

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод¹ и комментарии *Екатерины Дрязжиной*

ГЛАВА X

*На что следует обращать внимание начинающему
при самостоятельных занятиях*

§ 1

Я повторяю здесь то, что уже было мною сказано: начинающему, если он намерен основательно выучиться игре на поперечной флейте, кроме этого моего руководства необходимы также занятия с хорошим учителем. Письменные наставления указывают верный путь изучения какого бы то ни было предмета, но они не исправят ошибок, которые часто совершаются в процессе занятий, особенно поначалу. Сам ученик не всегда может их заметить, и если учитель не будет постоянно на них указывать, то со временем они войдут у ученика в привычку и, в конце концов, станут частью его природы. Избавиться от дурных [привычек] будет стоить [ему] впоследствии куда большего труда и прилежания, чем [сразу] выработать хорошие. Если же усердный ученик при самостоятельных занятиях не может сам себе помочь, если он неверно понял или вообще позабыл, что ему сказал учитель, если тот, на беду, сам исходит из ошибочных принципов, тогда при помощи этого руководства ученик сможет вырваться из круга заблуждений и не покидать более верного пути. К тому же, в тех науках, которые нельзя постигнуть одним лишь разумом, без содействия органов чувств и членов тела, помощь так называемого поводыря в высшей степени необходима.

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

§2

Сперва я вкратце повторю самое важное из того, что было подробно объяснено в предыдущих главах, чтобы, часто перечитывая всё, что собрано здесь для удобства вместе, можно было легче это запомнить.

§3

Начинающий должен помнить о большом пальце левой руки, которым следует крепко держать флейту². Флейта должна быть плотно прижата к губам³. Нужно остерегаться того, чтобы мизинец при игре нижних и средних *e* и *f* опускался на клапан⁴. Нельзя привыкать по небрежности оставлять тот или иной палец правой руки лежать на отверстиях при игре звуков, которые берутся только левой рукой.

Нельзя поднимать пальцы неравномерно или слишком высоко. Следить за правильностью этих [движений] легче всего стоя перед зеркалом во время разучивания пассажей, где обе руки работают попеременно. Нельзя держать пальцы и слишком близко к отверстиям, иначе не только звуки будут низкими и фальшивыми, но и звучание [флейты] исказится⁵.

Нельзя то приворачивать, то отворачивать флейту: в этом случае звук будет то ниже, то выше, чем следует⁶.

Нельзя во время игры свешивать голову вперед и вниз: из-за этого губное отверстие будет слишком сильно закрыто и [свободный] ток воздуха нарушится⁷.

Руки следует отодвинуть от тела и чуть приподнять⁸.

Начинающему следует быть осмотрительным и не делать ненужных суетливых движений головой, телом или руками: таковые, хоть и не вредят сути дела, вызывают у слушателей отвращение.

Нужно не только брать звуки правильно, согласно аппликатуре, но и число выдувать их.

Следует уделять большое внимание движениям подбородка и губ при восходящих и нисходящих нотах⁹.

Верхние звуки на флейте следует играть тише, а нижние, особенно при скачках, громче, в нужном соотношении¹⁰.

¹ Продолжение. Предыдущие части опубликованы в №№3, 2011 (с. 104–135); 4, 2011 (с. 128–143); 1, 2012 (с. 118–127); 2, 2012 (с. 124–144); 3, 2012 (с. 136–153). Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

² [4, 30, §3]; см. в первой части нашей публикации: №3, 2011, с. 124.

³ [ibid., 30, §3; 31, §6]; см. там же, с. 124–125.

⁴ [ibid., 31–32, §9]; см. там же, с. 127.

⁵ [ibid., 31, §8]; см. там же, с. 125.

⁶ [ibid., 31, §6]; см. там же.

⁷ [ibid., 30–31, §5]; см. там же.

⁸ [ibid.]; см. там же.

⁹ [ibid., 44–46, §§9–13]; см. во второй части нашей публикации: №4, 2011, с. 134–135.

¹⁰ [ibid., 46, §14]; см. там же, с. 135–136.

Касательно силы звука начинающему следует принять во внимание, что никогда не следует исполнять пьесу предельно громко или тихо, чтобы всегда сохранялась возможность при необходимости развить форте до фортиссимо, а пиано ослабить до пианиссимо. Этого невозможно добиться никаким иным способом, кроме усиления или ослабления потока воздуха. Монотонная игра в конце концов вызовет отвращение.

Начинающему следует не ленясь работать грудной клеткой (*Brust*) и легкими; то усиливая, то ослабляя выдох, он должен постоянно поддерживать подвижность потока воздуха, особенно в *Allegro*¹¹.

С дыханием [ученику] не нужно тянуть до последнего¹² и тем более брать его в неподходящее время. В противном случае он разорвет мелодию, которую следует играть слитно, и превратит ее в бессмыслицу¹³.

Начинающий должен все время отбивать такт ударами стопы, в медленных пьесах — восьмыми, в быстрых — четвертями¹⁴.

¹¹ [ibid., 51, §25]; см. там же, с. 140. Выражение *die Bewegung der Brust*, встречающееся в обоих этих фрагментах, комментирует Г. Мёнс-Хенен. Исследовательница убедительно показывает, что рекомендации Кванца, данные в §25 главы IV, нельзя трактовать как свидетельство о применении губного и грудного вибрато [3, 111–113]. Более того, Мёнс-Хенен удалось найти параллельное место к данному фрагменту, относящееся к исполнительству на струнно-смычковых инструментах: «Во всех пьесах, в особенности же в медленных, исполнителю следует придерживаться аффекта, [предусмотренного] композитором. Этому весьма способствует, наряду с другими, описанными выше, условиями, усиление и ослабление громкости звука — в том случае, если это делают спокойно, избегая слишком сильного давления [на струну, дающего] неприятный [эффeкт]» [4, 200]. Предположение исследовательницы о том, что выражение *die Bewegung der Brust* также «относится скорее к динамике» [3, 113], косвенно подтверждает комментируемый здесь нами фрагмент из главы X, который Мёнс-Хенен не учитывает в своих рассуждениях. «Движения груди» напрямую связываются здесь Кванцем с усилением и ослаблением выдоха и, опосредовано, с требованием варьировать динамику во избежание монотонной игры. Физиологический механизм «движений груди» не является предметом рассмотрения у Кванца, равным образом как и у Тромлица. Оба автора дают лишь элементарное описание вдоха с расширением грудной клетки и легких, сосредотачивая внимание на том, как выбрать правильный момент для набора воздуха (обсуждение преимуществ и недостатков грудного и диафрагмального дыхания относится уже к XIX веку). На основании одного из кратких описаний Кванца [4, 75, §6] В. П. Качмарчик утверждает, что «Кванц рекомендовал использовать грудной тип дыхания» [1, 134]; основанием для подобного вывода, по-видимому, является упоминаемое автором трактата поднятие плеч при глубоком вдохе. Однако прямых указаний на тип дыхания в «Опыте руководства», изобилующем подробными инструкциями исполнителю, не содержится. Само же анатомическое понятие *Brust* в XVIII веке было неоднозначным, о чем свидетельствует, например, статья «*Brust, Thorax, Pectus*» в четвертом томе «Универсального словаря» И. Х. Цедлера: «*Brust, Thorax, Pectus*, франц *Poitrine*, — главная, по размеру обычно четвертая часть человеческого тела; анатомами трактуется не всегда одинаково. <...> середина передней части человеческого тела, от горла до ложных ребер, образует грудь (*Brust*) и называется собственно *Pectus*. Напротив, [грудь как] *Thorax*, иначе называемая средней полостью [тела], — это полость, в которую заключены, прежде всего, сердце и легкие. Спереди она простирается от ключиц до мечевидного отростка грудины, сзади — до двенадцатого грудного позвонка. К ней относятся все ребра, формирующие грудную клетку; снизу же ее ограничивает и отделяет от брюшной полости диафрагма» [2]. В отсутствие ясных свидетельств следует признать правомерной практику современных исполнителей на исторических флейтах, использующих опору, что дает хорошие результаты.

¹² [4, 75, §6]; см. в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 139.

¹³ [ibid., 73, §1]; см. там же, с. 138.

¹⁴ [ibid., 57, §§17–18]; см. в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 124.

Язык должен всегда работать согласованно с пальцами; он не должен быть ленивым и вялым, ибо от этого зависит живость и четкость исполнения. По этой причине язык более всего нужно тренировать на слоге *ti*.

При игре пассажей начинающий должен думать не столько о нотах, сколько об аппликатуре: не поднимать пальцы тогда, когда они должны закрывать игровые отверстия. Не будучи достаточно натренирован в чтении нот и [соблюдении] такта, [ученик] часто подвержен этим ошибкам.

Он никогда не должен брать темп быстрее, чем тот, в котором он в состоянии исполнить пьесу целиком; ему следует четко выигрывать каждую ноту, а то, что не удастся сыграть сразу, повторять по многу раз.

§4

Учителю во время урока также необходимо обращать особое внимание на все упомянутые здесь вещи и не давать спуску ученику, который [иначе] привыкнет к подобного рода ошибкам. Поэтому во время игры учитель должен сидеть по правую руку от ученика, чтобы лучше всё видеть.

§5

Для тренировки амбушюра, языка и пальцев ученику необходимо сначала выбирать самые короткие и простые пьесы, чтобы не обременять память больше, чем язык и пальцы. Это могут быть пьесы в самых простых тональностях, таких как *G-dur*, *C-dur*, *a-moll*, *F-dur*, *h-moll*, *D-dur* и *e-moll*. Достигнув же некоторой умелости [в использовании] амбушюра, языка и пальцев, он может браться за игру пьес в сложных тональностях, например, в *A-dur*, *E-dur*, *H-dur*, *cis-moll*, *B-dur*, *g-moll*, *c-moll*, *Dis-dur*¹⁵, *f-moll*, *b-moll* и *As-dur*. Хотя новичку эти тональности и будут сложны, они не произведут на него слишком сильного впечатления, ведь ему пока еще всё будет казаться сложным; однако, если он возьмется за игру [пьес] в упомянутых тональностях по прошествии длительного времени, уже достигнув сноровки в игре, то, столкнувшись с новыми трудностям, он задержится [в своем развитии].

§6

Отрабатывать равномерную артикуляцию на слоге *ti* удобнее всего [играя] пьесы, в которых ноты одной длительности — восьмые или шестнадцатые в тактах с четным количеством долей (*im geraden [Tacte]*)¹⁶, или же в тактах на 6/8 или 12/8, как в жигах, — движутся скачками¹⁷.

§7

Напротив, для атаки языка со словечком *tiri* ноты с пунктиром подходят лучше, чем ноты одинаковой длительности; это видно из примеров ко Второму разделу главы VI¹⁸. Подобного рода пьесы — в тактах с четным и нечетным

¹⁵ В публикации на французском языке указание на данную тональность снабжено уточнением: «Dis (*mi b moll*) tierce majeure» (курсив оригинального издания. — Е. Д.; [5, 93]).

¹⁶ О разных видах такта и их терминологии у Кванца см. в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 122–123.

¹⁷ См. Первый раздел главы VI в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 125–128; в частности, §7 и ил. 1 к нему, с. 126; [4, 64].

¹⁸ [ibid., 66–67, §§5, 6]; см. там же, с. 129–130.

количеством долей, а также жиги и канари¹⁹ — и следует использовать для упражнения.

§8

С того момента как ученик достиг некоторой сноровки в [работе] пальцев и чтении нот, он может сосредоточиться на занятиях двойным языком с [использованием словечка] *did'll*, чтобы, играя более сложные и длинные пассажи по приведенным выше правилам²⁰, усовершенствовать этот [прием]. Для этого ему надо сначала выискивать в соло и концертах пассажи попроще, идущие по большей части не скачками, а поступенно, и играть их сначала медленно, а потом всё быстрее, чтобы скоординировать [движения] языка и пальцев.

§9

Чтобы [движения] языка не опережали [движения] пальцев, что языку свойственно, нужно всегда немного задерживать и выделять ту ноту, на которую приходится слог *di*, см. Третий раздел главы VI, §§5 и 15²¹. Таким образом выделять следует в простом четном такте первую из четырех шестнадцатых, в триолях — первую из трех нот, в тридцать вторых — первую из восьми нот, в *Allabreve* — первую из четырех восьмых, в трехдольном такте — первую из нот на движение стопы вниз, не важно, восьмая она или шестнадцатая. Это не только помогает контролировать язык, но и приучает не спешить; ведь спешка при игре является большой ошибкой и часто становится причиной того, что основные звуки мелодии звучат не вовремя и расходятся с басом, что, как нетрудно понять, должно производить ужасное впечатление.

§10

Чтобы достичь настоящей сноровки [в движениях] языка и пальцев, начинающему не следует в течение продолжительного времени играть что-либо, кроме пьес, состоящих из одних только сложных пассажей, идущих поступенно или скачками, в миноре и мажоре. Он должен каждый день тренироваться в игре трелей на всех звуках, чтобы свободно играть их любыми пальцами. Если он не станет делать эти две вещи, он никогда не будет в состоянии аккуратно и приятно исполнить *Adagio*. Ибо для обязательных украшений требуется [еще] большая подвижность [пальцев], чем для самих пассажей.

§11

Не советую никому из учеников прежде времени браться за галантные пьесы²², тем более связываться с *Adagio*. Немногие из любителей музыки осознают это, большинству же не терпится начать с того, чем иные

¹⁹ И. Г. Вальтер, вслед за И. Маттезоном, определяет канари как «быстрые и краткие жиги на 3/8, состоящие из двух реприз; обычно в каждом такте после первой ноты стоит точка» [8, 132].

²⁰ [4, 68–69, §2]; см. в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 132.

²¹ [ibid., 69, 71]; см. там же, с. 133, §5; с. 136, §15.

²² О понятии «галантность» в современной Кванцу музыке см. наш комментарий в пятой части этой публикации: №3, 2012, с. 137, сн. 2.

заканчивают, а именно с концертов и соло, где *Adagio* должны изобиловать украшениями, им еще не подвластными. Учителя, проявляющего в этом вопросе бóльшую щедрость, чем другие, они держат за лучшего. Это, однако, приносит им не пользу, а вред; промучившись много лет, они часто вынуждены заново постигать азы. Если бы с самого начала им достало терпения, необходимого для этой науки, они за пару лет продвинулись бы дальше, чем, в противном случае, за много лет.

§ 12

По той же причине новичку, который не освоился еще с тактом и чтением нот, вредны публичные выступления. В страхе, порождаемом неуверенностью, он приучится ко многим ошибкам, от которых потом не так легко избавиться.

§ 13

После длительных упражнений над [техникой] языка и пальцев и [игрой] в такт, описанных выше, ученик может приниматься за пьесы более напевные, чем вышеозначенные, — в них требуется добавлять форшлаги и трели; так он научится исполнять музыку певучую и насыщенную [украшениями], с интересной мелодией. Здесь пьесы французские или написанные во французском вкусе будут полезнее, чем итальянские, поскольку они в большинстве своем имеют определенный характер²³, а форшлаги и трели в них выписаны автором так, что сверх того практически нечего добавить. В итальянской же музыке многое зависит от воли и возможностей исполнителя. С этой точки зрения французская музыка, записанная в виде простой мелодии с [обозначенными] украшениями (*Manieren*), без учета свободного варьирования (*Passagien*), предъявляет к исполнителю более строгие требования, чем современная итальянская. Но притом что для исполнения французской музыки нет нужды разбираться в науке генерал-баса и иметь познания в композиции, для итальянской это в высшей степени необходимо — особенно в случае некоторых арий (*Sänge*), умышленно написанных очень просто и сухо, чтобы предоставить исполнителю возможность многократно изменять их по своему разумению и в свое удовольствие, поражая всякий раз слушателей новыми изобретениями; это одна из причин того, почему начинающему не рекомендуется раньше времени, не получив определенного представления о гармонии, браться за соло в итальянском вкусе, если он не хочет сам себе навредить.

²³ В Седьмом разделе главы XVII, §56, Кванц возвращается к разговору о характере в связи с французской танцевальной музыкой и добавляет, что каждый характер требует своего темпа. В этом же параграфе Кванц неоднократно противопоставляет французскую манеру итальянской: «<...> музыка этого рода весьма строга и не допускает такого произвола, как итальянская. <...> Не подлежит сомнению, что играть французские танцы не так легко, как это воображают себе многие, и что манера их исполнения весьма отлична от итальянской, поскольку в каждом случае следует соблюдать характер» [4, 268–269]. Э. Р. Райли считает, что и в данном фрагменте трактата Кванц имеет в виду именно французские танцы [6, 113].

§ 14²⁴

Итак, согласно рекомендациям, данным в предыдущем параграфе, ученик должен выбрать для занятий дуэты и трио с фугами, хорошо проработанные обстоятельным мастером, и задержаться на них достаточное время. Это будет ему полезно для чтения нот, соблюдения такта и пауз. Прежде всего я бы рекомендовал для этих занятий трио во французском стиле, которые во множестве были сочинены Телеманом по меньшей мере тридцать лет назад, если только удастся их раздобыть, так как они не были награвированы²⁵. Правда большинство профессиональных музыкантов (*Tonkünstlern*) и любителей [считают] подобную, как говорится, ученую (*gearbeitete*) музыку, и особенно фуги, занудством и подвергают ее опале, по той, вероятно, причине, что лишь единицы знают ей цену и понимают, в чем ее польза. Однако любознательного [ученика] не должны пугать предрассудки; он может быть уверен, что его усилия принесут ему огромную пользу. Ибо ни один разумный музыкант не поспорит с тем, что добротная ученая музыка является одним из главных средств, мостящих дорогу не только к пониманию гармонии, но и к умению (*Wissenschaft*) хорошо исполнить и даже улучшить естественную, красивую саму по себе мелодию. Кроме того, она поможет новичку научиться играть с первого взгляда, или, как говорят, с листа (*à livre ouvert*), чего другой, [выросший] лишь на простых мелодичных, легко запоминающихся пьесах, добьется не так быстро, оставаясь долгое время рабом [привычки] заучивать всё наизусть. К тому же, флейтисту представляется меньше возможностей поиграть с листа, чем другим инструменталистам, поскольку флейта, как известно, чаще используется для соло или в качестве концертирующего голоса, а не сопровождающего. В связи с этим флейтисту можно посоветовать, коль скоро у него есть такая возможность, играть вместе с рипиенистами их партию, даже во время выступлений на публике.

§ 15

При разучивании дуэтов, трио и т. п. начинающему будет очень полезно играть попеременно то первый, то второй голос. Играя второй голос, он учится не только подражать игре своего учителя во время имитаций, но и привыкает играть не по памяти, что вредит чтению с листа. Он должен постоянно слушать тех, с кем играет, особенно нижний голос (*Grundstimme*)²⁶; таким образом ему легче будет научиться гармонии, такту и чистому интонированию звуков. Если же он этим пренебрежет, его игра навсегда останется несовершенной.

²⁴ В оригинальном издании — опечатка: вместо § 14 второй раз указан § 13.

²⁵ Вполне возможно, что в данном случае Кванц рекомендует учащимся те сочинения, на которых он сам вырос и сложился как музыкант. По крайней мере, в автобиографии Кванца имя Телемана занимает почетное место: в частности, упоминается, что И. А. Фляйшхак, первый учитель молодого музыканта, «умел выбирать хорошие пьесы и старался приобретать лучшие вещи, которые выходили тогда в свет. Особенно много получал он их из Лейпцига, от прославленных мужей: Телемана, Мельхиора Хофмана, Хайнихена и других. Из этого я извлек большую выгоду как тогда, так и в более поздние годы» [7, 201]. Избрав поначалу скрипку своим главным инструментом, Кванц «усердно изучал соло Бибера, [И. Я.] Вальтера, Альбикастро, пока не приобрел Корелли и Телемана», которые побудили его к еще большему усердию [ibid.].

²⁶ Данное понятие комментируется нами в пятой части данной публикации, см.: № 3, 2012, с. 137, сн. 3.

§ 16

Огромным преимуществом для начинающего станет знакомство с различными видами транспозиции пассажей, когда такты похожи друг на друга. Это поможет предугадывать продолжение на несколько тактов вперед, не разглядывая каждую ноту в отдельности, что в быстром темпе не всегда возможно.

§ 17

Достаточно поработав над пассажами и полифоническими пьесами, свободно владея языком и пальцами, основательно изучив все, чем он до этого занимался, сделав это своей второй натурой, ученик может, наконец, приступать к игре некоторых соло и концертов, написанных в итальянском вкусе, но только тех, где Adagio не слишком медленное, а Allegro состоит из коротких нетрудных пассажей. В Adagio он должен разнообразить простую мелодию форшлагами, трелями и мелкими украшениями, как я учил в двух предыдущих главах; ему следует продолжать до тех пор, пока он не станет употреблять их свободно и не сможет сыграть простую мелодию чисто (*proper*) и приятно, избегая большого количества произвольных дополнений. Если в некоторых особенно плоских и сухих Adagio этот способ украшения покажется ему недостаточным, я посоветовал бы ему обратиться за дальнейшими рекомендациями к главам XIII («О произвольных вариациях») и XIV («О способе игры Adagio»).

§ 18

При этом он достигнет еще большего совершенства, изучив помимо флейты если не композицию, то хотя бы науку генерал-баса. Ежели у него появится возможность изучить искусство пения до начала занятий на флейте или хотя бы одновременно с ними, я его в этом всячески поддержу. Тем самым ему будет легче выработать хорошую манеру игры [на флейте]; особенно полезным знакомство с певческим искусством окажется при разумном украшении Adagio. В этом случае он не останется просто флейтистом, но проложит дорогу к тому, чтобы со временем сделаться музыкантом в подлинном смысле этого слова.

§ 19

Для того чтобы начинающий мог получить общее представление о различии вкусов в музыке, ему будет недостаточно упражняться лишь в пьесах, написанных для флейты; сверх того он должен ознакомиться с пьесами, характерными для разных национальностей и областей, и научиться играть каждую из них в собственной манере. Со временем это принесет ему больше пользы, чем он может себе поначалу представить. Разнообразные характерные пьесы встречаются во французской и немецкой музыке чаще, чем в итальянской и в некоторых других. В итальянской музыке ограничений меньше, чем в любой другой, во французской, наоборот, пожалуй, они слишком сильны; вероятно, отсюда проистекает то, что во французской музыке новое часто кажется похожим на старое. Но не следует пренебрегать французской

манерой исполнения (*die französische Art im Spielen*)²⁷; напротив, начинающему стоит посоветовать объединить ее чистоту и ясность с итальянской неразберихой, причинами чего по большей части являются штрихи и излишние украшения, которые итальянские инструменталисты употребляют в избытке, французские же — слишком мало или не добавляют вовсе. Вкус ученика станет от этого более универсальным (*allgemeiner*). Ни одна отдельная нация не обладает всецело хорошим вкусом, хотя почти каждая себе в этом льстит; скорее, его следует составить [из отдельных частей]: создать посредством смешения и разумного отбора лучших исполнительских идей и приемов. В музыкальных обычаях каждой нации есть как нечто приятное и удачное, так и нечто отталкивающее. Кто умеет избрать лучшее, того обыкновенное, низкое и дурное не введут в заблуждение. Об этом я подробнее расскажу в XVIII главе.

§20

Начинающий должен стараться слушать так много хороших музыкантов, снискавших всеобщее одобрение, как только возможно. Это сильно облегчит ему путь к хорошему вкусу в музыке. Он должен стараться извлекать для себя пользу, слушая не только всех хороших инструменталистов, но и хороших певцов. Для этого ему надо сначала хорошенько запомнить тоны; и слушая, например, какого-нибудь флейтиста, он должен сразу определить основной звук тональности, в которой играют [пьесе], чтобы легче было судить об остальных. Чтобы проверить, угадал ли он высоту звука, ему надо иногда поглядывать на пальцы исполнителя. Угадывать высоту каждого звука ему станет легче в том случае, если иногда он будет проигрывать небольшие короткие пассажи вслед за своим учителем, не глядя на его пальцы; подобным подражанием следует заниматься до тех пор, пока он не окажется в состоянии повторить всё, что ему играют. Таким способом он сможет подражать тому хорошему, что услышит от разных исполнителей, и употреблять это себе на пользу. Задача еще более облегчится, если он к тому же немного владеет клавиром и скрипкой, поскольку исполнение музыки редко обходится без этих инструментов.

§21

Начинающий должен собрать так много хороших музыкальных пьес, как только можно, и использовать их в своих ежедневных занятиях; таким образом он будет постепенно формировать в себе вкус и учиться отличать хорошее от плохого. Самые необходимые сведения о том, какими качествами должна обладать хорошая пьеса, вы найдете в XVIII главе этого руководства. Начинаящий поступит правильно, если будет выбирать для своих занятий только те пьесы, которые подходят [для исполнения на данном] инструменте и написаны мастерами, чьи заслуги более или менее широко признаны. Ему

²⁷ Переводчик трактата на английский язык подчеркивает в этой связи, что в данном случае речь идет именно об игре на инструментах (*im Spielen*): в главе XVIII Кванц одобряет французскую манеру игры и итальянскую — пения, критикуя французских певцов и итальянских инструменталистов [6, 115]. Это вполне гармонирует с общим представлением Кванца о том, что хороший вкус в музыке достигается путем заимствования всего лучшего из того, что содержится в разных источниках.

не стоит беспокоиться о том, что пьеса совсем новая, или уже довольно старая. Ему должно быть довольно того, что она хороша. Ибо не всё, что ново, в силу одного этого уже хорошо. В особенности ему следует опасаться пьес доморощенных сочинителей, которые изучали композицию без устного или письменного руководства, поскольку в таких пьесах может не сыскаться ни связной мелодии, ни правильных гармоний. В большинстве [подобных случаев всё] сводится к мешанине из заимствованных тем, сшитых на скорую руку. Многие из этих доморощенных композиторов пишут самостоятельно только верхний голос, не стесняясь присоединять к нему остальные голоса чужого [сочинения]. Поэтому нетрудно заметить отсутствие логики в соединении тем и гармоний и то, что во многих местах эти прочие голоса притянуты за уши. Пьесам начинающих композиторов тоже не стоит слишком доверять. Если же некто прошел курс композиции под руководством умелого педагога и хорошо владеет четырехголосием, то сочинения его, пожалуй, заслуживают доверия.

§ 22

Начинающий должен приложить особое старание к тому, чтобы научиться играть всё — и быстрые пассажи в *Allegro*, и украшения в *Adagio*, и остальные ноты — четко и ясно. Под этим следует понимать, что нельзя спотыкаться, вместо одного пальца поднимать или опускать два или три одновременно, глотать звуки, что на протяжении всей пьесы каждая нота должна исполняться сообразно ее длительности и в правильном темпе (*nach dem rechten Zeitmaabe*)²⁸. Короче говоря, он должен добиться хорошего преподнесения (*einen guten Vortrag*), о чем подробнее речь пойдет в следующей главе. Хорошее преподнесение — это самое необходимое, но и самое сложное при игре. При его отсутствии исполнение всегда будет несовершенным, каким бы искусным и изумительным оно ни казалась, а сам исполнитель никогда не снищет одобрения знатоков. Поэтому начинающий должен быть постоянно внимателен при игре и следить за тем, чтобы каждая нота звучала так, как она предстает перед его глазами и как того требует ее длительность и [заложенная в ней] выразительность. Большое преимущество дает здесь мелодия души (*das Singen der Seele*), или внутреннее чувство. Поэтому начинающий должен стараться мало-помалу это чувство в себе пробуждать. Ибо до тех пор, пока то, что он играет, не трогает его самого, все его усилия не сулят ему выгоды, и он никогда не сможет взволновать кого-либо своей игрой, что и является, собственно, его конечной целью. И хотя невозможно требовать этого в полной мере от начинающего, ибо тот вынужден слишком много думать о пальцах, языке и амбушюре (и так на протяжении нескольких лет), тем не менее, ученику следует заранее побеспокоиться о том, чтобы не заболеть равнодушием. Занимаясь, он должен всякий раз представлять перед собой таких слушателей, которые могли бы поспособствовать его счастью.

²⁸ Об особенностях использования Кванцем терминологии, относящейся к учению о метре, см. в третьей части нашей публикации: № 1, 2012, с. 121–122.

Определить, сколько времени начинающий должен ежедневно посвящать игре [на инструменте], невозможно. Одному какие-то вещи даются легче, чем другому. Тут каждый должен учитывать свои способности и свои природные данные (*Naturell*). Однако, поверьте, и здесь можно перегнуть палку в ту или иную сторону. Если кто-нибудь вздумает, для скорейшего достижения цели, играть целыми днями напролет, он не просто повредит своему здоровью, но и износит преждевременно нервную систему. Если же ему придет в голову довольствоваться одним часом [занятий] в день, то результат может появиться слишком поздно. Я считаю, что будет в самый раз, если начинающий выделит для своих занятий два часа до полудня и столько же после и во время этих занятий будет делать небольшие передышки. Тому же, кто в конце концов стал способен, не прилагая усилий, чисто и четко сыграть любой из встречающихся пассажей, хватит для занятий и часа в день, чтобы поддерживать амбушюр, язык и пальцы в надлежащем порядке. Когда чрезмерная игра, особенно по достижении известных лет, изнуряет тело, то чувства притупляются, и пропадают радость и стремление сыграть пьесу с подлинным рвением. Из-за слишком долгой игры трелей нервные окончания в пальцах немеют, подобно тому, как на ноже появляются зазубрины, если его всё время точить и никогда им не резать. Тот, кто сможет умерить себя, насладится преимуществом играть на флейте на несколько лет дольше, чем это было бы в противном случае.

Использованная литература

1. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
2. Brust, Thorax, Pectus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaftten und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden <...>. Vierter Band. Bl—Bz. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1733. Sp. 1659.
3. *Moens-Haenen G.* Das Vibrato in der Musik des Barock: ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 S.
4. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusik, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
5. [*Quantz J. J.*] Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière: avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. [XVI], 336, [18] p.
6. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd ed. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.
7. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // [F. W. Marpurg]. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. Bd. 1, St. 3. Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittve, 1755. S. 197–250.
8. *Walther J. G.* Canarie // [J. G. Walther]. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof-Musico und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. S. 132.