы обезопасить себя и всегда иметь возможность сделать трель, подходящую по темпу к [той или иной] части, я думаю, необходимо установить для каждого темпа определенную меру. Я не понимаю, почему все

оставляют это [количество нот в трели] на волю случая, например, если есть четверть, где количество нот, которое можно использовать в трели, при сложении должно составлять четверть! При таком методе те трели, что следуют затем, конечно не будут равны первой, особенно если каждый раз используется другой палец, который будет исполнять другую трель. Ведь точное количество нот, соответствующее размеру ноты с трелью, не было определено, а пальцы не натренированы для всех возможных случаев.

Вот почему трель, исполняемая таким образом, редко соответствует длительности ноты, на которой выполняется. Нот или слишком много или слишком мало, поэтому трель либо слишком длинная, либо слишком короткая. Никто до сих пор не указал точной меры, и даже не попытался предложить ее, и возникла ошибка: каждый палец делает свою трель, или, в лучшем случае, люди приучили пальцы только к одной трели, которая должна подходить к любому случаю. Они делают либо слишком медленную, либо слишком быструю трель, используя ее во всех темпах. Первая — ленивая, вялая трель, другая — дрожащая, ноющая. Обе они неправильные, и начинающий музыкант должен следить, чтобы не повторять подобной ошибки, даже если ее допускает так называемый виртуоз. К ошибке быстро привыкаешь, и избавиться от нее требует больших усилий.

7

Трель, которая возникает в ходе мелодии, всегда зависит от форшлага сверху или снизу, или от предшествующей ноты, занимающей место форшлага. См. пример 7:



Но если мелодия начинается с трели, или в начале пьесы, или в ходе ее, трель можно взять с форшлагом, хотя и очень коротким (см. пример 8). Однако, это можно сделать и без форшлага (см. пример 9):



Когда форшлаг предшествует трели, он длится как обычно, то есть половину ноты, перед которой стоит, а другая половина занята трелью. Или он занимает две трети, если нота с точкой, и третья часть или точка занята трелью. Таким образом, трель начинается сразу после форшлага или ноты, над которой написана. См. пример 10:



Часто есть нота, написанная вместо форшлага (см. пример 11):



8

К концу каждой трели присоединяются две маленькие ноты, первая из которых на полтона или на тон ниже основной ноты, а вторая звучит как основная нота. Это называется окончанием, и каждая трель должна его иметь, см. примеры 8, 9, 10, 11. Иногда две маленькие ноты окончания выписаны обычными нотами, см. примеры 8, 9. Окончание также играется и другими способами, однако одни исполнители делают его, как в примере 12, другие — как в примере 13.



Первый способ — это на самом деле только предъём к заключительной ноте, второй — обыкновенное окончание, финальная нота которого имеет еще один форшлаг. Первый способ слишком прост, и не очень популярен, второй — звучит слишком легкомысленно, но используется многими. Две простые ноты, о которых я упомянул, всегда лучше как для певцов, так и для инструменталистов.

9

Некоторые думают, что трель должна начинаться сверху, и рассматривают верхние ноты, как простые форшлаг, следовательно, делая на них акцент. При этом они относятся ко второй ноте, которая считается основной, как к проходящей, хотя именно на нее, как мне кажется, должен падать акцент. Любой, кто хочет делать так, пусть делает, для меня же это невозможно и неестественно. Нота, над которой написана трель — главная, и это должно быть отчетливо слышно, чтобы мелодия была красивой и выразительной, будто бы там вовсе нет трели. Но при вышеупомянутой манере исполнения главная нота вытесняется и искореняется, последовательность нот нарушается, и основная мелодия становится неузнаваемой. См. пример 14 взамен примера 15:



10

Я прекрасно знаю, что в очень длинной трели иногда кажется, что акцент стоит на верхней ноте, но это не зависит от сути трели, а скорее от неточного движения пальца. Если в примере 14 убрать трель, как в примере 15, каждый почувствует, что вторая четверть должна быть слышна, и соответственно во время трели эта четверть должна быть так же четко слышна, как и без трели. См. пример 16:



Но возможно ли начинать сверху и делать акцент на верхнюю ноту, таким образом, вытесняя четверть и делая ее едва слышной, как в примере 17?



Если ваше ухо еще не привыкло к подобному, вы определенно услышите что-то неладное. Более того, красивый эффект форшлага, который всегда должен быть залигован со следующей нотой, даже в трели, будет потерян из-за того, что форшлаг приходится опускать. А ведь для того, чтобы трель производила хороший эффект, ее никогда нельзя отделять от предшествующего форшлага или от предыдущей ноты, которая стоит вместо форшлага. Но если нужно связать первую ноту трели в примере 17 с форшлагом, это все равно будет нота, на которой находится акцент. Она должна быть залигована, но не связана, ибо залигованная и связанная ноты — это не одно и то же. Первая находится в хорошей трели на ступень выше или ниже, вторая, однако, находится на той же высоте, но никогда не встречается в хорошей трели. Более того, такая игра приводит к неровной трели, потому что если вы поставите акцент на первую (верхнюю) ноту и она всегда будет слышна перед второй, то в результате станет длиннее, и, следовательно, работающий палец будет дольше находиться над флейтой, чем на ней или наоборот.

Скорость трели всегда определяется темпом произведения. При игре на флейте неважно, высокая трель или низкая: она играется одинаково и высоким и в низком регистре. На инструментах с большим диапазоном можно при исполнении учитывать, высокая трель или низкая, особенно если композитор нашел целесообразным поместить трель в низкий регистр. Но также могут быть исключения, относящиеся только к солистам и концертнующим исполнителям. Если трель играет целый оркестр, она должна прозвучать в темпе, соответствующем темпу исполняемого произведения на всех инструментах, в чьей бы партии она ни находилась. Представьте обратное. Помещение (где вы играете) не играет роли. Кванц считает, что когда вы играете в большом зале, в огромном пространстве, то не следует делать быстрых трелей, потому что ноты будут сливаться друг с другом. Но я утверждаю, если ноты быстрой трели сливаются в большом зале, ноты в быстрых пассажах несомненно также будут сливаться. Чтобы этого избежать, быстрые пьесы не должны исполняться в больших залах; и если не играть быстрых пьес, не нужно будет вставлять быстрые трели. В маленьких помещениях, с другой стороны, играют быстрые пьесы, и соответственно, можно играть быструю трель; таким образом, каждая трель на своем месте, и это исключение из правила не принимается во внимание. Сегодня исполнители играют все что могут, где хотят, и особо не заботятся об этом правиле.

Здесь я должен установить определенную скорость трели для каждого вида пьес, но я охотно признаю, что это трудная задача. Какое множество великих людей уже пытались сделать это! Я признаю, что не скажу ничего определенного, но надеюсь, что мне будет позволено это сделать. Кванц пытался решить задачу, установив измерение трели по пульсу. Мне данный способ представляется надуманным, и применить его мне никогда не удавалось. Я был слишком поглощен исполнением пьесы, и когда шла трель, я забывал о пульсе, а когда я думал о пульсе, то забывал о трели и терял нить пьесы. Вы, однако, можете воспользоваться этим методом, если сумеете.

Мое предложение — более легкий вариант, более определенный. Другой вопрос, будут ли все музыканты придерживаться того же мнения, что и я. Но я надеюсь, что это поможет приблизиться к истине.

Безусловно, великим искусством является придание трели нужной скорости, согласно ритму и темпу каждой части произведения, а также сохранение одинаковой скорости во всех трелях, встречающихся в произведении. Особенно на духовых инструментах, на которых пальцы должны делать ровные трели. Даже на обычной флейте это делают семью

пальцами, не говоря уже о флейте со множеством клапанов. Должна ли правильная скорость трели, подходящая к каждому темпу, быть установлена трехкратным делением размера в такте. Например, если длительности в такте четвертные, то трель будет играть тридцать вторыми; но если длительности в такте восьмые, трель будет состоять из шестидесяти четвертых нот. В очень быстрых темпах, где нельзя сделать трехкратное деление, придется обойтись двукратным делением. Если это слишком медленно, можно взять двенадцать нот на половинной, вместо шестнадцати, и выделить шесть ровных нот среди этих двенадцати, когда палец находится на инструменте, как две триоли, и шесть других, сыгранных так же, но с поднятым пальцем. Знак, поставленный композитором, укажет музыканту, как быть.

В медленных темпах, где трехкратное деление делает трель слишком медленной, можно взять двенадцать нот вместо восьми тем же способом, только наоборот. В таком случае трели всегда и на всех уровнях будут зависеть от темпа части — от [самого] медленного до [самого] быстрого. Таким образом, они всегда будут верными, и трель в исполнении оркестра, когда множество исполнителей вынуждены играть ее одновременно, будет правильной, и получится хороший ансамбль. Когда кто-то случайно делает красивую трель, это сразу заметно по «неизвестной причине», которая ни что иное, как верный темп и ровные ноты, извлекаемые пальцами. Так как многое зависит от именно от этого, надеюсь, мне простят попытку выдвинуть теорию, которая имеет целью унифицировать характер трели для каждого темпа. Это сложно, но не невозможно, в чем я совершенно убежден.

14

Таким образом, исполнителю есть на что опереться. Если вы не согласны со мной, это может быть основанием для дальнейшего рассмотрения данного вопроса. Вот почему я называю это просто теорией. Она всегда мне помогала, и я долго считал, что мои трели хороши и подходят пьесе. Я опираюсь на опыт. Трель — это главное, самое красивое и необходимое украшение, поэтому она требует более осторожного применения, чем было до сих пор. И это (не говоря уже о том, что я постоянно слышу неприемлемые трели и бляения) навело меня на мысль о данном очерке. Указанный метод в любом случае стоит больше, чем механические устройства, изобретенные [для исполнения трели] и другие, уже существующие методы. Если я не прав, просветите меня. Я не хочу давать указания тем, кто уже все знает, но только тем, кто не знает и кто владеет на практике только одной трелью, которая [по их мнению] должна подходить ко всем темпам. Здесь я привожу единственный пример мелодии, заканчивающейся каденцией, чтобы мои слова звучали яснее. См. пример 18:



Если данный пример исполняется в медленном темпе, вы увидите, что трель так же получается медленнее и подходит к выбранному темпу. Каждый поймет, что такой способ исполнения трели нуждается в неустанной тренировке, ведь музыканты не привыкли точно исполнять трель с установленным количеством нот, таким образом, достигая верной скорости, согласно темпу отрывка. Я думаю, вы поняли меня, потому продолжу.

15

После окончания трели, особенно при наличии цезур, следующая нота содержит форшлаг, если есть на то время (см. пример 19):



Но никогда перед заключительной нотой (см. пример 20):



Сейчас делают столько трелей, что их даже включают в гаммообразные восходящие и нисходящие последовательности, состоящие из целых тонов и полутонов, на разных нотах, так что трелям нет конца.

16

Теперь я представлю таблицу, из которой можно понять, как следует исполнять трели на флейте. Многие из них — вне строя из-за природы самого инструмента; некоторые исполнялись вне строя до настоящего времени, хотя теперь это можно исправить. Посему я покажу все, согласно прилагаемой таблице и таблице аппликатур, приведенной выше. Где возможно я укажу, как улучшить нестройные трели, а также противоестественные трели. Данная таблица организована, как последовательность заглавных букв, в коей можно найти все ноты, сопровождаемые знаками альтерации под буквами, соответствующими их названиям. (см. пример 21):

211

D¹ 1) 2) 3) 4) E¹ 1) 2)
 3) 4) 5) F¹ 1) 2)
 3) 4) 5) 6) G¹ 1)
 2) 3) 4) 5) A¹ 1)
 2) 3) 4) 5) B¹ 1)
 2) 3) 4) 5) 6) C¹ 1) 2) 3) 4) 5)
 D¹ 1) 2) 3) 4)
 5) E¹ 1) 2) 3) 4)
 5) F¹ 1) 2) 3) 4)

The image shows a musical score for six trumpet parts, labeled 1 through 6. The score is organized into six systems, each corresponding to a different note: G, A, B, C, D, and E. Each system contains two staves of music with numbered trills (1-6) and fingerings indicated below the notes. The notes are marked with sharp signs (#).

17 D'

Трель под номером один на нижней D', которая делается шестым пальцем, хороша, но не имеет окончания. Та, что под номером два, имеет форшлаг Es', и потому не может игратья шестым пальцем, так как если поднять палец, будет не Es', а E', и получится целый тон вместо полутона. Таким образом, эта трель с шестым пальцем — вне строя, но ее можно улучшить, если сделать седьмым пальцем на клапане Es. Особенно во второй октаве, где трель встречается чаще и производит лучший эффект, нежели в первой октаве, где она встречается крайне редко. Теперь, так как этой ошибки можно избежать, глупо было бы этого не делать и не брать правильный интервал для трели. На ноте D'' второй октавы трель звучит красивее, как уже говорилось, потому что имеет окончание. Не следует думать, что невозможно сделать хорошую трель мизинцем. Уверяю вас, это положительно возможно, и им можно сыграть очень хорошая трель. Только не должно быть излишне сильной пружины под клапаном, чтобы мизинец мог с удобством открывать ее. Если пружина достаточно

сильная и хорошо закрывает клапан, тогда она достаточно сильная и для того, чтобы мизинец мог делать на ней хорошую трель без усилий.

18

Трель под номером три на DIS', с форшлагом E', хорошо выполняется шестым пальцем. Хотя нота E' немного высоковата, потому что клапан DIS остается открытым во время трели, но к этому ухо легко привыкает.

Трель под номером четыре — вне строя. Во-первых, из-за форшлага EIS', уже слишком высокого, и становится еще выше, потому что DIS остается открытым. Также нота DIS на комму ниже, чем Es, и следовательно, еще дальше от ноты F, которая берется как EIS. Это почти терцовая трель, и поэтому получается очень неприятный эффект. Так как ее звучание не поддается никакому улучшению, а остается как есть, лучше всего избегать эту трель насколько возможно. На флейте с длинным клапаном F для мизинца правой руки, ее можно сделать очень хорошо. В этой октаве, однако, она появляется нечасто или совсем не появляется, чаще во второй октаве.

19 E'

Трель на ноте E' под номером один, с форшлагом F находится вне строя. Когда палец, делающий трель (пятый), поднимается, нота F меняется на FIS. Это происходит, даже если палец поднят совсем немного, и вместо полутона образуется целый тон. Но если у вас на флейте есть клапан F для шестого пальца, трель можно сделать очень красивой и правильной.

В номере два трель на E' имеет форшлаг FIS; эта трель, которую обычно играют четвертым пальцем, является терцовой трелью вне строя. Она бесполезна и производит особенно скверный эффект в нижнем регистре. С пятым пальцем она [все же] хороша. Эта трель, исполняемая четвертым пальцем, — еще одна старая ошибка, которую не задумываясь повторяют, вместо того, чтобы ее исправить.

Трель под номером три на EIS' с форшлагом FIS' играется четвертым пальцем, но и она с изъяном. Однако, ею можно пользоваться, если попытаться сделать EIS как можно ниже. С помощью длинного клапана F для мизинца левой руки данную трель можно исполнить хорошо.

На Es' с форшлагом F в номере 4 приходится не вполне надежная трель; она играется пятым пальцем. Так как Es обычно слишком низкий, а F слишком высокий и клапан Es всегда остается открытым при трелях, нота F становится выше. Поэтому такая трель должна звучать плохо. Но другую сделать невозможно, и нужно играть ее так, как возможно. С длинным клапаном F она очень красива. Трель под номером 5 хороша.

20 F'

Трель на F' с форшлагом G' под номером 1 чистая, но тусклая; на флейте с клапаном F она красивая и правильная.

F' под номером 2 с форшлагом Ges' находится вне строя. Когда четвертый палец поднимается, образуется целый тон, хотя должен быть только полутон. Здесь, вероятно, незначительное поднятие делающего трель пальца может чем-то помочь, но не сильно. С помощью длинного клапана F она получается хорошо.

Fes' с форшлагом Ges' под номером 3 с пятым пальцем еще сносна, хотя Ges' меняется на FIS.

Трель под номером 4 на FIS с форшлагом G' хороша, но трель на FIS под номером 5 с форшлагом GIS' не годится, если играть ее третьим пальцем. С четвертым пальцем более терпимо, но G' (образующийся, когда палец, делающий трель, поднимается) слишком выделяется и портит трель. Так как иного способа не существует, лучше совсем ее избегать. Если Ges' берется вместо FIS', трель становится более терпимой, но слишком высокой и слишком тусклой при понижении ноты Ges'. На флейте с клапанами F и GIS она очень хороша.

Трель под номером 6 на FIS' имеет форшлаг GIS' и EIS' в окончании, ее играют третьим пальцем, но она вне строя, потому что, когда третий палец поднимается, нота G' меняется на A'. На флейте с клапанами GIS и F ее можно сыграть стройно.

21 G'

Трель на G' с форшлагом A' под номером 1 хорошо выполняется третьим пальцем. Трель под номером 2 после форшлага вне строя, потому что когда поднимается третий палец, As меняется на A', и с этим ничего не поделаешь. На флейте с клапанами эта трель чистая. Трель под номером 3 Ges' с форшлагом As' с третьим пальцем также вне строя, поскольку As' меняется на A. С этим тоже ничего нельзя поделать. Исключение — флейта с клапанами, на которой данная трель вполне возможна. На ноте GIS' под номером 4 с форшлагом A', находится жалкая терцовая трель, исполняемая вторым пальцем. Она также вне строя. Если играть трель четвертым и пятым пальцами, оставляя шестой в то же время на отверстии, получается более стройно, но тускло и неотчетливо. Но выхода нет, и приходится мириться с этим, если нет желания привыкать к флейте с несколькими клапанами, где трель стройная. Трель под номером 5 на GIS' с форшлагом AIS', исполняемая вторым пальцем, более приемлема.

22 A'

Трель на A' с форшлагом B' под номером 1 очень хороша со вторым пальцем.

Трель под номером 2 на ноте AIS' с форшлагом В — вне строя, так как это терцовая трель, но ее невозможно улучшить. На флейте с клапанами GIS и HIS ее можно сыграть очень хорошо.

Трель на ноте AIS' с форшлагом HIS' под номером 3 ненамного лучше, хотя все же терпимая. На флейте с клапанами GIS, В и С'' она звучит красиво и правильно, но ее сложно исполнить.

Трель под номером 4 на ноте А' с форшлагом В', исполняемая вторым пальцем снова нестройная, поскольку образуется трель в целый тон, а должен быть полутон. Ее тоже нужно оставить как есть, поскольку при поднятии пальца, делающего трель, она если и улучшается, то ненамного. На флейте с клапаном В трель довольно трудна, но ее можно исполнить очень хорошо и чисто.

Трель на ноте As' с форшлагом В' под номером 5, выполненная вторым пальцем, более приемлема. Здесь тоже можно немного исправить ситуацию, подняв палец. Однако, на флейте с клапанами GIS и В ее можно сыграть очень хорошо, хотя сделать это непросто.

23 В'

Трель на ноте В' с форшлагом С'' под номером 1 — вне строя, потому что если тремоллировать С'' первым пальцем, получается CIS, то есть целый тон. Как красиво она звучит с клапаном С''! Но нужно уметь делать трель большим пальцем.

Под номером 2 трель на ноте В' с форшлагом CIS'' очень хорошо выполняется первым пальцем.

Трель на ноте HIS' под номером 3 с форшлагом CIS'' делается вторым и третьим пальцами вместе, и окончание AIS'- HIS' — вполне терпимо. На флейте с клапаном С'' она исполняется исключительно хорошо.

Трель на ноте HIS' под номером 4 с форшлагом Cisis'' и окончанием AIS'-HIS' рассматривается многими так, как если бы нота Cisis'' была нотой D'', HIS' — нотой С'', а AIS' и HIS' — нотами В'' и С''. А затем трель на С'' выполняют четвертым пальцем, закрывая все отверстия, кроме первого, с окончанием В'-С''. Но так как AIS' и HIS' ниже, чем В' и С'', и потому играют с другой аппликатурой, они не могут быть взаимозаменяемыми. Также нота D'' слишком высока для Cisis'', но ее нельзя понизить другим способом, кроме как повернув флейту к себе, и потому все должно остаться как есть. Но чтобы сделать трель и ее главную ноту более верными, HIS и трель нужно играть пятым и шестым пальцами, и окончание делать AIS'-HIS'. Это более соответствует звукоряду, в котором AIS' и HIS' и Cisis'' стоят друг за другом. Однако, нота Cisis'' в этом случае все равно слишком высока, хотя, как уже утверждалось, ее можно немного понизить, поворачивая флейту к себе.

Трель на ноте В' с форшлагом С'' под номером 5 делается пятым пальцем, но это терцовая трель и потому вне строя: во время трели звук С'' меняется на С1S''. На флейте с клапаном В ее можно сыграть очень хорошо.

Трель под номером 6 на ноте В' с форшлагом Сes' играется первым пальцем. Это также трель вне строя, так как предполагается, что от В' до Сes'' только полутон, но Сes' меняется на С1S'', и получается увеличенная секунда, и звучит терцовая трель. Однако, при наличии клапана С'' она очень хороша.

24 С''

Трель на ноте С'' с форшлагом D'' под номером 1 была бы хороша, если бы нота С'' не была глухой и тусклой в сравнении с D''. Трель играется 4 пальцем, аппликатурой форшлага D'', с окончанием В'' и С''. Она поддается улучшению, если, сохраняя аппликатуру D'', играть трель 3 пальцем. Но флейту нужно слегка повернуть к себе, чтобы сильнее закрыть отверстие. Тогда нота С'' становится ниже, в противном же случае она будет слишком высокой и трель будет вне строя. Я думаю, последний способ — наилучший, так же и на флейте с клапанами. Хотя трель можно делать и с помощью клавиши С'', предыдущий вариант мне нравится больше, только надо не забыть понизить С''.

24 С''.

В отношении трели под номером 2 с форшлагом Des'' вышесказанное также справедливо, но здесь трель нестройная, так как Des'' меняется на D''. Если действовать аккуратно, можно сделать трель более верной, ставя на Des'' 4-й палец и выполняя трель 2-м и 3-м пальцами, с окончанием В' и С''. Но следует быть осторожным, иначе она превратится в «ослиную трель». Вы поймете, что имеется в виду, когда попытаетесь так сделать. На флейте с клапаном С'' она, однако, очень красива.

Под номером 3 приведен пример неправильной трели на ноте Сes'', если ее, как ноту Н', играть 1-м пальцем, потому что аппликатура Н' слишком низкая для Сes''. Но если Сes'' играть аппликатурой 2345, а трель 2-м и 3-м пальцами, с окончанием В' и С[es]'', она становится более стройной. Хотя и тусклой, но все же более сносной, чем на Н'. При наличии клапанов С'' и В' трель очень красива.

Трель под номером 4 на ноте С1S'' с форшлагом D'' хороша, если С1S'' правильно настроен. Форшлаг D'' играется 2-м и 3-м пальцами с окончанием Н' и С1S''.

Трель под номером 5 не так хороша, потому что секунда С1S''- D1S'' обычно слишком велика, и нота D1S'' плохо звучит в трели. Кванц призывает к тому, чтобы первое отверстие было чуть прикрыто на ноте D1S''. Верно, что это заставляет D1S' звучать лучше, но интервал в результате получается даже больше, потому что С1S'' становится ниже; и трель

не улучшается. Но другого средства нет, и следует довольствоваться тем, что имеем. Таких трелей следует по возможности избегать.

Трель под номером 6, которая делается клапаном DIS, хороша. Нужно просто стараться сделать Cisis'' немного ниже, поворачивая флейту к себе.

25 D''

Трель на D'' под номером 1 с форшлагом E'', выполняемая 6 пальцем, хороша.

Трель, что под номером 2 с форшлагом Es'', выполненная 7 пальцем на клапане, тоже хороша и верна.

Трель под номером 3 на ноте Des'' с форшлагом Es'' — ужасна, потому что звук Des'' слишком низкий по сравнению с Es''. Данную трель нужно делать так же, как трель на CIS'' с форшлагом DIS''. Но та, что на ноте Des'' должна быть выше. Но мы должны мириться с такой трелью, ибо другая невозможна; старайтесь избегать ее. Трель на ноте DIS'' с форшлагом E'' под номером 4, выполняемая 6-м пальцем, хороша, после форшлага E'' нажимаете DIS'' и тремолируете 6 пальцем, удерживая клапан DIS открытым; окончание — CIS'' - DIS''. Трель под номером 5 на ноте DIS'' с форшлагом EIS'' также делается 5-м пальцем, как и в нижней октаве, но имеет тот же недостаток: звук EIS'' слишком высокий по сравнению с DIS'' и становится еще выше, когда клапан DIS открыт. Оттого трель звучит скорее как терцовая трель. С длинным клапаном F она хорошо звучит.

26 E''

Так как для трели на E'' и для трелей на нотах, образованных в результате альтерации от ноты E'', процедура почти такая же, как и в нижней октаве, я мог бы давать указания любителю и дальше, если бы не боялся, что его смутит перелистывание страниц туда и обратно, и все закончится крайним недоумением. Поэтому я продолжаю по порядку, даже если то или иное описание уже было сделано для нижней октавы.

Итак, трель под номером 1 на ноте E'' с форшлагом F'', выполняемая 5-м пальцем, это трель вне строя: когда во время трели поднят палец, нота F'' меняется на FIS'', то есть получается целый тон, хотя должен быть только полутон. С клапаном F ее можно выполнить очень хорошо.

Трель под номером 2 с форшлагом FIS'', исполняемая 5-м пальцем — хороша, но с 4-м пальцем она совершенно бесполезна и является ошибочной.

Трель под номером 3 на ноте EIS'' с форшлагом FIS'' делается 4-м пальцем, при этом надо попытаться понизить EIS''. Но даже при этом она вне строя. Однако, другой трели не существует, поэтому нужно по возможности приспособливаться к этой. Трель получается очень хорошо и правильно с помощью длинного клапана F.

Трель на ноте Es'' с форшлагом F'' под номером 4 делается пятым пальцем, но она также нестройна, потому что нота F'' звучит слишком высоко в сравнении с Es'', учитывая, что клапан Es всегда должен оставаться открытым во время трели. С помощью длинного клапана F она становится лучше, но ее труднее исполнить.

Трель под номером 5 на ноте Es'' с форшлагом Fes'' можно исполнить очень хорошо 6-м пальцем.

27 F''

Трель на ноте F'' с форшлагом G'' под номером 1 хороша с четвертым пальцем.

Под номером 2 трель на ноте F'' с форшлагом Ges'', выполненная четвертым пальцем, нестройная, так как нота Ges'' меняется на G''. С помощью длинного клапана F она будет хороша.

Трель на ноте Fes'' под номером 3 с форшлагом Ges'', выполненная пятым пальцем, верна.

Трель под номером 4 на ноте FIS'' с форшлагом G'' хороша, если выполнять ее четвертым пальцем.

Трель под номером 5 на ноте FIS'' с форшлагом GIS'', выполняемая третьим пальцем, — ужасна, с четвертым пальцем нота G'' слишком хорошо слышна. Если взять Ges'' вместо FIS'', флейта надлежит очень сильно повернуть к себе, чтобы нота стала достаточно низкой, так как она чрезмерно высока для FIS''. В таком случае звучание становится настолько тонким, что вместо звука слышен только скрип и все равно нота недостаточно низкая и слишком слабая в сравнении с другими нотами. Лучше всего избегать эту трель. На флейте с клапанами GIS и F ее можно сыграть очень хорошо.

Трель под номером 6 на ноте Fisis'' с форшлагом GIS'' — еще одна ущербная трель, выполняемая третьим пальцем. С клапаном GIS она звучит нормально.

28 G''

Трель на ноте G'' с форшлагом A'' под номером 1, выполненная третьим пальцем, хороша.

Трель под номером 2 с форшлагом As'' нестройная; во время трели нота As'' меняется на A''. Ее нельзя улучшить, даже если поднимать палец совсем немного. На флейте с клапаном GIS эта трель хороша.

Трель под номером 3 на ноте Ges'' с форшлагом As'' исполняется третьим пальцем и также находится вне строя, хотя во второй октаве звучит более сносно чем в первой, так как нота As'', меняющаяся на A'', не так сильно слышна. Выполненная с клапаном GIS, трель получается лучше.

Трель на ноте GIS'' с форшлагом А'' под номером 4 со вторым пальцем — терцовая трель вне строя, она абсолютно бесполезна. Окончание на ноте FIS'', которая обычно слишком низкая, делает звучание еще более скверным. Трель звучит более терпимо, если играть ее 4-м и 6-м пальцами, если только звук GIS'' не настроен слишком высоко, как обычно делается. Но и такая трель звучит не вполне чисто. Никакое средство, кроме клапана GIS, здесь не подходит. Кто не хочет привыкать к нему, должен действовать, как и во всех подобных случаях. Но как быть с утверждением, что на флейте нельзя играть стройно?

С трелью на ноте GIS'' с форшлагом AIS'' под номером 5, выполненной вторым пальцем, легче смириться, хотя нота AIS'' слишком высока. На флейте с клапанами она звучит лучше, но неудобна и трудна.

29 А''

Трель на ноте А'' под номером 1 с форшлагом Н'' делается вторым пальцем и звучит хорошо.

Та же трель с форшлагом В'' под номером 2 снова делается вторым пальцем и находится вне строя, потому что полутон А''-В'' становится целым тоном — А''-В''. Ее нельзя улучшить, даже если поднимать палец совсем чуть-чуть. Более того, подобные вымученные трели звучат жалко. Поэтому оставляем ее как есть, хотя можно сделать что-нибудь, используя для звука В'' аппликатуру 124567, как собственно и должно всегда быть, и играя трель на А'' 4-м и 5-м пальцами, тогда как все пальцы для звука В'' остаются на месте. Таким образом, трель остается стройной. С клапаном В она стройна и звучит хорошо, хотя и не совсем удобна.

Трель на ноте As'' с форшлагом В'' под номером 3, исполняемая вторым пальцем, — также неправильная, ибо нота В'' слишком высока, и пользы от того, что держишь пальцы низко, меньше, чем в нижней октаве. Но если исполнять трель под номером 2 (т. е. сохранять всю аппликатуру звука В'' и выполнять трель 5-м пальцем), нота As'' будет в самом деле немного ниже, что, впрочем, легко исправить, повернув флейту к себе. Таким образом, вы получите стройную, хотя и довольно трудную трель. Эту трель можно сыграть лучше с клапанами В, As или GIS.

Трель под номером 4 на ноте AIS'' с форшлагом В'' стройная, если играть ее третьим пальцем, но звучит недостаточно ярко. Выполненная первым пальцем, как это обычно делается, она бесполезна. Но если на ноте AIS'' использовать аппликатуру 124567, стараясь немного понизить ее, а затем играть трель вторым пальцем, опуская палец для окончания и поднимая и вновь опуская 5-й, вы получаете правильную и хорошую трель вместе с

правильным окончанием GIS''-AIS''. Если на флейте есть клапаны В и GIS, трель можно сделать еще более правильной.

Под номером 5 на ноте AIS'' с форшлагом HIS'' получается другая трель вне строя, исполняемая 1-м пальцем: нота HIS'' слишком высока, но так и должно быть. Существует еще одна трель: надлежит взять HIS'' аппликатурой 13468 и тремолируя 5-м пальцем, одновременно ставить 2-й палец на отверстие так, что остается совсем маленький просвет. Окончание здесь Gisis'' – AIS''. Прodelывая это, нужно быть внимательным, чтобы звук AIS'' не звучал слишком высоко. Его можно сделать более стройным на флейте с клапанами С'' и В, но это сложно. Если есть достаточно времени, такая трель допустима.

30 В''

Трель на ноте Н'' с форшлагом С''' под номером 1, исполняемая первым пальцем, — вне строя, потому что нота С''' меняется на CIS'''. Но если форшлаг С''' берется аппликатурой 13467, а трель — 5-м пальцем, трель стройная.

Трель под номером 2 с форшлагом CIS''' делается первым пальцем и производит хороший и правильный эффект.

Трель под номером 3 на ноте HIS'' с форшлагом CIS'' хороша, если HIS'' играется аппликатурой 234567, а трель выполняется 5-м пальцем, и окончание получается от смены 1-го и 3-го пальцев, то есть, когда вы опускаете 1-й и поднимаете 3-й, затем вновь быстро опускаете 3-й и поднимаете 1-й.

Под номером 4 на ноте В'' с форшлагом С''' — хорошая трель, которая может быть исполнена первым пальцем. Следует заметить, что я всегда имею ввиду аппликатуру 124567 для звука В''.

Трель под номером 5 с форшлагом Ces''' хороша со вторым пальцем. Окончание — ноты As'' и В''.

31 С'''

Трель на ноте С''' с форшлагом D''' под номером 1 — одна из сложных трелей. Играется форшлаг D''' и трель 4-м и 5-м пальцами. При этом отверстие закрывается 1-м пальцем настолько, чтобы сделать звук С''' стройным. Если не сделать этого, нота С''' становится слишком высокой, а трель нестройной. Или после того, как сыграно D'', надлежит добавить 5-й и 6-й пальцы и тремоллировать 5-м пальцем, но осторожно, иначе звук С''' будем слишком высоким.

Трель на ноте С''' с форшлагом Des''' под номером 2 лучше всего исполнять 5-м и 6-м пальцами. Хотя нота С''' немного ниже, это легко исправить, поворачивая флейту от себя, или немного сдвигая 3-й палец с отверстия — так, чтобы оставался небольшой просвет.

Пальцы после трели опускаются, и 3-й меняется на 1-й, чтобы получилось окончание В". Использовать трель с 4-м и 5-м пальцами здесь нельзя.

Трель под номером 3 на звуке Ces''' с форшлагом Des'', исполняемая 1-м пальцем, — хороша. Ноты В"и Ces''' дают окончание: 1-й палец остается внизу после трели и 2-й дает окончание В".

Трель под номером 4 на ноте CIS''' с форшлагом D'', выполненная 4-м 6-м пальцами, звучит хорошо.

Трель на ноте CIS с форшлагом DIS''' под номером 5 несовершенна; она исполняется 4-м и 6-м пальцами, но DIS''' меняется на D'', окончание — звук HIS". Если HIS" берется аппликатурой 234567, 5-й палец играет окончание. Но если он берется аппликатурой 13468, то после трели на CIS''' окончание дает замена 1-го пальца на 2-й.

32 D'''

Трель на ноте D''' с форшлагом E''' под номером 1 делается так: выполняется форшлаг E'', затем клапан отпускается, и в то же самое время нужно начать трель 3-м пальцем. Если нота D''' по-прежнему звучит высоко, можно опустить 4-й палец на отверстие, чтобы понизить ее. Ноты C''' и D''' составляют окончание. Кванц предлагает другой способ: вы закрываете отверстие наполовину 1-м пальцем, после взятия ноты D'', тремолируете 3-м пальцем и делаете окончание 4-м и 5-м; но нота E''' совсем не звучит во время трели.

Трель на ноте DIS''' с форшлагом E''' под номером 2 получается хорошо и правильно, если все пальцы опустить после E''. 3-й палец тремолирует, а окончание делается с обычным CIS''. Трель на ноте D''' с форшлагом Es''' под номером 3, исполняемая седьмым пальцем на клапане Es, получается правильной, если отверстие немного закрыто 4-м пальцем на ноте D''. На флейте с клапаном GIS она получается очень хорошо; окончание C'''-D''.

Трель под номером 4 на ноте Des''' с форшлагом Es'', исполняемая 4-м пальцем, — неправильная, так как Es''' меняется на D''. Но с этим ничего не поделаешь, поэтому хорошо, что она встречается редко, точнее — почти никогда. Можно вполне обойтись без нее.

33 E'''

Трель под номером 1 на ноте E''' с форшлагом F''' получается хорошо, если E''' играет аппликатурой 124567, 5-й и 6-й пальцы делают трель. Трель звучит более отчетливо, если F''' играет аппликатурой 1247, и затем трель исполняется 5-м и 6-м пальцами, окончание D'''-E''.

Трель под номером 2 на ноте E''' с форшлагом FIS''' звучит скверно, будучи сыграна вторым пальцем, так как звук FIS''' не слышен. Но если вы хотите сделать трель на E''' с FIS'', для ноты FIS''' используйте аппликатуру 124. Начните трель, когда используются

пальцы 567 (сразу с 5-й и 6-м). После этой аппликатуры, которая дает первую ноту трели, держа пальцы 147 опущенными все это время, поднимите 256 одновременно для второй ноты, и сразу же их опустите. Вкратце, трель делается тремя пальцами, которые двигаются вверх и вниз вместе, но если нота FIS''' будет плохо отвечать, возьмите обычную [аппликатуру] E''' после FIS''' и делайте трель 2-м и 6-м пальцами вместе, окончание трели D'''-E'''. Если окончание должны составлять ноты DIS'''-E''', быстро поднимите и опустите 3-й палец, оставляя остальные внизу.

34

Это все трели, возможные на флейте. Вы увидели, как мало хороших и правильных трелей можно сделать на обычной флейте, и наоборот, на флейте с клапанами Es, DIS, F, GIS, B и C'' все они получаются, хотя иногда требуют сноровки. Как много достоинств имеет такая флейта!

Теперь вы также понимаете, что все эти клапаны не просто для того, чтобы получить несколько тусклых и слабых нот, но напротив, они дают много других преимуществ, о которых и не задумывались, когда такая флейта была изобретена. Но все же люди не используют ее. Они думают, что данный инструмент слишком сложен и что с ним невозможно что-либо сделать. Я согласен, что требуется много усилий и труда для преодоления трудностей, но все же это возможно. Неужели такие хорошие результаты не подстегивают в вас стремление пожертвовать своими усилиями и трудом? И неужели недостаточно знать, что [с помощью такого инструмента] можно стать флейтистом наивысшего уровня? Не сдавайтесь, господа, спасайте, спасайте честь вашего инструмента, так как теперь вы знаете, чего ему не хватает и как это исправить! Не обращайтесь на тех, кто недооценивает флейты с клапанами, в основном по причинам, известным им одним, и говорит, что флейты с клапанами — только для посредственных музыкантов и любителей, которые хотят пустить пыль в глаза, и что все достижимо на флейте с одним клапаном. Но этот вердикт полностью соответствует сущности таких людей, которые только и делают, что критикуют остальных, хотя сами не могут сделать лучше, а должны бы.

Сказанное мной основано на многолетнем опыте; изучите все это без предубеждения и вы увидите, что я прав.

Глава двенадцатая

Ферматы и каденции

1

Ферматы и каденции больше похожи на произвольные, нежели на существенные украшения и потому должны были бы относиться к главе о произвольных украшениях. Но так как в определенном отношении они являются основными и необходимы даже в тех частях, которые исполняются без произвольных украшений, я хотел бы рассмотреть их здесь.

Ферматы встречаются в середине пьесы, каденции — в конце. Знак ферматы можно найти в главе о музыкальных знаках; когда он ставится над паузой во всех партиях пьесы, это называется генеральной паузой, и все партии молчат столько, сколько, по мнению дирижера³⁰, следует молчать. Если знак стоит над паузой в концертирующей или сольной партии, исполнитель волен молчать столько, сколько считает нужным. Но если перед знаком идет мелодия, содержащая цезуру с трелью, он может подольше держать трель, вместо того, чтобы долго молчать в паузе, или добавить украшение. Это также называется *ad libitum*; см. фермату в примере на произвольные украшения.

2

Иногда такая остановка приходится на начало части, но это бывает редко; см. *Allegro assai* в примере а:



Это последняя часть концерта, и во время остановки делается скачок на октаву; см. пример b):



Подобные места *ad libitum* встречаются в ариях, но сейчас они выглядят несколько старомодно. Здесь скачок только на квинту; см. пример с):



Трель в конце украшения играетя долго.

3

Если знак ферматы стоит над длинной нотой с последующей паузой, а затем следует новая фраза, в том же или другом темпе, то на этой длинной ноте, обычно являющейся пятой ступенью тональности, делается трель, возрастающая и затем убывающая. Она резко обрывается вместе с окончанием так, как солист пожелает, затем следует пауза и далее — продолжение. Здесь исполнитель волен показать, что владеет красивой ровной трелью, подходящей к темпу пьесы; см. примеры d, e, f:



Если после ноты с ферматой не выписана пауза, все равно после долгой трели, которая в конце обрывается, выдерживается небольшая пауза.

4

Знак ферматы также встречается в рондо, где иногда обозначает обычную остановку, а иногда также введение в главную тему. Что и в какой манере играть во время самой остановки — зависит от исполнителя. См. пример концерта, который популярен в наши дни в примере g. Это украшение также можно исполнить, как в примерах h и i:

шей и самой правильной манере и не добавляет сей ненужный полет фантазии в конце, или добавляет, но короткий, уместен тот или нет, все его выступление не будет иметь ценности.

Теперь, когда все знают об этом, никто не уйдет со сцены, не сделав подобной вещи. Какую жалкую музыку можно услышать! Мало кому хорошо удастся исполнить данное украшение. И менее всего тем, кто не знает музыки и не понимает правил гармонии. Действительно, часто намного лучше просто закончить красивой трелью! Слушать весь этот ужас, и в конце — жалкую блеющую трель и затем крики: bravo! Брависсимо! Я не имею ввиду, что красивая каденция, соответствующая характеру части, не может производить хороший эффект, если отвечает духу произведения, имеет нужную продолжительность и выполнена с хорошим вкусом и пониманием. В таком случае она действительно прекрасна!

6

Исполнитель на духовом инструменте и певец не могут делать, что хотят. Они ограничены силой дыхания, ведь каденция не должна быть длиннее, чем продолжительность дыхания. Но из этого правила могут быть исключения при определенных обстоятельствах. Подробнее об этом позже. Играющий на инструменте с тростью может держать дыхание дольше, чем флейтист, ибо последнему требуется больше воздуха и также больше воздуха расходуется [при игре]. Ничего не скажу о происхождении каденции — это вовсе не обязательно. Таковые просто существуют. И остальное здесь не важно. Каденции делаются в любом темпе, независимо от того, медленная пьеса или быстрая. Исполнитель играет каденцию перед финальной трелью — в месте, указанном композитором.

7

Каденция — это неожиданное произвольное украшение, соответствующее основному настроению пьесы или части, на ноте, предшествующей финальной трели со знаком ферматы; либо это неожиданное искусное дополнение, соответствующее основному настроению произведения, между нотой со знаком ферматы и заключительной трелью. Каденции бывают двух видов: либо для солирующего инструмента, либо для двух инструментов, как в двойном концерте. Предлагаемый материал посвящен каденциям для одного солирующего инструмента. Развертывание мелодии в такой каденции, а также порядок ее фигур произвольны, но отношение интервалов и взаимосвязь фигур подчиняются определенным правилам. Так как каденции — своего рода свободные фантазии, состоящие из всевозможных фигур и музыкальных тем, в основном не имеющие размера, их содержание не может быть четко определено, его также невозможно привести в указании для другого человека. Иногда, действительно, кажется, что каденции будто бы имеют размер, но такое впечатление длится недолго. По этим причинам трудно, если вообще возможно, приводить примеры, так как ученик в любом случае не получит того, что имел в виду учитель, из-за

отсутствия метра. Тем не менее, я приведу небольшую иллюстрацию, из которой можно представить развертывание мелодии и строение каденции; см. пример 1:

8

Здесь показаны две каденции (1 и 2), основанные на одной и той же части произведения. В них представлены четыре вида фигур, и хотя первая повторяется четыре раза, она не надоедает и вряд ли вызовет раздражение или отвращение [у слушателя]. Простые фигуры повторяются чаще, чем составные. Здесь сложно передать настоящий темп; я обозначил его *allegretto*, чтобы можно было хоть чем-то руководствоваться. Первые три триоли после задержанной ноты играют том же темпе, что и часть, к которой относится каденция. На ноте D''' следует остановка, пока звук нарастает, столько времени, сколько сочтете нужным. Последующие шестнадцатые играют несколько медленнее. Последовательность из шести четвертей играет в ином темпе: ни как четверти, ни как восьмые, но им придается некий средний темп. В остальном следует опираться на собственные ощущения, так же, как и во второй каденции. Зафиксировать все это точно не представляется возможным.

9

Каденции имеют много общего друг с другом. Легко заметить, когда они слишком длинны, если в них собрано слишком много тем, или если с ними обходятся неразумно. Ведь можно не достичь цели. И тогда вместо того, чтобы привлечь внимание и вызвать интерес у слушателя, получаешь в ответ равнодушие, если не явное отвращение. Каденции должны соответствовать характеру пьесы, как уже говорилось. Веселая каденция не должна появиться в печальной части, или грустная — в веселой. В целом они должны соответствовать общему настроению. Чтобы достичь этого, можно пользоваться самыми подходящими

мелодиями данной части, и из них формировать каденцию. Этот способ давно и хорошо известен. В случае необходимости, когда нет практики и ничего не получается быстро, ему нет цены. Однако, если у вас имеется множество хороших идей, прибегать к этому способу нет нужды.

10

Каденции должны быть короткими и неожиданными, когда это возможно. Даже если они выучены, их следует исполнять так, как будто они играют впервые. Разнообразие и чередование фигур очень важно, чтобы они не звучали слишком строго в отношении ритма, ибо это противоречило бы смыслу каденции. Чувство должно управлять тем, как связаны и скомбинированы мелодии, иначе вы получите просто пустые бессодержательные фигуры. Надо стараться избегать однообразия и всегда держать новые идеи в запасе, чтобы удивлять слушателя, и стараться помещать их в нужном месте. Конечно, это нелегко!

11

С интервалами надлежит обращаться согласно правилам композиции, а в модуляциях задействовать только согласующиеся друг с другом ноты. Я использую термин модуляция, но поскольку вы не должны модулировать в другую тональность, что обычно подразумевается [под этим понятием], это не более чем аллюзия. Если, к примеру, вы попадаете в субдоминантовую тональность с помощью септаккорда или его обращений (то есть квинтсектаккорда и терцквартаккорда) или с помощью одной уменьшенной квинты, вы только намекаете, но не модулируете туда; см. пример m:



В этом примере нота В под знаком + — малая септима к звуку С. Но также, посредством обращения этого септаккорда, как уже говорилось, можно построить квинтсектаккорд на терции. В этом случае В — это квинта, точнее уменьшенная квинта, или даже терцквартаккорд на G — второе обращение дающее терцию В. Так, через ноту В проходит отклонение в субдоминанту F.

12

Так же можно сделать отклонение в доминанту с помощью увеличенной кварты, или скорее когда эта кварта предстает, как большая терция. Если вы захотите вернуться к тонике, сделайте это с помощью малой септимы доминантового аккорда, которая есть

обычная кварта по отношению к тонике, разрешающаяся в третью ступень тональности; см. пример n:



В этом примере отклонение происходит с помощью увеличенной кварты Н [по отношению к тонике F](под знаком +) в доминанту С. И с помощью кварты В (под знаком *), которая является септимой доминантового аккорда, — обратно к тонике. Подобные отклонения чаще всего применяются в мажорных тональностях, хотя движение к доминанте и возврат к тонике происходит так же и в минорных тональностях. Тогда малая терция в миноре становится мажорной, если вы желаете прийти к субдоминанте; см. пример о:



Этот пример в d-moll, где минорная третья ступень F меняется на мажорную — FIS, когда вы желаете намекнуть на субдоминанту, что можно увидеть под знаком +.

13

Я сказал, что каденция для духового инструмента должна играть на одном дыхании. Но вы также можно обеспечить себе возможность взять дыхание, если фигуры или пассажи расположены должным образом. Делается это с помощью пауз, отрывистых нот, когда остается достаточно времени, чтобы взять дыхание. Для взятия дыхания также можно пользоваться общеизвестными приемами. Часто случается, что не остается достаточно дыхания для каденции, продолжительность которой превосходит среднюю. Причин может быть много, и главная из них — то, что волнение сокращает дыхание. Подобная каденция выглядит примерно так, см. пример p:



Этот пример, как и предыдущий, всего лишь приблизительная запись того, что можно сделать. Есть много возможностей брать дыхание, не испортив звучание, например, в небольших паузах, когда понемногу набираешь дыхание в каждой из них. На четвертях, отмеченных черточками, вновь можно взять дыхание, если необходимо, и в паузе перед трелью существует еще одна возможность. Таким образом, музыкант не чувствует недостатка воздуха и материал совершенно не пострадает.

14

Достаточно сказано о каденциях для одного голоса и без размера. Но я считаю, что иногда бывает полезно, и это не противоречит природе каденции, сочинять и исполнять их в размере, если, конечно, они удачно составлены. Действительно, часто случается, что каденции играют в том же ритме без специального намерения, и никто этого не замечает. Особенно, если каденция составлена из основных тем данного отрывка, которые имеют тот же размер. Было бы неестественно играть эти темы в другом размере, вносить в упорядоченную фразу беспорядок и ожидать хорошего результата. Особенно если каденция начинается с похожих фраз в данном размере, и таким образом, с самого начала ведет слушателя по определенному пути. Я имею в виду, что всегда нужно играть в определенном размере, чтобы не вызвать у слушателя смешанных чувств и не оставить его равнодушным. Может быть, я и не прав. Все же осмелюсь привести несколько примеров в качестве

эксперимента и предоставить их для оценки знатокам. Если они понравятся, можно увидеть, как они могут быть составлены. См. примеры q и r

The image displays two musical examples, labeled 'q)' and 'r)', each consisting of four staves of music. The music is written in G major (one sharp) and appears to be in a 2/4 or 3/4 time signature. Example 'q)' features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents. Example 'r)' is similar in style but includes specific breath marks: a '+' sign above the fifth measure, a '++' sign above the ninth measure, and a '+++' sign above the twelfth measure. The notation includes various ornaments and phrasing slurs.

15

Так как первая из каденций достаточно длинная, многим может показаться, что играть ее от начала до конца на одном дыхании слишком трудно, не смотря на быстрый темп. Поэтому необходимо взять немного дыхания перед началом пассажей. Лучше всего это делать в пятом такте под знаком +, далее можно дышать в девятом такте после восьмой ноты FIS, под знаком ++, затем еще раз в 12-м такте перед половинной нотой D'' под знаком +++, и вот окончание. Во втором случае дышать следует в 7-м такте перед двумя последними восьмыми.

Теперь переходим к каденциям для двух голосов, также называемым двойными каденциями. Они делаются по-разному и могут состоять либо из параллельных последований терций и секст, либо свободных или строгих имитаций, либо из того и другого. Те, кто не постиг науку о композиции, обходятся параллельными терциями и секстами, синкопами, трелями, прерываемыми короткими паузами. Или один голос останавливается, а в другом появляются несколько нот без имитации. Это обычный и самый легкий способ [игры двойных каденций], но также и самый неинтересный. Те, кто постиг учение о композиции, пользуются, помимо вышеприведенных способов, свободными и строгими имитациями, и в этом отношении необходимо понимать, как рассматривать и применять диссонанс.

Так как последний вид каденции легко записать, всегда лучше использовать такой подход, чтобы двое исполнителей могли вместе практиковаться, дабы результатом был не позор, а украшение. Такие каденции не всегда делаются экспромтом и являются исключительной компетенцией опытного исполнителя и опытного композитора — определенно не начинающего. Вдобавок, двое музыкантов должны иметь равную силу в исполнительстве и сочинительстве, что бывает редко. По большей части сильные исполнители меньше понимают в композиции, поэтому всегда возникают препятствия. Ниже я даю пример с объяснением.

При имитациях один голос начинает — первый или второй. Обычно первый, а другой имитирует. В противосложении всегда нужно убедиться, что получаемые интервалы разнообразны, а не одинаковы. В общем, важно стремиться к разнообразию в фигурах и секвенциях. Также надлежит не просто играть пассажи и рулады, но использовать сочетающиеся, приятные и постоянно меняющиеся темы, соответствующие характеру пьесы. Хотя такие каденции не имеют размера в обычном понимании, они всегда играют в темпе произведения, а имитации должны звучать вовремя и сочетаться с ведущим голосом. Тем не менее, в том, что касается изобретательности, каденции для двух голосов также являются продуктом свободной фантазии, как и каденции для одного голоса.

Сначала давайте посмотрим пример на параллельные сексты, см. пример s:



В этом примере обе партии имеют одинаковые длительности, и, следовательно, одинаковый темп. Если в этой последовательности голоса поменять местами, чтобы первый голос играл вторую партию, а второй — первую, то получатся параллельные терции. В примере t этот материал варьируется. Верхняя партия удваивает темп и играет восьмые вместо четвертей. Пример t:



Второй голос также может играть эту вариацию, превращая четверти в восьмые, причем вторая восьмая всегда на шаг впереди, таким образом, секста [между голосами] меняется на квинту; см. пример u:



В примере t вторая восьмая всегда впереди на шаг, и секста превращается в септиму. Эта септима, которая не удерживается и в момент появления следующей ноты меняется обратно на сексту и т. д. На последней четверти первого такта [примера t] секста меняется на квинту. То же самое происходит в момент появления следующих двух нисходящих четвертей.

20

Так как септима в случае с первыми тремя четвертями всегда приходится на вторую восьмую (плохая нота), тогда как секста — на первую восьмую (хорошая нота), эта мелодия или этот способ развертывания вполне приемлемый. Но если не играть отдельно каждую восьмую, а делать задержания или синкопы, вместо повторения одинаковых нот, то оставлять последовательность в первоначальном виде нехорошо, так как секста удержива-

ется, а последующая септима берется неподготовленной, что звучит жестко. [Если играть синкопы вместо повторения нот] в следующем примере, поскольку квинта всегда следует за удержанной секстой, эта секста будет слышна хуже, чем квинта, которая следует за ней и берется неподготовлено. Это происходит несколько раз подряд, и всегда слышишь квинту, тогда как предыдущая задержанная секста слышна не очень хорошо и, следовательно, звучат параллельные квинты, что не дает хорошего эффекта. Поэтому, переход от сексты к септимуе и от сексты к квинте звучит очень неприятно в вышеописанной последовательности, см. пример v:



21

Но если нижний голос первым делает шаг вверх, так что секста становится квинтой, и теперь квинта приходится на хорошую ноту, а секста — на плохую, и секста всегда следует за квинтой или если верхний голос делает шаг вниз первым, так, что секста теперь следует за септимой — это звучит лучше, потому что последовательность более корректна. См. пример w:



22

Помимо этих последовательностей, задержания, содержащие диссонансы, также используется в каденциях для двух голосов. Речь идет о септимуе, уменьшенной квинте и уменьшенной кварте, секунде и т.д. эти диссонансирующие интервалы могут браться как задержания и разрешаться в первом, так же как и во втором голосе; обычно во втором голосе задержание, а в первом — разрешение. Но хорошим вариантом будет чередование в каждом голосе задержаний и разрешений. Хотелось бы привести несколько примеров, относящихся к указанным интервалам. Септимуе можно брать, как задержание перед октавой и в первом, и во втором голосе и разрешать в сексту или терцию; или если в первом голосе задержание, второй может обратиться к уменьшенной квинте, а затем разрешить ее в терцию; см. пример x:



Или септиму можно взять, как задержание к сексте или терции во втором голосе и затем разрешить в сексту или терцию; см. пример у:



23

Я обойдусь этими двумя небольшими примерами; из них можно ясно увидеть, как задержание с септимой можно хорошо подготовить и разрешить. Любой, кто хочет делать такие каденции, должен быть знаком с гармонией. Ничего больше не скажу об этом, просто я хотел показать, как нужно выполнять такие каденции. Я не буду приводить примеры на другие диссонирующие интервалы; просто нужно сделать обращение вышеупомянутых, и вы получите другие интервалы, такие как: приму из октавы, секунду из септимы, увеличенную кварту из уменьшенной квинты и т. д. Чтобы прояснить и графически проиллюстрировать случаи с этими интервалами, я дал оба примера с обращениями и обозначил интервалы во второй партии цифрами. См. примеры z, а:

a)

2 3 1 2 3 4 6 6 5 3 1 2 3 4 6

2 6 2 6 2 3 2 3 1 3 2 3 1 3

2 3 2 6 2 3 2 6 1

Здесь, в примере z можно увидеть, как секунда является задержанием к унисону и разрешается в терцию; и как септима разрешается в сексту. Во втором примере (a) можно увидеть, как секунда задерживается напротив терции и разрешается в терцию, и как это происходит при обращении в обеих партиях, и т.д.

24

Эти примеры, обозначенные выше, состояли только из задержаний без имитаций; теперь попытаемся сделать несколько экспериментов с имитациями. В примере b,

b)

2 3 2 6 2 3 2 6 1



который состоит только из задержаний и имитаций, секунда и септима чередуются, а кварта задержана против уменьшенной квинты. Но не следует думать, что такая каденция должна состоять только из задержаний и имитаций. Она также может соединяться с консонирующими отрывками. Насколько это лучше, чем слушать одинаковые или похожие фигуры и последовательности.

25

Поэтому если есть желание сделать каденцию для двух голосов интересной, нужно постоянно чередовать консонирующие интервалы, задержания и имитации. Вот пример такого рода (с):







Этот пример, конечно, слишком длинный для каденции, но я включил его, чтобы дать обобщение тому, как можно использовать разные фигуры, задержания, повторы, диссонирующие и консонирующие последования в одном примере. Большинство последований и пассажей, упомянутых выше, или подобные им, чередующиеся или комбинированные, включены в пример. Говорить об этом дальше будет, как мне кажется, излишним. Тот, кто знает науку о композиции, легко усвоит из этого примера суть каденции для двух голосов и сможет использовать и применять усвоенное. Собрать и записать все возможное о каденции для двух голосов не представляется возможным или необходимым. Дальнейшие объяснения не будут иметь пользы для тех, кто не знает науку о композиции. Этим я завершаю главу и перехожу к следующей.

Глава тринадцатая

Дыхание при игре на флейте

1

Насколько решающим моментом при игре на флейте является умение брать дыхание в нужное время и в нужном месте, умелое пользование им, а также как много может выиграть произведение в связи с этим, хорошо известно тем, кто не относит себя к посредственным музыкантам, собирающим материал наспех и играющим небрежно, не заботясь о том, что выйдет в результате, но тем, кто хочет играть красиво, серьезно и внятно. Владеть этой важной, фундаментальной техникой так, чтобы слушатель никогда не подозревал ни о том, что играющему не хватает дыхания, ни о самом дыхании, и чтобы не отвлекать и не рассеивать внимание слушателя — это небесполезное умение.

Эта отличительная черта у многих отсутствует, и невладение этим мастерством является серьезным недостатком. Частые неоправданные вдохи нарушают мелодию фраз и делают их невнятными. Слушатель не просто отвлекается, но чувствует такое беспокойство при нервных вдохах, что даже если бы он хотел следить за ходом пьесы, его внимание непременно было бы рассеяно. Относится данное замечание не только к флейтистам. Этим умением должен владеть музыкант, играющий на духовых инструментах, и каждый певец. Я часто был свидетелем тому, как певцы и музыканты, играющие на духовых инструментах, совершают одну и ту же ошибку и искажают смысл музыки, разрывая связные идеи посредством неуместного дыхания, особенно в каденциях. Подобный недостаток наиболее часто замечен у флейтистов. По-видимому, причина в том, что музыкант не может играть на флейте на одном дыхании так долго, как на язычковых инструментах, т. к. флейтисту необходим большой запас воздуха из-за более изошренного способа образования звука. Воздушная струя, вызывающая звук, должна сначала пройти через внешнюю атмосферу, и, следовательно, много воздуха теряется.

Для того, чтобы избавиться от указанного недостатка, вы должны приложить большие усилия и экономно расходовать дыхание. Никогда не использовать весь воздух до конца и стараться всегда быть готовым к игре. Следовательно, когда вы замечаете, что воздух заканчивается, надлежит набрать свежего воздуха при первой же возможности таким образом, чтобы всегда оставался запас и чтобы вы могли играть энергично и с надлежащей силой. Если вы сделаете все наоборот и используете воздух до конца, выдыхая его, так сказать, до последней капли, вы уже не наверстаете упущенное, особенно в быстрых и связных отрывках, где расходуется много воздуха, и исполнение будет монотонным, отрывистым и невнятным.

Итак, вы должны набирать воздух в начале каждой части, чтобы ноты, составляющие фразу, не были разделены дыханием, и исполнение, вследствие этого, не стало бы невнятным. Я часто упоминал об этом, и еще буду повторяться. При игре протяженных разделов, которые требуют большого количества воздуха и не могут исполняться на одном дыхании, необходимо ознакомиться со способами исполнения без затруднений и неясностей. Так как не всякий флейтист способен играть длинные отрывки на одном дыхании, музыканты, которые не могут этого делать, должны пользоваться методами, предложенными здесь. Ведь композитор может руководствоваться только продолжительностью дыхания в общем, но не в частности, для каждого отдельно взятого музыканта. Если флейтист сам является

композитором, он, конечно, может приспособить свои пьесы к силе своей грудной клетки и своему дыханию, и он не сталкивается с такими трудностями.

5

При вдохе лучше не набирать в грудь слишком много воздуха, иначе теряется возможность использования и регулирования воздуха с надлежащей силой и энергией. Тогда вы вынуждены выдыхать снова очень слабо, что делает исполнение монотонным и безжизненным. Мелодия и пассажи часто должны исполняться с силой и величием, а энергия пропадает, если грудь переполнена воздухом. Если же вы все-таки пошли по этому пути с целью придать воздушной струе надлежащую силу, вы рискуете потерпеть неудачу. Должно избегать поднятия плеч в момент дыхания; надо сказать, что лица многих людей искажаются во время исполнения. Разве может исполнитель произвести благоприятное впечатление на своих слушателей, искажая лицо, поднимая плечи и демонстрируя иные гримасы такого рода? Всё, что нужно, чтобы избежать этой ошибки, — делать вдох энергично, стоя прямо и расслабленно, и использовать воздух экономно. Тогда вы будете способны исполнить все хорошо и ярко. И даже если остается совсем мало времени, чтобы взять дыхание незаметно в самых быстрых местах, вы сможете исполнять мелодию на одном дыхании достаточно продолжительное время. И не нужно думать, будто воздух, взятый так быстро, не попадает в грудную клетку или в лёгкие, а доходит только до горла. Просто изучите внимательно и беспристрастно все, что я написал здесь, исходя из своего большого и проверенного опыта, и вы согласитесь со мной.

6

Я уже отметил, что музыкант должен брать дыхание перед нотой, с которой начинается фраза, чтобы не разрушать ее. Такая фраза может быть обозначена паузами, а может и не быть обозначена. Если нет пауз, а только ноты, вы должны знать, как найти конец такой фразы и всегда брать дыхание сразу же затем. Способность понимать значение, заложенное композитором, — одно из отличительных качеств хорошего инструменталиста. Если он обладает таковой способностью, его умение схватывать суть музыки подскажет ему, как дышать. Если же нет — то никакие правила ему не помогут, и он либо разрушит целое, либо соединит то, что должно быть разделено. Я укажу всего на несколько случаев, из которых вы увидите, как надлежит действовать: см. примеры 1, 2, 3, 4:

1) Allegretto

2) Allegro moderato

3) Tempo di Minuetto

4) Allegro

В этих четырех маленьких примерах штрихи наверху указывают подходящие места, где можно взять дыхание, не разрушив пьесу. В первом примере всякий, кто не способен долго играть на одном дыхании, может сделать вдох сразу после последней четвертной ноты во втором такте. Но если нет необходимости, можно отложить вдох до последней четверти в четвертом такте — там заканчивается фраза. Во втором примере нужно делать вдох сразу после третьей четвертной ноты во втором такте, после четвертой четверти в четвертом такте и на паузах в последующих тактах. Фраза из четвертого примера заканчивается в четвертом такте. Следовательно, дыхание берется после третьей четверти данного такта, а затем на паузах. Если флейтист не может играть отрывок из четвертого примера на одном дыхании, наиболее подходящее место для вдоха находится перед шестой восьмой нотой во втором такте, потому что там есть короткая цезура.

7

Если пьеса начинается из-за такта, очевидно, что, дабы не разрушить смысл фразы, вы должны вдохнуть сразу после цезуры или в конце фразы, которая находится перед последней восьмой или четвертью такта, и присоединить последующий неударный звук к следующей фразе. При счете на два или на три, такой неударный звук всегда приходится на последнюю ноту такта. Если ему предшествует пауза, то само собой разумеется, что вдох

должен быть сделан на этой паузе. В общем, надлежит следить за цезурами, появляющимися внутри мелодии, и, если необходимо, делать вдох в это время; см. примеры 5, 6, 7:

5) Allegro

6) Moderato

7) Allegro

The image contains three musical examples, each on a single staff in treble clef. Example 5 is in 3/4 time, marked 'Allegro', and shows a melodic line with several phrasing slurs and breath marks (apostrophes) above notes in measures 2, 4, 6, and 8. Example 6 is in 3/4 time, marked 'Moderato', and shows a melodic line with phrasing slurs and breath marks above notes in measures 2, 4, 6, and 8. Example 7 is in 3/4 time, marked 'Allegro', and shows a melodic line with phrasing slurs and breath marks above notes in measures 2 and 4.

В соответствии с этими замечаниями, вы увидите из примера 5, что цезура всегда приходится на предпоследнюю ноту, отмеченную штрихом во втором, четвертом, шестом и восьмом тактах, и вы должны всегда делать вдох после цезуры или перед последней нотой, но никогда не нужно соединять эти две восьмые и дышать после них. Если поступите именно таким образом, то нарушите смысл пьесы и сыграете ее невнятно. Вы должны обратить внимание на то же самое во втором, четвертом, шестом, восьмом и десятом тактах примера 6, а в седьмом примере — во втором и четвертом тактах. В примере 6 дыхание берется между второй и третьей четвертными нотами шестого такта, потому что цезура в мелодии не отмечается паузой, как могла бы, а начинается сразу с долгой ноты, входящей в следующую мелодию и составляющей с ней целую фразу. Надеюсь, что вы меня понимаете.

8

Когда после длинной ноты следуют шестнадцатые, и первая из них заливована с длинной нотой, то если исполнение в медленном темпе, можно сделать вдох после этой заливованной ноты; см. пример 8:

8) Adagio

The image shows a single musical staff in treble clef, marked 'Adagio'. It features a long, dotted half note followed by a sixteenth-note triplet. A phrasing slur covers the triplet, and a breath mark (apostrophe) is placed above the first note of the triplet.

или, в более быстром темпе, залигованная шестнадцатая вполне может быть опущена, и вдох надлежит сделать вместо неё; см. пример 9:



Это исполняется так (10):



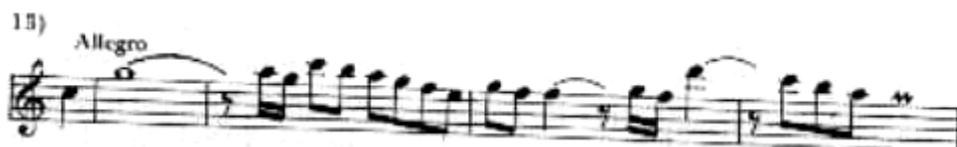
Так же и в случае, когда залигованная нота является восьмой. В медленном темпе вы можете сделать вдох после нее, как в примере 11:



а в быстром темпе можно её опустить и сделать вдох вместо неё; см. пример 12:



Это исполняется следующим образом (13):



Часто даже нет необходимости делать вдох вместо или после залигованной ноты (если только перед ней нет нескольких подобных лиг подряд), потому что вы уже сделали вдох перед длинной нотой, которая залигована со следующей короткой. Так и должно быть перед любой длинной нотой, особенно, если затем идет последовательность, длящаяся несколько тактов. Таким образом, если это возможно, вы не должны разрывать ее.

9

Пример 8 играется в медленном темпе, следовательно, удобно сделать вдох во втором такте после залигованной шестнадцатой ноты, каковое место обозначено штрихом. Конеч-

но, это должно быть сделано быстро — так, чтобы первая нота не оказалась бы слишком короткой или не слилась бы со второй, превратившись вместе с ней в ноту с точкой, что изменит и исказит мелодию. Но всякий, кто не может поступить подобным образом, сделает хорошо, если сыграет заливочную ноту приблизительно как тридцатьвторую, а затем сделает очень быстрый вдох, если иначе невозможно; и если отрывок играется в медленном темпе — опустит её таким образом, что следующая короткая нота всё-таки не будет слишком короткой, чтобы не совершить вышеупомянутую ошибку. Что собой представляют долгие и короткие ноты, я уже упоминал ранее, то есть из двух равных нот первая является долгой, в соответствии с её естественной длительностью, а вторая — короткой. А из четырех равных нот третья является долгой, а четвертая — опять-таки, короткой. Но вы должны играть их с осторожностью, иначе они могут оказаться слишком неравными. Суть дела состоит в том, что из четырех равных нот должны выделяться первая и третья.

10

Нужно ли в длинных и быстрых пассажах брать дыхание после длинной или после короткой ноты, не лучше ли опустить какую-нибудь из них, — все это будет ясно из нижеследующего. Так как для исполнения длинных отрывков необходимо много воздуха, конечно, очень важно набрать хороший запас воздуха перед началом отрывка, но не слишком большой, чтобы переполненная грудная клетка не мешала исполнению, как я уже отмечал. Таким образом, для исполнения длинных пассажей всегда необходимо иметь достаточно воздуха и силы; воздух должно использовать бережно, никогда не выдыхать до конца, но делать вдох при первой же возможности.

11

Существуют различные способы, как брать дыхание. Во-первых, вы должны следить, где заканчивается фраза, состоящая из связанных фигур, так как каким бы длинным не был отрывок, в нем обязательно будут цезуры. Такая фраза, если только она не чрезмерно длинная, не должна разрываться дыханием, но должна исполняться целиком, а вдох нужно делать после последней, короткой ноты; такой способ описан ниже. Я подчеркиваю: после короткой ноты, — и это важно, чтобы не исказить мелодию. Никто не заметит, если дыхание не будет взято слишком явственно. Ведь если фраза не разорвана, неправильное дыхание не режет слух. Однако, иногда случается, что вы делаете вдох перед последней короткой нотой, а затем добавляете ее, конечно, очень быстро, к следующему пассажию. Хотя, подобное может иметь место, только если последняя нота — переходная [относящаяся к другой фразе] и появляется позже. Кроме этого, во многих случаях необходимо, если вы не можете исполнить такую фразу на одном дыхании, опустить первую из четырех равных нот или даже последнюю короткую ноту и сделать вместо неё вдох, особенно когда

фигура повторяется несколько раз. В таких случаях нельзя руководствоваться только ощущением при выборе одной из этих двух нот, которая может быть опущена, но вы должны точно знать, является ли последняя нота переходной (то есть такой, которая не входит в созвучие) или же она является основной нотой и входит в созвучие. В первом случае, нота может быть опущена, но не во втором. Дыхание между долгими и короткими нотами разрушает, по моему мнению, связность и течение быстрых пассажей, и их мелодия становится неровной. Но каждый должен руководствоваться собственными ощущениями. Мое мнение, однако, таково, что лучше брать дыхание таким образом, чтобы не нарушить связность исполняемых фигур и не исказить их. Все эти случаи смотрите в примере 14:

14) Allegro

The musical score consists of seven staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The music is a rapid, continuous passage of eighth notes. Seven specific points are marked with numbers 1 through 7, indicating where a breath should be taken. The first six marks (1-6) are placed above the notes, and the seventh mark (7) is placed above the final note of the passage. The notes are: 1) above the first note, 2) above the second note, 3) above the third note, 4) above the fourth note, 5) above the fifth note, 6) above the sixth note, and 7) above the final note.

12

Я выбрал этот отрывок из концерта Хоффмейстера не случайно, потому что многие, вероятно, имеют копию. Не подумайте, будто я сам его сочинил, чтобы рассказать о дыхании. Я указал самые подходящие места для дыхания, благодаря чему вы можете

увидеть, как исполнять [мелодию] в похожих случаях. Вероятно, можно сыграть многие из этих пассажей на одном дыхании, но также вероятно, что многие не смогут [этого сделать]. Последние могут сделать один, два или даже три вдоха, как в тактах четвертом и седьмом, перед первой нотой, помеченной знаком +, или в четвертом такте, где можно выпустить или первую долгую ноту, или вторую короткую в первой фигуре, как указано в примере 4. Во второй фигуре пятого такта можно опустить или вторую короткую ноту, или взять дыхание между третьей и четвертой. В шестом такте две короткие ноты первой фигуры допустимо опустить, так как цезура приходится на первую; или вы можете взять дыхание в первый раз в седьмом такте, опуская первую долгую ноту, так как это повторение, и следующая короткая нота занимает её место, ведь она является главной нотой аккорда. То, что места, указанные в данном пассаже не являются обязательными для вдоха, понятно каждому; всякий руководствуется силой и продолжительностью собственного дыхания.

13

В длинных непрерывных отрывках, состоящих из триолей можно делать следующее. Перед началом отрывка запаситесь воздухом и отметьте цезуры внутри отрывка; после них можно сделать вдох для следующего фрагмента; или вы можете вдохнуть между второй и третьей нотами последней триоли цезуры. Это не так искажает триоль, как вдох между первой и второй нотами, при этом неважно, следуют ли триоли поступенно или скачкообразно. Но если триоли исполняются с изменяющимися лигами, то есть с разной артикуляцией — таким образом, что вы играете триоль со скачком при помощи артикуляции *tataa* вместо *taada*, эффект будет иным, чем при дыхании между первой и второй нотами. Особенно, если предыдущая триоль игралась *taada*; и если вставить одну триоль, измененную вдохом между первой и второй нотами, звучание будет не очень хорошим, чему не нужны доказательства. После цезуры можно также опустить первую хорошую ноту первой триоли. См. пример 15:

15) Allegro

14

Если вы в состоянии сыграть не более двух тактов из этого примера на одном дыхании, можно или сделать быстрый вдох после последней триоли второго такта, или опустить первую ноту первой триоли третьего такта, как видно из второй части примера. Или, если нет нужды делать вдох до конца четвертого такта, допускается сделать небольшую паузу на последней триоли такта между второй и третьей нотами, сделать вдох в это время и снова начать исполнение с половинные последней ноты, как видно из примера в местах, отмеченных знаком +. Если у вас мало воздуха в запасе, вы можете снова сделать вдох после шестого такта, но если в этом нет необходимости, играйте следующие два такта и сделайте снова маленькую паузу на последней триоли, между второй и третьей нотами и вдохните;

см. восьмой такт. Хотя такая короткая пауза не позволяет набрать много воздуха, вы все же сможете играть немного дольше и, таким образом, продержаться до конца.

15

Я думаю, этого будет достаточно, чтобы предупредить новичка о том, что он должен привыкнуть к подобного рода технике, если хочет добиться порядка и ясности в исполнении. Думаю, большее количество примеров будет излишним. Я просто хочу напомнить еще раз, что нужно быть осторожным и никогда не использовать запас воздуха до конца — у вас уже не будет возможности восстановить силы. Кроме того, если вы будете брать дыхание слишком часто, то это приведет к очень неровному исполнению. Однако если у вас все-таки остается запас воздуха, вы можете вдыхать так часто, как вам удобно, но только в самых подходящих местах: исполнение не будет испорчено и ваши силы будут сохранены. Если сделаете все правильно, слушатель, конечно, не заметит вашего дыхания, и, таким образом, оно его не побеспокоит.

Глава четырнадцатая

Произвольные украшения или о том, как изменять простую мелодию, в зависимости от правил гармонии, и использовать эти изменения наилучшим образом и в соответствии с материалом

1

Так как произвольные украшения являются частью хорошего и разнообразного исполнения, очень важно уметь точно ими пользоваться. К несчастью, если игнорировать правила, то стремление к варьированию, которое, по-видимому, является врожденным для каждого человека, причинит больше вреда, чем принесет пользы. Сделать основы использования таких украшений понятными для тех, кто не обладает знаниями о гармонии, — непростая задача. Невозможно хорошо научить человека с недостатком знаний. Совершенно бесполезно выписывать цифровки для ученика, не знающего гармонии, и пытаться показать ему анализ отдельных фрагментов: ни самостоятельно, ни с помощью учителя, он все равно не поймет, каким образом можно использовать их в тех или иных случаях. Учитель будет туманно рассуждать, а когда закончит, ученик его не поймет. Но если ученик действительно хочет разнообразить свою игру свободными украшениями, то учитель должен их ему продемонстрировать, если, конечно, сам их понимает (многие так называемые учителя ничего не знают об этом, в отличие от великих исполнителей), а ученик должен повторять за ним. Если кто-то пытается показать отдельные фрагменты без соотне-

сения с мелодией, из которой они взяты, и гармонией, на которой основываются и из которой проистекают изменения, вряд ли что-то будет понято, и все, что остается, это показ и повторение. Но когда уроки заканчиваются, пользоваться этой методикой далее невозможно.

2

Кванц, действительно, очень тщательно проработал этот материал, но только тот, кто знает гармонию, сможет его понять. Тогда, каким же образом многие исполнители смогли освоить искусство игры свободных украшений? Для тех, кто понимает гармонию, все ясно. Но разве не может такой исполнитель разобраться во всем самостоятельно, без всякого руководства? Особенно, если выбор украшений зависит от интуиции? Таким образом, если тот, кто понимает гармонию, не нуждается в руководстве, а новичок или ученик, не понимающий гармонию, не сможет понять сам метод и, следовательно, использовать его, то, казалось бы, можно обойтись без него, но не в нашем случае. Такой метод может быть до некоторой степени полезен тем, кто в результате длительной практики приобрел некоторые знания о гармонии, хотя и не самые глубокие. Те, кто изучил цифрованный бас, смогут извлечь даже больше пользы из этого метода, если постараются, так как он направит их по верному пути. Но где они, эти люди, которые всегда стараются изучить все тщательно? Их очень мало, большинство же подвержено гордыне, легкомыслию, лени или попросту глупости. Я встречал великих инструменталистов, некомпетентных в данной области: они не знали гармонию, их свободные украшения были полны ошибок, и использовались ни к месту. Человек, у которого нет необходимых знаний, должен играть так, как написано. В наши дни мало кто поддается искушению экспериментировать с мелодиями, в которых настоящий Мастер мог бы полностью проявить себя. Такую музыку уже не пишут, по крайней мере, пишут не так как раньше. Если исполнитель сам является композитором, он может писать музыку для себя, но не все музыканты являются композиторами, хотя и считают себя таковыми.

3

Таким образом, я не смогу сказать ничего нового и, следовательно, буду краток насколько возможно, ибо хочу, чтобы мою работу прочитали. Я бы хотел объяснить способ организации урока на данном материале, и, возможно, новичку все станет понятно. *Во-первых*, я обозначу мелодию с ее основными украшениями и даже некоторыми свободными украшениями — так, чтобы ее можно было играть по записи.

Затем я укажу главные ноты каждого фрагмента и их созвучия, и, *в конце концов*, приведу несколько свободных вариаций, возникающих на основе этой мелодии, и укажу, как их следует использовать. Подобный урок приучит новичка изучать каждую пьесу, который он

хочет сыграть, указанным способом. Начинающему будет трудно справиться с отдельными нотами и их украшениями, потому что они редко остаются неукрашенными. Но если он сможет определить главные ноты мелодии и их созвучия, он сможет использовать варьирование нот более правильным образом и в согласии со своей интуицией. Он должен руководствоваться собственными чувствами, если не хочет испортить музыку, так как не достаточно просто варьировать ноты. Эти украшения должны соответствовать содержанию мелодии, и здесь все решает чувство, исходящее из темперамента и вкуса музыканта. См. пример а:

а) *Adagio*

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio". It consists of seven staves. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff shows a melody with a fermata over the first note. The second staff shows the same melody with a fermata over the first note. The third staff shows a bass line with chords. The fourth staff shows a melody with a fermata over the first note. The fifth staff shows a melody with a fermata over the first note and a "6" above the first measure. The sixth staff shows a melody with a fermata over the first note and a "7" above the first measure. The seventh staff shows a melody with a fermata over the first note and a "3" above the first measure. The score is labeled "а)" and "Adagio".

a) Adagio

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into a main section and three numbered variations.

- Staff 1:** The main melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5 and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest.
- Staff 2:** The main melody continues with a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5 and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest.
- Staff 3:** The accompaniment consists of chords. The first measure has a quarter rest, followed by a half note chord (G4, B4, D5). The second measure has a half note chord (A4, C5, E5). The third measure has a half note chord (B4, D5, F#5).
- Staff 4:** The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a half note A3, and a quarter note B3. The second measure contains a half note C4 and a quarter note B3. The third measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter rest.
- Staff 5 (1):** The first variation features a melodic line with slurs and accents. It starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5 and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest.
- Staff 6 (2):** The second variation features a melodic line with slurs and accents. It starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5 and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest.
- Staff 7 (3):** The third variation features a melodic line with slurs and accents. It starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5 and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest.

6 4 7 6 4 3

A musical score for guitar, consisting of six staves. The first two staves are treble clef, and the third is bass clef. The fourth, fifth, and sixth staves are treble clef. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into three measures. The first measure contains a melodic line in the first staff, a bass line in the third staff, and a complex chordal texture in the fourth, fifth, and sixth staves. The second measure continues the melodic and bass lines, with the chordal texture becoming more intricate. The third measure concludes the piece with a final melodic flourish and a bass line ending on a sharp note. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingering numbers (6, 5, #5, 6, 5).

A page of musical notation consisting of seven staves. The top staff is in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 4/4 time. It begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note with a dynamic marking 'p'. The second staff continues the melody. The third staff shows a chord progression with a sharp sign above the first measure. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a 7th chord and a 5th chord. The fifth, sixth, and seventh staves contain more complex melodic and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs.

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of six staves. The first two staves are in treble clef and feature melodic lines with dynamics of *f*, *mf*, and *f*. The third staff is in treble clef and contains block chords. The fourth staff is in bass clef and contains block chords with fingerings 6, 7, 6, and 6. The fifth and sixth staves are in treble clef and feature more complex melodic lines with dynamics of *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom three staves are in treble clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a *mf* marking. The second staff has a *tr* marking. The third staff has a *tr* marking. The fourth staff has a *tr* marking. The fifth staff has a *tr* marking. The sixth staff has a *tr* marking. The seventh staff has a *tr* marking. The music is arranged in a system with a brace on the left side.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of six staves. The music is written in D major (one sharp) and 4/4 time. The first system includes a treble clef staff with a melodic line, a second treble clef staff with a sustained note, a third treble clef staff with chords, a bass clef staff with a bass line, and two more treble clef staves with complex melodic and rhythmic patterns. The second system follows a similar structure, featuring a treble clef staff with a melodic line, a second treble clef staff with a sustained note, a third treble clef staff with chords, a bass clef staff with a bass line, and two more treble clef staves with complex melodic and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

A musical score for guitar, consisting of seven staves. The first staff is the melody, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a sequence of notes with dynamic markings: *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The second staff is a second treble clef staff, likely for a second voice or a specific guitar register. The third staff shows chordal accompaniment with block chords. The fourth staff is the bass line, written in bass clef, with fret numbers 6, 9, 7, 6, 7, and 6 indicated below the notes. The fifth, sixth, and seventh staves contain intricate guitar techniques, including trills (*tr*) and rapid sixteenth-note passages, all in treble clef.

The image shows a page of musical notation consisting of seven staves. The top four staves are grouped by a brace on the left. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melody. The second staff is a treble clef with a similar melody. The third staff is a treble clef with chords. The fourth staff is a bass clef with a bass line and fingerings (6, 5, 4, 3, 6, 5). The bottom three staves are treble clefs with more complex melodic lines, including sixteenth-note passages.

This page of musical notation consists of seven staves. The first two staves are in treble clef and contain melodic lines with slurs and dynamics *f* and *mf*. The third staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings 5, 6, 6, b4, b, 6, and 7. The bottom three staves are in treble clef and feature rapid sixteenth-note passages with slurs and a trill *tr* at the end of the piece.

The image displays a page of musical notation consisting of seven staves. The top two staves are vocal lines, each with lyrics underneath. The third staff is a piano accompaniment. The bottom four staves are instrumental parts, including a bass line and three treble clef parts with complex rhythmic patterns. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

The image displays a page of musical notation consisting of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#). The third staff is a piano accompaniment in treble clef. The fourth staff is a bass line in bass clef, with chord figures (6, 6, 6, 6, 6) indicated above it. The bottom three staves are piano accompaniment in treble clef, featuring complex rhythmic patterns and slurs.

This image shows a page of musical notation consisting of seven staves. The notation is arranged in a system with a brace on the left side. The top two staves are in treble clef and contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is also in treble clef but contains block chords. The fourth staff is in bass clef and contains a simple melodic line. The bottom three staves are in treble clef and feature complex, dense rhythmic patterns, likely for a keyboard instrument, with many sixteenth and thirty-second notes.

The image shows a musical score for a piece in G major. It consists of seven staves. The first four staves are grouped together by a brace on the left. The first staff is a vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood marking *ad libitum* is placed below the second staff. The second staff is a vocal line, also in treble clef. The third staff is a piano accompaniment line, in treble clef, featuring chords and melodic fragments. The fourth staff is a piano accompaniment line, in bass clef, with chordal textures and some melodic lines. The fifth, sixth, and seventh staves are piano accompaniment lines, all in treble clef, featuring dense, rhythmic textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff* and *f*.

The image shows a page of musical notation with seven staves. The top two staves feature long, simple notes with a slur. The third staff has notes with a slur. The fourth staff is a bass line with fingerings 7, 6, 7, 7, 6, 7. The bottom three staves contain more complex rhythmic patterns with slurs.

The image shows a page of musical notation with seven staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a lower line. The third staff is a piano accompaniment with chords. The fourth staff is a bass line with fingerings 7, 6, [b], 6, 7, 6, and 6. The bottom three staves are piano accompaniment with arpeggiated chords and a 'tr' marking.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various techniques such as trills (tr), slurs, and fingerings (6, 4, 7, 5, 6, 4, 7, 5). A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third staff. The music is arranged in a system with a brace on the left side.

4

Для этого примера я предпочел медленное движение быстрому, ведь в нем больше возможностей для украшений, и здесь они более уместны, хотя такие украшения можно иногда вводить и в быстрых частях. В первой строке мелодия для варьирования; она уже содержит основные, а так же и свободные украшения, ее можно играть такой, какая она есть, ничего не добавляя. Я не желал помещать просто отдельные ноты, как во второй строке, потому что мелодию, выписанную таким образом, нелегко отыскать, и новичку было бы труднее варьировать ее. И если он не может сделать этого, то должен играть мелодию такой, какая она есть, а это, конечно, имело бы скверный эффект. Следовательно, я выбрал первый вариант.

5

Третья строка показывает гармонию; я написал ноты одну над другой так, как если бы они игрались с басом на клавишине; но при варьировании их можно брать выше или ниже, как вы хотите и в зависимости от характера пьесы. Основную ноту мелодии никогда нельзя варьировать; и если вы хотите использовать произвольные украшения, то не должны поступать таким образом с целью непременно получить много нот, но только с намерением улучшить мелодию. Для этого необходимо знание и рассудительность. Часто простая

мелодия, красиво исполненная, имеет гораздо лучший эффект, чем мелодия, украшенная множеством пестрых нот. Первый аккорд в этом примере — аккорд D; то есть D, FIS, A. Все эти ноты принадлежит данному созвучию, будь они высокие или низкие, и музыкант использует ноты разной высоты в зависимости от обстоятельств, но так, чтобы основное созвучие оставалось узнаваемым, и особенно, чтобы основная нота в начале фрагмента и нота после цезуры выделялись.

6

Произвольные украшения должны соответствовать содержанию мелодии, как уже отмечалось, чтобы подвижные и даже дикие вариации не смешивались со скромными и приятными мелодиями, веселые и счастливые — с печальными и меланхоличными, а смелые и неистовые с нежными и спокойными. Все должно быть на своем месте. Но вы не должны пытаться варьировать все — только те места, где мелодия слишком монотонная и грубая, а также, если она встречается более одного раза. В этих случаях необходимы вариации. Но, как уже отмечалось, вы должны руководствоваться только намерением улучшить материал. Чтобы не казалось, будто вы просто хотите обратить внимание слушателя на то, как хорошо вы можете исполнять произвольные украшения.

Слушатель не должен подозревать, что вы используете украшения: все, что происходит, должно удивлять его. И тогда для него будет неважно, откуда что взялось. Цель исполнения — не только вызвать удивление, но и затронуть сердце. И то, и другое сложно, но на своем месте и при правильном применении украшения будут иметь желаемый эффект. Большой опыт и правильное, просвещенное и управляемое чувство, и хорошее владение инструментом требуется для этого. Ведь если вам еще приходится бороться с инструментом, о чувстве и выразительности можно забыть.

7

Я пытался варьировать каждую строчку в данном примере, но только для того, чтобы показать, как украшения можно применять. Три варианта, находящиеся под четвертой строкой с цифрованным басом, можно использовать как они есть или заменять один на другой. Или самые певучие части простой мелодии можно оставить, как они есть и сочетать с вариациями, помещенными внизу. Или новые вариации исполняются в дополнение к мелодии, в соответствии с чувством исполнителя. Но так как все, о чем здесь говорилось, невозможно без знания гармонии, я советую тем, кому не хватает этого знания, не применять свободные украшения, дабы избежать неверных вариаций, портящих пьесу. Или если так уж хотят использовать украшения, нужно выучить их наизусть, как и саму мелодию, в которой они используются. И попытаться ввести украшения своевременно, и, таким образом, все будет правильнее, чем если бы они попытались составить новые украшения.

В этом примере можно увидеть, как основные и свободные украшения соединяются вместе, и как свет и тень привносятся в исполнении посредством чередования forte и piano, cresc. и decresc, делая исполнение приятным и выразительным. Но, чтобы сыграть с настоящим чувством, неподдельным и нескрываемым, и играть с душой, надлежит овладеть глубинным смыслом пьесы, чтобы по-настоящему охватить его содержание.

ТАБЛИЦА АППЛИКАТУР

The image displays three musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a sequence, and below each note are numbers 1-7 representing the recommended fingering. The first staff covers notes from D4 to A5, the second from D4 to A5, and the third from E4 to B5.

Staff 1: D⁴ E⁴ F⁴ G⁴ A⁴ B⁴ C⁵ D⁵ E⁵ F⁵ G⁵ A⁵ B⁵ C⁶ D⁶ E⁶ F⁶ G⁶ A⁶

Staff 2: D⁴ E⁴ F⁴ G⁴ A⁴ B⁴ C⁵ D⁵ E⁵ F⁵ G⁵ A⁵ B⁵ C⁶ D⁶ E⁶ F⁶ G⁶ A⁶

Staff 3: E⁴ F⁴ G⁴ A⁴ B⁴ C⁵ D⁵ E⁵ F⁵ G⁵ A⁵ B⁵ C⁶ D⁶ E⁶ F⁶ G⁶ A⁶ B⁶

[предполагается также перевод последней, пятнадцатой главы, которая содержит краткое изложение всего материала трактата]

КОММЕНТАРИИ

С. Ганасси

«Opera intitulata Fontegara»

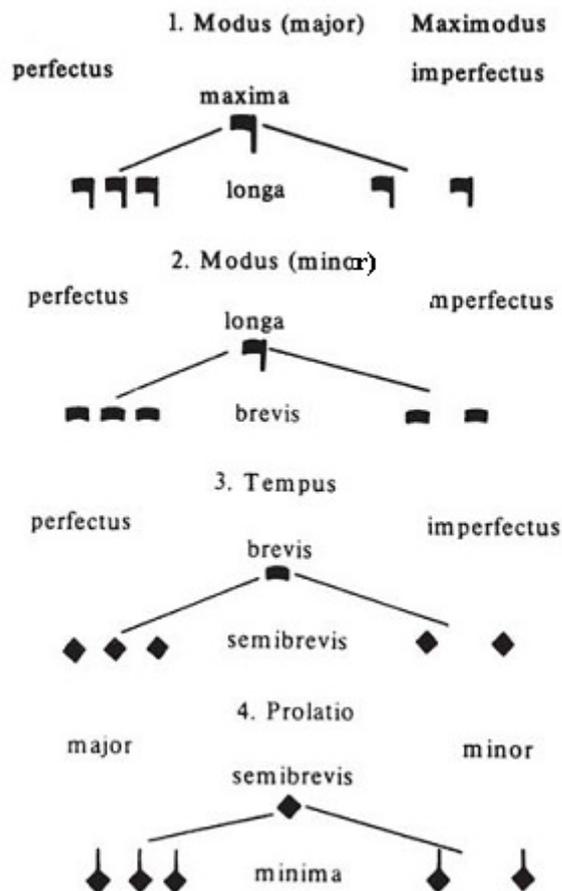
¹Диминуция (от лат. *diminutio* - “уменьшение”). Техника варьирования мелодии путем дробления каждого из составляющих ее звуков на два или несколько звуков меньшей длительности. Была распространена в эпохи Возрождения и барокко. Синонимы: *passaggi* (итал.), *division* (англ.), *glosa* (исп.), *double* (франц.) Многие трактаты XVI-XVII веков содержат таблицы диминуций различных интервалов, которые исполнитель мог применять в любой пьесе.

²Хотя существовали более ранние пособия для органистов, в частности «*Fundamentum organisandi*» К. Паумана.

³Об артикуляции Ганасси упоминает В. Качмарчик в своей работе «Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX веков. Он пишет: «Отметим, что первые, далеко не робкие шаги на пути формирования фонемных основ артикуляции были сделаны уже на начальных этапах создания флейтовой методики итальянским инструменталистом С. Ганасси...Важным достижением итальянского музыканта стало определение трех видов двухслоговых групп и формирование основных типов атаки языка по способу их произношения — твердой (*teke*), мягкой (*lere*) и средней (*tere*)» {17, с.125}. Применение не однослоговых, а двухслоговых построений, автор объясняет необходимостью соблюдать различия в произношении сильных и слабых (или хороших и плохих) долей. Качмарчик также отмечает, что предложенный Ганасси тип твердой атаки соответствует современному двойному языку. Данный тип артикуляции флейтисты используют в быстрых пассажах. Впрочем, едва ли можно точно установить, использовалась ли эта артикуляция в тех же целях (т.е. для улучшения двигательных функций языка) во времена Ганасси. Так или иначе многообразие видов артикуляции, предложенных автором, наводит на мысль о высочайшем уровне исполнителей того времени, и вполне возможно, что фразу Ганасси о том, что «в игре некоторых музыкантов можно услышать слова» можно понимать почти буквально.

⁴Мензура в мензуральной нотации определяется как система метрических соотношений, выраженная в количестве содержащихся в длительности меньших ее частей. Соотношения между длительностями определяются следующими видами мензур: большой модус,

малый модус, темпус, проляция. Каждая из мензур представлена перфектным (деление на три) и имперфектным (деление на два) видами.



В трактате Ганасси рассматриваются только темпус и проляция. Как уже говорилось трактат имеет сугубо практическое значение. Модус же (и большой и малый) к XVI веку вышел из практического употребления¹. Таким образом, оставшиеся сочетания темпуса и проляции дают 4 возможных варианта:

| | старинные обозначения размеров: | современные размеры: |
|------------------------------------|---------------------------------|----------------------|
| tempus perfectum, prolatio major | ⊙ □ = ◇◇◇; ◇ = | — 9/4, 9/8 |
| tempus perfectum, prolatio minor | ○ □ = ◇◇◇; ◇ = | — 3/4, 3/8 |
| tempus imperfectum, prolatio major | ⊕ □ = ◇◇; ◇ = | — 6/4, 6/8 |
| tempus imperfectum, prolatio minor | ⊖ □ = ◇◇; ◇ = | — 2/4, 4/4 |

Примеры трактата Ганасси выписаны в следующих двух комбинациях:

Перфектный темпус, малая проляция — O

Имперфектный темпус, малая проляция — C

Появление перечеркнутых знаков O и C означает, что отношения между длительностями сохраняются, однако темп увеличивается вдвое. К примеру, если в одном голосе двухголосного

произведения знак мензуры O, а в другом он же, но перечеркнутый, то бревис первого голоса будет соответствовать двум бревисам второго голоса.

⁵Пропорционирование влечет за собой долговременное изменение длительности ноты, обусловленное сроком действия пропорции. В трактате представлены практически все существовавшие в практике того времени пропорции (Объяснение этих пропорций — в тексте трактата, а также в сносках). В примерах данного трактата главной длительностью является семибревис и все изменения касаются этой длительности. К примеру, в *Proportio dupla (2/1)*, если речь идет о многоголосии, семибревис в одном голосе, где пропорционирование не применяется, будет соответствовать двум семибревисам того голоса, где указана данная пропорция.

⁶То есть секунду с проходящими звуками или без них.

⁷В оригинале *prontezza* и *galanteria*.

⁸ То есть украшение, подходящее для выражения возбужденности и живости.

⁹Трель может быть чуть уже, в зависимости от высоты звуков, на которых она исполняется.

Ж. М. Оттетер

«Основы игры на флейте...»

¹⁰Поперечная флейта и блокфлейта. Еще в XVII веке из двух инструментов любимым была блокфлейта. Поперечная флейта широко использовалась, но еще не нашла своего места в качестве оркестрового инструмента. На рубеже XVIII века с развитием оркестра необходимость в более ярком и экспрессивном инструменте пересилила престиж более мягкой и менее индивидуальной блокфлейты. Поперечная флейта, благодаря простоте мундштука, давала возможность более широкого диапазона оттенков и динамической экспрессии. Эти возможности были очень привлекательными для флейтистов. Блокфлейта просто не удовлетворяла новым общим оркестровым требованиям. Яркость поперечной флейты в качестве сольного инструмента также завоевала симпатии флейтовых энтузиастов, поэтому неудивительно, что к середине XVIII века блокфлейта почти исчезла из практического применения.

Быстрый рост популярности поперечной флейты вызвал необходимость в соответствующей методической литературе. Написав свой трактат, Оттетер не только выполнил это требование времени, но и удовлетворил потребности более консервативных музыкантов, которые оставались верными блокфлейте.

¹¹Использование этого слова для артикуляции предполагает, что звук *r* не увулярный (язычковый), но альвеолярный. Это дает эффект мягкого *d*, что важно при чередовании с *tu*. В комменты.

¹²Речь идет о пунктирном ритме.

¹³Соответствующего термина в русском языке нет. Имеется в виду частичное закрытие отверстия большим пальцем.

Иоганн Георг Тромлиц

«Подробное и основательное наставление в игре на флейте»

¹⁴Оркестр «Большие концерты» являлся предшественником знаменитого оркестра Гевандхауз. Концерты проходили еженедельно в бальной зале отеля «У трех лебедей». Тромлиц упоминается как исполнитель некоторых своих произведений для флейты соло. Эрнст Людвиг Гербер, изложивший биографию Тромлица в своем «Историко-биографическом лексиконе...» и игравший в «Больших концертах» в качестве контрабасиста, оценивает уровень оркестра высоко. Согласно его списку, он состоял из восьми первых и восьми вторых скрипок, трех альтов, двух виолончелей, двух контрабасов, двух флейты, двух гобоев, двух фаготов, двух валторн и одной лютни. Ударные, трубы и английский рожок добавлялись при необходимости. Многие талантливые музыканты, такие как Даниэль Готтлоб Тюрк и Иоганн Адам Хиллер, играли в «Больших концертах», прежде чем начать собственное восхождение к славе.

¹⁵Сочинения Тромлица. В предисловии к английскому переводу «Наставления...» Э. Хадириан мы находим следующее описание сочинений Тромлица: «Сам будучи флейтистом, Тромлиц пишет с учетом возможностей инструмента, и знает, как построить взаимодействие солиста и оркестра так, чтобы оно было благоприятным и для флейты и для оркестра. В сонатах Тромлица медленные части являются наиболее убедительными. Его талант лучше всего проявляется при написании частей с простой структурой в орнаментальном, выразительном стиле. В быстрых частях сонаты демонстрируют смешение форм, в

котором элементы сюиты и сонаты присутствуют наряду с элементами классической сонаты» {48}.

¹⁶Иоганн Иоахим Кванц (1697 –1773) — немецкий флейтист, композитор, писатель и конструктор флейт. Основным источником сведений о его жизни является автобиография.

Сын кузнеца, он начал музыкальное образование в 1708 г под руководством своего дяди, Юстуса Кванца, городского музыканта в Мерсбурге. Спустя три месяца, когда дядя умер, Кванц продолжил свое ученичество с его преемником и зятем Флейшхаком.

В период ученичества Кванц освоил искусство игры на большинстве основных струнных инструментов, гобое и трубе. В 1714г, он посетил Пирну, где познакомился с некоторыми из скрипичных концертов Вивальди, которые оказали решающее влияние на его художественное развитие. В марте 1716г он присоединился к Дрезденскому городскому оркестру.

Стремясь улучшить свое композиторское мастерство, Кванц провел часть 1717 года в Вене, изучая контрапункт под руководством Я. Д. Зеленки. В 1718г он стал гобоистом в «Польской капелле» Августа II, Саксонского Курфюрста и Короля Польши, сопровождая его во время официальных визитов в Варшаву, но продолжая оставаться в Дрездене существенные периоды времени.

Не находя больших возможностей для продвижения в качестве гобоиста, Кванц в 1719г обратился к поперечной флейте. Некоторое время он учился у французского флейтиста Г. Буффардена. Однако затем он обратился к Г. Пизенделю, ведущему скрипачу и представителю «смешанного стиля» (французского и итальянского), оказавшему огромное влияние на его развитие как исполнителя и композитора. Интерес Кванца к композиции, особенно к сочинениям для флейты, продолжал расти, стимулируемый большим количеством итальянских и французских произведений, исполнявшихся в то время в Дрездене.

Между 1724 и 1727г Кванц закончил свою подготовку периодом обучения в Италии и более коротким пребыванием во Франции и Англии. Он изучал контрапункт у Ф. Гаспарини в Риме, произвел благоприятное впечатление на А. Скарлатти и встретил, в числе прочих, будущего капельмейстера Дрездена Хассе, который в то время учился у Скарлатти. С августа 1726 по март 1727 он посетил Париж, где имел он имел возможность познакомиться с искусством многих инструменталистов, среди которых был флейтист М. Блаве

Находясь в Париже, он в первый раз добавил второй клапан (Dis) к своей флейте для улучшения интонации. Кванц вернулся в Дрезден в июле 1727г.

Трехлетнее путешествие создало ему прочную репутацию за пределами Германии, проложив дорогу для будущего признания его музыки. В марте 1728г он стал членом постоянной Дрезденской придворной капеллы, и ему больше не требовалось параллельно играть на гобое. Тем самым, он окончательно завоевал признание как один из выдающихся исполнителей в Дрездене.

В мае 1728 Кванц, Буффарден, Пизендель и другие музыканты сопровождали Августа II во время государственного визита в Берлин. Кванц произвел сильное впечатление на принца Фридриха, и с тех пор возвращался к Прусскому двору два раза в год, чтобы обучать будущего монарха игре на флейте. Когда в 1733 году Август II умер, Кванцу первоначально не разрешили переехать в Берлин; но в его автобиографии утверждается, что он вовсе не хотел бы сменить активную музыкальную жизнь при Саксонском дворе на скучную жизнь у Принца Фридриха. Вместо этого он продолжал служить Августу III.

Когда Фридрих стал королем Пруссии в 1740г он смог предложить Кванцу 2000 талеров в год (по сравнению с 800, которые платил Август III), освобождение от обязанностей в оперном оркестре и договоренность не подчиняться никому, кроме Фридриха. В декабре 1741г Кванц переехал в Берлин, и до конца карьеры его обязанности сводились к организации королевских частных вечерних концертов, для которых он писал новые произведения и на которых он один имел привилегию критиковать игру Фридриха.

В 1752 году был опубликован в немецком и французском переводе трактат «Опыт наставления в игре на флейте». Эта работа остается самым значительным вкладом Кванца в музыкальную литературу.

¹⁷ «Опыт наставления в игре на флейте» Ценность трактата Кванца как главного источника информации о музыкальном исполнительстве XVIII века давно признана. Музыканты и теоретики постоянно цитируют эту работу в связи с широким кругом тем с тех пор, как пришли к пониманию того, что изучение исторически более раннего подхода к исполнительской практике может внести свежую струю в дело воссоздания музыки прошлого.

Причины, по которым на трактат Кванца ссылаются несомненно чаще, чем на любой другой флейтовый учебник этого периода, заключаются в необычности его масштаба и детальности. Кванц был выдающимся учителем, и его труд много больше, чем просто учебник. В своем трактате он преподносит читателям всеобъемлющую программу обучения музыкантов.

Цель Кванца, по его собственному выражению — «воспитать умного и умелого музыканта, а не только механического исполнителя». Кванц строит свой трактат из трех более-

менее самостоятельных, хотя и связанных между собой частей. Каждая из них устроена таким образом, что может читаться отдельно от остальных. Первая посвящена воспитанию музыканта-солиста, вторая — музыканта, играющего партию в оркестре, третья описывает различные музыкальные формы и стили.

Первые десять глав — основы игры на флейте. Они представляют начинающему исполнителю историю инструмента, его структуру и технику игры (амбушюр, звукоизвлечение, артикуляцию). Здесь же даются основные виды орнаментики, а также замечания относительно самостоятельных занятий.

Следующие шесть глав данного раздела представляют дальнейшие стадии обучения исполнителя. Здесь Кванца интересует развитие у студента способностей распознавать и передавать характер исполняемого произведения. Представлены различные виды быстрых и медленных пьес и указания на то, как их правильно исполнять, обсуждаются динамика, произвольные украшения и каденции. Анализ этих аспектов естественным образом подводит к заключительной главе этой части трактата, в которой студенту даются наставления, связанные с проблемами выступления на публике.

Предоставляя флейтисту музыкальную и техническую базу в первой части работы, далее Кванц обращает внимание ученика на те инструменты, которые аккомпанируют ему во время концерта. Седьмая глава, которая составляет ровно треть книги, состоит из отдельных частей, посвященных обязанностям концертмейстера, каждого участника струнного ансамбля, клавиристу и аккомпанементу в целом. Помимо проблем, связанных с технологией каждого отдельно взятого инструмента, обсуждаются многие другие важные вопросы. Такие, как обозначения темпов, интонация, проблемы баланса, рассадка внутри ансамбля и многие другие аспекты.

В заключительной части трактата Кванц продолжает наставление студента посредством длительного обсуждения современных форм и стилей. Первая половина посвящена описанию музыкальных форм, особенно тех, которые преобладали в центральной и северной Германии. В оставшейся части сравниваются итальянский, французский и немецкий стили исполнения и сочинения.

Весь трактат предваряется вступлением о «качествах, необходимых тем, кто хотел бы посвятить себя музыке». Эта часть, как и многие другие в трактате, наводит на мысли о неизменности некоторых аспектов музыкальной жизни.

То, что Кванц предназначает свой труд для всех музыкантов, ясно из особенностей его строения, а также из его собственного предисловия. Только 50 страниц из оригинальных 334 посвящено исключительно флейте. Хотя первая из трех основных частей работы задумана специально для флейты, большая часть материала после седьмой главы равно

применима и к другим инструментам, а также к вокальному исполнительству. Предшествующая дискуссия о нотации, дыхании и артикуляции, однако, также содержит много ценной информации не только для флейтистов.

Широта изначального замысла определяет круг рассматриваемых Кванцем проблем. Как опытный учитель он понимает необходимость быть ясным и точным. Он также старательно стремится избегать поверхностных методов, которые позволяют быстро приобретать навыки, не затрачивая усилий. Во-многом он предоставляет больше полезной информации о важных аспектах исполнительства, чем его непосредственные предшественники или последователи; а его внимание к деталям, которое временами граничит с педантичностью, увеличивает ценность трактата в качестве путеводителя для современных исполнителей. Такие аспекты, как свободные украшения, динамика, каденции, темпы представлены более полно, чем в любом другом трактате того времени (разумеется, за исключением «Наставления» Тромлица). Ценные работы К.Ф.Э. Баха и Л. Моцарта, которые появились вскоре после «Опыта...», показывают значительную широту исследования клавира и скрипки, равно как и других аспектов, но во-многом повторяют материал трактата Кванца.

Уникальное сочетание широты и детальности в трактате вряд ли может дать более вдохновляющее представление музыкальных мыслей, исполнительства и стилей XVIII века.

¹⁸Чарльз Бёрни (1726 – 1814) — английский музыкант, композитор и писатель. Наибольшего признания добился благодаря своим трудам по истории музыки. В отчете о визите в Лейпциг в 1772 г. Бёрни утверждал, что город не имеет первоклассных исполнителей ни на одном инструменте, и даже не упомянул немецкого флейтиста. Это вызвало бурную реакцию со стороны Тромлица, обвиняющего Бёрни в том, что он не нашел времени встретиться с такими музыкантами, как он, и следовательно его отчеты о музыкальной жизни в Лейпциге неточны.

¹⁹Юстус Иоганнес Генрих Рибок (1743 – 1785) — доктор медицины, флейтист-любитель и автор книги о флейте. Э. Хадидиан в предисловии к английскому переводу трактата Тромлица «Наставление...» пишет об отношениях между Тромлицем и Рибком следующее: «Рибок начал переписку со своим учителем около 1777 года. Тромлиц заявляет, что давал Рибоку уроки по переписке в течение семи лет бесплатно. Когда он обнаружил, что Рибок собирается писать книгу по флейте, то прекратил отвечать на его вопросы и прекратил с ним отношения. Книга Рибка «Заметки о флейте» (1782 г.) отчасти является реакцией на ряд публикаций Тромлица о флейте и содержит несколько пренебрежитель-

ных замечаний о его инструментах. Рибок говорит о несовершенстве флейт, которые Тромлиц сделал для него. Он не согласен с конструкцией головок его флейт и размещением некоторых клапанов. Тромлиц вероятно прав, утверждая, что Рибок получил большую часть знаний об изготовлении флейт от него, но неверно его понял, и потому исказил многие его идеи. В главной части своей работы Рибок признает некоторые особые качества флейт Тромлица. С другой стороны, в послесловии своих заметок он нападает на Тромлица, не упоминая его имени. В период между публикацией его первой работы и послесловия к ней между ними разгорелся спор. Рибок определенно имеет в виду Тромлица, когда пишет: «Тот, кто постоянно хвастается своими устными указаниями и написанными статьями, на самом деле ничего не доведя до конца, кто считает себя прекрасным флейтистом, который может мастерски играть во всех тональностях, хотя печально известен тем, что не может сыграть собственные красивые сонаты в соль-мажоре и ми-миноре»

В статье о музыке, опубликованной в 1783 году, и в частности адресованной любителям флейты, Рибок даже не упомянул имя Тромлица ни как флейтиста, ни как композитора, ни как изготовителя флейт. Посчитав себя оскорбленным, Тромлиц, затаил обиду на своего бывшего ученика и покровителя. Он ждал пять лет после смерти противника, чтобы высказать свое глубокое возмущение.

Эта полемика с умершим человеком, должно быть, стоила Тромлицу симпатий многих. Гербер замечает, что Тромлиц ни чем не рисковал, обвиняя и бросая вызов, поскольку его оппонент не имел возможности защитить себя» {48}.

²⁰Примечательно, что понимание Тромлицем виртуозности существенно отличается от современного.

²¹Клапаны Dis и Es. Тромлиц, как и Кванц уделяет особое внимание вопросам, касающимся строя и чистоты интонации. Он утверждает, что исполнители, играющие чисто, встречаются крайне редко даже среди известных музыкантов и что многие ошибочно полагают, будто на флейте вообще невозможно играть чисто. В своих трактатах оба дают практические рекомендации, каким образом избегать интонационной неточности. Причем проблемы строя, возникающие при игре на флейте, можно в целом разделить на три группы. Проблемы специфически флейтовые, обусловленные самой природой инструмента, которые могут быть устранены при достаточной технологической оснащённости исполнителя, как-то: отдельные слабые и выбивающиеся по строю ноты, несоответствие между звуками в разных октавах и т.п. К другой группе можно отнести проблемы, касающиеся глубинного понимания того, что есть чистый строй. И, наконец, к третьей группе относятся проблемы,

возникающие при игре в ансамбле с другими инструментами и, в частности, клавишными, неизбежно связанные с вопросами темперации.

Клапан Es, введенный Кванцем в дополнение к Dis, не получил широкого распространения, хотя Тромлиц впоследствии развивает идеи, связанные с этим нововведением и всячески обосновывает его необходимость для чистоты интонации. Усовершенствование это было вполне логичным для своего времени. Играть чисто для Кванца и Тромлица, вероятно, как и для многих инструменталистов того времени, означало, прежде всего, играть в чистом строе, то есть интонировать чисто каждый интервал в мелодическом движении в определенной тональности. Для последнего, как мы видим из это было даже более существенно, чем совпадение в строе с клавиром. (См. главу об аппликатуре, раздел под номером 7).

Для современного музыканта, чье ухо привычно к звучанию интервалов, возникающих при равномерной темперации, подобные рассуждения могут показаться странными, но надо заметить, что определенное противоречие существует и сейчас. Исполняя сольное произведение в сопровождении рояля, современный флейтист стремится полностью соответствовать его строю. С другой стороны, если в оркестре деревянные духовые берут мажорное трезвучие, это должно быть именно трезвучие с чистой терцией и чистой квинтой, и высота входящих в него звуков будет отличаться от высоты тех же звуков, взятых на фортепиано. В противном случае оно будет звучать фальшиво. Опытные оркестровые музыканты чувствуют подобные интонационные тонкости и корректируют строй в нужном направлении с помощью амбушюра. Однако в данном случае речь идет о современной флейте, темперированной равномерно. Барочная же флейта, строй которой основан на диатонической гамме D, была темперирована иначе. Волконский в книге «Основы темперации» пишет: «Проблема барочной флейты стоит особо. Частотная кривая этой флейты приближается к системам Кирнбергера, Рамо и Валотти. Полутон F-Fis очень узкий. Наилучшие тональности си-минор и ре-мажор. Игра с клавесином, настроенным равномерно, невозможна, т.к. производит невообразимую фальшь. В случае h-moll'ной сюиты или Пятого Бранденбургского концерта строй оркестра должен быть приспособлен к строю флейты» {9}.

В настоящее время барочные флейты делают с одним клапаном. Однако нельзя отрицать, что игра на барочной флейте в отношении чистоты интонации в самом деле представляет серьезную трудность, и решение этой проблемы с помощью двух клапанов Es и Dis давало исполнителям XVIII века определенные преимущества и способствовало расширению выразительных возможностей поперечной флейты.

Удивительно, что флейтисты того времени, судя по свидетельствам самого Тромлица, редко пользовались преимуществами флейты с клапанами Es и Dis. И это в эпоху господ-

ства неравномерной темперации, когда слух музыкантов был более чуток к различиям между диезами и бемолями, малыми и большими полутонами и т.п. Тромлиц считает, что причины, по которым это изобретение так и не стало повсеместно используемым, — нежелание мириться с некоторыми неудобствами, а также невежество музыкантов и изготовителей флейт.

В дальнейшем Тромлиц изготовил принципиально новый инструмент с одним клапаном (1785) на основе хроматической гаммы, строй которого был близок к равномерной темперации. Главным недостатком данной модели было неудобное расположение отверстий. Эти сложности стали причиной отказа Тромлица от данной модели, несмотря на ее очевидные достоинства. Однако из всех существовавших на тот момент эта модель наиболее близка по своим акустическим свойствам к современным флейтам.

²²то есть палец, который обычно закрывает шестое отверстие. Главная причина существования длинного клапана F — то, что короткий клапан F труден для использования в тональностях, содержащих Es или DIS. Отсюда добавление длинного клапана F, который нажимается мизинцем левой руки.

²³В английской системе мер 1 линия («малая») = 1/12 дюйма = 2,11666666... мм.

²⁴Имеются в виду точно настроенная флейта, таблица аппликатур и хороший слух.

²⁵При темперации клавишных инструментов некоторые квинты получали название «волк», поскольку давали неприятные для слуха биения, что и могло вызывать подобные ассоциации.

²⁶Имеются ввиду штрихи при обозначении нот (A', A'', A''' и так далее).

²⁷Ноту, приходящаяся на сильную долю такта, Тромлиц называет хорошей; ноту на слабой доле — плохой.

²⁸В оригинале — bebung, то есть вибрация, что по смыслу соответствует французскому термину flatterment.

²⁹Т.е. если композиция не является пьесой для флейты соло.

³⁰концертмейстера и/или клавириста.

³¹Тромлиц предлагает четыре способа рассматривать данный В: все обращения доминантсептаккорда на С. Уменьшенное трезвучие на Е может рассматриваться, как тот же аккорд без основного тона (С).

Из истории флейты

Начиная с позднего Средневековья, инструментальная музыка становится особенно популярной. О ее широком распространении в аристократических салонах, в быту и народном творчестве можно узнать из литературных сочинений, сюжетов живописных полотен, гобеленов, витражей, гравюр, на которых охотно воспроизводились сценки с участием как исполнителей, так и самих музыкальных инструментов. Лютня и орган, спинет и виела — частые гости на картинах мастеров XIV, XV, XVI веков¹.

Не исключение и флейта — один из древнейших музыкальных инструментов. О конструкции флейт на ранних этапах можно судить по археологическим находкам. В дальнейшем более точные свидетельства находим в старинных трактатах, разного рода практических руководствах. Последнее особенно важно, поскольку сами инструменты до XVI века по большей части не сохранились. Ясно одно. В ходе развития европейской музыкальной культуры все многообразие флейтовых инструментов постепенно сводится к двум видам: флейте продольной и поперечной (хотя другие виды, например, флейта Пана, продолжают по-прежнему бытовать в народной музыке).

Пик развития продольной флейты приходится на эпоху Ренессанса и начало барокко. Поперечная же флейта в этот период только начинает приобретать популярность у любителей музыки, профессиональных исполнителей и композиторов. Но в дальнейшем именно поперечная флейта в силу своих конструктивных особенностей сумела отвоевать первенство в споре со своей более утонченной соперницей. Особо следует подчеркнуть, что потенциал поперечной флейты был поначалу скрыт, и понадобились усилия многих поколений мастеров, чтобы выразительные возможности инструмента стали явными. Вот почему в разделе, посвященном поперечной флейте, мы, главным образом, уделяем внимание именно ее конструкции и механике. Продольная флейта также подвергалась некоторым изменениям, однако изменения эти не были столь существенными и значимыми. Тем не менее, любопытные детали, касающиеся устройства продольной флейты до 1500 года также можно видеть на многочисленных изображениях инструмента в произведениях искусства того времени.

¹ О музыке для этих инструментов см. {21, с. 281–307}.

Продольная флейта

Продольная флейта² XIV века наиболее обильно представлена в миниатюрах, украшающих манускрипты. Однако найти среди них (общим числом больше миллиона!) изредка появляющиеся образцы флейт с наконечником нелегко. Имеются картинки разных музыкальных инструментов — таких, как свирель и табор или двойные свирели. Изображения музыкальных инструментов содержат многие виньетки в англиканских псалтирях первой половины XIV века. Некоторые из инструментов можно идентифицировать как продольные флейты, но не флейты с наконечником, хотя Гальпен {42}, к примеру, описывает как флейту с наконечником инструмент, на котором играет аллегорическая фигура на одной из страниц в Псалтири из Ормесби (рис. 3).



Рис. 3

Однако у этого инструмента нет прорези-лабиума (на верхней части трубки), и играет на ней петух с человеческим телом и головой, дуя в инструмент на манер свирели. Еще на одной миниатюре в Псалтири из Квердена (*Cuerden Psalter*, f.11r), вероятно, составленной в третьей четверти XIII века в Кентерберии и сейчас находящегося в одной из библиотек Нью-Йорка, на блокфлейте играет наполовину лошадь, наполовину женщина

² Множество названий, обозначающих блокфлейту в разные периоды, может быть суммировано следующим образом: *flute a bec* (франц.), *Schnabelflöte* (нем.): название происходит от клювообразного мундштука флейты; *fipple flutes* (англ.), *Blockflöte* (нем.): название происходит от *fipple* (англ.) — свистковое устройство на конце трубки (термин, общий для всех свистковых флейт); *flauto dolce* (итал.), *flauto douce* (франц.): название происходит от характерного нежного тембра; «английская флейта»: термин возник для того, чтобы отличать продольную флейту от поперечной, называемой также «немецкой флейтой»; *la flute a neuf trous* (франц.): флейта с девятью отверстиями (девятью, дублирующее отверстие для мизинца, предназначалось для леворуких исполнителей, ненужное отверстие залепляли воском); *flauto diretto* (итал.), *Langsflöte* (нем.): прямая флейта, то есть флейта, которую держат прямо перед собой; *recorder* (англ.): происхождение слова не определено окончательно, предположительно от «to record» — петь, как птица.

В конце XIV века псалтири вытеснили книги часов; но изображения флейт с наконечником в них встречаются только с XV века. В малой книге часов герцога де Берри (1388) на картинке изображен доминиканский священник, благословляющий принца. За ними наблюдают ангелы-музыканты. Один из ангелов играет на маленьком тонком духовом инструменте, который держит вертикально. Очень похоже, что это флейта с наконечником, хотя какие-либо отличительные особенности не видны. На миниатюре в Часовнике Карла Благородного (ок. 1495), содержащей сцену Коронации Девы Марии³, также присутствуют музыканты. Один играет на цилиндрической дудке в подходящей для исполнения на блокфлейте позиции с низко опущенным запястьем. Но картинка слишком мала, чтобы распознать инструмент. Изображение другого инструмента, приведенное нами ниже, — из книги часов (Bodleian Library), датированной 1408 годом, — имеет наконечник, и у него есть семь отверстий для пальцев, если считать парное отверстие для мизинца за одно (рис. 4).



Рис. 4

Кроме того, отдельно от линии игровых отверстий есть точка, которая возможно является прорезью-лабиумом, но она неправильной формы. И нет возможности узнать, есть ли внизу отверстие для большого пальца.

Хотя все иллюстрации блокфлейт в книгах часов конца XIV и начала XV веков неоднозначны, самые ранние достоверные изображения встречаем в английской книге часов (между 1380–1400 годами) Ниже приведено одно из них (рис. 5).

³ Коронация Девы Марии — достаточно распространенный в то время иконографический сюжет. Вспомним хотя бы знаменитую алтарную композицию Сандро Боттичелли, исполненную для часовни Сан-Марко во Флоренции. На картине изображена сцена коронации Богородицы — с ангелами, Иоанном Евангелистом, св. Августином, св. Иеронимом и св. Элигиусом — покровителем златокузнецов, которому, собственно, и была посвящена часовня.



Рис. 5

Иосиф указывает Деве на двух ангелов, музицирующих на духовых инструментах. Ближний инструмент — тенорового размера, другой — альтового. Тенор, похоже, с наконечником. Он цилиндрический, совсем тонкий, и со слегка расширяющимся раструбом. У альтового инструмента более широкий корпус. Расслабленная позиция исполнителя на теноровом инструменте явно намекает на блокфлейту; положение рук на альтовом инструменте разглядеть трудно, так как картина слишком мала, чтобы произвести окончательную идентификацию.

Уникальным источником сведений о музыкальных инструментах является «De civitatis Dei» Святого Августина. Сочинение состоит из двух томов, полностью иллюстрированных. В Национальной библиотеке Парижа имеется семь комплектов труда (большинство относится к началу XV века). В первом из них, датированном 1390 годом, имеется миниатюра с пятью музыкантами, размещающимися на платформе вверху колонны, вокруг которой сидят двенадцать бородатых римлян. Среди инструментов — виела, ребек и волынка, и два духовых инструмента, как минимум тенорового размера; один из них может быть блокфлейтой. Но исполнитель надувает щеки, и это наводит на мысль, что у инструмента есть трость. Расстояние между нижней рукой и раструбом слишком велико для блокфлейты. У другого инструмента — расширяющийся раструб.

Иллюстрация, датированная 1420–35 годами, — известный сюжет Коронации Девы Марии, окруженной девятью музицирующими ангелами. Ангел слева вверху играет на цилиндрическом инструменте альтового размера с немного расширенным раструбом и парным отверстием для мизинца, потому инструмент напоминает блокфлейту. Другие играют на сопранового размера тонких дудочках. На третьей миниатюре показаны восемь ангелов-

музыкантов, один из которых играет на духовом инструменте. Инструмент дискантового размера, широкий и цилиндрический, без расширяющегося раструба и наконечника. Исполнитель не надувает щеки, и нижнее отверстие для пальца расположено близко к нижнему концу. Это вполне может быть блокфлейта, но опять-таки изображение слишком мало, чтобы установить это со всей определенностью.

На иллюстрации из манускрипта *L'Épître d'Othea* Christine de Pisan показано состязание между Паном и Аполлоном (рис. 6)



Рис. 6

Для играющего на духовом инструменте Пана выбрана блокфлейта, здесь — альтовая (картина датируется 1460 годом). В этой же сцене, но из манускрипта из Британской Библиотеки (1410–1411) продольная флейта, на которой играет Пан, — меньше либо потому, что изображена пастушья свирель, либо оттого, что большие размеры еще не установились в Европе к началу XV века. Все пальцы опущены, правое запястье расположено достаточно низко, чтобы большой палец мог закрыть нижнее отверстие. Два пальцевых отверстия заметны, но мизинец левой руки расположен так, что никаких признаков присутствия двойного отверстия для мизинца нет.

Древо Иессея изображается во множестве источников. Но, только начиная с 1400 года, Царь Иудейский играет на музыкальных инструментах. Давид играет на арфе, в то время как другие цари избрали иные инструменты — такие, как трубы и свирели, а также двойные свирели, на которых царские особы в действительности вряд ли играли. Около половины

продольных флейт представлено в виде двойных свирелей. Вероятно, самое раннее Древо Иессея, содержащее изображение одинарной продольной флейты — второе издание «Исторической библии» Г. Десмулина (Guyart Desmoulins)⁴. Данная копия сделана в Париже в 1410 году. Царь в верхнем левом углу играет на инструменте тенорового размера, слегка конического контура, хотя нижнее отверстие совсем маленькое (рис. 7).



Рис. 7

Район лабиума виден отчетливо, как и три отверстия в нижней части корпуса инструмента под неверно расположенной левой рукой. Первый палец левой руки закрывает соответствующее отверстие, размещенное на инструменте необычно низко. Соответствующим образом показаны другие три пальца. Возможно, это теноровая блокфлейта. В копии той же Библии в Британской Библиотеке (1411) — царь в верхнем правом углу играет на инструменте сопранового размера (рис. 8).



Рис. 8

⁴ Хранится в Королевской Библиотеке Брюсселя.

Данный инструмент опять-таки представляется коническим и, хотя позиция рук подходит для игры на блокфлейте, царь держит ее под углом. Присутствует вырезанное декоративное кольцо вокруг раструба — распространенное украшение для ранних блокфлейт, но никаких других примет не видно. Такие же неясности возникают в отношении инструмента, на котором играет царь в верхнем левом углу из Древа Иессея в книге часов, с иллюстрациями анонимного автора из Эгертона (Master of Egerton) около 1430 года (рис. 9).



Рис. 9

Инструмент тенорового размера, тонкий и цилиндрический, и положение рук — как при игре на блокфлейте, но треть инструмента скрыта под рукой играющего и детали амбушюра не видны. Декоративное кольцо и толщина выпуклостей на раструбе подтверждают, что это, возможно, блокфлейта.

Рассмотрим еще три примера из манускриптов. На первом, из Пьерпонта (Pierpont Morgan Library) изображен Давид с арфой, колесной лирой и продольной флейтой, если допустить, что имеется отверстие для большого пальца (рис. 10).



Рис. 10

Вероятно, это «промежуточная» продольная флейта с семью отверстиями, хотя художник мог пожелать, чтобы такой известный музыкант, как Давид, имел полностью усовершенствованную хроматическую блокфлейту (с отверстием для большого пальца). Далее показаны две продольные флейты, обозначенные как «fistuli». Инструмент с четырьмя отверстиями (правая часть рисунка) имеет отверстие для большого пальца скорее на боку флейты, чем внизу (рис. 11).

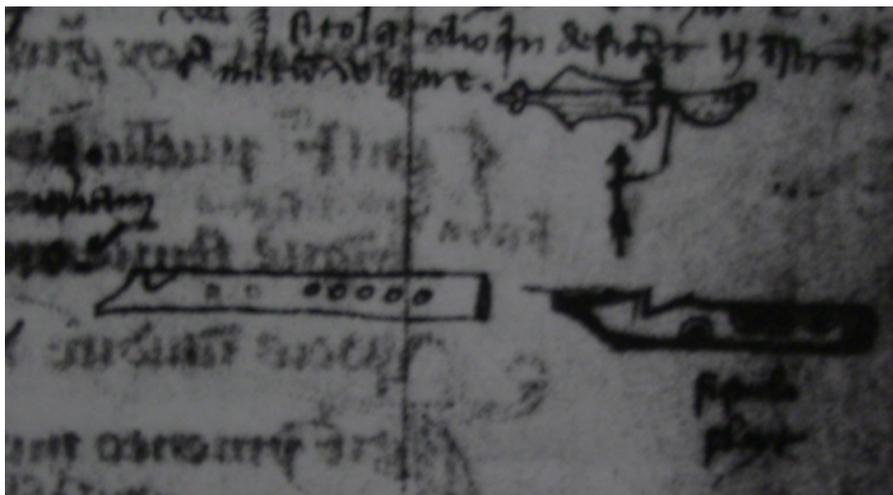


Рис. 11

Другая дудка, у которой мундштук и прорезь-лабиум странным образом находятся не на одной линии, имеет пять явных пальцевых отверстий и еще два выше на одной линии с остальными, но слабо обозначенные. Вероятно, если бы эта дудка имела отверстие для большого пальца, художник также обозначил бы его. Таким образом, рисунок, по всей видимости, иллюстрирует продольную флейту промежуточного типа с семью отверстиями.

В двух фрагментах из Кодекса Squarcialupi (Squarcialupi Codex), содержащего 354 пьесы (с 1340 по 1415 годы), из которых 146 — баллаты Ф. Ландини (ок. 1325–1397), в левой части каждого из фрагментов изображены по три продольные флейты (рис. 12).



Рис. 12

Причем, во втором фрагменте каждая флейта имеет по шесть отверстий. В первом же, представляющем музыку знаменитого Ландини, продольные флейты первоначально были позолочены, но со временем позолота стерлась, и определить, было ли там седьмое отверстие или нет, — невозможно.

Витражи. Поиски изображений блокфлейт на витражах позднего Средневековья в большинстве западноевропейских стран дают только четыре примера. Два образца находятся в соборе Бурже — городе, ставшем после прихода к власти в 1392 году Жана, графа Беррийского, брата короля Франции, одним из передовых культурных центров Европы. Еще один образец встречаем в соборе города Эврё. В верхней части витража часовни (Rosary Chapel), на одном из 27 медальонов с музицирующими ангелами, один из них играет на продольной флейте.



Рис. 13

Часовня Розари имеет три отсека. Работа над стеклом велась с 1360 по 1370 годы и была возобновлена в 1383 году; все окна были закончены около 1400 года (вероятно, в 1397 году). Разумно предположить, что самые высокие декоративные части окон, помещенные после сложных работ в каждом ланцете, относятся к более позднему периоду. В течение этого времени «королевские окна» (1390–1398), подаренные Карлом VI и Пьером Наваррским, были установлены в хоре. Они сделаны в парижской мастерской, входящей в состав мастерской по украшению книг, основанной Жаном Пуселем. Все окна, скорее всего, изготовлены в одной мастерской.

Сложности в идентификации продольных флейт в Эврё обусловлены тем, что и окна, и, особенно, медальоны с ангелами-музыкантами, были восстановлены в 1893 году Е. Дидроном. Мастер восстановил приблизительно половину медальонов, при этом цвета стали более блеклыми, в чем ощущалось рафаэлевское влияние. Художник поместил инструмент на одном стекле, и этот необычный инструмент повернут к зрителю. Руки ангела находятся в позиции, при которой пальцы закрывают только одно или два верхних отверстия. Благодаря этому видны два следующих отверстия. Вероятно, есть еще четыре, хотя присутствуют они скорее гипотетически. Точное число отверстий для пальцев могло быть неизвестно и самому художнику. Изображенный инструмент — скорее всего блокфлейта.

Что касается Бурже, то изображение флейты встречается в верхней части часовни (в настоящее время витраж находится в соборе Сен-Соланж). На ажурном стекле показан будущий Папа Александр V, а справа от него — ангел, играющий на продольной флейте (рис. 14).



Рис. 14

Художник, должно быть, сомневался в отношении числа отверстий для пальцев, поскольку блокфлейта была для него незнакомым инструментом. Обозначены девять или десять отверстий, что соответствует количеству пальцев. Другая блокфлейта на витраже в Бурже середины XV века более достоверна: под парным отверстием для мизинца имеется необычное маленькое настроечное отверстие. Инструмент ориентировочно того же времени, что и альтовая блокфлейта на витраже собора в Мулине, находящегося неподалеку.

Два изображения блокфлейты XIV века встречаются на эмалях посоха Уильяма из Викхема (William of Wykeham), выставленного в церкви Нового Колледжа. Вероятно, это первые изображения блокфлейты (датируются 1367 годом, когда Уильям стал епископом Винчестера). На инструментах нет отчетливо заметной прорези-лабиума, и нижняя рука расположена слишком высоко. Еще одно изображение — также на эмали — встроено в декоративный стол-фонтан XIV века. На ней показаны мужчина и женщина, сидящие на скамье в саду. Женщина держит предмет, похожий на псалтерий, хотя пальцы ее левой руки находятся в позиции, более подходящей для игры на портативном органе. Мужчина занят продольной флейтой альтового размера: пальцы опущены, но не закрыто отверстие для мизинца рядом с расширяющимся раструбом. Картина определенно связана с домашним музицированием. Можно, конечно, строить догадки о том, играют ли они двухголосный мотет или балладу, которую мужчина предпочел сыграть на продольной конической флейте с семью отверстиями. Инструмент может и не быть блокфлейтой, так как руки музыканта слишком широко расставлены. При такой позиции отверстие для большого пальца едва ли может быть закрыто.

При идентификации инструментов XIV века одной длины и одной формы надо принять во внимание, что художники XIV века, часто не будучи музыкантами, просто изображали

один из духовых инструментов. Ведь у мастера могло не оказаться под рукой реального инструмента или его изображения, и ему приходилось целиком полагаться на свою память. Кроме того, часто приходилось изображать музыкальные инструменты на ограниченных пространствах. Добавим также, что инструменты находились в процессе совершенствования, что сказывалось на их внешнем виде. Поэтому некоторые изображения, не отвечающие всем идентификационным критериям, возможно, представляли собой новую, неизвестную ранее разновидность блокфлейты.

Фрески. К сожалению, западноевропейские фрески позднего Средневековья, на которых могли быть изображены блокфлейты, — объекты, наиболее подверженные разрушению. Так произошло с фреской в здании студенческого братства Вестминстерского Аббатства (1390–1404), на которой, возможно, была изображена блокфлейта. Также обстоит дело с сюжетом Благовещения на стене церкви в Блассаке (Haute Loire). Но встречаются и хорошо сохранившиеся фрески. Например, фрески нескольких греческих православных церквей, расположенных в отдаленных и мирных районах на Кипре, оставшиеся нетронутыми во времена Османской Империи, показывают троих пастухов, получивших весть от ангела. Один из них играет на одинарной дудке⁵.

Рождественские росписи на стенах в восточном нефе храма монастыря в Спарте, также относящиеся к третьей четверти XIV века, рисуют сидящего пастуха, играющего на цилиндрической дудке с двумя отверстиями для мизинца возле нерасширенного раструба. Подобный сюжет типичен и для соседнего монастыря в Пантанессе (Pantanessa): пастух играет на продольной флейте с прорезью-лабиумом, но без прочих подробностей.

К счастью, иначе обстоит дело с продольной флейтой на фреске (1315–1318) церкви Старо Нагоричино (Македония), рисующей сцену глумления над Христом (рис. 15).

⁵ Известно, что с 1200 по 1500 годы Кипр был форпостом западноевропейской культуры, и блокфлейты должны были в свое время быть известны в восточном Средиземноморье.



Рис. 15

Эта церковь — одна из дюжины, полностью или частично расписанных Аstrapасом и Энтихиосом, придворными художниками короля Милутина, который правил Сербией с 1282 по 1321 годы и восстановил, либо отстроил заново, примерно сорок монастырей. Сцена глумления над Христом появилась в цикле Страстей в седьмой из церквей. Издеваются над Христом посредством оскорблений, громкого шума и непристойных танцев. В подобной роли вполне мог использоваться флажолет с его пронзительными звуками. Инструмент может быть и ранней версией короткой цилиндрической *frula* — сербской продольной флейты. Положение большого пальца правой руки играющего заставляет усомниться в наличии отверстия для большого пальца. Отсутствует двойное отверстие для мизинца. Отверстие, расположенное очень близко к раструбу, вероятно, предназначено для настройки, поскольку оно вне пределов досягаемости мизинца левой руки играющего.

Росписи. В течение периода с 1300 по 1430 годы именно в росписях появляется гораздо больше изображений одинарных продольных флейт, нежели в других источниках. Идентификацию, однако, часто затрудняет неумелая реставрация. Так обстоит дело с инструментом, на котором играет ангел в галерее Палермо. Приведенная ниже иллюстрация показывает данный фрагмент после реставрации. За десятилетия, прошедшие после того, как Ховард Майер Браун сделал его снимок, изображение значительно ухудшилось (рис. 16).

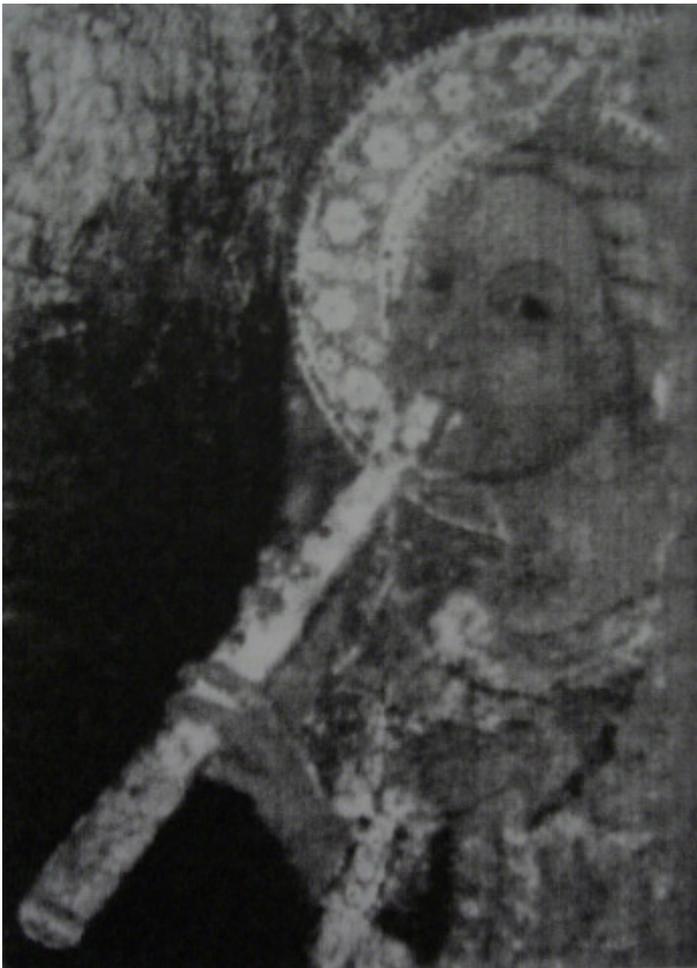


Рис. 16

Однако прорезь-лабиум еще видно четко, как и вытянутый большой палец, указывающий на наличие соответствующего отверстия. Также видно, что два нижних отверстия подразумевают блокфлейту с семью отверстиями, несмотря на то, что седьмое отверстие не продублировано. По какой-то причине тот, кто восстанавливал изображение, оставил на каждой руке ангела по три пальца. Но третий палец левой руки остался там, где был изначально — в позиции, позволяющей поддерживать инструмент. Долгое время это изображение приписывалось Турино Ванни, умершему в 1397 году; но теперь его связывают с неизвестным художником, жившим в начале XV столетия.

Музыканты-ангелы в верхней части сцены Коронации Девы Марии, созданной в 1381 году Стефано Венециано, играют на пяти дудках, из которых три могут быть свирелями, поскольку у играющих надуты щеки, а у инструментов присутствуют мундштуки (рис. 17).



Рис. 17

У второго справа ангела щеки и губы расслаблены, исключая возможность того, что играет он на свирели или корнете, но прорезь-лабиум отсутствует. Все пальцы опущены, отверстий не видно, но руки слишком разведены в стороны, и большой палец не достает до отверстия. Инструмент — альтового размера и вполне может быть «переходной» блокфлейтой с семью отверстиями. На другой росписи Коронации Девы Марии, флорентийского художника Мариотто ди Нардо (1408 год), присутствует альтовая блокфлейта. Щеки и губы ангела расслаблены, и его запястья располагаются почти под инструментом, подтверждая наличие отверстия для большого пальца, но отсутствует прорезь-лабиум. Следует упомянуть и о росписи в Сиене (рис. 18), где ангелы-музыканты окружают Деву Марию во время Успения. Считается, что оригинал был создан Симоне Мартини (1340).



Рис. 18

Фрагмент следующей фрески — один из самых поздних среди сиенских росписей (1400 год).



Рис. 18

И двойной, и одинарный инструменты здесь конические и приблизительно одной длины. Ни один из них не имеет прорези-лабиума, и отсутствует наконечник. Поверх левой руки — шесть отверстий в линию, а под левой — еще два отверстия в линию. Возможно, художник видел, но не уделил внимания парным отверстиям для мизинца у блокфлейты. Хотя позднейшее из этих двух изображений ближе всего к блокфлейте, художник все же изобразил инструмент коническим. Продольная флейта с расширяющимся звуковым каналом, вероятно, имела ограниченный диапазон, и было трудно извлекать верхние ноты, играя тихо без потери качества звука. И, конечно, нет никаких признаков отверстия для большого пальца.

Одинарные продольные флейты, думается, были распространены в Каталонии на протяжении XIV столетия, так как их изображения встречаются в Рождественских росписях: на продольных флейтах играют пастухи. Пример конца XIV века помещен на следующей иллюстрации. Если не брать во внимание неоднозначный амбушюр, инструмент может быть блокфлейтой (рис. 19).



Рис. 19

На двух росписях начала XV века в епархиальном музее Вика, рядом с Барселоной, пастухи изображены с продольными флейтами; на более поздней из картин один пастух играет на блокфлейте, а другой — на волынке. Ангелы же, в большинстве случаев, играют на продольных флейтах, реже — на блокфлейтах.

Интересные данные приводит Хорди Баллестер (Барселонский университет), произведший экспертизу арагонских произведений искусства позднего Средневековья: в 27 случаях из 315 на полотнах присутствовала блокфлейта. В основном, изображения относятся к XV веку, хотя встречаются и примеры более ранние по времени {34}.

Среди произведений, однозначно содержащих изображения блокфлейты — центральная часть запрестольного образа в Тортозе — Дева и младенец с ангелами (1385–1390), где ангел в верхнем левом углу играет на продольной флейте (художник Пере Серра, рис. 20).



Рис. 20

Изображенный здесь инструмент, вполне вероятно, срисован с реальной блокфлейты. Первый палец левой руки поднят, демонстрируя незакрытое отверстие. Но слева от него, немного выше, есть отверстие, залепленное воском, и далее, возможно, еще два таких же отверстия. Размещение и размер четвертого отверстия на блокфлейте имеет большое значение для настройки. При изготовлении ранних блокфлейтах его положение не было точно известно. Мастерам необходимо было предпринять несколько попыток, чтобы сделать настройку инструмента правильной. Цилиндрической флейте с широким каналом требовалось некоторое сужение рядом с раструбом в сочетании с узкой, глубокой и квадратной прорезью-лабиумом для достижения точной интонации в верхней октаве. Художник расположил кисти рук достаточно низко; тогда большой палец верхней руки музыканта может достать до соответствующего отверстия. Но получившаяся в результате изогнутость пальцев преувеличена, да и

позиция мизинца неверна. Желая продемонстрировать все подробности конструкции инструмента, художник немного повернул флейту к зрителю.

Флейта присутствует и на запрестольном образе в епархиальном музее в Таррагоне. Она снабжена отверстиями для одиннадцати пальцев! А вот на другом запрестольном образе, приписываемом Х. Кабрера (Jaume Cabreга), и, возможно, на еще одном, установленном в 1400 году в соборе Вик, обозначены семь отверстий на блокфлейте, одно из которых закрыто пальцем. Хотя в целом изображение соответствует оригиналу, созданному его учителем (даже в отношении поворота инструмента к зрителю), мастер проигнорировал парные отверстия для мизинца. Хотя в действительности не все ранние блокфлейты их имели.

Хорди Баллестер обратил внимание и на другие изображения блокфлейты до 1400 года. На этот раз речь — в Национальном Музее Искусств Каталонии {34}. К несчастью, точная дата создания следующего запрестольного образа расплывчата (рис. 21).



Рис. 21

На инструменте можно увидеть необычную прорезь-лабиум, а щеки и губы ангела полностью расслаблены, как и у ангела Серры. Отверстие для вдувания воздуха в данном случае не нуждается в наконечнике, поскольку губы удобно укладываются на несколько вогнутую

поверхность мундштука, аналогичного мундштуку болгарского дудука. Мизинец ангела поднят. Сама картина доказывает, что до 1400 года, а также, вероятно, и раньше, каталонские художники изображали различные типы блокфлейт, а не просто копировали работы друг друга.

Существование в королевстве Арагон различных типов и размеров блокфлейт подтверждает следующая иллюстрация, показывающая, что примерно с 1410 года потенциальный консорт блокфлейт включал теноровый инструмент (рис. 22).



Рис. 22

Следующее изображение — из церкви рядом с Сарагосой, которая, как и Валенсия, была одним из музыкальных центров Арагона, помимо Барселоны (рис. 23)



Рис. 23

На рисунке 24 показано трио из лютни, виелы и блокфлейты, создающие «небесную гармонию» (рис. 24).



Рис. 24

Блокфлейты на каталонских запрестольных образах предположительно списаны с инструментов, бывших в ходу при арагонском дворе, и, будучи цилиндрическими, обладали достаточно широким звуковым каналом. Вероятно, они обладали сильным чистым звуком и точной интонацией в диапазоне, соответствующем человеческому голосу. Блокфлейта могла исполнять одну из вокальных партий в трехголосной полифонии *Ars Subtilior*⁶, где ритмическая сложность и взаимоотношения голосов было делом большей важности, нежели точная передача каждого слова в тексте. Каталонские блокфлейты, должно быть, хорошо подходили для этой цели, обладая большими возможностями в отношении артикуляции.

Несколько пьес в Кодексе Chantilly (Chantilly Codex), главном источнике музыки *Ars Subtilior*, были написаны для короля Арагона. Поочередно женатый на трех француженках, он культивировал французскую музыку при арагонских дворах, налаживая тесные связи с Папством в Авиньоне и другими французскими культурными центрами. Среди многих упоминаний о деятельности менестрелей, музицировавших для короля почти на протяжении целого дня, нет ни одного упоминания о тех, кто специализировался на флейте или блокфлейте. Список инструментов арагонского двора включает, однако, «*item tres floutes, dues grosses e una negra petita*» и «*dues floutes, una negra petita e 1 alta traverssada*». Но музыка *Ars Subtilior* того времени могла, тем не менее, рассматриваться как сфера интеллектуалов-любителей высокого класса и, возможно, немногих хорошо образованных придворных музыкантов, могущих играть и петь по нотам.

Любовь короля к блокфлейте подтверждена архивной находкой, сделанной Баллестером. Это — письмо от 23 июля 1378 года (времени, когда будущий король был инфантом), отправленное из Сарагосы в Валенсию и адресованное валенсийскому мастеру, содержащее просьбу «отослать лютни и блокфлейты в Сарагосу как можно скорее». Текст письма таков, что создается впечатление, будто инструменты были предназначены для короля лично. Как предполагают историки, блокфлейта, нравившаяся королю и идеально подходившая для задач *Ars Subtilior*, стала традиционным инструментом для исполнения полифонической музыки.

⁶ Термином *Ars subtilior* («Изысканное искусство») принято обозначать усложненный стиль так называемых «маньеристов» конца XIV века. {14, с. 205–212}; {28, с. 14–15}.

Поперечная флейта

К.Закс в «Истории музыкальных инструментов» приводит доказательства, что китайский чи (ch'ih), датированный IX веком до н. э. и, возможно, происходящий от более раннего инструмента центральной Азии, фактически является старейшей поперечной флейтой в истории {70}. Дохристианские изображения поперечной флейты на греко-римских артефактах очень редки, но все же они есть. Иллюстрации нескольких статуэток, изображающих флейтистов и относящихся к греко-римскому периоду в Египте, были напечатаны в энциклопедии *Musikgeschichte in Bildern* вместе с фотографией остатков старого римского инструмента из костей животных (сейчас находится в одном из музеев Лейпцига) {37}. Некоторые из таких инструментов были снабжены механизмом из бамбука (кольцами, позволяющими делать механическую транспозицию), который мог применяться и на язычковых инструментах, и на флейтах.

Среди других источников — два этрусских барельефа, датированных II и III веками до н. э. На них явно изображены именно флейты, а не язычковые инструменты (аулу или тибиа). Кроме того сохранился фрагмент римской копии греческой статуи (оригинал датируется приблизительно IV веком), изображающей сатира, играющего на инструменте типа поперечной флейты (что можно вывести из характерного положения корпуса).

Инструмент мог попасть в Западную Европу из Византии. Это, во всяком случае, наиболее правдоподобная версия на данный момент. Поперечная флейта присутствует в ряде византийских источников, не только в манускриптах, но также в настенных росписях и на шкатулках из слоновой кости (Национальный музей во Флоренции и Музей Виктории и Альберта в Лондоне).

Самые ранние изображения поперечной флейты в Западной Европе дошли до нас из немецких областей. Поэтому распространенный в литературе термин «немецкая флейта», по всей видимости, исторически справедлив. Среди таких изображений — найденная в Венгрии акварель, показывающая флейтиста верхом на лошади, помимо флейты играющего и на барабане (XI или XII вв.), а также миниатюра с тремя серенами, одна из которых играет на флейте (немецкая энциклопедия XII века «*Hortus deliciarum*», составленная аббатисой Херад из Ландсберга, — особенно важный документ, поскольку стиль его иллюстраций основан, главным образом, на византийских моделях). Приведенная миниатюра иллюстрирует проповедь, где, помимо прочего, сказано, что Серена играет на «тибии» (рис.1). Это слово Херад переводит, как «*Swegel*» (от немецкого слова «голень», которое в дальнейшем употребляется в значении «флейта» вообще и инструмента с тремя отверстиями в частности).



Рис. 1



Рис. 2

Миниатюры из Manesse Manuskript (рис. 2) — изысканно иллюстрированного собрания текстов миннезингеров, относящегося к началу XIV века — отражают придворную жизнь того времени и признаны неопровержимым историческим свидетельством участия поперечной флейты в западноевропейской музыке того времени.

На протяжении XIV века инструмент начинает также появляться в негерманских странах Европы. Поперечная флейта изображена в руках некоего испанского придворного музыканта,

предположительно аккомпанирующего исполнению духовных песен, содержащихся в одном из наиболее тщательно иллюстрированных манускриптов *Cantigas di Santa Maria* (конец XIII – начало XIV в.) — антологии монодической музыки, связанной со двором короля Альфонсо X Мудрого, Короля Кастильи и Леона (1252-84). В некоторых франко-фламандских манускриптах, например, в *Belleville Breviary* и *Hours of Jean d'Evreux*, иллюстрированных Жаном Пуселем, а также в анонимно иллюстрированном *Romance of Alexander* среди прочих инструментов присутствует и поперечная флейта. Французские поэты того времени подтверждают присутствие инструмента в этой стране, упоминая о нем в своих поэмах.

Поперечные флейты также изображены во франко-фламандских манускриптах конца XIV и начала XV века (несколько книг часов, иллюстрированных Жакмаром д'Хесденом и Полем де Лимбуром). Они, однако, исчезают из произведений искусства между второй и последней декадами XV века, так как, вероятно, еще не были широко распространены. Однако начиная с конца XV столетия и на протяжении всего XVI века, поперечная флейта появляется на картинах по всей Западной Европе; кроме того, она упомянута и описана во многих источниках — как литературных, так и музыкальных.

К. Закс ссылается на источник XV века, из которого ясно, что поперечные флейты в то время были для Италии в новинку; их описывают как «немецкие флейты, в которые дуют со стороны, а не сверху, как в наши» {65, с. 671}. Но уже в XVI веке они становятся полноправными участниками итальянской музыкальной жизни, появляются во многих итальянских произведениях искусства и в архивных документах. В Англии поперечные флейты входят в обиход с начала XVI века, что ясно из известного списка, составленного по указу Генриха VIII, включающего все его инструменты, в том числе многочисленные поперечные флейты. С особым уважением, вероятно, относились к этому инструменту французы. Пьер Аттеньян, парижский издатель, в 1533 году напечатал два альбома песен, и в связи с некоторыми указывалось, что они предназначены для исполнения консортом поперечных или продольных флейт. Франсуа де Скепо, маршал Франции, упоминая в своих мемуарах вечер камерной музыки в Метце (в 1554 году), недоумевает, почему инструмент называется немецкой флейтой, хотя «французы играют на нем лучше и музыкальней, чем любая другая нация; и в Германии никогда не играют на флейтах в четыре голоса, как во Франции» {там же}.

О конструкции средневековой флейты известно так же мало, как и о конструкции других музыкальных инструментов, но имеющиеся изображения подтверждают мнение, что до 1500 года инструмент был во-многом таким же, как и в XVI веке. Он представлял собой простую цилиндрическую трубку из одного куска с отверстием для вдувания и шестью отверстиями для пальцев.

Флейты XVI века сохранились во многих коллекциях, например в музеях Берлина, Брюсселя, Вероны и Вены. Имена их изготовителей по большей части неизвестны. Исключение — француз Клод Рафи (р. 1553), который работал в Лионе и был одним из самых знаменитых мастеров своего времени.

Поперечная флейта описана и изображена в нескольких трактатах. Труд Себастьяна Вирдунга «Musica getutscht» (1511) включает гравюру на дереве с изображением флейты, называемой *Zwerchpfeiff*. Мартин Агрикола в трактате «Musica instrumentalis deudsch» (1529) (1528) сообщает некоторые подробности об инструментах, которые он называет *Querpfeyffen* и *Schweytzer Pfeiffen*. Автор в частности говорит, что их нужно приобретать в комплекте, чтобы гарантировать соответствие в строе, и что их изготавливают в трех размерах. Хотя Агрикола включает изображения флейт четырех видов, из текста ясно, что существуют только три размера, соответственно от G, D и A. Инструменты из семейства поперечных флейт эпохи Ренессанса были настроены на квинту ниже, чем их двойники из семейства блокфлейт. Однако, по причине отсутствия нижнего отверстия для большого пальца, их диапазон начинался на тон выше.

Семейство флейт, как его описывал Агрикола, должно быть, не получило больших изменений в течение XVI века. Жамб де Фер в трактате «*L'Épitomé musical des tons, sons et accords ès voix humaines, fleustes d'alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons...*» в 1556 году указывает ту же настройку и диапазон, хотя не упоминает флейту in A. К описанию он прилагает аппликатуру и утверждает, что на поперечных флейтах лучше всего играть в бемольных тональностях. Преториус в 1619 в трактате «*Syntagma musicum*» описывает трех представителей семейства поперечных флейт и добавляет, что существуют инструменты, состоящие из двух секций, так что стык между головкой и корпусом может быть использован для подстройки. Эту конструкцию действительно можно увидеть у некоторых инструментов того периода.

Как и Жамб де Фер, Марен Мерсенн в трактате «*Traité de l'harmonie universelle*» (1636), упоминает только две флейты — in G и in D. Поскольку однородный консорт инструментов в XVII столетии постепенно уходит, сопрановая и басовая флейты исчезают из практики, хотя и не полностью. С XVIII века всевозможные инструменты разных размеров стали производиться вновь, теперь как новинки для «спецэффектов». Это — басовая флейта, настроенная на октаву ниже стандартного инструмента, пикколо — на октаву выше, терцовая флейта — на терцию выше и флейта любви (*flute d'amour*) — на терцию ниже. Как бы то ни было, начиная с XVII века флейта in D стала главным инструментом в семействе поперечных флейт {37}.

В первой половине XVII века поперечная флейта, вероятно, переживала временный упадок, поскольку не могла соревноваться с другими инструментами в рамках нового вырази-

тельного стиля, и в частности со скрипкой. Ее звук, особенно в верхнем регистре не был достаточно чистым, а «вилочная» аппликатура, необходимая для извлечения хроматических звуков, была менее эффективной, чем на других деревянных духовых инструментах. Большинство деревянных духовых инструментов XVI века были в XVII веке признаны неудовлетворительными, и мастера стремились приспособить их к требованиям нового музыкального стиля. Флейты, блокфлейты, гобои и фаготы в течение XVII века были переделаны. А. Бэйнс убедительно доказывает, что изменения были произведены группой французских музыкантов и мастеров, среди которых, вероятно, был Жак-Мартен Оттетер и другие члены его семьи, связанные с королевским двором {33}. Они работали над улучшением самых разных инструментов на протяжении второй половины XVII века. Одноклапанная коническая флейта, ставшая стандартным инструментом для большей части XVIII столетия, возможно была создана уже в 1670 году. Но нет никаких сомнений в ее существовании в последнее десятилетие века, поскольку она изображена на титульном листе «Пьес для трио» М. Марэ (1692) и описана в манускрипте Джэймса Талбота (между 1685 и 1701 годами).

Самыми важными особенностями флейты конца XVII века, изготовленной французскими мастерами, были: конструкция из трех частей, цилиндрическое сверление и седьмое отверстие с клапаном. Разделение инструмента на три короткие части позволяло легче и точнее высверливать трубку и лучше контролировать форму канала ствола. Это также облегчило подстройку, поскольку головка теперь могла выдвигаться, благодаря чему строй слегка понижался. Звуковой канал был теперь уже, чем у флейты XVI века. Он остался цилиндрическим в головной части, но стал коническим в остальных, поэтому отверстия теперь располагались ближе друг к другу. Результатом всех этих изменений стал характерный светлый и чистый тембр барочной флейты, с более чувствительным к нюансам (в сравнении с флейтой эпохи Ренессанса) верхним регистром, но более слабой первой октавой. А единственный клапан впервые сделал флейту полностью хроматическим инструментом.

С XVII века и до начала XIX для изготовления флейт предпочитали самшит, хотя инструменты могли делать также из слоновой кости, из черного дерева и других лиственных пород. Для ранних флейт «оттетеровского стиля» характерны большая шляпка в головной части, выпуклые ободки из дерева или слоновой кости в местах соединений и яйцевидная нижняя часть.

Некоторые из сохранившихся ранних одноклапанных конических флейт в Берлине, Граце и Петербурге действительно имеют надпись «Hotteterre», хотя невозможно сказать точно, кто именно из членов семьи Оттетер «ответственен» за их изготовление. Другие сохранившиеся флейты (около 1700 года) сделаны П. Ж. Брессаном (французом, жившим в Англии

приблизительно с 1683 г.), П. Наустом (работавшим в Страсбурге около 1700 года и позже, возможно, в Париже).

Следующее значительное изменение в конструкции инструмента произошло в начале двадцатых годов XVIII века, когда среднюю часть флейты начали разделять надвое. Изготовление флейты из четырех секций позволяло мастерам делать наборы из сменных средних частей. Эти сменные части (*corps de rechange*) были немного разной длины. Таким образом музыкант мог менять строй инструмента. Изначально считалось, что достаточно трех сменных частей. Самая короткая делала строй флейты более чем на полтона выше, чем самая длинная. Позже был добавлен набор еще меньших сменных частей. Теперь их общее число могло достигать шести, а иногда и семи.

Corps de rechange регулировали длину воздушного столба и, следовательно, требовали изменения положения отверстий для сохранения общего строя инструмента. Но поскольку это невозможно, музыканты компенсировали этот «изъян» с помощью винта на конце головной части, вывинчивая его для коротких частей и, напротив, ввинчивая для длинных. Другим способом компенсации был так называемый «регистр» в нижней части флейты.

Кванц объясняет и другое значение *corps de rechange*, предлагая использовать более длинные сменные части в *Allegro* концертов. Таким образом, исполнитель мог играть громче и при этом совпадать по строю с оркестром. А в медленных частях более высокие *corps de rechange* позволяли исполнителю играть тише (без ущерба для строя). Флейта из четырех частей стала, конечно, существенным улучшением старой конической одноклапанной «оттетеровской флейты». Кванц в своем «Опыте...», самом всеобъемлющем, достоверном и музыкально чутком источнике о флейте XVIII века, упоминает некоторые другие изменения, произошедшие с флейтой в первой половине столетия {64}. Автор, в частности говорит о своем собственном изобретении — втором клапане в нижней части флейты, дающем возможность различать *Es* и *Dis*. (Подробно об этом см. раздел КОММЕНТАРИИ, с 449). Кроме того, Кванц предпринял первые попытки расширить диапазон флейты до *C'* и *CIS'* с помощью добавочных клапанов в нижней части флейты. Эти клапаны были добавлены, как он пишет, в 1720, но их наличие пагубно сказывались на качестве звука и вредило строю инструмента.

Одноклапанная коническая флейта, улучшенная Оттетером и другими мастерами во второй половине XVII века и слегка измененная в течение XVIII века, не избавилась от всех «врожденных» недостатков. Ее вилочная аппликатура, например, была менее эффективна, чем у гобоя, блокфлейты и фагота, и большая часть занятий флейтиста была посвящена преодолению трудностей интонирования с помощью губ, дополнительной аппликатуры и изменения угла атаки посредством поворота инструмента к себе или от себя.

Кто-то может утверждать, что шероховатость гаммы это достоинство, и что барочная флейта более выразительный и индивидуальный инструмент, чем современная флейта, поскольку каждый хроматический звук имеет собственную окраску. Однако, неоспорим и тот факт, что флейты XVII-XVIII веков звучат лучше всего в тональностях D и G, где количество «плохих» нот минимально, и что на таких инструментах едва ли можно играть «эффективно» в тональностях с большим числом ключевых знаков. Именно невозможность играть с одинаковым успехом во всех тональностях и побуждала музыкантов и конструкторов к дальнейшим поискам.

В те времена, как и сейчас, флейта привлекала множество любителей, как один из самых легких инструментов для плохой игры и один из самых трудных для игры хорошей. Впрочем, уровень профессиональных исполнителей был, вероятно, очень высок. Трактаты Кванца и Тромлица (среди прочих — «Наставление...», перевод которого дан выше) свидетельствуют об интересе к сложным аспектам исполнительства, а их современники-исполнители дают понять, что на флейте при должной подготовке можно играть чисто.

Однако, как уже говорилось, «врожденные недостатки» инструмента ведут мастеров к новым поискам и экспериментам, таким, например, как практика добавления клапанов, облегчающих игру хроматических звуков и чистое интонирование. Решительный шаг был предпринят в середине XVIII столетия (около 1760 года), группой мастеров из Лондона, которые сконструировали четырехклапанную флейту. К клапану Es были добавлены клапан F, клапан GIS для мизинца левой руки и клапан B для большого пальца левой руки. Таким образом улучшались хроматические ноты инструмента, при этом сохранялось их характерное звучание. Надо заметить, что исполнители поначалу неохотно принимали все новшества и использовали новые клапаны преимущественно для трелей. В целом четырехклапанная флейта (вплоть до конца века) была далека от совершенства.

Примерно в то же время, когда была сконструирована четырехклапанная флейта, некоторые мастера периодически возвращались к идее расширения диапазона флейты на тон вниз путем добавления клапанов C и CIS, — идее, ранее отвергнутой Кванцем. Таким образом, шестиклапанная флейта — не более, чем четырехклапанная флейта с дополнением. Самым «продвинутым» инструментом того времени стала восьмиклапанная флейта.

Помимо флейт с четырьмя, шестью и восемью клапанами существовали инструменты с тремя, пятью и семью клапанами. Но их можно рассматривать как редкие варианты более распространенной модификации флейты. Последним улучшением мастеров XVIII века было введение металлической настраивающей части. Впоследствии и всю головную часть стали покрывать металлом. Это новшество было известно еще Кванцу, но не получило его одобрения. Иногда металлическую настраивающую часть градуировали для удобства исполнителя.

Лучшими флейтовыми мастерами второй половины XVIII века были: семья Лот в Париже; Шерер, который вероятно работал во Франции и создал любимую флейту Фридриха Великого, Каюзак и Р.Поттер из Лондона, А. Грензер из Дрездена и Шлегель из Базеля.

В начале XIX века флейтисты располагали великим множеством инструментов, сделанных из дерева, черного дерева, слоновой кости — с клапанами от одного до восьми из меди, серебра или с ободками из слоновой кости или серебра, градуированными выдвижными частями для настройки, а в некоторых случаях с металлической головкой. Обычно флейты делались из четырех частей, хотя некоторые английские мастера иногда объединяли нижнюю из средних и самую нижнюю части.

Многие мастера и исполнители продолжали экспериментировать и искать пути для улучшения инструмента: Ф. Бэйт посвящает целую главу своей книги различным идеям переделки инструмента начала XIX века {35}. Большинство из них, за исключением трельных клапанов CIS и DIS, в конструкции инструмента не сохранились.

Самым важным усовершенствованием в истории флейты со времени ее трансформации в конце XVII века стала ее полная переделка, осуществленная Теобальдом Бёмом (1794-1881) в середине XIX века. В молодости он занимался ювелирным делом, изготовлением флейт, а также был профессиональным флейтистом. В 1818 году, получив должность флейтиста в придворном оркестре Мюнхена, Бём полностью посвятил себя исполнительству, а в 1828 году основал производство музыкальных инструментов. Реформа флейты происходила постепенно. Решающий сдвиг произошел, вероятно, после поездки в Лондон. Бём, посещавший город в качестве заезжего виртуоза, был поражен игрой Чарльза Николсона — одного из величайших флейтистов того времени, чья флейта с необычно большими отверстиями позволяла производить исключительно сильный и качественный звук. Бём рассудил, что флейта должна иметь равномерно большие отверстия, размещенные так, чтобы основное значение придавалось хорошей интонации, а не удобству исполнителя. В своей мастерской в Мюнхене в 1832 он сделал первые «бёмовские» конические модели.

Бёмовская коническая флейта 1832 года с ее мощным, открытым звуком, улучшенной интонацией и искусной механикой не была сразу принята всеми, но постепенно ведущие исполнители признали ее достоинства. С 1843 она стала настолько популярной, что Бём лицензировал ее производство компаниями Rudall & Rose в Лондоне и Clair Godefroy l'aine в Париже.

Между 1833 и 1846 годами Бём отдавал большую часть времени делам, не связанным с музыкой. В 1846 году он, однако, вернулся к вопросам улучшения флейты и изучал акустику у Карла фон Шафхаутля, профессора Мюнхенского Университета. Результатом работы стала флейта, датированная 1846-1847 годом с цилиндрической трубкой, параболической головкой

и еще большими, чем на конической модели, отверстиями. Действительно, отверстия были настолько велики, что каждое должно было закрываться клапаном, и Бем разработал новую механику, позволяющую каждому клапану открываться и закрываться как независимо, так и во взаимодействии с другими.

После изобретения Бёмом цилиндрической флейты, были произведены лишь немногие незначительные изменения, в частности, улучшенный клапан В, изобретенный итальянским флейтистом Джулио Бричиальди в 1849 году, и закрытый клапан GIS, изобретенный Винсентом Дорусом из Парижа. Ф. Бэйт в своей книге рассматривает попытки улучшения флейты, предпринятые после 1847 года, а также альтернативные системы, изобретенные множеством исполнителей и мастеров во второй половине XIX века {35}. Однако ни одна из них не смогла успешно конкурировать с бёмовской системой.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Агрикола Мартин (1486 – 1556) — немецкий теоретик, педагог и композитор.
9

Б

Бах Карл Филипп Эммануил (1714-1788) — немецкий композитор и исполнитель, а также автор известной работы «Опыт об истинном искусстве игры на клавире».
361, 448

Бём Теобальд (1794-1881) — немецкий флейтист и изготовитель инструментов. Коренным образом изменил конструкцию флейты в XIX веке.
9

Бёрни Чарльз (1726 – 1814) — английский музыкант, композитор и писатель. Наибольшего признания добился благодаря своим трудам по истории музыки.
11, 156, 157, 448

Блаве Мишель (1700 – 1768) — французский флейтист и композитор.
445

Буавэн Жак (1653 – 1706) — французский органист и композитор.
357

Буффарден Габриэль (1690 – 1768) — французский флейтист и педагог, живший и работавший в Германии. Учитель Кванца.
445

В

Валотти Франческо Антонио (1697 – 1780) — итальянский композитор и теоретик
450

Вивальди Антонио (1678–1741) — итальянский композитор и педагог.
445

Вирдунг Себастьян (1465 – 1511) — немецкий теоретик и композитор. Автор трактата «Musica Getutscht»
9, 12

Г

Ганасси Сильвестро (1492-?) — итальянский инструменталист и автор трактатов по инструментальному исполнительству.
9, 13, 15, 16, 17, 441

Гаспарини Франческо (1668 –1727) — итальянский композитор и педагог.
445

Гербер Эрнст Людвиг (1746 – 1819) — немецкий органист, композитор и автор трудов по истории музыки.

444, 448

Герле Ханс (1500 – 1570) — немецкий музыкант, изготовитель инструментов и составитель нескольких сборников инструментальной музыки

15

Д

Дирута Джироламо (1554 – 1610) — итальянский органист, педагог и теоретик

16

Дюлон Фридрих Людвиг (1769 – 1826) — знаменитый немецкий слепой флейтист. В течение 1780 и 1790 годов постоянно гастролировал по Европе. В ходе одной из поездок играл в концерте с Тромлицем, который упоминает Дюлона в десятой главе «Подробного и основательного наставления в игре на флейте» (параграф 6).

144, 335

З

Зеленка Ян Дисмас (1679 – 1745) — чешский композитор и педагог.

444

К

Кванц Иоганн Иоахим (1697 – 1773) — выдающийся немецкий флейтист, композитор, писатель и изготовитель инструментов, автор трактата «Опыт наставления в игре на флейте».

12, 13, 149, 150, 156, 157, 163, 168, 173, 174, 188, 191, 200, 202, 203, 206, 232, 284, 286, 332, 336, 338, 347, 356, 365, 367, 384, 389, 418, 445, 446, 447, 448, 449, 450

Конциалини Карло — кастрат на службе у Фридриха Великого.

333

Куперен Франсуа (1668 – 1733) — французский композитор и педагог, автор трактатов, в том числе известной «Школы игры на клавесине».

11, 104, 105

Л

Ле Рой Адриан (1520 – 1598) — французский издатель, лютнист и композитор

15

Лохлейн Георг Симон (1725 – 1781) — немецкий музыкант и педагог. Обосновался в Лейпциге в 1763 и играл в «Больших Концертах». Завоевал признание, опубликовав свою «Школу игры на клавире», 1765.

333

М

Марпург Фридрих Вильгельм (1718 – 1795) — немецкий писатель, критик, теоретик и композитор.
356, 357

Моцарт Леопольд (1719 – 1787) – австрийский композитор, скрипач и теоретик. Автор известной работы «Versuch einer gründlichen Violinschule»
448

О

Ортыс Диего (1520 – 1570) — испанский теоретик и композитор.
16

Оттетер Жак-Мартен (1684 – 1762) — французский инструменталист, педагог и композитор. Автор трактата «Основы игры на флейте, блокфлейте и гобое».
13, 104, 105, 106, 107, 443, 444

П

Пауманн Конрад (1410 – 1473) — немецкий органист, лютнист и композитор.
441

Пизендель Георг (1687 – 1755) — немецкий скрипач и композитор.
445, 446

Преториус Михаэль (1571 – 1621) — немецкий композитор и органист, автор трактатов, в том числе известной работы «Syntagma musicum».
9

Р

Рамо, Жан Филипп (1683–1764), французский композитор и теоретик.
450

Рибок Юстус Иоганнес Генрих (1743 – 1785) — доктор медицины, флейтист-любитель и автор книги о флейте.
156, 171, 172, 448

Рошлиц Фридрих (1769 – 1842) — немецкий музыкальный критик, писатель и издатель.
144

С

Скарлатти Алессандро (1660 – 1725) — итальянский композитор, считающийся основателем неаполитанской оперной школы XVIII века.
445

Т

Тюрк Даниэль Готтлоб (1750 – 1813) — немецкий композитор и педагог
444

Тромлиц Иоганн Георг (1725 – 1805) — немецкий флейтист, педагог, изготовитель инструментов, автор многочисленных статей и работ о флейте.
13, 105, 144, 145, 146, 147, 148, 444, 448, 449, 450, 451

Х

Хассе Иоганн Адольф (1699 – 1783) — немецкий композитор, певец и педагог.
445

Хиллер Иоганн Адам (1728 – 1804) — немецкий композитор и автор работ о музыке.
444

Хоффмейстер Франц Антон (1754 – 1812) — немецкий писатель и композитор, автор множества произведений для флейты.
414

Ш

Шмелинг Гертруда Элизабет (Мара) (1749 – 1833) — немецкая певица (сопрано).
144, 333

Список литературы

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
3. Березин В. Кларнет в музыке барокко // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. Сост. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М., М., 2003.
4. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000.
5. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментровке и оркестровке с дополнениями Р. Штрауса, перевод С. Горчакова. М., 1972.
6. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Л., 1961.
7. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ., вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Л., 1967.
8. Вирдунг С. Трактат о музыке (1511 г.) / Перевод и комментарии М. Толстобровой. СПб., 2004.
9. Волконский А. Основы темперации. М., 2003.
10. Гарбузов Н. А. Музыкальная акустика. М., 1954.
11. Грохотов С. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. Сост. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М., М., 2003.
12. Дальхауз К. Интерпретация и практика исполнения / Пер. с нем. О. В. Лосевой // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. Сост. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М., М., 2003.
13. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Выпуск 2Б. М., Музыка, 1996.
14. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья. X — XIV века // История полифонии. Вып.1. М., 1983.
15. Зенаишвили Т.А. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации). Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 1997.
16. Карс А. История оркестровки / Ред. М. В. Иванов-Борецкий и Н. С. Корндорф. М., 1990.
17. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв. Донецк, 2008.

18. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. с франц., вступ. очерк., ред., комментарии Я. И. Мильштейна. М., 1973.
19. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Л., Музыка, 1973.
20. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2. Л., Музыка, 1983.
21. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., Музыка, 1983.
22. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
23. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков. М., Музыка, 1966.
24. Музыкальный словарь Гроува // Перевод, редакция и дополнение д.и. Л.О.Акопяна. М., 2001.
25. Паршин А. Аутентизм: вопросы и ответы // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. Сост. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М., М., 2003.
26. Пети – Коклико А. Compendium musices // Публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича. М., 2007.
27. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. т.1-4. М., 1953-1956.
28. Сапонов М. А. «Стройные формой любовные песни...»: Манифест эпохи Ars nova // Старинная музыка. — 2000. — № 4.
29. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975
30. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М., 1978.
31. Шестаков В. От этоса к аффекту. М., 1975.
32. Abert A. A. / Bauman T. Hiller, Johann Adam // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
33. Baines A. C. Woodwind Instruments and their History. London, 1967.
34. Ballester J. El pastor músico y la flauta dulce en la pintura catalana y valenciana del siglo XV // Revista de flauta de pico xvi/2 (2000).
35. Bate Ph. The Flute: a study of its history, development and construction. London, 1979
36. Blankenburg W./ Gottwald C. Praetorius Michael // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
37. Brown H. M. Flute // Grove's Dictionary of Music and Musicians / Edited by E. Blom. Macmillan & co., Ltd. London, 1954.
38. Brown H. M. / Ongaro G. Ganassi dal Fontego, Silvestro di // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).

39. Bullard B. Virdung, Sebastian // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
40. Drummond P. Pisendel, Johann Georg // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
41. Fagnocchi G. Lineamenti di Storia della Letteratura flautistica. Mobydick, Cooperativa Tratti, Faenza, 1999.
42. Galpin F. W. Old English instruments of music. London, 1910.
43. Ganassi S. Opera intitulata Fontegara. Bibliotheca musica bononiensis, sezione 2, no. 18. Forni, Bologna, 1969.
44. Ganassi S. Opera Intitulata Fontegara. Venice, 1535. Перевод на англ.: A Tretise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation / Translated by D. Swainson and Y. Buckland. Berlin, 1956.
45. Gerber E. L. Neues historisch-biografisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, 1812
46. Giannini T. Hotteterre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
47. Grant K. S. Burney, Charles // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
48. Hadidian E. Preface // The Virtuoso Flute-Player by Johann George Tromlitz / Translated and edited by A. Powell. Cambridge University Press, 1991.
49. Hickmann H. Flöteninstrumente. Flötencharakter und –formen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. von F. Blume. Bärenreiter, Kassel-Basel, 1949-1968.
50. Hotteterre J. Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois diviséz par traitéz. Amsterdam, 1728.
51. Hotteterre J. Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois **diviséz** par traitéz.. Amsterdam, 1728 / Translated by Paul Marshall-Douglas. New-York, 1968.
52. Kölbl H. Von der Flöte. Brevier für Flötenspieler. Kassel, Bärenreiter, 1966.
53. Lorenzo L. di My complete Story of the Flute. New York, Citadel Press, 1950.
54. Marshall-Douglas P. Preface // Hotteterre J. Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois **diviséz** par traitéz.. Amsterdam, 1728 / Translated by Paul Marshall-Douglas. New-York, 1968.
55. Marshall J. Mara, Gertrud Elisabeth // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
56. Montagu J. The world of medieval and Renaissance musical instruments. Newton Abbot, 1976.

57. Montagu J. The crozier of William Wykeham // *Early music*, xxx (2002)
58. Müller G. Die Kunst des Flötenspiels. Leipzig. Pro Musica, 1954.
59. Niemeyer W. Flöteninstrumente. Vor- und Frühgeschichte. Europe // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. von F. Blume. Bärenreiter, Kassel-Basel, 1949-1968.*
60. Oleskiewicz M. Quantz and the flute at Dresden his instruments, his repertory and their significance for the Versuch and Bach circle. Dissert. Graduate School of Duke University. UMI. 1999.
61. Powell A. Dülon, Friedrich Ludwig // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
62. Powell A. The Flute. Yale University Press, 2003.
63. Powell A. Tromlitz, Johann Georg // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
64. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752. Перевод на англ.: On Playing the Flute / Translated by E.R.Reilly. New York, 1985.
65. Randall L. Images in the margins of Gothic manuscripts. Berkeley, 1966.
66. Reilly E.R. Preface // Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752. Перевод на англ.: On Playing the Flute / Translated by E.R.Reilly. New York, 1985.
67. Reilly E.R. Buffardin, Pierre-Gabriel // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
68. Reilly E.R. / Giger A. Quantz, Johann Joachim // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
69. Rowland-Jones A. Iconography in the history of the recorder // *Early Music*, xxxiv (2006).
70. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York, 1940.
71. Schmitz H.-P. Flöteninstrumente. Mittelalter und Neuzeit // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. / Hrsg. von F.Blume. Bärenreiter, Kassel-Basel, 1949-1968.*
72. Schmitz H.-P. Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters. Kassel, 1958.
73. Staiti N. Angeli e pastori: l'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie. Bologna, 1997.
74. Stevenson R. Ortiz Diego // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
75. Stockigt J. B. Zelenka, Jan (Lukáš Ignatius) Dismas // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
76. Tromlitz J.G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig, 1791.

77. Tromlitz J.G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig, 1791.
Перевод на англ.: The Virtuoso Flute-Player by Johann George Tromlitz. / Translated and edited by A. Powell.
78. Venzke K. Ribock, Justus Johannes Heinrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
79. Watson A. The early iconography of the Tree of Jesse. London, 1934.
80. Wolff C. Paumann Conrad // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
81. Wessely O. Gerber, Ernst Ludvig // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000 (CD-ROM).
82. <http://www.flute-a-bec.com/tablhistogb.html>.
83. <http://flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3>.
84. <http://flutehistory.com/TheBook/Bibliography.Alphabetical.html>.
85. <http://www.vestnikram.ru/file/kachmarchik>.