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]¹. Книга Кванца не была первой изданной школой игры на флейте – к тому времени уже существовали некоторые французские трактаты², — 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 языки³; 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 Мольденита [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 (willkührlichen 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

¹ Список использованной литературы см. после публикации фрагмента трактата, с. 133.

² 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].

³ 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 4 , 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, ка́к 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 Wissenschafften). Сам Кванц также постоянно именует музыку «наукой»

⁴ 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», ощутимый 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 в качестве нравоучений 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 контрабасе⁵ 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. Егото учеником я и пробыл пять с четвертью лет, и два с четвертью года—его подмастерьем» [25, 197–199]⁶.

⁵ В словаре Ханса Христиана Коха (1802) об этом инструменте сообщается следующее: «Немецкий бас. Так называют смычковый инструмент, который по своему размеру стоит между контрабасом (Contraviolon) 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].

⁶ 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)⁷. Позднее, под руководством следующего концертмейстера, господина Пизенделя⁸, 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 панталоне⁹, 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.

⁷ 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].

⁸ 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.

 $^{^9}$ 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 10 , достигнув таким образом наивысшей точки своей карьеры 11 .

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 λ ютера 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, λ . 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» $[5, 169]^{12}$.

В этой связи необходимо учитывать, что многие представления и рекомендации, изложенные в трактате Кванца, выражают точку зрения «правящей 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 исполнительством на любых инструментах, однако последователи классической исполнительской традиции тоже

¹⁰ «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].

¹¹ 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].

 $^{^{12}}$ Имена сыновей Баха в цитате мы сохранили в том виде, как их дает автор статьи.

найдут в нем много интересного и полезного для себя¹³. В качестве некой 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 переводившихся 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 поверку 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)¹⁴ или «Кривой царь в слепом царстве» (Inter caecos regnat strabus)¹⁵, взяты им из «Адагий» Эразма Роттердамского (Adagia I viii 40; III iv 96). Выражение «рядиться в чужие перья»¹⁶ 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 играются трели на каждом из звуков, и наконец, каковы должны быть украшения, дабы играть прилично и со вкусом. Эти правила и пояснения

¹³ 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.

¹⁴ См. далее Введение, § 10.

¹⁵ См. Введение, §19.

¹⁶ 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 флейтиста¹⁷. 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 малоприятные 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» (δ 11) — подражая своему учителю и другим хорошим музыкантам¹⁸.

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»¹⁹, 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 клапаном²⁰.

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

¹⁷ 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 самомнением 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).

 $^{^{18}}$ 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].

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

²⁰ 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, 116].

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	Н	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» 21 [27, 3-4].

²¹ 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 оной: «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].

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод²² и комментарии Екатерины Дрязжиной

Введение

О качествах, требующихся тому, кто хочет посвятить себя музыке

δ1.

Прежде чем я начну свое руководство в том, как играть на флейте и стать хорошим музыкантом, считаю необходимым дать тем, кто учится музыке и собирается посредством этого искусства стать полезным членом общества, некоторые указания, как проверить, одарены ли они всеми качествами, необходимыми настоящему музыканту. Этим я хочу оградить их от ошибки в выборе жизненного пути, а также от напрасной траты [времени] и унизительного положения, коих следует опасаться, если случится таковая беда.

ξ2.

Но говорю я здесь лишь о тех, кто хочет сделать музыку своим основным занятием и со временем достичь в ней совершенства. К тем же, кто занимается музыкой любительски, для собственного удовольствия, требования будут не столь велики. Однако, чем больше пользы они смогут извлечь из всего, что будет сказано здесь и далее, тем большие честь и удовольствие им причитаются.

\$3.

Выбор образа жизни и решение взяться за то или иное дело, в частности посвятить себя музыке, требует большой осмотрительности. Немногим людям выпало счастье заниматься наукой или профессией, к которой они наиболее склонны от природы. Причиной этого злополучия часто является неблагоразумие родителей и старших. Нередко они принуждают молодых людей к занятиям,

 $^{^{22}}$ 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.

приходящимся по нраву им самим; либо верят, что та или иная наука или профессия принесет больше чести или выгоды, чем другая; или же желают, чтобы дети учились тому, чем занимаются их родители. И они принуждают детей овладевать профессией, к которой у тех нет ни склонности, ни способностей. Так нечего и удивляться тому, что незаурядные ученые и выдающиеся деятели искусства так редки. Если бы склонностям молодых людей уделяли больше внимания, старались бы разузнать, чем они более всего хотят заниматься по собственной инициативе, предоставили бы им свободу самим выбирать занятие, доставляющее удовольствие, — в мире было бы больше людей и полезных, и счастливых. Ибо не требует доказательств, что из многих так называемых ученых или художников вышли бы незаурядные ремесленники, и напротив, многие ремесленники могли бы стать учеными или искусными художниками, сделай бы и те и другие правильный выбор. Мне известна, к примеру, история о двух музыкантах, сыновьях кузнецов, учившихся около сорока лет назад одновременно у одного учителя. Первый был отдан в музыку состоятельным отцом, который не хотел видеть сына простым ремесленником. Отец не жалел средств, наняв нескольких учителей для обучения сына не только игре на различных инструментах, но и науке генерал-баса и композиции. Хотя ученик очень любил музыку и прилежно занимался, он так и остался весьма посредственным музыкантом и проявил бы себя лучше в ремесле своего отца. Другой же был определен отцом, не имевшим такого большого состояния, в кузнечное дело. Сын неизбежно исполнил бы это предназначение, если бы ранняя смерть отца не предоставила ему возможность самостоятельно, на собственный вкус, выбрать образ жизни. В итоге ему было предложено четыре возможных варианта: стать кузнецом, портным, музыкантом или получить образование, так как этим занимались его родственники. Ощутив в себе наибольшую склонность к музыке, он, к счастью, выбрал эту специальность и попал к вышеупомянутому учителю в обучение. Нехватку хорошего руководства и средств на содержание других учителей он возмещал талантом, стремлением [к знаниям], страстью и прилежанием, а также представившейся ему счастливой возможностью отправиться вскоре туда, где он мог услышать много хорошей [музыки] и попасть в общество ее подлинных знатоков. Если бы его отец прожил на пару лет дольше, то этот сын кузнеца тоже стал бы кузнецом, следовательно, его музыкальный талант был бы зарыт в землю, а его будущие произведения никогда не увидели бы свет. Я умолчу о многих других случаях, так как были люди, половину своей жизни отдавшие музыке, сделавшие ее своей профессией и только в зрелые годы взявшиеся за другие науки, которые им и без особого руководства давались лучше музыки. Если бы эти люди еще в юности занялись тем, что начали изучать позже, они наверняка стали бы величайшими мастерами.

§4.

Первое, что требуется от того, кто хочет стать хорошим музыкантом, — это особый талант, или природное дарование. Тот, кто хочет взяться за композицию, должен иметь живой и пылкий дух в совокупности с нежной чувствительностью души; хорошую смесь так называемых темпераментов, без избытка меланхолии; сильные воображение, изобретательность, способность суждения и решительность; хорошую память; хороший и тонкий слух; проницательность и смышленую, быстро и легко схватывающую голову. Желающий овладеть каким-нибудь инструментом должен кроме многих из вышеперечисленных способностей обладать различными физическими данными в зависимости от избранного

инструмента. Например, для игры на духовом инструменте, особенно на флейте, требуется совершенное телесное здоровье: открытые сильные легкие; длинное дыхание; ровные (не слишком короткие и не слишком длинные) зубы; не толстые и надутые, а тонкие, гладкие и чуткие губы (не очень мясистые, но и не наоборот), закрывающие рот без лишних усилий; подвижный и ловкий язык; благообразные пальцы (не короткие, не длинные, не слишком толстые, не исхудалые), с крепкими сухожилиями (mit starken Nerven); и открытый нос, позволяющий свободно вдыхать и выдыхать воздух. Певец, как и духовик, должен иметь сильные легкие, длинное дыхание и ловкий язык, а музыканты, играющие на струнно-смычковых инструментах, —ловкие пальцы с крепкими сухожилиями. Первые при этом должны обладать красивым голосом, последние — подвижными суставами рук и кистей.

δ5.

Если у человека обнаружатся все эти качества, то он годен для любой из музыкальных профессий. Однако, из-за того, что природные данные так различны, и редко ими всеми столь богато одарен один человек, то часто кто-то более предрасположен к одному, а кто-то—к другому. Например, некто может иметь хорошие природные данные для занятия композицией, но не обладать задатками к игре на инструментах. Другой, весьма сноровистый инструменталист, может не иметь ни малейших способностей к композиции. Иные наделены талантом к игре на определенном инструменте. Некоторые могут прекрасно обращаться со всеми инструментами, некоторые—ни с одним. Но о том, кто имеет одинаковый талант и к композиции, и к пению, и к игре на инструменте, можно с уверенностью сказать, что он рожден для музыки.

δ6.

Поэтому каждый, прежде чем избрать какое-либо музыкальное занятие, должен хорошенько разобраться, к чему он более всего склонен в силу своего таланта. Если бы это всегда происходило по зрелом размышлении, не было бы столь великого несовершенства в музыке, каковое наблюдается ныне и, наверное, останется в будущем. Ведь взявшись за что-то, к чему у него нет данных, человек, при самых хороших наставлениях и большом усердии, все равно останется посредственным музыкантом.

δ7.

Итак, из вышесказанного явствует, что умелому и образованному музыканту требуется особый талант. Под умелым музыкантом я понимаю хорошего певца или инструменталиста; образованным же музыкантом я называю того, кто основательно изучил композицию. Но поскольку в музыке не нужны одни лишь герои, и даже средний музыкант может быть хорошим рипиенистом, то есть исполнителем второстепенных голосов, надо отметить, что музыканту, не стремящемуся к большему, чем быть порядочным рипиенистом, особый талант как раз и не требуется. Ведь обладающий здоровым телом, прямыми и здоровыми конечностями, при этом не глупый или умалишенный, в состоянии при надлежащем усердии научиться тому, что называется в музыке механической [игрой] и требуется, собственно, от рипиениста. Всему, что при этом необходимо знать (например, такту, системе нотных длительностей и всему, что с этим связано; владению смычком на струнных инструментах; атаке языка, постановке губ и аппликатуре на духовых инструментах), можно научиться после вразумительного объяснения всех правил. В том, что столь многие ни о чем не имеют верного

представления, — чаще всего, их собственная вина. Остается лишь удивляться, что многие музыканты, достигнув зрелости, не владеют тем, что можно изучить за два или три года, причем подобная возможность предоставлялась им не раз. Ни в коей мере не хочу вышесказанным вызвать пренебрежение к хорошим рипиенистам. Сколь многие из них имеют талант, прилежны, выделяются среди других, достойны и способны толково руководить оркестром, но при этом несчастливы: из-за ревности, алчности и других бесчисленных причин, они пребывают в униженном положении и лишены возможности развивать свой талант. Те же, кто, при большой любви к музыке, не обладают исключительным дарованием, могут отметить себе в утешение, что даже если природа не позволяет им стать светилами в музыке, они могут быть очень полезными людьми, прилежно исполняя обязанности хороших рипиенистов. Если же некто обладает одеревеневшей, нечувствительной душой, совсем неуклюжими пальцами и демонстрирует полное отсутствие музыкального слуха, то он поступил бы правильнее, если бы вместо музыки занялся изучением другой профессии.

δ8.

Желающий стать превосходным музыкантом должен ощущать в себе неутомимое желание и страсть к тому, чтобы, не щадя сил, стойко преодолевать все трудности на этом жизненном пути. Музыка редко бывает столь прибыльной, как другие науки, а если кому и повезет, то благополучие его, по большей части, непостоянно. Смена вкусов, потеря физических сил, быстро пролетающая молодость, утрата богатого покровителя искусств, от которого зависит счастье многих сведущих в музыке людей, — все это в состоянии помешать развитию музыки. Опыт тому подтверждением — стоит только оглянуться на прошедшие полвека. Что за перемены произошли в музыке Германии?! При скольких дворах, во скольких городах, где музыка прежде процветала, и где выросло множество искусных музыкантов, теперь царит невежество! При многих дворах, где некогда служили и знаменитейшие артисты, и искусные музыканты, ныне, увы, на первых позициях в музыке находятся те, кто в хорошей капелле едва заняли бы последние. Люди, пользующиеся уважением лишь в глазах невежд, ослепленных титулами. Люди, не делающие чести своей должности, не приносящие ни пользу музыке, ни радость тем, от кого зависит их благополучие. Музыка, словно наука, не имеющая рационального объяснения, лишена счастья, подобно другим, превосходящим ее или равным ей по значению наукам, преподаваться публично²³. Иные дурные головы из числа новых философов, в отличие от предшественников, не считают необходимым изучать [основы] музыки. Состоятельные люди редко выбирают этот путь, а бедняки не имеют возможности с самого начала обучения брать уроки у хорошего учителя или отправиться туда, где в ходу музыка хорошего вкуса. Однако кое-где музыка начала возрождаться и вновь обрела своих знатоков, защитников и покровителей. Слава ее начинает восстанавливаться благодаря тем просвещенным философам, которые вновь причисляют ее к изящным искусствам (schönen Wissenschaften). Вкус к этим изящным искусствам будет все больше и больше поддерживаться и распространяться, особенно в Германии. Кто научился чему-то стоящему, всегда заработает себе на хлеб.

 $^{^{23}\,}$ Вероятно, автор трактата имеет в виду, что музыка не преподавалась в современных ему университетах.

δ9.

Обладающий талантом и желанием заниматься музыкой должен позаботиться о хорошем учителе. Если бы я повел здесь речь об учителях музыки всякого рода, повествование стало бы слишком пространным. Поэтому, примера ради, я остановлюсь только на том, что требуется от учителя флейты. Воистину, этот инструмент за последние тридцать-сорок лет стал очень популярным, особенно в Германии. Никто больше не страдает, как раньше, когда все только начиналось, от недостатка таких произведений, с помощью которых ученик легко может добиться надлежащей сноровки, кою требует этот инструмент от языка, пальцев и амбушюра. Несмотря на это, очень мало еще умеющих играть на флейте правильно, согласно ее природе. Не кажется ли вам, что у нынешних флейтистов есть только пальцы и языки, но нет голов? Тому, кто думает научиться на этом инструменте чему-нибудь стоящему, никак не обойтись без хорошего учителя. И я настоятельно прошу, чтобы об этом позаботились также те, кто хочет воспользоваться моим Руководством. Однако же, много ли тех, кого по праву можно назвать учителями? Разве большинство из них, по тщательному рассмотрению, не являются сами школярами по меркам науки? Как же могут улучшить музыку люди, сами пребывающие в невежестве? А если и находятся играющие на инструменте хорошо или, по крайней мере, сносно, то как же не хватает многим из них таланта донести свои знания другим! Бывает, что музыкант, который играет хорошо, не умеет хорошо научить. Другой, возможно, лучше учит, нежели сам играет. В конце концов, ученик не способен разобраться, хорошо или плохо преподает тот или иной учитель. Поэтому большая удача, если он случайно выберет лучшего. Однако трудно как следует описать свойства, коими должен обладать учитель, чтобы воспитать хороших учеников. Но об этом можно составить приблизительное представление по тому перечню ошибок, которых он должен избегать. А начинающий поступит правильно, если будет прислушиваться к советам людей беспристрастных, но сведущих в музыке. Учитель, не разбирающийся в музыкальной теории, чистый инструменталист, не изучивший свою профессию основательно, не познавший верных ее принципов; не имеющий правильного представления об амбушюре, аппликатуре, дыхании и атаке языка; неспособный отчетливо и полно сыграть ни пассажи в Allegro, ни украшения и изыски в Adagio; который не может исполнить произведение приятно и внятно и напрочь лишен вкуса; не обладающий знаниями о пропорциональных соотношениях музыкальных звуков, необходимыми для того, чтобы чисто играть на флейте; который не может строго держать темп; не умеющий складно исполнить простую мелодию, при необходимости дополнив ее форшлагами, pincemens, battemens, flattemens, doubles и трелями²⁴; который в Adagio, написанном сухо, без украшений, не в состоянии, согласно требованиям мелодии и гармонии, добавить произвольные украшения²⁵ и при этом, чередуя форте и пиано, поддерживать игру света и тени; который не в состоянии внятно и основательно объяснить ученику все, что вызывает затруднения, и пытающийся сделать это на слух, путем подражания, словно дрессируя птицу; который льстит ученику и смотрит на его ошибки сквозь пальцы; который не имеет терпения многократно показывать

 $^{^{24}}$ См. главы VIII «О форшлагах и обязательных украшениях» и IX «О трелях», которые мы планируем включить в продолжение данной публикации.

 $^{^{25}}$ См. Главу XIII «О произвольных украшениях простых интервалов». Обширные фрагменты этой главы (под названием «О свободных вариациях на простые интервалы») приведены в статье С. В. Грохотова [1, 151-177].

ученику что-либо и заставлять его много раз это повторять; который не умеет выбрать такие произведения, которые в данный момент соответствуют способностям подопечного, и не может сыграть каждое произведение в подобающей манере; который пытается задержать развитие учеников; который не предпочитает корысти честь, удобствам—трудности, ревности и зависти—служение ближнему; и который, в конечном счете, не видит своей главной целью развитие музыки—такой учитель, скажу я вам, не может воспитать хороших учеников. Если же вы найдете учителя, чьи ученики играют не только чисто и отчетливо, но и ритмично, то вы имеете все основания возложить на него большие надежды.

δ10.

Для того, кто хочет заниматься музыкой с пользой, большим преимуществом будет *с самого начала* попасть в руки хорошему учителю. Некоторые ошибочно полагают, будто нет необходимости нанимать хорошего учителя для изучения азов. Из экономии они нанимают самого дешевого и, следовательно, нередко такого, кто сам еще ничего не умеет: один слепой указывает путь другому. Я советую противоположное. Берите сразу самого лучшего учителя, которого только можно заполучить, даже если его услуги будут стоить вдвое или втрое дороже, чем у других. Во-первых, в конечном счете, это обойдется не дороже, а во-вторых, сэкономит как время, так и усилия. У хорошего учителя за год можно научиться большему, чем у плохого лет за десять.

§11.

Хотя, как было показано выше, очень многое зависит от того, насколько учитель способен основательно подготовить своих учеников; но возможно, от самого ученика зависит еще больше. Ведь есть примеры, когда хорошие учителя воспитывали плохих учеников, а плохие учителя, напротив, хороших. Известно, что многие изрядные музыканты добились известности, не имея других учителей, кроме своих богатых природных дарований и возможности слушать много хорошей музыки. Но они, благодаря своему труду, прилежанию, страстному желанию и постоянному поиску, ушли дальше тех, кто сменил нескольких учителей. Поэтому впредь от ученика будут требоваться особое прилежание и внимание. Тому, кто не обладает этими качествами, я посоветовал бы вообще не заниматься музыкой, тем более, если он хочет таким путем достичь успеха и благополучия. Кто любит лень, праздность и бессмысленное времяпрепровождение больше музыки, тому не следует рассчитывать на особые достижения. Многие посвятившие себя музыке не принимают это во внимание. От возникающих впоследствии трудностей они страдают. Они очень хотят достичь успеха, но не желают стараться как следует. Они думают, что музыка – сплошное удовольствие; что обучение ей сродни игре и не требует ни физических, ни душевных сил; что здесь не требуются ни знания, ни опыт, и все зависит лишь от желания и одаренности. Действительно, желание и способности — это фундамент, на котором строятся прочные знания. Но чтобы довести строительство до конца, необходимы толковые наставления и, со стороны ученика, прилежание и рассудительность. Если жаждущему знаний выпало счастье с самого начала обучения встретить хорошего учителя, то он должен ему полностью довериться. Он не должен упрямиться, будучи во всем послушным; то, что учитель показал, ему следует не только отрабатывать, подражая оному, на уроке, со всем рвением и пылом, но и многократно, с усердием, повторять в одиночестве. Если же он что-либо не понял или забыл, то должен спросить это у учителя на следующем уроке. Тот, кто жаждет знаний, не должен раздражаться частым поучениям из-за одной и той же ошибки.

Напротив, эти напоминания он должен оценивать как признак скверной своей невнимательности и необходимую меру со стороны учителя; самого же учителя, так часто его поправляющего, считать наилучшим. Ученик должен быть очень внимателен к своим ошибкам: начиная их узнавать, он окажется на полпути к победе. Но если у учителя возникает необходимость часто исправлять одни и те же ошибки, то ученик может быть совершенно уверен, что далеко в музыке не продвинется. Ибо он должен будет научиться бесчисленным вещам, которые ему не покажет, да и не сможет показать, ни один учитель; он должен будет их как бы украсть. Собственно, благодаря этим дозволенным кражам и становятся великими мастерами. То, что было ему неоднократно показано, он не должен бросать ранее, чем станет играть так, как того желает учитель. Ученик не должен диктовать учителю, какие произведения ему давать, так как учитель лучше знает, что ученику пойдет на пользу. Если, предположим, ученику посчастливилось встретить хорошего учителя, он должен держаться его до тех пор, пока ему необходимо руководство. Крайне вредно, когда ученик обучается то у одного, то у другого учителя. Ибо из-за различия манеры исполнения и техники у начинающего возникает путаница, и он вынужден, так сказать, все время начинать учиться заново. Многие бог весть что мнят о себе, если могут похвастаться тем, что учились у нескольких великих мастеров, но редко находятся такие, кто извлек из этого много пользы. Ведь тому, кто перебегает от одного учителя к другому, не нравится ни один, и он никому не доверяет: а когда не доверяешь учителю, то не вникаешь в тонкости его метода. Но если однажды искренне довериться хорошему учителю и дать ему достаточно времени показать его искусство, то всякому, обладающему подлинным стремлением к совершенству, то и дело будут открываться новые, прежде незамеченные достоинства, которые — повод для дальнейших изысканий.

§ 12.

Эти изыскания стоит посоветовать даже начинающему музыканту. Ведь и прилежание еще не самое главное. Даже имея хорошие способности, хорошее руководство, будучи прилежным и имея благоприятную возможность слушать хорошую музыку, можно все равно остаться посредственностью. Много сочиняя, много упражняясь в пении и в игре, можно не продвинуться в познаниях и в мастерстве. Ибо все, что происходит в музыке без раздумий и размышлений, а только как времяпрепровождение, бесполезно. Таким образом, прилежание, имеющее в основе пламенную любовь и неутолимое влечение к музыке, нужно объединить с постоянными усердными изысканиями, взвешенными рассуждениями и практическими опытами. Над всем этим должно господствовать благородное упрямство, не допускающее самолюбования, но призывающее к дальнейшему совершенствованию. Ибо тот, кто занимается музыкой как придется—не как наукой, а как ремеслом,—так всю жизнь неумехой и останется.

§ 13.

К стараниям преуспеть не должно примешиваться нетерпение—желание начинать с тех вещей, которыми другие заканчивают. Некоторые делают эту ошибку. Они либо выбирают такие сложные произведения для своих занятий, до которых еще не доросли, из-за чего привыкают к небрежности и невнятному исполнению, либо хотят прежде времени казаться галантными и увлекаются игрой простейших пьес, которые не приносят им иной пользы, кроме услаждения слуха. Произведениями же, которые оттачивают музыкальное мышление, учат понимать гармонию, делают искуснее смычок, язык, губы и пальцы, удобны для

чтения нот, изучения такта и системы нотных длительностей, но которые, в отличие от тех, не сразу трогают чувства,—такими произведениями, скажу я вам, они пренебрегают и считают их потерей времени, не принимая в расчет того, что, минуя их, нельзя добиться исполнения качественного, в хорошем вкусе.

§ 14.

Большой помехой прилежанию и рассудительности является излишнее доверие к своему таланту. Опыт учит, что среди людей с прекрасными природными данными – невежд больше, чем среди тех, кто прилежанием и рассудительностью помог развиться своему среднему таланту. Многим прекрасные способности приносят больше вреда, чем пользы. Кому нужны доказательства, тому достаточно взглянуть на большинство модных композиторов нашего времени. Много ли среди них тех, кто изучил правила композиции? Разве большинство из них не являются чистыми натуралистами (pure Naturalisten)? В крайнем случае, они немного разбираются в генерал-басе и думают, что в композиции — науке, полной премудростей, — нужно не более чем научиться избегать запрещенные квинты и октавы и приписать кое-где пульсирующий бас да пару простеньких средних голосов к нему, а остальное – вредный педантизм, препятствие хорошему вкусу и красивой мелодии. [Но] если в обучении нет необходимости и достаточно лишь способностей, как же получается, что произведения опытных композиторов производят большее впечатление, становятся популярнее и дольше сохраняют свою ценность, чем пьесы доморощенных натуралистов, и что у любого хорошего композитора наброски не ровня конечному результату? От способностей ли это или также от образования? Способности даются от рождения, науке же обучаются посредством хорошего руководства и пытливого ума; и то и другое необходимо хорошему композитору. Благодаря распространению оперного стиля улучшился вкус, но принизилось значение науки. Из-за убеждения, будто в музыке этого рода гений и изобретательность потребны более учения о композиции, а также из-за большого успеха, которым опера, в отличие от музыки церковной или инструментальной, обычно пользуется у любителей, в Италии большинство молодых композиторов-самоучек в первую очередь обращаются к ней, чтобы быстро добиться признания и в короткое время прослыть мастерами или, на их манер, — Maestri. Однако несвоевременные хлопоты о приобретении этого титула приводят к тому, что большая часть таких Maestri минуют ученичество; изначально так и не изучив основ, но добившись признания необразованной публики, они стесняются учиться. Поэтому они подражают один другому, списывают свои сочинения друг у друга и выдают совершенно чужие сочинения за свои, чему есть примеры, особенно когда эти натуралисты вынуждены искать счастья в чужих странах; свои идеи они возят не в голове, а в чемодане. В случае же, когда они способны изобрести нечто самостоятельно, не рядясь в чужие перья, то редко посвящают подобающее время такому пространному произведению, как опера; напротив, часто за особую ловкость почитается умение состряпать в десять или двенадцать дней музыку к целому представлению, не заботясь о том, чтобы она была красивой и продуманной, — была бы на худой конец чем-то новым. Легко понять, что за шедевры рождаются в такой спешке. Похоже, они ловят идеи, так сказать, прямо на лету, подобно тому, как хищник хватает птицу. Откуда же взяться порядку, связности, чистоте мыслей? В конце концов, дело дошло до того, что в настоящее время в Италии стало меньше хороших композиторов, чем прежде. Но если не хватает зрелых композиторов, как же тогда сохранять и взращивать хороший вкус? Кто знает, в чем состоит

совершенство оперы, тот согласится, что для такого произведения не ученику, а опытному мастеру требуется больше времени, чем несколько дней. Но как только композитор начинает писать разумно, отказываясь от стихийного и дерзкого, он становится жертвой обвинений в том, что потерял огонь, исчерпал себя, уже не так остроумен и оскудел идеями. Возможно, во многих случаях это справедливо. Но если хорошенько разобраться, выяснится, что подобное несчастье происходит только с вышеописанными натуралистами, никогда не изучавшими композицию основательно. Ведь без добротного фундамента зданию долго не простоять. Когда же талант, наука и опыт объединяются, источник творчества не исчерпать. Во всех ремеслах, науках и профессиях так ценится опыт! Почему же этого не происходит в музыке, тем более, в композиции? Кто полагает, будто все здесь зависит от удачи и внезапного озарения, тот сильно ошибается и ничего не смыслит в этом деле. Идеи и озарения спонтанны, им не научиться с помощью наставлений. А чистка и правка, отбор и соединение мыслей не случайны: им учат наука и опыт, они-то и есть главный признак, отличающий мастера от ученика, именно их недостает многим композиторам. Правила композиции и все, что касается сочинения [музыки], может изучить каждый, без большой затраты времени. Правила контрапункта пребудут неизменными, вероятно, до тех пор, покуда существует музыка. Чистка, правка, взаимосвязь, порядок и соединение идей, напротив, почти в каждом произведении требуют новых правил. Обычно у тех, кто занимается списыванием, все получается нескладно, и потому сразу можно заметить, родились ли мысли в одной голове или просто были механически соединены.

§ 15.

В былые времена композиция пользовалась большим уважением, и халтурщиков встречалось не так много, как теперь. Старики не считали, что композиции можно научиться без наставлений. Знание генерал-баса почиталось необходимым, но не достаточным для освоения композиции без дальнейшего руководства. Лишь немногие занимались композицией, а занимавшиеся старались основательно ее изучить. Но сегодня почти каждый заурядный инструменталист утверждает, будто уже изучил и композицию. Из-за этого на свет появляется так много уродцев, и не удивительно, что музыка от этого больше теряет, чем приобретает. Ведь когда образованные и опытные композиторы уходят один за другим, когда молодые, как часто бывает, полагаются лишь на свои способности, а изучение правил композиции считают излишним и даже вредным для хорошего вкуса и приятной мелодии, когда оперным стилем, который сам по себе превосходен, злоупотребляют, подмешивая его туда, где он неуместен, так что церковная и инструментальная музыка уподобляются опере и всё имеет привкус оперных арий, как это происходит за границей, - тогда есть все причины опасаться, что музыка постепенно утратит свой прежний блеск, и, в конце концов, у немцев, как и у других народов, ее ждет участь прочих утерянных искусств. В прежние времена итальянцы всегда с уважением отмечали, что немцы, хоть и не обладают большим вкусом, правила композиции понимают лучше соседей. Не должна ли ныне немецкая нация, в которой интерес к наукам распространяется все более, приложить усилия к тому, чтобы со временем не стали ей ставить в укор, что молодые композиторы пренебрегают наставлениями и [собственными] усердными изысканиями, целиком и полностью полагаясь лишь на свои способности? Не нужно ли потрудиться ради сохранения славы наших предшественников? Ведь только когда выдающиеся способности подкреплены мудрым руководством,

прилежанием, трудом и поиском, только тогда, скажу я, можно достичь высших степеней совершенства.

δ16.

Не следует, однако, думать, будто я требую, чтобы каждая пьеса высчитывалась по строгим правилам двойного контрапункта, то есть по правилам, определяющим], как соединять голоса, чтобы при инверсии, обмене [материалом] и перестановке сохранялась благозвучность. Нет, это было бы дурным педантизмом. Я лишь утверждаю, что каждый композитор обязан знать эти правила, но искусничать следует только там, где это разрешает приятность мелодии, — таким образом, чтобы не вредить ни красоте мелодии, ни удобству исполнения; и чтобы слушатель не замечал боязливого старания, а, напротив, все излучало естественность. У тех, кто намерен следовать лишь своим способностям, слово контрапункт по большей части вызывает враждебность и почитается за школярство. Причина в том, что им знакомо только название, а не полезные свойства этой науки. Имей они о ней хоть малейшее представление, не звучало бы это слово для них так устрашающе. Не стану расточать здесь хвалы двойному контрапункту всякого вида, хотя каждый из оных известным образом может оказаться в нужное время полезен. Но не могу не воздать должное октавному контрапункту, хорошее знание которого я рекомендую всем начинающим композиторам как вещь незаменимую, поскольку этот вид контрапункта не только в высшей степени необходим в фугах и прочих ученых пьесах, но и сослужит добрую службу во множестве галантных имитаций и перестановок голосов. Но верно и то, что старые мастера, слишком глубоко погружаясь в свои премудрые затеи, заходили так далеко, что почти упускали самое необходимое в музыке: трогательное и приятное. И какой толк от контрапункта, когда контрапунктисты не умеют с ним обращаться или злоупотребляют им, а любители музыки из-за недостатка образованности не находят в нем ничего привлекательного? Разве все остальные науки не схожи с контрапунктом в том, что, не имея достаточных знаний, ими нельзя насладиться? К примеру, разве кто-то может сказать, что ему нравится тригонометрия или алгебра, если он эти науки не изучал? Вместе со знанием и пониманием какой-либо вещи растет уважение и любовь к ней. Знатные люди отдают своих детей в обучение различным наукам не для того, чтобы они в будущем ими занимались, а для того, чтобы получив представление о науках, они могли, при случае, поддержать разговор. Если бы все учителя музыки глубоко ее понимали, то они могли бы донести до своих подопечных правильные представления обо всех музыкальных премудростях; если бы они давали своим ученикам искусно сделанные произведения и объясняли их суть, то постепенно приучили бы любителей к подобной музыке; любители же достигли бы большего понимания музыки и стали бы находить в ней больше удовольствий. Музыка пользовалась бы тогда большим уважением, не в пример нынешним временам, а работа настоящих музыкантов ценилась бы выше. Но из-за того, что большинство любителей обучаются музыке чисто механически, эти выгоды упускаются, и музыка пребывает в величайшем несовершенстве от недостатка как хороших учителей, так и послушных учеников.

§ 17.

Тем, кто хочет знать, что должно быть предметом дальнейших исканий, ответом послужит следующее. Начинающий композитор, основательно изучив

правила контрапункта (Regeln der Harmonie)²⁶ — ничтожнейшую и простейшую часть композиции, как известно, хотя у многих и этих знаний нет, — должен каждый раз, согласно замыслу произведения, от его начала и до конца стараться находить и сопоставлять музыкальные мысли, должным образом выражать душевные переживания, сохранять плавность мелодии, быть интересным, но естественным в модуляциях, соблюдать метр, постоянно чередовать свет и тень; излагать свои идеи лаконично, сообразуясь с требованиями формы, не злоупотреблять повторением материала; писать удобно как для голоса, так и для инструмента, в вокальных произведениях не грешить против стихотворного размера и, тем более, против смысла слов; и иметь достаточное представление как о певческом искусстве, так и об особенностях каждого инструмента. Певец или инструменталист, в свою очередь, должен достичь совершенства во владении своим голосом или инструментом, ознакомиться с пропорциональными соотношениями музыкальных звуков, уверенно держать темп и читать ноты, изучить контрапункт и, главное, постоянно упражняться во всем, что необходимо для хорошего исполнения.

§ 18.

Кто хочет преуспеть в музыке, тот должен приступить к ее изучению не слишком поздно. Кто же обратился к ней в те годы, когда душевное развитие остановилось, либо горло и пальцы уже не так подвижны и, следовательно, не могут достичь сноровки, необходимой для полного и отчетливого исполнения трелей, мелких украшений и пассажей, тот продвинется не слишком далеко.

§ 19.

Музыкант не должен заниматься слишком многими посторонними делами. Почти каждая наука требует человека подходящего склада. Я ни в коем случае не придерживаюсь мнения, будто невозможно достичь успеха одновременно в нескольких науках. Но для этого необходим, так сказать, из ряда вон выходящий талант, который рождается редко. Многие тут попадают впросак. Некоторые одержимы желанием изучить все [возможное]; следуя своему изменчивому настроению, они хватаются за различные вещи: один инструмент [меняют] на другой; [занимаются] то композицией, то другими вещами, забросив музыку, — и, по причине своей нерешительности, ничему толком не выучиваются. Некоторые, изначально посвятившие себя [изучению] одной из высших наук, многие годы занимаются музыкой как второстепенным делом. Они не могут уделять занятиям должное время, которого музыка требует, и не имеют ни возможности, ни средств держать хорошего учителя или слушать хорошую [музыку]. Нередко их познания ограничиваются умениями кое-как читать ноты и, с грехом пополам, не обладая ни хорошим вкусом, ни [навыками] хорошего исполнения, пускать своим слушателям пыль в глаза; если же им улыбнется удача сделаться кривым царем в слепом царстве да заслужить толику одобрения, то они, по недостатку опыта, легко впадают в заблуждение, что знание прочих наук дает им преимущество

²⁶ Поясняя наш перевод, обратим внимание на то, что в середине XVIII века общеэстетическая категория «гармония» по-прежнему, как и в предшествующие столетия, ассоциировалась с искусством контрапункта и часто с ним отождествлялась. К примеру, И. Г. Вальтер в своем музыкальном словаре следующим образом комментирует данное понятие: «таковая возникает, когда несколько звуков разной высоты соединяются друг с другом и предстают перед слухом таким образом, что даже имеющиеся при этом диссонансы, будучи хорошо обдуманы, не только не раздражают слух, но делают последующие консонансы еще более прекрасными и приятными» [31].

перед теми музыкантами, которые хоть и не учились в университетах, музыку изучили гораздо лучше. Некоторые занимаются музыкой только от нехватки денег, не получая от этого ни малейшего удовольствия. Некоторые в юности упражнялись в музыке самостоятельно, не зная верных принципов. В зрелые годы они стесняются уроков или считают руководство для себя ненужным. Поэтому, не желая развиваться, они хотят заслужить похвалу как любители. Но если, в конечном итоге, судьба не благоприятствует им в продвижении на поприще других наук, то они вынуждены взяться за музыку. Но чаще всего, из-за упущенного времени, которое они посвятили другим наукам, или по скудости таланта, оказавшегося недостаточным для других наук и, возможно, еще менее удовлетворяющего музыке, или же из-за предрассудков и ложного самомнения, не позволяющего выносить критику окружающих, остаются они, с одной стороны, недоучками, с другой же-дилетантами в музыке. Ибо тот, кто не обладает надлежащими природными дарованиями к изучению наук, возможно, еще менее способен к музыке. Но если тот, кто посвятил себя наукам, имеет, в то же время, достаточный музыкальный талант и проявляет одинаковое усердие и в том, и в другом деле, то он не только обладает преимуществом перед другими музыкантами, но и самой музыке может принести пользы больше, чем оные. Это можно подкрепить множеством примеров. Ведь каждый, кто знает, какое влияние на музыку оказывают математика и связанные с ней науки, философия, поэзия и риторика, подтвердит не только то, что музыка – наука более объемная, чем кажется многим, но и то, что ощутимый недостаток знания вышеперечисленных наук — преграда для развития большинства увлеченных музыкой и причина того, почему музыка еще не достигла совершенства. И как может быть иначе, когда знатоки теории не сильны в практике, а хорошие исполнители редко разбираются в теории? Возможно ли при таком порядке вещей привести музыку к совершенству? Поэтому необходимо со всей серьезностью посоветовать молодым людям, решившим заняться музыкой, постараться, даже если время не позволяет получить всестороннее образование, тем не менее, не остаться чуждым вышеперечисленным наукам и, сверх того, хотя бы некоторым иностранным языкам. А тем, кто поставил себе цель стать композитором, не вредно основательно ознакомиться с театральным искусством.

§20.

Последнее, что я хочу порекомендовать тем, кто хочет далеко продвинуться в музыке, – это управлять своим самолюбием, держать его в узде. Если неумеренное и неконтролируемое самолюбие вредно в принципе, так как оно легко может затуманить рассудок и исказить восприятие действительности, то таковым оно остается и в музыке, и тем больший от него [вред], чем больше оно овладевает [человеком]. В музыке для него больше пищи, чем в других профессиях, где нельзя одним единственным Bravo вскормить и раздуть [самомнение]. Каких только бесчинств оно уже не натворило в музыке! Начнем с того, что каждый, как правило, нравится себе самому больше, чем другим. Если человек может при необходимости подыграть один голос, то он уже доволен собой, позволяет ослепить себя неуместной и излишней похвалой и принимает ее как заслуженную награду, полностью игнорируя любые возражения, вразумления и критические замечания. Если кто-то осмелится на нечто подобное по крайней необходимости или из лучших побуждений, то этого смельчака моментально причисляют к врагам. Многие часто обольщаются, будто имеют обширные познания, обладая ничтожными, и всячески пытаются поставить себя выше тех, у кого им стоило

бы поучиться. И более того, презирают их из ревности, зависти и недоброжелательства. Но если хорошенько разобраться, то за мнимыми знаниями многие скрывают шарлатанство: заучивают пару мудреных терминов из теоретических трудов или умеют немного порассуждать о [контрапунктических] ухищрениях, будучи не способны применить их на практике. Таким способом можно снискать уважение лишь у профанов, но среди знатоков музыки есть опасность стать посмешищем, как ремесленник, который знает названия своих инструментов, но не умеет с ними обращаться. Немало есть людей, способных долго разглагольствовать об искусстве или науке, — на деле же, они вовсе не так умелы, как те, что не расточают слов. Если хорошее руководство в конце концов привело человека к заслуженному успеху, то он сразу же причисляет себя к виртуозам в уверенности, что уже преодолел высшую ступень (erste Stufe) на пути к Парнасу. Отныне он стесняется учиться дальше или считает это ненужным. Он покидает учителя в наилучшие времена, в момент высшего расцвета. Он не пытается извлечь для себя пользу из суждения опытных людей, напротив, охотнее он останется в неведении, чем снизойдет до того, чтобы снова выслушивать поучения. Если же, в крайнем случае, он делится с кем-то своими сомнениями, то делает это обычно для того, чтобы услышать похвалу, а не правду. Кто в состоянии поведать обо всех бедах, кои может принести самолюбование? Мне же достаточно указать на то, что оно, хотя и рождает ложную уверенность в себе, остается, тем не менее, одной из самых больших помех на пути музыкального развития.

§21.

В завершение, тем, кто подвержен предубеждению, что игра на флейте вредна для грудной клетки и легких, я должен сообщить, что это не только не вредно, но даже во многом полезно и благоприятно [для здоровья]. Грудная клетка благодаря этому расширяется и становится сильнее. При необходимости я мог бы с помощью примеров доказать, что некоторые молодые люди, имевшие столь слабые легкие, что не могли и пары тактов сыграть на одном дыхании, через несколько лет занятий на флейте дошли до того, что могли сыграть на одном дыхании и более двадцати тактов. Отсюда можно заключить, что игра на флейте так же мало вредит легким, как верховая езда, фехтование, танцы или бег. Не следует только злоупотреблять ею. Так, не стоит заниматься на флейте сразу после еды или пить холодные напитки сразу после занятий, когда легкие еще находятся в сильном движении. Никто не станет спорить, что труба требует гораздо более сильных легких и больше физических сил, чем флейта. Несмотря на это, опыт показывает, что люди, которые занимаются на трубе, достигают глубокой старости. Со времен своей юности помню, как молодой человек весьма слабого телосложения стал трубачом и не только прилежно занимался на этом инструменте, но и весьма далеко на нем продвинулся. И он не только жив до сих пор, но и пребывает в добром здравии. Однако так же справедливо, что занятия на флейте или трубе, как и другие упомянутые выше физические упражнения, требуют телесного здоровья и никого, кто уже болен чахоткой, не исцелят и ему не советуются. Как уже говорилось, каждому музыканту, на каком бы инструменте он ни играл, требуется не слабый и больной, а совершенно здоровый организм и бодрый дух, которые должны действовать сообща.

ΓλΑΒΑ Ι

Краткая история и описание поперечной флейты

δ1.

Я не буду останавливаться на баснословных и сомнительных россказнях о происхождении флейты, которую держат на губах поперечно. Поскольку мы не имеем об этом надежных сведений, то нам безразлично, изобрел ли ее фригийский царь Мидас или кто-то другой. Равным образом я не могу решить, послужила ли первым поводом к этому изобретению полая, надломленная сверху ветвь куста бузины, прогнившая сбоку, отчего в ней образовалось маленькое отверстие, в которое и попал поток ветра, или что-то другое.

ξ2.

Однако не подлежит сомнению, что в Европе именно немцы если и не были изобретателями принципов игры на поперечной флейте, как и на многих других духовых инструментах, то, по крайней мере, заново открыли их. Поэтому англичане называют этот инструмент *the German Flute*, а французы—*la Flûte allemande*²⁷. (См. Principes de la Flûte Traversiere, ou de la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre le Romain.)²⁸

ξ3.

Михаэль Преториус в своем Theatro Instrumentorum, который был напечатан в Вольфенбюттеле в 1620 году, в то время, когда на флейте еще отсутствовали ныне всем привычные клапаны, называет эту флейту die Querflöte²⁹. Другой инструмент, который вплоть до наших дней используется солдатами в сочетании с барабаном, он называет, подчеркивая тем самым различие, die Schweizerpfeife³⁰.

δ4

Итак, раньше поперечная флейта изготавливалась иначе, чем в наши дни. Изза отсутствия клапана, необходимого для извлечения полутона dis, играть на ней можно было не во всех тональностях. У меня есть один из таких инструментов, сделанный в Германии около шестидесяти лет назад и настроенный на кварту ниже, чем обычная поперечная флейта. Французы были первыми, кто, добавив в конструкцию флейты клапан, сделал ее инструментом более приемлемым для игры, чем прежде у немцев.

§5.

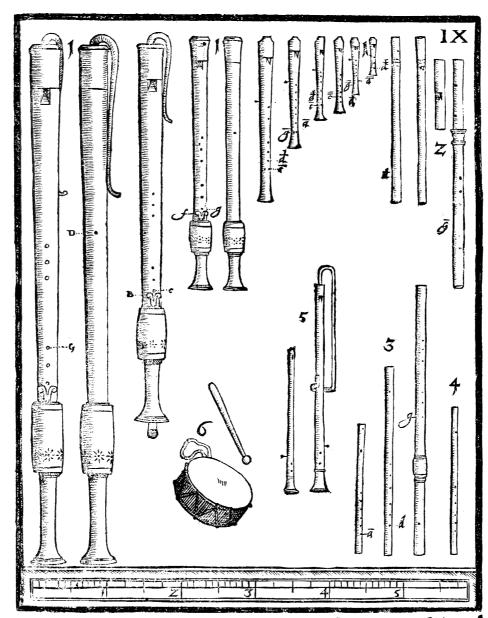
О точном времени, когда произошло это усовершенствование, и об имени его автора трудно что-то утверждать с уверенностью, несмотря на то, что я

 $^{^{27}}$ The german flute—немецкая флейта (англ.), la Flûte allemande—немецкая флейта (франц.).

²⁸ «Принципы игры на поперечной флейте, или немецкой флейте, изложенные господином Оттетером Римским». Кванц ссылается на название трактата Оттетера [17]. Указания же на то, что немцы причастны к формированию принципов игры на поперечной флейте, в этом трактате нет.

 $^{^{29}}$ Поперечная флейта (нем.; в написании Преториуса — Querfloeite). Сейчас такие флейты называют ренессансными.

³⁰ «Швейцарская дудка» (нем.). Изображение названных инструментов Преториус поместил в правом нижнем углу девятой гравюры «Театра инструментов» [26] — иллюстративного приложения ко второму тому трактата «Syntagma musicum», вышедшего в свет отдельно. Ренессансные поперечные флейты представлены у Преториуса консортом из трех инструментов разной тесситуры, тогда как более простая и низкая по своему социальному статусу Schweizerpfeife — лишь одним образцом; см. ил. 1.



E. Blockflötten/gang Stimwerd. 2. Dolgflött & g. 3. Querflötten/gang Srimwerd 4. SchweigerPfeiff. 5. Stamentien-Bagond Discant. 6. Klein Päncklin: 4u den Stamentien Pfeifflin zugebrauchen.

Ил. 1. Гравюра IX из «Театра инструментов» М. Преториуса (1620)

приложил массу усилий, чтобы выяснить это достоверно. Предположительно, с тех пор еще не минуло столетие, и, без сомнения, это произошло во Франции примерно в тоже время, когда шалмей был преобразован в гобой, а бомбард—в фагот.

δ6.

Первым из французов достиг большого успеха в игре на улучшенной поперечной флейте, добился любви и признания прославившийся своей необычной судьбой Филибер³¹. Ему на смену пришли ля Барр и Оттетер Римский. За ними последовали Буффарден и Блаве, продвинувшиеся в игре на поперечной флейте много дальше своих предшественников.

δ7.

Итак, французские музыканты первыми стали играть на этом инструменте хорошо, в соответствии с его особенностями. Около пятидесяти или шестидесяти лет назад немцы получили флейту обратно из их рук в улучшенном виде, а именно, с клапаном. Особое пристрастие и большая склонность немцев ко всем духовым инструментам стали причинами того, что отныне поперечная флейта в Германии столь же широко распространена, как и во Франции.

§8.

До последнего времени флейта продолжала существовать с одним лишь клапаном. Однако, по мере изучения свойств этого инструмента, я пришел к выводу, что в интонации некоторых звуков все еще сохраняется небольшой изъян, который нельзя исправить никаким другим образом, кроме как добавлением второго клапана. В 1726 году я снабдил флейту этим дополнительным клапаном*. Таким образом, появилась та поперечная флейта, которую можно увидеть в таб. 1 прим. 132.

δ9.

В старые времена поперечная флейта была неразборной, как не вышедшая до сих пор из употребления Schweizerpfeife, или так называемая солдатская дудка (Querpfeife der Soldaten), только звучала октавой ниже. Когда во Франции флейту оснастили клапаном, чтобы сделать ее, как и другие инструменты, более пригодной для исполнения музыки, она стала лучше на вид — удобства же ради корпус флейты разделили на три части: головку, с расположенным на ней губным отверстием, среднее колено с шестью игровыми отверстиями и нижнее колено с клапаном. Такого деления на три части было бы достаточно, если бы повсеместно использовался одинаковый строй. Однако высота звука, принятая для настройки, была столь разнообразна, что не только в разных странах, но и в каждом крае и даже городе господствовал свой строй; умолчим при этом о невнимательных настройщиках, по чьей вине клавесины в одном и том же городе могли быть

^{*} О причине добавления второго клапана я подробно рассказываю в 8 параграфе Главы III. (прим. И. Кванца).

³¹ Филибер (1639–1717) — придворный музыкант Людовика XIV, исполнитель на духовых инструментах. Скандальная история Филибера, о которой упоминает Кванц, заключалась в том, что он женился на вдове крупного торговца Жана Брюне, которая ради этого отравила своего мужа. После того, как преступление было раскрыто, флейтист был заключен в тюрьму, однако позднее оправдан [11]; подробное, хотя и несколько беллетризированное описание истории отравления Жана Брюне содержится в «Драме о ядах» Ф. Функ-Брентано [15, 141–143].

³² См. ил. 6 на с. 130; для большей наглядности мы дополняем рисунок из трактата современным изображением «флейты Кванца»; см. ил. 2 а, б.

настроены выше или ниже. В силу этих причин, около тридцати лет назад для одной флейты стали запасать несколько средних колен. В конце концов длинное среднее колено с шестью отверстиями было разделено на две части, чтобы было удобнее носить флейту с собой. При этом вместо одной части среднего колена, а именно верхней, стали изготавливать две или три, которые отличались по строю примерно на полтона, для чего каждая следующая часть делалась чуть короче предыдущей, так как большая или меньшая длина флейты является причиной более низкого или высокого ее звучания. Если при этом все же не удавалось подстроиться, так как часто одна средняя часть оказывалась слишком низкой, другая, напротив, слишком высокой, нужно было немного выдвинуть верхнюю часть среднего колена из головки флейты. Поскольку разница между



2a: поперечная флейта целиком, в собранном виде; 2б: головка флейты с выдвинутыми пробкой и нижней частью

средними частями была слишком большой и, следовательно, иногда приходилось раздвигать флейту сильнее, чем позволяла ее конструкция, из-за чего флейта становилась фальшивой, было найдено другое средство—изготовление еще большего количества средних частей, отличавшихся по строю на одну комму, или девятую часть тона³³. Таким образом, шесть средних частей покрывали разницу в строе превосходящую большой полутон, что позволяла конструкция флейты без вреда для настройки. При необходимости к этому количеству можно было добавить еще пару средних частей.

§ 10.

В головке флейты, между крышкой [на конце головки] и губным отверстием, находится пробка из пробкового дерева, которую при желании можно двигать вверх и вниз. Эта пробка—необходимая часть конструкции флейты, выполняющая ту же функцию, которая на скрипке возложена на душку, небольшую деревянную деталь, расположенную между нижней и верхней деками инструмента, прямо под мостиком. От правильного или неправильного ее расположения зависит качество звучания инструмента. Задвинув пробку слишком глубоко или выдвинув ее слишком сильно, можно нанести вред не только звуку инструмента, но и строю³⁴.

§ 11.

Если бы во время укорачивания или удлинения флейты за счет смены средних частей пробка все время оставалась на одном месте, то чистота октав была бы

³³ Телеманова комма. См. выше, во вступительной статье переводчика, с. 102.

³⁴ См. Ил. 2 б.

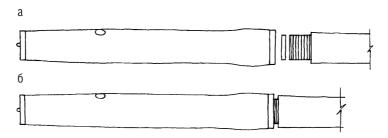
утеряна. Поэтому всякий раз, меняя среднюю часть на более короткую, необходимо выдвигать пробку, перемещая ее дальше от губного отверстия, а меняя на более длинную, — задвигать обратно, приближая пробку к губному отверстию. Чтобы было удобнее это осуществлять, пробка и крышка на конце флейты соединяются винтом, который помогает как выдвигать, так и задвигать пробку.

§12.

Чтобы узнать, правильно ли расположена пробка, нужно сыграть нижний звук d, затем средний и верхний. Если обе октавы звучат чисто, значит пробка стоит на нужном месте. Если же верхний звук d высит, а нижний низит, нужно выдвигать пробку до тех пор, пока октавы не станут звучать чисто. Если, напротив, верхний звук низит, а нижний высит, нужно задвигать пробку, добиваясь чистоты октав.

§13.

Необходимо заметить, что флейту нельзя раздвигать слишком сильно, иначе звук c''^{35} и трель на нем, равно как и на cis, будет звучать грубо. Поэтому необходимо, чтобы сменные средние части различались по строю не более чем на комму, в ином случае следует заполнять пустое пространство внутри флейты небольшим колечком, по толщине равным втулке³⁶. Раздвигать флейту можно



Ил. За, б. Головка поперечной флейты, колечко, равное втулке, и верхняя часть среднего колена изображены по отдельности (флейта разобрана; За) и в собранном виде (Зб)

только в месте соединения самого широкого участка верхней части среднего колена с головкой. Если раздвинуть флейту в месте соединения верхней и нижней частей среднего колена или в месте соединения с нижним коленом, то из-за увеличения расстояния между игровыми отверстиями некоторые звуки повысятся, и вся флейта будет расстроена.

§ 14.

Не так давно появилось изобретение, благодаря которому нижнее колено флейты стали делать из двух частей, которые можно раздвигать и сдвигать обратно, наподобие [колпачка] на футляре для иголок, тем самым удлиняя или укорачивая нижнее колено на половину дюйма. Нижнее колено раздвигается

 $^{^{35}}$ В книге—c'. Однако, в таблице, приведенной Кванцем, такого звука нет и, кроме того, на самой флейте его тоже не существует. Если же попробовать сыграть на чрезмерно раздвинутой флейте c'', то звуки c'' и cis'' сильно низят и трели на них звучат фальшиво. Поэтому следует расценивать это как опечатку.

³⁶ См. Ил. 3 а, б.

ниже места расположения игровых отверстий, закрывающихся клапанами. Цель этого изобретения, должно быть, состояла в том, чтобы меняя среднюю часть флейты на более короткую и укорачивая одновременно нижнее колено, добиться, используя шесть сменных средних частей, повышения или понижения строя флейты на целый тон. Это изобретение было бы ценным, если бы хорошо показало себя на практике. Однако, вследствие уменьшения длины нижнего колена, повышается только звук d, а остальные звуки, такие как dis, e, f, g и т. д. по большей части остаются на прежних местах и не повышаются соответственно звуку d. Из чего следует, что флейта хоть и повышается на целый тон, но становится фальшивой, за исключением звуков, извлекаемых с помощью игровых отверстий на верхней части среднего колена. По причинам, описанным в этом и предыдущем параграфе, это изобретение следует отвергнуть как вредное и неудачное. Оно может пригодиться только для того, чтобы вынужденно, из соображений экономии, исполнять на плохо настроенной флейте то, для чего обычно необходимы две флейты, высокая и низкая. Тот, кто несмотря ни на что, хочет использовать это изобретение, подвергается опасности сильно испортить себе слух. Создатель же этого усовершенствования показал себя человеком ничего не смыслящим в пропорциональных соотношениях музыкальных звуков и не имеющим музыкального слуха³⁷.

§ 15.

Головка флейты гораздо более пригодна для изменения длины [инструмента], чем нижнее колено. Разделив головку на две части, нужно сделать на нижней части длинную втулку, длиннее, чем на среднем колене. Она вставляется в верхнюю часть головки. Так можно изменять длину головки без вреда для строя флейты и с легкостью достичь результата, которого тщетно пытался добиться автор вышеописанного изобретения. Я сам испробовал эту конструкцию и нашел ее стоящей³⁸.

δ16

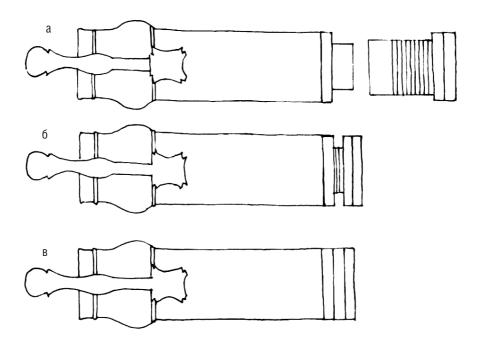
Около тридцати лет назад некоторые пытались добавить на флейту еще один низкий звук, а именно c. Для этого они удлинили нижнее колено на расстояние, которого требует целый тон, и установили дополнительный клапан для cis. Но поскольку эти изменения плохо отразились на интонации и звуке флейты, они были отвергнуты и не получили распространения.

§ 17.

Кроме обычной поперечной флейты существует множество других, менее распространенных, больших и малых флейт. Это низкие квартовые флейты,

 $^{^{37}}$ Следует заметить, что, вопреки критике Кванца, раздвижное нижнее колено (Registerfuß; см. ил. 4а, б, в) имеется на многих моделях флейт XVIII в. В частности, так устроен знаменитый образец работы Годфрида Адриана Роттенбурга (Godfridus Adrianus Rottenburgh, 1703–1768), датирующийся ок. 1760 г. Эта флейта, находящаяся во владении Б. Кёйкена, копируется многими современными мастерами. Согласно сведениям, любезно предоставленным нам Б. Кёйкеном, его инструмент имеет 7 пронумерованных сменных средних частей. Пронумерованные от 1 до 7 штрихи нанесены также на винт, перемещающий пробку, и на раздвижную часть нижнего колена (Registerfuß), и именно сочетание определенной сменной части с правильным положением пробки и регистрфуса является наилучшим компромиссом при решении проблем со строем для флейт с несколькими сменными средними частями. Отсутствие же регистрфуса на флейте самого Кванца влечет недостатки в строе при замене «базовой» для этой модели длинной средней части, дающей низкий французский строй ($a^I = 392$ Γ ц), на более короткую.

³⁸ См. выше ил. 26.



Ил. 4а, б, в. Регистрфус: части нижнего колена разъединены (а); нижняя часть задвинута частично (б) и полностью (в).

флейты д'амур, малые квартовые флейты и др. Первые настроены на кварту ниже, вторые— на малую терцию ниже, третьи— на кварту выше обычной поперечной флейты. Флейты д'амур среди них самые лучшие. Но все они на данный момент не могут сравниться с обычной поперечной флейтой ни в чистоте строя, ни в красоте звука. Если кому-нибудь захочется научиться играть на одной из таких флейт, ему достаточно представить себе в нотах другой ключ, а в остальном пользоваться любым инструментом как обычной поперечной флейтой.

δ18.

Материалом, из которого изготавливаются флейты, является твердое дерево различных пород: самшит, эбеновое дерево, королевское дерево, *lignum sanctum*, гренадилл и др. Самшит—самое универсальное и долговечное дерево для изготовления флейт. Однако эбеновое дерево дарит флейтам наиболее красивый и яркий звук. Тот, кто хочет добиться пронзительного, хриплого и неприятного звучания, может, как некоторые уже пробовали, облицевать флейту латунью.

§ 19.

Во время игры на стенках флейты собирается вредная для дерева влага, которую следует регулярно убирать с помощью лоскута ткани, прикрепленного к палочке. А для того, чтобы влага не проникала внутрь дерева, флейту нужно время от времени смазывать миндальным маслом.

Γλάβα ΙΙ

О постановке и о расположении пальцев

δ1.

Во избежание многословности и для удобства дальнейших объяснений необходимо обозначить пальцы рук цифрами, чтобы читатель видел, о каком пальце я говорю, ссылаясь на изображение флейты в Таблице 1³⁹. Указательный палец левой руки я обозначаю цифрой 1, два следующих—цифрами 2 и 3, мизинец этой руки не используется. Указательный палец правой руки обозначается цифрой 4, два следующих—цифрами 5 и 6. Цифры 7 и 8 относятся к мизинцу правой руки. Когда мизинец обозначается цифрой 7, он прижимает малый клапан, при обозначении цифрой 8—изогнутый клапан⁴⁰. Впредь, в главе об аппликатуре и во всех других главах, пальцы будут обозначаться таким же образом. Только следует заметить, что пальцы, обозначенные цифрами от 1 до 6, закрывают игровые отверстия, в то время как палец, обозначенный цифрами 7 и 8, прижимает клапаны и, следовательно, открывает отверстия.

ξ2.

Чтобы было удобно держать флейту и играть на ней, нужно, соединяя части флейты, ставить игровые отверстия обеих частей среднего колена и отверстие, закрывающееся изогнутым клапаном, на одну прямую линию, чтобы мизинцем правой руки можно было легко дотянуться до обоих клапанов⁴¹. Головку флейты нужно сместить с прямой линии, привернув ее к себе на расстояние, равное размеру губного отверстия.

§3.

Большой палец левой руки нужно поставить напротив пальца, обозначенного цифрой 2, загнув кончик пальца внутрь. Флейту следует положить между подушечкой в основании 1 пальца и второй фалангой этого пальца так, чтобы, огибая флейту, палец закрывал игровое отверстие. Такая позиция позволит не только с легкостью удерживать флейту прижатой к губам, используя лишь первый палец и, в качестве противовеса, большой палец левой руки, не прибегая к помощи других пальцев и правой руки, но и играть трели любым пальцем левой руки без помощи правой.

δ4.

Касательно правой руки. Кончик большого пальца, выгнутого наружу, нужно установить под 4 пальцем. Остальные же пальцы, как правой, так и левой руки, следует, согнув, расположить на игровых отверстиях так, чтобы отверстия закрывались не кончиками пальцев (иначе невозможно будет закрыть их так, чтобы

³⁹ См. далее ил. 6 на с. 130.

⁴⁰ На моделях, использующихся сегодня, этот второй клапан почти не встречаются. Используя аппликатуру Кванца при игре на моделях флейт с одним клапаном, следует в обоих случаях нажимать этот единственный клапан. Вообще нужно заметить, что таблицы аппликатур для барочных флейт разных моделей зачастую немного отличаются друг от друга и, естественно, всегда больше подходят именно к той модели, для которой они составлялись. Флейты одной модели также могут отличаться по интонации. Поэтому, играя на старинной флейте, следует творчески подходить к вопросу аппликатуры, немного варьируя ее не только для оптимальной интонации на каждом конкретном инструменте, но и для коррекции интонации в различной динамике.

 $^{^{41}}$ При отсутствии второго клапана нужно просто ставить малый клапан на удобное для себя место.

они не пропускали воздух). Согнутые пальцы приобретают силу, необходимую для быстрого и ровного исполнения трелей.

δ5.

Голову нужно постоянно держать высоко и прямо, но при этом естественно, чтобы не препятствовать току воздуха. Руки должны быть немного развернуты наружу и высоко подняты, причем левая больше, чем правая. Нельзя прижимать их к телу, чтобы не приходилось наклонять голову вправо. Это не только влечет за собой плохую постановку, но и вредит дыханию, так как при наклоне головы сдавливается горло, и вдох не может осуществляться как должно, с легкостью⁴².

δ6.

Флейта должна быть все время крепко прижата к губам. Не следует руками приворачивать ее к себе или отворачивать, так как из-за этого звук понижается или повышается.

δ7.

Пальцы должны располагаться прямо над игровыми отверстиями. Не нужно прижимать их друг к другу или растопыривать, чтобы не приходилось делать ими ненужные широкие движения. Большой палец правой руки должен всегда оставаться на одном месте не для того, чтобы на него опиралась флейта (для этого предназначена левая рука), а для того, чтобы остальные пальцы всегда оставались в правильном положении и легко находили игровые отверстия. Вообще пальцы должны быть немного напряжены для того, чтобы играть трели ровно и блестяще.

δ8.

Необходимо внимательно следить за пальцами, чтобы не привыкнуть во время игры поднимать их слишком высоко или неравномерно, в противном случае невозможно будет быстро, полно и четко исполнять пассажи, а это одно из главных достоинств игры на инструменте. Пальцы не должны опускаться слишком низко над игровыми отверстиями. Их следует держать как минимум на высоте, равной толщине мизинца, чтобы не вредить ясности и чистоте звуков.

⁴² Для сравнения мы приводим отрывок о постановке из школы Оттетера: «Независимо от того, играет [музыкант] стоя или сидя, тело нужно держать прямо; голову лучше высоко, чем низко, ее следует немного повернуть к левому плечу. Руки нужно держать высоко, но не задирая локти и плечи; левое запястье выгнуто внутрь, левая рука близко к телу.

[[]Играя] стоя нужно хорошо опираться на обе ноги; левая нога немного выдвинута вперед, тело опирается на правое бедро—и все это непринужденно. Особенно надо следить за тем, чтобы не двигать ни телом, ни головой, как это часто происходит у тех, кто отбивает такт.

Такая поза в большой цене и весьма изящна; и вид [исполнителя] не является помехой слуху, наслаждающемуся звучанием инструмента.

Что касается расположения рук, то приведенное здесь изображение красноречивее, чем все, что можно было бы написать по этому поводу. По этой картинке понятно, что нужно поднять левую руку (A), положить флейту между большим и первым пальцем (B) и прогнуть вниз запястье. Пальцы нужно поставить так, чтобы первый и второй были немного согнуты, а третий вытянут.

Пальцы правой руки (С) нужно держать почти прямо, запястье немного прогнуть вниз, большой палец поставить напротив пальца, закрывающего четвертое отверстие или немного ниже. Мизинец стоит между шестым отверстием и украшением на клапане. Все это видно на изображении. Помимо этого флейту нужно держать почти горизонтально и лишь самый конец с клапаном немного склонить вниз (D)» [17, 1-2/9-10]. См. ил. 5 на с. 126.



Ил. 5. Ж. Оттетер Римский. Изображение постановки флейтиста из трактата «Основы игры на поперечной флейте» (1707).

δ9.

Следует оберегать себя от того, чтобы правой рукой помогать левой руке держать флейту. Еще более от того, чтобы, с той же целью, оставлять мизинец лежать на каком-либо из клапанов в то время когда клапан должен быть закрыт. Эту ошибку я замечал у многих играющих на этом инструменте. Тем не менее, это вредная привычка. Если во время исполнения быстрых пассажей, когда обе руки работают попеременно, на звуках e' и e'', а также f' и f''^{43} , мизинец остается лежать на клапане и, следовательно, держит его открытым, эти звуки становятся выше на комму, или девятую часть тона, что неприятно для слуха. Звукам f:s", g'', a'', b'' и h'' открытый клапан не вредит.

Глава III

Об аппликатуре (Application) и звукоряде (Scala) флейты

δ1.

Поскольку в следующей главе, где речь пойдет о постановке губ, в некоторых случаях потребуется знание аппликатуры, без которого невозможно применять описанные там правила, я счел необходимым предварительно рассказать об аппликатуре, а именно о той, которую использую я сам и которую нахожу наилучшей.

δ2.

Как известно, главные звуки* имеют названия: c, d, e, f, g, a и h**. Они повторяются во всех октавах. Звук f от звука e, как и c от h, отстоит на полутон. Расстояние между остальными звуками равно тону. Над буквенными обозначениями нижней из октав, входящих в диапазон флейты, в отличие от более высоких, ставится один штрих, и эта октава называется — c одним штрихом. Над буквами, обозначающими следующую октаву, ставят два штриха и называют ее — c двумя штрихами. Буквы следующей за тем октавы обозначаются тремя штрихами, и октава получает имя — c тремя штрихами 44 . Этот способ обозначения нот происходит от немецкой табулатуры, которая издавна использовалась в клавирной музыке. Семь звуков изображаются в виде нот на системе из пяти линеек, которую в партии флейты открывает скрипичный ключ, расположенный на второй линейке. При этом нота, обозначающая один звук, занимает место на линии, а нота, обозначающая следующий звук, — соседний промежуток между линиями. Самый нижний звук флейты, d', занимает место под первой линейкой. Над

^{*} Я называю эти звуки главными потому, что они используются в первую очередь, и потому, что на системе из пяти линеек, где пишутся ноты, они предстают в чистом виде, до появления знаков повышающих или понижающих высоту звука (прим. И. Квапца)

^{**} На протяжение всей книги я буду обозначать звуки заглавными буквами, первыми в немецком алфавите, и, при необходимости, словами уточнять, в какой октаве они находятся. Отчасти это нужно для удобства печати, отчасти для того, чтобы в иных случаях не вводить читателя в заблуждение (прим. И. Кванца).

От переводчика: в данной публикации мы не воспроизводим авторские обозначения звуков заглавными латинскими буквами, а используем принятые в отечественной практике строчные.

⁴³ См. аппликатуру для этих нот в Таблице 1 Кванца (ил. 6 на с. 130).

 $^{^{44}}$ Чтобы не загромождать текст, для звуков, относящихся к октавам с одним, двумя или тремя штрихами, вместо словесных комментариев около буквенного обозначения будет ставиться соответственный значок. Например, для звуков с одним штрихом—a', с двумя штрихами—a'', с тремя—a'''. Эта практика заимствована нами у современных переводчиков трактата Кванца на европейские языки.

ним, попеременно на линиях и в промежутках между линиями, располагаются остальные звуки, вплоть до g''. Для более высоких звуков, когда они встречаются, проводят дополнительные линии и, соответственно, оставляют промежутки между дополнительными линиями. И так до самого верха. См. таб. 1 прим. 1^{45} .

ξ3.

Между теми из главных звуков, которые образуют целый тон, располагаются еще пять других звуков, которые делят расстояние между главными звуками на две, иногда неравные, половины и потому отстают от ниже или выше расположенного главного звука на малый или большой полутон*. Именно из-за этого неравенства их называют, обозначают при письме и, согласно требованиям чистого строя, исполняют двумя способами. В немецком языке название этих звуков образуется присоединением к букве, обозначающей главный звук, двух слогов — es или is. Записываются они на тех же линиях или в тех же промежутках между линиями, что и главные звуки, но сопровождаются либо понижающим, либо повышающим знаком. Если такой звук стоит на полтона ниже главного звука, то к букве, обозначающей главный звук, присоединяют слог es, а перед нотой ставят круглую букву в, которая обозначает понижающий знак. В этом случае следует играть звук на полтона ниже главного. При использовании слога es названия звуков а и е являются исключениями, к ним прибавляется только буква s. Звук же на полтона ниже h обычно называют b. Следовательно, названия этих звуков таковы — des, es, ges, as, b. Когда они перемешаны между главными звуками, возникает необходимость распространения подобного неравенства полутонов и на оба полутона натуральной гаммы, вследствие чего появляются звуки сез и fes (см. таб. 1 прим. 2). Если же нужно взять звук на полтона выше основного, то перед нотой ставят двойной крест, или диез, который называют повышающим знаком. Для обозначения этих звуков к основным названиям прибавляют слог is. Следовательно, они называются cis, dis, fis, gis, ais. По вышеупомянутым причинам образуются eis и his. Перед звуками fis и cis иногда располагается большой одинарный крест (см. таб. 1 прим. 3, четвертая и девятая ноты). Этот знак повышает основной звук на два малых полутона. Поскольку основной звук уже был повышен на полтона, дабы не вызывать путаницу и не ставить перед одной нотой два двойных креста, используют этот одинарный крест. Как на клавире, так и на флейте первый звук [после этого] превращается в g, а второй — в d. Следовательно, первый звук можно было бы называть g fis, а второй — d cis, ибо, насколько я знаю, для них еще не существует других названий. Для того же, чтобы понизить основной звук на два малых полутона, как иногда бывает со звуками b и es, еще не установлен специальный знак. Некоторые композиторы в этом случае вместо двух круглых b используют одну круглую букву b чуть большего размера. На флейте эти звуки берутся как основной звук, расположенный под понижаемым полутоном — b как a и es как d. Коль скоро по требованию тональности тот или иной из основных звуков должен быть постоянно понижен или

^{*} Некоторым может совершенно справедливо показаться, что определение большой и малый полутон содержит в себе противоречие. Две части целого, которые не полностью равны, и [тон] в их случае делится не ровно [надвое], не могут в буквальном понимании называться половинами. Между тем, это название употребляется с давних пор, и я думаю, без него мне нелегко будет изъясняться. Я надеюсь, что до тех пор, пока повсеместно не распространится какое-нибудь более точное название, мы допустим эту маленькую незначительную бессмыслицу (прим. И. Кванца).

⁴⁵ См. ил. 6 на с. 130.

повышен, для удобства записи бемоль или диез пишут в самом начале произведения, на первой системе, на той линии или в том промежутке между линиями, которые должны быть понижены или повышены. Если один из этих пониженных или повышенных основных звуков нужно вернуть на их первоначальное место, используется определенный знак, который называют квадратным b, угловатым b, отменяющим знаком или даже, поскольку он восстанавливает перемещенный основной звук на его прежнем месте, восстанавливающим знаком. Выглядит он следующим образом (таб. XXI, прим. 3, второй такт)⁴⁶.

δ4.

Как все эти звуки берутся на флейте, можно увидеть в первой таблице, в 1, 2 и 3 примерах 47 . В первом примере приведены основные, или диатонические, звуки. Во втором примере—звуки с бемолями, а в третьем—с диезами, те, которые называют хроматическими, или энармоническими. Как уже говорилось в предыдущей главе, цифры, находящиеся под нотами, обозначают пальцы, закрывающие нужные для каждого звука игровые отверстия. Если вместо цифр стоят прочерки, отверстия остаются открытыми. Мизинец, обозначаемый цифрами 7 или 8, открывает соответствующий клапан; если же стоит прочерк— не касается его. Когда за звуком his'' следует cis''' (см. таб. 1 прим. 3), нужно лишь поднять пятый палец и получится совершенно чистый cis. В ином случае этот his можно также взять 2, 3, 4, 5 и 7 пальцами, и наполовину 48 закрыть первое игровое отверстие. Однако первый вариант все же лучше второго. Итак, нужно просто посмотреть на цифры, стоящие около каждого игрового отверстия флейты, изображенной в этой таблице, и можно будет сразу увидеть, какие пальцы нужно использовать для каждого звука.

Если f''' из прим. 1 будет плохо отвечать, можно наполовину открыть пятое игровое отверстие.

Основной cis''' из прим. 3, со 2, 3, 4 и 7 пальцами, немного высоковат. Если же наполовину закрыть первое отверстие или взять упомянутый cis 2, 3, 4, 6 и 7 пальцами, он будет чистым. Однако эта аппликатура используется только в медленном темпе. Дополнительный же cis''', при котором открыты все игровые отверстия, напротив, низковат, вследствие чего [для него] нужно отворачивать флейту.

δ5.

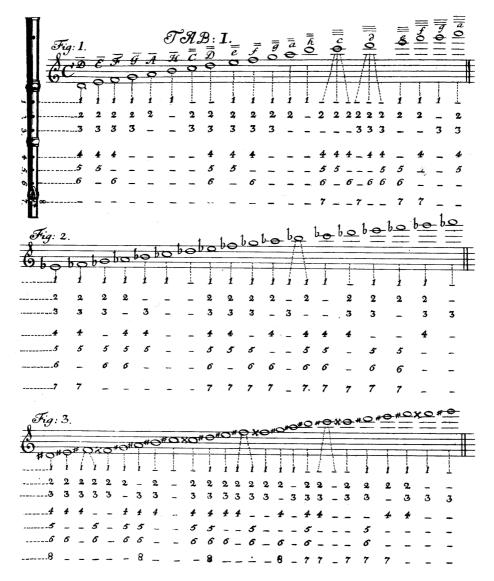
Из сказанного можно заключить, что звуки с бемолями на одну комму выше звуков с диезами. Следовательно, поскольку тоны с малой терцией, расположенные между d и e и между g и a, а также тон с большой терцией, расположенный между c и d, иногда записываются с бемолем, а иногда с диезом⁴⁹, играться они должны по-разному, так, чтобы des был на комму выше cis, es на комму выше dis и as на комму выше gis.

 $^{^{46}}$ В примере содержится изображение знака бекар. Факсимильное воспроизведение мы сочли в данном случае излишним.

⁴⁷ См. ил. 6 на с. 130.

⁴⁸ Кванц пишет, что отверстие должно быть закрыто «наполовину» (halb). Однако, принимая во внимание то, что все флейты немного отличаются друг от друга, в том числе, различны качество и характер дерева, из которого они могут быть изготовлены, вернее будет сказать «частично». Каждому исполнителю необходимо найти оптимальный для себя вариант. Это касается всех подобных случаев в объяснении аппликатуры, трелей и т. д.

 $^{^{49}}$ Кванц имеет в виду пары тональностей: dis-moll/es-moll, gis-moll/as-moll, Cis-dur/Des-dur—которые в принятой им телемановой системе темперации энгармонически друг другу не равны.



Ил. 6. И. И. Кванц. Таблица 1, примеры 1–3. Аппликатура поперечной флейты (факсимиле)

δ6.

Некоторые звуки можно взять несколькими способами. Например, c''' и d''' можно взять тремя способами (см. таб. 1 прим. 1); b''—двумя способами (см. таб. 1, прим. 2); f:s', f:s'' и c:s'''—двумя способами (см. таб. 1, прим. 3). Первый способ всегда остается самым привычным и наиболее распространенным, второй и третий вариант, напротив, используются как дополнительные, чтобы было легче и удобнее играть в некоторых случаях. Например, если бы мы захотели использовать в примере 1(а) из таб. 2 основной b, это привело бы к большим трудностям



Ил. 7. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 1 а—q (нотные примеры к §§6–9, 11 Главы III; факсимиле)

из-за встречающихся там as и c^{50} . Однако если взять дополнительный b, этот пример можно чисто и четко сыграть в самом быстром темпе. В скачках e-c и d-c в примере 1(b) легче сыграть c вторым способом, чем первым или третьим. В 1(c), напротив, третий вариант c будет удобнее, чем первый и второй. Существуют флейты, на которых этот c можно сыграть еще одним способом, а именно c третьим пальцем и клапаномc1. Это очень удобно для некоторых поступенно восходящих или нисходящих звуков в быстром темпе, если среди них встречаются c0, c1 c2 в верхнем регистре. Пример 1(d) невозможно было бы сыграть в быстром темпе c3 сосновным c4 в торым способом, а в 1(f) — третьим. В первых трех группах 1(g) [звук] c5 можно взять 1 и 3 пальцами, а в четвертой фигуре—1, 3, 4 и 6; при этом нужно умерить выдох на c6, иначе он будет слишком высоким. Если вы попробуете противоположное, то найдете, что основной аппликатурой эти пассажи сыграть невозможно.

δ7.

Эти несколько примеров могут стать поводом к дальнейшим изысканиям. Нужно всего лишь обращать внимание на сочетание нот и выбирать аппликатуру, которая требует движения наименьшего количества пальцев. Так, если в примере 1(a) мы захотели бы сыграть b основной аппликатурой, то между c и b пришлось бы привести в движение шесть, а между as и b—четыре пальца. Если же взять bвторым способом, то и в первом и во втором случаях нужно привести в движение только один палец (следовательно, имеется большое преимущество в скорости). Если исследовать примеры 1(b), (c), (d), (e), (f) и (g), обнаружатся те же преимущества. Второй, или дополнительный, fis по большей части используется в медленных и певучих, а не в быстрых пьесах. Преимущественно он встречается, если такие ноты, как в примерах 1(h) или (i) из таб. 2, при восходящем или нисходящем движении следуют друг за другом, поскольку основной fis на флейте относительно gis и eis звучит слишком низко. Если без [использования] клапана этот f s на флейте не звучит, нужно открыть большой клапан 52 и умерить выдох. С этим дополнительным fis следует поступать следующим образом: единожды дав его услышать, продолжайте играть его до тех пор, пока пьеса остается в тонах E-dur, Cis-moll, Fis-moll, Gis-moll, H-dur и Fis-dur. Нельзя в одинаковых местах

⁵⁰ См. ил. 7.

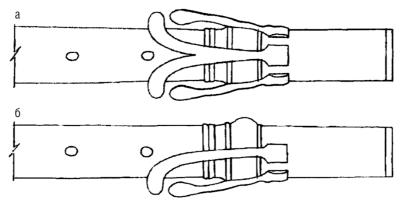
 $^{^{51}}$ Вероятно, это касается основного варианта аппликатуры. Добавив 3 палец и оставив нажатым клапан, мы получим аппликатуру для his'', лишь в некоторых случаях, по мнению Кванца, пригодную для c'''.

⁵² Под «большим» клапаном Кванц имеет в виду изогнутый.

играть f ів попеременно то основной, то дополнительной [аппликатурой]. Если же тон меняется, и g із сменяется g, необходимо вернуться к основному f із, причем сначала сыграть его немного выше, чем обычно, чтобы слух снова к нему привык.

δ8.

Причиной, побудившей меня снабдить флейту клапаном, доселе отсутствовавшим, является различие между большими и малыми полутонами. Когда одна и та же нота, стоящая на какой-либо линии или в промежутке между линиями, повышается диезом, см. в таб. 2 прим. 1(k), или понижается бемолем, см. 1(l), разница между основным и этим звуком составляет малый полутон. Напротив, когда одна нота стоит на линии, а другая, стоящая на ступень выше, понижается бемолем, см. 1(m), или нота, стоящая на линии, повышается диезом, а другая, стоящая в промежутке на ступень выше, остается натуральной, см. 1(п), разница между ними составляет большой полутон. Большой полутон вмещает пять комм, а малый — четыре. Следовательно, звук es должен быть на комму выше dis. Если бы на флейте был только один клапан, то оба звука, es и dis, должны были бы быть настроены с биениями (schwebend), как на клавире, где оба они берутся одной клавишей — так, что ни es, как квинта вниз от b, ни dis, как большая терция вверх от h, не звучали бы чисто. Чтобы подчеркнуть эти различия и играть чистые интервалы, и было необходимо добавить второй клапан. Вследствие этого звуки, образованные понижением главных на полтона с помощью круглого b, берутся иначе, чем звуки, обозначенные крестом. Например, b' берется иначе, чем ais'; c'' иначе, чем his'; des'' (для исполнения которого нужно отворачивать флейту) иначе, чем cis"; fes иначе, чем e; ges" иначе, чем fis"; as" (с малым клапаном) иначе, чем gis'' (с большим клапаном); ces''' иначе, чем h'', и т. д. Однако же подобного рода различия невозможно передать на клавире, где эти различаемые нами звуки извлекаются при помощи одной и той же клавиши, и помочь может только настройка с биением (Schwebung). И все же, поскольку различия сии заложены в природе звука и без труда соблюдаются певцами, равно как исполнителями на струнных инструментах, уместно было наделить флейту такой возможностью, что не могло осуществиться без второго клапана. Кто хочет как следует отточить музыкальный слух, тому эти знания пригодятся. Возможно, со временем от этого [изобретения] будет еще больше пользы.



Ил. 8а, б. Малый и изогнутый клапаны флейты Кванца: модель, пригодная как для правши, так и для левши (8а); модель, рассчитанная только на правшу (8б)

δ9.

Несмотря на то, что я поведал об использовании двух клапанов уже около двадцати лет назад, они до сих пор не стали общепринятыми. Вероятно, не все увидели пользу этого [изобретения] или подумали, что оно повлечет большие сложности при игре. Но поскольку изогнутый клапан не употребляется ни для каких других нот, кроме четырех с диезами, представленных в таб. 2 прим. 1(q), малый же клапан используется со всеми остальными натуральными, повышенными и пониженными звуками, если только для них вообще нужен клапан, то видно, что эти мнимые сложности—сущие пустяки.

δ10.

Как видно на изображении флейты в первой таблице, изогнутый клапан должен находиться на одной прямой линии с игровыми отверстиями, а малый клапан — рядом, напротив мизинца. Для левши изгиб большого клапана должен быть направлен в другую сторону и там же должен быть установлен малый клапан таким образом, чтобы мизинцем было легко достать оба клапана, будь они расположены на той или на другой стороне флейты. Пятка изогнутого клапана должна быть не слишком длинной, чтобы изогнутый клапан был длиннее малого на расстояние примерно равное толщине мизинца. Выступать дальше малого клапана изогнутый тоже не должен, чтобы можно было нажимать малый клапан, не касаясь изогнутого. Если сделать изогнутый клапан с двумя пятками, наподобие клапана С на гобое, и поставить малый клапан также и с другой стороны, то такую флейту смогут использовать и правша, и левша⁵³.

§11.

Чтобы чисто настроить отверстия под клапанами, нужно проверить терцию g и квинту b для малого клапана, см. таб. 2 прим. 1(o), и h и fis, для которых dis является большой терцией, для изогнутого клапана, см. 1(p).

§12.

Поскольку аппликатура поперечной флейты имеет много общего с аппликатурой гобоя, многие считают, что любой гобоист может самостоятельно научиться играть и на флейте. Отсюда проистекает огромное количество ошибок в аппликатуре и в постановке губ. Как нетрудно убедиться, эти два инструмента по своим свойствам сильно отличаются друг от друга, поэтому не стоит соблазняться приведенным предрассудком.

Использованная литература

- 1. *Грохотов С. В.* И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве // Музыкальное искусство Барокко. Стили, жанры, традиции исполнения: сб. статей / Сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М.: Московская консерватория, 2003. С. 148–180.
- 2. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
- 3. *Кванц И*. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / Пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
- 4. *Кванц И*. Опыт наставления по игре на поперечной флейте (фрагменты) /Пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 25–26.

⁵³ См. ил. 8а, б.

- 5. *Корсунская С.* О музыкальной деятельности короля Пруссии Фридриха II Великого // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции / Ред.-сост. М. Насонова, Р. Насонов. М.: Прест, 1999. С. 166–174.
- 6. Симонова Э. Иоганн Иоахим Кванц // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 23–25.
- 7. *Смирнов Д. В., Неклюдов Ю. И.* Цимбалы // Музыкальные инструменты: энциклопедия / Гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 652–657.
- Художникова С. И. Трактат И. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversiere» (с исполнительскими комментариями) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 60–64.
- 9. [Anonymus] [Über Moldenits Schreiben an Quantz] / Seltsame Erfindungen // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 4. St. 1. Berlin: 1758–1759, G. A. Lange. S. 91–93.
- 10. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert: in 2 Th. Th. 1. Berlin: C. F. Henning (in Verlegung des Auctoris), 1753/R. [VI], 135 S.
- 11. Bowers J. M. Philbert [Rebillé, Philbert; Rebillé, Philibert] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XIX / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 557.
- 12. [Burney Ch.] Carl Burneys der Musik Doktors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt [von Chr. D. Ebeling]. Hamburg: Bode, 1773. [VI], 314, [XXIV] S.
- 13. [Corrette M.] Methode pour apprendre aisément à joüer de la flute traversiere. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et a joüer a livre ouvert les sonates et concerto. Par mr. Corrette. P.: l'auteur, [ca. 1735].
- 14. Drummond P. Pisendel, Johann Georg Baptiste // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XIX / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 787–788.
- 15. Funck-Brentano Fr. Le Drame des poisons: études sur la société du 17e siècle et plus particulièrement la cour de Louis XIV d'après les archives de la Bastille. P.: Hachette, 1899; Quatrieme edition: P.: Hachette, 1900. [XX], 309 p.
- Härtwig D. Volumier [Woulmyer], Jean Baptiste // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XXVI / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 890–891.
- 17. Hotteterre J. Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois. P.: Christophe Ballard, 1707; Faksimile-Reprint der Amsterdamer-Ausgabe von 1728 / Mit deutscher Übersetzung von H. J. Hellwig und einer Einleitung von Vera Funk. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1998. XII, 47, 51, [XII] S.
- 18. Hotteterre J. L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus. Avec des préludes tous faits sur tous les tons dans différents mouvements et différents caractères, accompagnés de leurs agréments et de plusieurs difficultés propres à exercer et à fortifier. Ensemble des principes de modulation et de transposition; en outre une dissertation instructive sur toutes les différentes espèces de measures. Œvre VIIe. P.: l'auteur et Boivin, 1719/R. 76 p.
- 19. [Kircher A.]. Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeòque Universà Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimùm in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
- 20. Koch H. Chr. Deutscher Baß // H. Chr Koch. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Mein: August Hermann der Jünger, 1802. Sp. 417.
- 21. Lescat Ph. Boismortier, Joseph Bodin de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. III / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 808–809.

- 22. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Verlag des Verfassers, 1756/R. 264 S.
- 23. [Quantz J. J.] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes 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.; Traduct. en français: 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.; Nederl. overzetting: Grondig Onderwys Van den Aardt en de regte Behandeling der Dwarsfluit; Verzeld met eenen treffelyken Regelenschat van de Compositie En van de Uitvoering der voornaamste Muzykstukken, op de gebruikelykste Instrumenten; Door lange ondervinding en sckrandere opmerking, in der Groote Muzykaale Wereld. Uit het Hoogduitsche vertaald door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van Martini Kerk te Groningen. Amsteldam: A. Olofsen, 1754. [XVI], 240, [16] S.; Traduz. italiano: [A. Lorenzoni] Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica: opera del Dr. Antonio Lorenzoni. Vicenza: Francesco Modena, 1779. 91 p.; Engl. transl.: Easy and Fundamental Instructions Whereby either vocal or instrumental Performers unacquainted with Composition, may from the mere knowledge of the most common intervals in Music, learn how to introduce Extempore Embellishments or Variations; as also Ornamental Cadences, with Propriety, Taste, and regularity. Translated from a famous Treatise on Music, written by John Joachim Quantz, Composer to his Majesty the King of Prussia. L.: Welcker, [ca. 1775]. Title and 32 p.
- 24. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd edition. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.
- 25. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 1, St. 3 Berlin: G. A. Lange, 1755. S. 197–250.
- 26. Praetorius M. Theatrum instrumentorum seu sciagraphia Michaëlis Praetorii: darinnen eigentliche Abriß und Abconterfeyung fast aller derer musicalischen Instrumenten, so jtziger Zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Orten ublich und verhanden seyn, wie dann auch etlicher der alten ind indianischen Instrumenten recht und just Maßstabe abgerissen und abgetheilet. Wolffenbüttel: [Elias Holwein], 1620. XLII pl.
- Sorge G. A. Anmerckungen zu Quantzens Dis- und Es-Klappe auf der Querflöte // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 4. St. 1. Berlin: 1758–1759, G. A. Lange. S. 1–17.
- 28. [Telemann G. Ph.] Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System // Mizler L. Chr. [Neu eröffnete] Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urteil von musikalischen Schriften und Büchern, worinn alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. 4 Bde in 3. Bd. 3. T. 4. Lpz.: Mizlerischen Bücherverlag, 1752. S. 713–719.
- 29. *Theodorsen C.* Moldenit und Quantz. Musikalische Streitkultur um 1750 // Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur. № 18 (2005). S. 259–285.
- 30. *Tromlitz J. G.* Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Lpz.: Adam Friedrich Böhme, 1791/R. XXIV, 376 S.
- 31. Walther J. G. Harmonia, Harmonie // J. G. Walther. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert werden. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. S. 300.