

**Екатерина Дрязжина**

## «ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ» И ЕГО АВТОР

### ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА

В 1752 году в Берлине вышел в свет трактат Иоганна Иоахима Кванца, камермузыканта и учителя игры на флейте прусского короля Фридриха Великого, — «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» [23]<sup>1</sup>. Книга Кванца не была первой изданной школой игры на флейте — к тому времени уже существовали некоторые французские трактаты<sup>2</sup>, — однако она многократно превосходила эти издания по своему объему и масштабу замысла и являлась, таким образом, уникальной и первой в своем роде. О большом успехе и востребованности трактата свидетельствует множество фактов. Вскоре после появления «Опыта» были опубликованы его переводы на французский, голландский, английский и итальянский языки<sup>3</sup>; последовали издания аналогичных трактатов — «Опыт истинного искусства игры на клавире» К. Ф. Э. Баха [10], «Опыт основательной скрипичной школы» Л. Моцарта [22]. Появление «Опыта» Кванца вызвало отклик современников — на страницах «Историко-критических статей о музыкальном восприятии», периодического издания под руководством Марпурга, появились замечания Георга Андреаса Зорге [27] и выдержка из письма Иоахима фон Мольденига [9], в случае с последним дело дошло до так называемой «Берлинской войны флейтистов» (Berliner Flötenstreit) [29]. Сам «Опыт» Кванца еще дважды переиздавался на немецком языке в неизменном виде в 1780 и 1789 годах;

---

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

и, в довершение всего, Иоганн Георг Тромлиц, автор школы игры на флейте [30], вышедшей в 1791 году, то есть спустя лишь два года после второго переиздания все еще популярного «Опыта», «выступает как продолжатель традиций И. И. Кванца» [5, 9].

Несмотря на название, трактат Кванца далеко выходит за узкие рамки школы игры на флейте. Книга насчитывает более трехсот тридцати страниц, из которых ремеслу флейтиста посвящено только около восьмидесяти. Здесь рассказывается о постановке, расположении пальцев, амбушюре, дыхании, работе языка флейтиста и об исполнении форшлагов и трелей. Еще около семидесяти страниц адресованы как флейтисту, так и любому другому инструменталисту или певцу. В них рассказывается о «хорошем исполнении» музыки, об обязательных (*wesentlichen Manieren*) и произвольных (*willkürlichen Veränderungen*) украшениях, о каденциях, об игре *Adagio* и *Allegro*, о выступлениях перед публикой. Большая же часть книги, около ста восьмидесяти страниц, посвящена вещам, казалось бы, излишним для обычной флейтовой школы, однако, по твердому убеждению Кванца, необходимым флейтисту для достижения совершенства. Эти страницы «Опыта» включают открывающее книгу Введение, где говорится о качествах, требующихся тому, кто хочет профессионально заниматься музыкой, и две чрезвычайно объемные главы, одна из которых посвящена, главным образом, обязанностям рипиенистов, другая — эстетическим проблемам.

В Предисловии к трактату, объясняя замысел и структуру своего необычного труда, Кванц пишет:

«Я предоставляю любителям музыки руководство по игре на поперечной флейте. Я постарался разъяснить все, что требуется для практики на этом инструменте, начиная с азов.

Поэтому я подробно объясняю, что является хорошим вкусом в музыкальном ремесле. И хотя этот мой труд применим, главным образом, к поперечной флейте, он может также быть полезен всем тем, кто занимается пением или

<sup>1</sup> Список использованной литературы см. после публикации фрагмента трактата, с. 133.

<sup>2</sup> В 1707 году был опубликован трактат Жака Оттетера Римского «Основы игры на поперечной флейте» [17], ставший бестселлером и выдержавший до 1741 года несколько переизданий, в том числе за границей. В 1719 году вышел его же «Способ прелюдирования на поперечной флейте» [18]. В середине 1730-х годов была издана школа Мишеля Коррета [13], переиздававшаяся затем несколько раз. В книге В. П. Качмарчика «Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.» и в музыкальном словаре Гроува присутствуют упоминания о педагогических трудах Жозефа Бодена де Буамортье [2, 7; 21].

<sup>3</sup> Полные названия и библиографическое описание указанных изданий приведены нами в списке литературы вместе с данными о первой публикации трактата Кванца [23]. Следует отметить, что французский перевод вышел в Берлине одновременно с немецким оригиналом у того же издателя и, по-видимому, под наблюдением автора. Появившийся вскоре перевод на голландский язык, выполненный органистом, композитором и музыкальным теоретиком Якобом Вильгельмом Лустигом (1706–1796), — почти полный (исключены Посвящение и Глава V) и содержит большое предисловие переводчика. «Saggio» итальянского адвоката Антонио Лоренцино (1755–1840) — издание совсем иного рода; оно словно иллюстрирует наблюдения Кванца о нечистоплотности иных итальянских музыкантов, содержащиеся во Введении к трактату. Фактически, это не перевод, а плагиат: Лоренцино воспроизводит фрагменты сочинения Кванца, не ссылаясь на их автора. На английском языке в XVIII веке вышел в свет лишь относительно небольшой фрагмент «Опыта»: слегка сокращенные главы XIII и XV, в которых речь идет об импровизации украшений. Более подробные сведения о распространении трактата Кванца в XVIII веке см. в библиографии Эдварда Райли: [24, 345–348].

игрой на другом инструменте и хочет стать хорошим исполнителем. Каждый, кто только пожелает, может извлечь отсюда то, что подходит для его голоса или инструмента, и употребить себе на пользу.

Поскольку хорошее впечатление от музыки зависит не только от исполнителя главного, или концертирующего, голоса, но и от того, насколько сопровождающие его музыканты разумеют свои обязанности, я добавил особую главу, в которой показываю, каким образом следует аккомпанировать солистам.

Я не считаю, что окажусь вследствие этого излишне многословным. Заботясь о воспитании не просто механически играющего флейтиста, но и искусного знатока музыки, я должен изыскать способ не только привести в подобающий порядок его губы, язык и пальцы, но и сформировать его вкус и развить силу суждения. Хорошо знать искусство аккомпанемента для него — первейшая необходимость, и не только в связи с тем, что ему самому довольно часто придется исполнять эти обязанности<sup>4</sup>, но и потому, что это даст ему право высказывать свои требования тем, кто будет сопровождать и поддерживать его во время выступлений.

По вышеперечисленным причинам появилась и последняя глава. В ней я говорю о том, как следует судить о музыке и о музыканте. Во-первых, это послужит начинающему музыканту зеркалом, в котором он исследует себя и вынесет суждение, кое должны составить о нем беспристрастные и благоразумные ценители. Во-вторых, станет для него путеводной нитью при выборе произведений, которые он захочет сыграть, и оградит его от опасности спутать божий дар с яичницей».

Идея Кванца написать весьма широкий по содержанию трактат, с одной стороны, отражает собственное представление автора о музыке и о совершенном музыканте. В то же время, Кванц является продолжателем традиций немецкой музыкальной теории, сформировавшихся в эпоху барокко. Для них характерна, в частности, установка на универсализм, убеждение в том, что предмет музыки весьма широк, что музыка затрагивает или даже включает в себя многие области науки и что настоящий музыкант должен во всех них разбираться или, по крайней мере, быть осведомлен. Не случайно во Введении к своему «Опыту» Кванц предлагает читателю обратиться к изучению таких дисциплин, как математика, философия, поэзия, риторика, театральное искусство и иностранные языки (см. § 19 Введения в настоящей публикации). В этой рекомендации можно услышать отголосок знаменитого барочного трактата Афанасия Кирхера «Универсальная музургия», на титульном листе которого заявлено стремление автора охватить практически все отрасли знания — при этом Кирхер особо выделяет такие дисциплины, как филология, математика, физика, механика, медицина, политика, метафизика, теология [19]. Можно вспомнить и о том, что на страницах современного Кванцу периодического издания, мицлеровской «Музыкальной библиотеки» декларируется намерение улучшить теоретическую и практическую музыку с помощью философии, математики и «прекрасных искусств» (*schönen Wissenschaften*). Сам Кванц также постоянно именует музыку «наукой»

<sup>4</sup> Из слов Кванца можно заключить, будто речь здесь идет об участии флейтиста в ансамбле, сопровождающем игру солиста (скрипача, гобоиста, гамбиста и др.). Однако в репертуаре того времени подобные случаи достаточно редки, и поэтому, возможно, речь идет также об игре флейтиста в любом ансамбле или оркестре. Возможна и иная интерпретация: Кванц обращается здесь не только к флейтистам, но и ко всем инструменталистам, потенциальным читателям своего трактата (например, к скрипачам и прочим струнникам), коим действительно часто приходилось сочетать сольные и аккомпанирующие функции.

(Wissenschaft), выразительно противопоставляя таковую «ремеслу» (Handwerk) неумелых дилетантов (Введение, §12).

Тем не менее, для Кванца подобная, барочная, широта познаний — скорее благое пожелание, нежели руководство к действию, скорее следование традиции, чем действительность; в этом нельзя не усмотреть смену эпох: и творчество, и воззрения Кванца хорошо вписываются в культуру раннего музыкального классицизма XVIII столетия. В то же время, серьезность и основательность подхода к музыке и по завершении барокко остаются характерными чертами немецкой музыкальной теории. И отмеченная нами широта содержания «Опыта» хорошо вписывается в этот контекст: только вместо изучения наук квадривия и прочих общеобразовательных дисциплин Кванц считает одной из обязанностей музыканта иметь хороший вкус и разбираться в вопросах музыкальной эстетики. Можно предположить, что его трактат — одна из нитей, связывающих «универсальную музыкальную науку» барокко с немецкой музыкальной теорией последующих эпох.

Особенности эстетической позиции Кванца весьма ярко проявляются в большом отступлении, посвященном современному состоянию музыкальной композиции (см. перевод Введения к трактату, §§ 14–17). Критику композиторов-«натуралистов» и призыв к глубокому изучению правил контрапункта и генералбаса — равно как и сетования на фактическое упразднение барочной системы трех стилей музыки, на «привкус оперных арий», осязаемый повсюду, включая инструментальные и церковные сочинения, — уместно расценить как свидетельство известного консерватизма автора трактата. И все же подобная характеристика была бы слишком прямолинейной, не учитывающей важные нюансы. Так, по отношению к контрапункту Кванц стремится занять «центристскую» позицию, подвергая критике и молодежь, в погоне за сиюминутным успехом не желающую тратить время на изучение правил композиции, и «стариков», грешивших ученостью в ущерб чувственному обаянию (а заодно — учителей, не прививающих своим подопечным вкус к интеллектуальной музыке, и невежественных любителей искусства с их непритязательными запросами). Интеллектуальное начало отнюдь не является определяющим моментом эстетики Кванца, в центре которой стоят совсем другие категории: «трогательное и приятное» (das Rührende und Gefällige). Галантные же имитации и прочие контрапунктические приемы необходимы постольку, поскольку аристократически утонченный «хороший вкус» хочет украсить себя ученостью.

Критика оперного стиля также имеет у Кванца весьма специфический оттенок: благодаря его распространению «улучшился вкус, но принизилось значение науки». Подобное противопоставление «науки» и «вкуса» было бы очень трудно истолковать вне того контекста, который имеет в виду Кванц, — сравнения немецкой и итальянской музыки. Рассуждения автора трактата в обсуждаемом фрагменте во многом питаются национальными чувствами: «В прежние времена итальянцы всегда с уважением отмечали, что немцы, хоть и не обладают большим вкусом, правила композиции понимают лучше соседей». И надо сказать, что представление о спонтанности творчества и примате чувственного начала у итальянских композиторов, с одной стороны, и об основательности музыки немцев, базирующихся на теоретической рефлексии, с другой, не только является расхожим во времена Кванца, но и во многом отражает специфику музыкальной культуры двух тесно связанных в своем историческом развитии наций — по крайней мере, в эпоху барокко.

В подходе Кванца получили отражение не только традиции музыкальной теории барокко (преломленные через эстетику раннеклассического стиля), но и обычаи и ментальность немецкого бюргерства, той среды, из которой вышел сам композитор. Если обратиться к жизненному пути Кванца, впечатляет замечательная целеустремленность этого человека, рожденного отнюдь не в музыкальной семье, но, благодаря обстоятельствам и собственным человеческим качествам, достигшего вершин музыкального искусства, приобретшего подлинную музыкальную культуру.

Для подтверждения своих слов, а порой и в качестве нравочений Кванц использует автобиографические заметки. Например, во Введении (§3) он сравнивает двух сыновей кузнецов, одновременно учившихся музыке у одного учителя. Вторым из вышеупомянутых учеников является сам Кванц. Этот эпизод он описал в автобиографии:

«Я родился на территории [курфюршества] Ганновер, в деревне Обершеден, расположенной между Геттингеном и Мюнденом, 30 января 1697 года, вечером, между шестью и семью часами, после чего был крещен и воспитан в евангелическо-лютеранской традиции. Моим отцом был Андреас Кванц, кузнец из упомянутой деревни. Мать звали Анна Ильза Бюрманнин. Она умерла в 1702 году, и мой отец женился вновь. Но в 1707 году накануне Пасхи он и сам умер в возрасте сорока восьми лет.

С момента, когда мне исполнилось девять лет, он приучал меня к кузнечному делу и даже со смертного ложа повелел мне продолжать этот образ жизни. Однако провидение, которое распоряжается нашей судьбой лучше, чем полагающиеся на собственное разумение смертные, показало мне вскоре иной путь к моему будущему счастью.

Когда мой отец умер, два его брата, один из которых был портным, а другой придворным и городским музыкантом в Мерзебурге, вызвались взять меня к себе и обучить своей профессии, причем они предоставили мне самому решать, кем мне быть. Сестра моего отца была замужем за проповедником из Лаутереккена в Пфальце. Он тоже хотел позаботиться о моем воспитании и отдать меня учиться. Однако из-за того, что уже с восьми лет я, не зная ни одной ноты, должен был аккомпанировать на немецком контрабасе<sup>5</sup> старшему брату, который порой подменял деревенских музыкантов на крестьянских празднествах, музыка, даже такая плохая, какой она была там, завоевала мое расположение настолько, что я не хотел быть никем иным, кроме музыканта.

Итак, в августе 1708 года я отправился в Мерзебург к вышеназванному городскому музыканту, Юстусу Кванцу, в обучение. Однако через три месяца умер и он. Его место получил впоследствии его зять, Иоганн Адольф Фляйшхак. Его-то учеником я и пробыл пять с четвертью лет, и два с четвертью года — его подмастерьем» [25, 197–199]<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> В словаре Ханса Христиана Коха (1802) об этом инструменте сообщается следующее: «Немецкий бас. Так называют смычковый инструмент, который по своему размеру стоит между контрабасом (Contravivolon) и виолончелью. На него натягивают пять (а иногда и шесть) жильных струн, которые настраивают различными способами. Ныне этот инструмент используется в танцевальной музыке, где он служит виолончелью и контрабасом одновременно» [20].

<sup>6</sup> Освещая некоторые моменты биографии Кванца, необходимые для понимания его трактата, мы не ставим здесь целью дать систематическое описание жизни этого музыканта. За более подробными сведениями мы отсылаем читателя либо непосредственно к автобиографии Кванца [25], либо к очерку Э. Р. Симоновой [6].

В первые годы занятий музыкой Кванц научился играть на скрипке, гобое и трубе. Кроме этого, он не остался чужд таким инструментам, как цинк, тромбон, валторна, блокфлейта, фагот, немецкий контрабас, виолончель, виола да гамба и др. Также он брал уроки игры на клавире, откуда вынес и первые знания о гармонии. С самого начала Кванца притягивали крупнейшие музыкальные центры Германии — Дрезден и Берлин. Выполнив все обязательства перед своим учителем, Кванц отправился в путешествие, приведшее его в 1716 году в Дрезден. Свои впечатления от Дрездена Кванц описывает в автобиографии:

«Здесь я вскоре обнаружил, что одно лишь исполнение нот, в том виде как их написал композитор, — еще далеко не самое большое достоинство музыканта (Tonkünstler).

Королевский оркестр был в то время как никогда хорош. Он уже отличался от многих других оркестров благодаря введенной тогдашним концертмейстером Волюмье французской манере единообразного ведения смычка (*egale Art des Vortrags*)<sup>7</sup>. Позднее, под руководством следующего концертмейстера, господина Пизенделя<sup>8</sup>, который привнес смешанный вкус, он все дальше и дальше продвигался к такой утонченности в исполнении, что лучшего [оркестра] я не слышал ни в одном из моих будущих путешествий. Славу его тогда составляли знаменитые исполнители на разных инструментах: Пизендель и Верачини — на скрипках, Панталеон Гебенштрайт — на панталоне<sup>9</sup>, Сильвиус Леопольд Вайс — на лютне и теорбе, Рихтер — на гобое, Буффарден — на поперечной флейте, не говоря уже о прекрасных виолончелистах, фаготистах, валторнистах и контрабасистах.

Слушая этих знаменитых людей, я пришел в восхищение, и мое рвение к дальнейшим изысканиям в музыке удвоилось. Я хотел со временем стать достойным членом столь выдающегося коллектива» [25, 206–207].

В 1718 году Кванц поступил в Польскую капеллу в качестве гобоиста, однако в силу обстоятельств был вынужден взяться за поперечную флейту, уроки игры на которой он брал у Буффардена. Следующее десятилетие жизни Кванца было наполнено длительными поездками по Италии, Франции, Англии, знакомством с выдающимися музыкантами и певцами, национальными стилями, а также уроками композиции и контрапункта. Получив место в Дрезденской капелле (1728), Кванц навсегда расстался с гобоем, как прежде со скрипкой, и отныне поперечная флейта стала его основным и единственным инструментом. В том же году Кванц начал давать уроки игры на флейте Фридриху, в то время еще кронпринцу.

<sup>7</sup> Жан-Батист Волюмье (ок. 1670–1728) — скрипач и композитор фламандского происхождения, с 1708 года работал в дрезденской придворной капелле, с 1709 — был ее концертмейстером. Получив музыкальное образование при французском дворе, он реформировал дрезденский оркестр по французскому образцу. Одним из таких новшеств и было единообразное ведение смычка в каждой группе струнников. Первым подобное требование к музыкантам, как известно, предъявил Ж.-Б. Люлли [16].

<sup>8</sup> Иоганн Георг Пизендель (1687–1755) — немецкий скрипач и композитор, концертмейстер дрезденской капеллы после смерти Волюмье в 1728 году (официально этот титул был пожалован в 1730 году [14]). В том же 1728 году Кванц становится музыкантом дрезденского оркестра.

<sup>9</sup> Панталон, или панталеон, — крупный инструмент рода цимбал (длина нижнего основания — ок. 3 м, диапазон — 5 с половиной октав) с жильными и металлическими струнами; назван в честь его изобретателя, Панталеона Гебенштрайта (1668–1750), преподнесшего панталеон в дар Людовику XIV (1704) [7].



В 1741 году Кванц поступил на службу к королю Фридриху на беспрецедентно выгодных условиях<sup>10</sup>, достигнув таким образом наивысшей точки своей карьеры<sup>11</sup>.

С момента поступления на службу к Фридриху Кванц более не путешествовал. Чарльз Бёрни, посетивший Потсдам в 1773 году, так описывает встречу с Кванцем:

«Этим утром я посетил господина Кванца. Он был столь любезен, что сыграл по моей просьбе три соло своего сочинения, и, несмотря на свой немалый возраст, выигрывал быстрые части с большой точностью. Его музыка проста и естественна. Его вкус таков, каким он был сорок лет назад, и хоть это, возможно, и было исключительно хорошее время для композиции, я не могу совершенно согласиться с мнением тех, кто думает, что с тех пор в музыке не было изобретено ничего, на что стоило бы труда обратить внимание» [12, 113].

Далее Бёрни пишет: «Имена Кванца и Грауна для Берлина святы, и веры в них больше, чем в Лютера или в Кальвина.

Тем временем, в Берлине, как и повсюду, существуют разногласия, однако еретики вынуждены держать свое мнение в тайне, между тем как правящая партия говорит свободно и громко. Так как, несмотря на то, что в отношении разных христианских вероисповеданий здесь царит полная толерантность, тот, кто не разделяет веры в Грауна или Кванца (*graunisch oder quantzisch*), не защищен от преследования.

Музыка в этом месте более немецкая, чем в любой другой части немецкой империи. <...> музыкальный вкус здесь застыл и пребывает в неподвижности» [ibid., 175–176].

Очевидно, что подобная ситуация сложилась из-за избирательности вкуса Фридриха, на что обращает внимание, в частности, С. Корсунская: «Следует заметить, что Фридрих, будучи современником Стамица, Л. Моцарта, Фридемана и Филиппа Эммануэля Бахов, Глюка, Перголези и Гайдна, остался совершенно равнодушен к новшествам. Подобный консерватизм Фридриха определил и консерватизм берлинской школы, совершенно чуждой любым внешним влияниям, сугубо локальной, закрытой» [5, 169]<sup>12</sup>.

В этой связи необходимо учитывать, что многие представления и рекомендации, изложенные в трактате Кванца, выражают точку зрения «правлящей партии» музыкантов берлинского двора времен Фридриха Великого. К музыке иного происхождения применять их следует с известной осмотрительностью.

«Опыт» Кванца изобилует разного рода информацией как прикладного, так и исторического и эстетического свойства. В качестве детального до педантичности методического пособия он в первую очередь представляет интерес для музыкантов, занимающихся аутентичным исполнением на любых инструментах, однако последователи классической исполнительской традиции тоже

<sup>10</sup> «Две тысячи талеров в год пожизненного содержания, кроме этого отдельная оплата каждого сочинения, сто дукатов за каждую изготовленную им флейту, свобода не играть в оркестре, а лишь в королевской камерной музыке и не зависеть ни от чего, кроме королевского приказа» [12, 144]. Некоторые сведения о службе Кванца у Фридриха Великого приведены в статье С. Корсунской [5].

<sup>11</sup> Завершая автобиографию, Кванц пишет:

«Такова моя жизнь. Так распорядилось божественное провидение. И мое многолетнее желание добиться успеха в Дрездене или Берлине, сохранявшееся даже в самые безнадежные времена, осуществилось в обоих этих городах. Я благодарен [провидению] и милости короля, что пребываю здесь в долгожданном благополучии» [25, 249–250].

<sup>12</sup> Имена сыновей Баха в цитате мы сохранили в том виде, как их дает автор статьи.

найдут в нем много интересного и полезного для себя<sup>13</sup>. В качестве некоей вехи, навсегда запечатлевшей момент наивысшего развития галантного стиля, отразившей в себе музыкальную жизнь Берлина середины XVIII столетия, эта книга представляет немалый интерес для музыковедов. В конечном счете, это еще и занимательное чтение.

Полный перевод «Опыта» на русском языке до сих пор не издан. Тем не менее, фрагменты трактата, представленные в публикациях отечественных авторов (см. [1; 3; 4; 8]), обладают несомненной ценностью. Предлагая вниманию читателя перевод избранных глав «Опыта», мы хотим восполнить лакуны, а также дать собственное изложение на русском языке некоторых уже переведенных в отрывочном виде разделов. При этом мы исходим из того, что повествование Кванца хоть и изобилует порой словесными излишествами, но выстроено последовательно — главы следует читать по порядку, одну за другой, и полностью.

В этом номере журнала мы помещаем перевод Введения и первых трех глав «Опыта», посвященных истории флейты, постановке и аппликатуре. Введение к трактату носит поучительный характер, в частности, обращают на себя внимание пословицы и морализующие образы бытового характера. На первый взгляд, их можно принять за житейские мудрости, взлелеянные сметливым умом. На проверку же оказывается, что высказывания эти почерпнуты Кванцем в риторическом словаре эпохи. Они добавляют и без того цветистому, даже манерному его изложению пущей учености.

Например, такие фразы, как «Один слепой указывает путь другому» (*Caecus caeco dux*)<sup>14</sup> или «Кривой царь в слепом царстве» (*Inter caecos regnat strabus*)<sup>15</sup>, взятые им из «Адагий» Эразма Роттердамского (*Adagia I viii 40; III iv 96*). Выражение «рядиться в чужие перья»<sup>16</sup> ведет свое происхождение из басни Эзопа «Сова и Галка».

Написав подробнейшую книгу, освещающую все возможные аспекты обучения игре на флейте, музыкальной науки, и эстетики, Кванц все же настаивает во Введении на том, что одной этой книги ученику будет недостаточно, и ему непременно следует найти себе учителя. Интересно, что Оттетер, автор куда более скромного труда, напротив, видит цель своего издания в том, чтобы избавить начинающего флейтиста от необходимости нанимать учителя: «... моя главнейшая задача состоит в том, чтобы уменьшить [количество] сложностей, возникающих в начале [обучения] и доставляющих обычно больше всего труда. Итак, с помощью этого трактата можно овладеть основами игры на поперечной флейте. Он содержит руководство к извлечению обычных и измененных посредством диезов и бемолей звуков с пояснением того, как их корректировать. Далее я разъясняю, как играют трели на каждом из звуков, и наконец, каковы должны быть украшения, дабы играть прилично и со вкусом. Эти правила и пояснения

<sup>13</sup> Ошибочным будет воспринимать трактат Кванца с точки зрения исполнительской традиции, сложившейся в позднейшие времена, не принимая во внимание исторические обстоятельства — современные Кванцу музыкальные инструменты и технику игры на них, средства музыкальной выразительности, отношение к музыкальной науке, социальное положение музыкантов.

<sup>14</sup> См. далее Введение, § 10.

<sup>15</sup> См. Введение, § 19.

<sup>16</sup> См. Введение, § 14.



могут заменить учителя тем, кто от природы расположен к игре на этом инструменте, но не знает основ» [17, *Preface*/7].

Диаметральная противоположность позиции двух авторов, возможно, объясняется различием их целей. Пособие Оттетера, как представляется нам сегодня, служило ценным подспорьем для любителей музыки, которые по каким-то причинам не хотели тратить деньги на флейтового педагога. Напротив, Кванц адресует свой объемный труд тем, кто хочет стать профессионалом и, обладая от природы необходимыми задатками (педантично перечисленными в §4 Введения), зарабатывать на жизнь трудом флейтиста<sup>17</sup>. Именно этим своим читателям он советует с самого начала нанять наилучшего педагога (расписывая в §9 длинный перечень ошибок, коих учитель должен избегать) и быть ему во всем послушными, с благодарностью принимать даже нудные и малопривлекательные нотации (§11). Умение прислушиваться к критическим отзывам знатоков музыки необходимо и тем, кто уже достиг определенного уровня мастерства и пользуется успехом у публики (§20). Другое важное условие, способствующее профессиональному росту, по Кванцу, — возможность находиться там, где «в ходу музыка хорошего вкуса» (§8). По меткому замечанию автора «Опыта», великими мастерами становятся те, кто умеют совершать «дозволенные кражи» (§11) — подражая своему учителю и другим хорошим музыкантам<sup>18</sup>.

Следующие три главы, начинающие повествование о ремесле флейтиста, содержат несколько неожиданный, но важный для автора трактата музыкально-теоретический сюжет. Как известно, Кванц был поклонником творчества Телемана и, в частности, разделял его «новую музыкальную систему»<sup>19</sup>, представленную в Мицлеровском обществе в 1752 году. Ее подробное описание со всеми расчетами, равно как и мнения о ней членов вышеназванного общества, можно найти в четвертой части третьего тома мицлеровской «Музыкальной библиотеки» [28]. Чтобы внедрить эту систему темперации в жизнь, Кванц снабдил флейту дополнительным клапаном<sup>20</sup>.

Будучи чрезвычайно горд своим изобретением, Кванц использует страницы трактата как его «рекламное пространство». Так, Глава I «Опыта», содержащая краткое упоминание некоторых исторических фактов и перечень изменений в конструкции флейты, произведенных неизвестными лицами в неопределенное

<sup>17</sup> Звание профессионала в глазах Кванца обладает исключительно высоким достоинством. Во Введении к трактату то и дело встречаются язвительные отзывы о неумелых исполнителях на флейте (равно как и о прочих незадачливых музыкантах) — достается в равной мере и слабым в своем искусстве профессионалам, и страдающим сомнением дилетантам. В то же время, Кванц предупреждает, что профессия музыканта — не лучшая в материальном отношении: доходы, как правило, не столь велики, как у представителей других видов искусства, и непостоянны (§8).

<sup>18</sup> Представление о пользе «дозволенных краж», по-видимому, было распространенным среди берлинских музыкантов. Так, К. Ф. Э. Бах в предисловии к своему «Опыту» утверждает: «Подслушивание, своего рода дозволенная кража, необходимо в музыке тем сильнее, что открывает [глаза на] многие вещи, которые, даже если не принимать в расчет зависть между людьми, ни показать, ни, тем более, описать было бы невозможно, и которым научиться можно лишь по слуху» [10, IV].

<sup>19</sup> Телеманн поделил октаву на 55 равных частей и, основываясь на этом делении, установил необходимую величину малых и больших полутонов.

<sup>20</sup> Об этом изобретении Кванца упоминает Бёрни: «Флейты господина Кванца и его коронованного ученика имеют два клапана *Dis*, и посредством этого и подвижной пробки в головке флейты могут, как говорит господин Кванц, исправлять все несовершенства инструмента в отношении фальшивого строя» [12, II6].

время, является лишь базой для описания дополнительного клапана Es, необходимого, по мнению Кванца, для чистой игры во всех тональностях; в конечном счете, это не что иное как предыстория его собственной флейты и формирования его собственного метода игры на ней. Из объяснений Кванца в Главе III «Опыта» следует, что дополнительный клапан позволяет исполнять звуки *es* и *dis* так, чтобы разница в звучании между ними составляла комму, или девятую часть тона. Из «Замечаний по поводу клапанов...» Георга Андреаса Зорге, опубликованных в «Историко-критических записках», становится понятно, что это так называемая телеманова комма:

«Наша комма должна составлять 55-ю геометрическую часть октавы и 9-ю часть целого тона. Т. к. если *d-dis* составляют 4 коммы, а *dis-e* — 5, то нужно 55 комм, чтобы заполнить октаву.

Es	F	G	A	H	Cis	Dis	Es
	9	18	27	36	45	54	55

Таким образом, получается, что это и есть та самая комма, которую хотят видеть знаменитые господин капельмейстер Шайбе в его «Трактате о музыкальных интервалах и родах» и Телеман в его интервальной системе»<sup>21</sup> [27, 3–4].

<sup>21</sup> Подробно рассказав о комме, о возможностях системы Телемана и трудностях применения ее на практике, особенно при совместной игре с клавиром, в заключение Зорге без обиняков выражает свое мнение об одной: «Если же мне будет позволено высказать мое истинное мнение по этому поводу, то оно таково: следует установить 12 равнозначных промежуточных [точек] в каждой октаве, и петь и играть по ним, не используя различия между *Cis* и *Des*, *Dis* и *Es* и тому подобные. Это будет лучший способ достичь красивой чистой гармонии» [27, 17].