Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод[1] и комментарии *Екатерины Дрязжиной*

Глава IV

О постановке губ (Embouchure)

§ 1.

Строение флейты подобно дыхательному горлу, и образование звука во флейте схоже с образованием звука в дыхательном горле человека[2]. Человеческий голос производится выдохом воздуха из легких и движением гортани. От различного положения элементов ротовой полости, таких как небо, небный язычок, щеки, зубы и губы, — равно как и полости носа, зависит хорошее или плохое звучание [голоса]. Расширяя голосовую щель посредством соответствующих мышц и немного опуская пять хрящей гортани, отчего она укорачивается, при этом довольно медленно выдыхая воздух из легких, мы получаем низкий звук; и он тем ниже, чем больше расширяется голосовая щель. Наоборот, сужая голосовую щель с помощью других, предназначенных для этого, мышц и, следовательно, поднимая пять упомянутых хрящей горт из легких с большей скоростью, мы получаем звук высокий; и чем сильнее сужается голосовая щель, тем выше звук. Прижимая язык к небу или сжимая зубы, не давая тем самым достаточно широко открыться рту, мы создаем препятствия для звука; в этом кроются основные ошибки певцов, а именно так называемые гортанный и носовой голос[4].

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

§2.

На флейте звук формируется движением губ: бóльшим или меньшим их сжатием во время выдыхания воздуха в губное отверстие флейты. Но и [остальные] элементы ротовой полости могут по-разному на него влиять. Далее будут показаны все возможные ошибки, которых следует остерегаться, дабы не вторить вышеописанным недостаткам человеческого голоса.

§3.

Вообще, звук флейты (*sonus*) на редкость привлекателен. Он похож более на контральто, чем на сопрано, — на те звуки, что у людей называют грудным голосом. Нужно изо всех сил стараться достигнуть сходства в звучании с теми флейтистами, которые умеют играть на флейте ярким, пронзительным, плотным, полным, сильным и при этом приятным звуком[4].

---

[1] Продолжение. Начало — в №3, 2011, с. 104–135.

Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: *J. J. Quantz*. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

[2] И. Ф. Агрикола в примечаниях к своему переводу трактата П. Ф. Този обращается к той же аналогии: «Дыхательное горло человека, по мнению большинства знатоков естественных наук старого и нового [времени], да и на вид, является полым органом, в котором подвижный воздушный поток, проходящий через маленькое отверстие, называемое голосовой щелью (*Glottis*), производит звук, подобно тому, как это происходит на духовом инструменте» [2, *25*]. См. ил. 1 и 2.

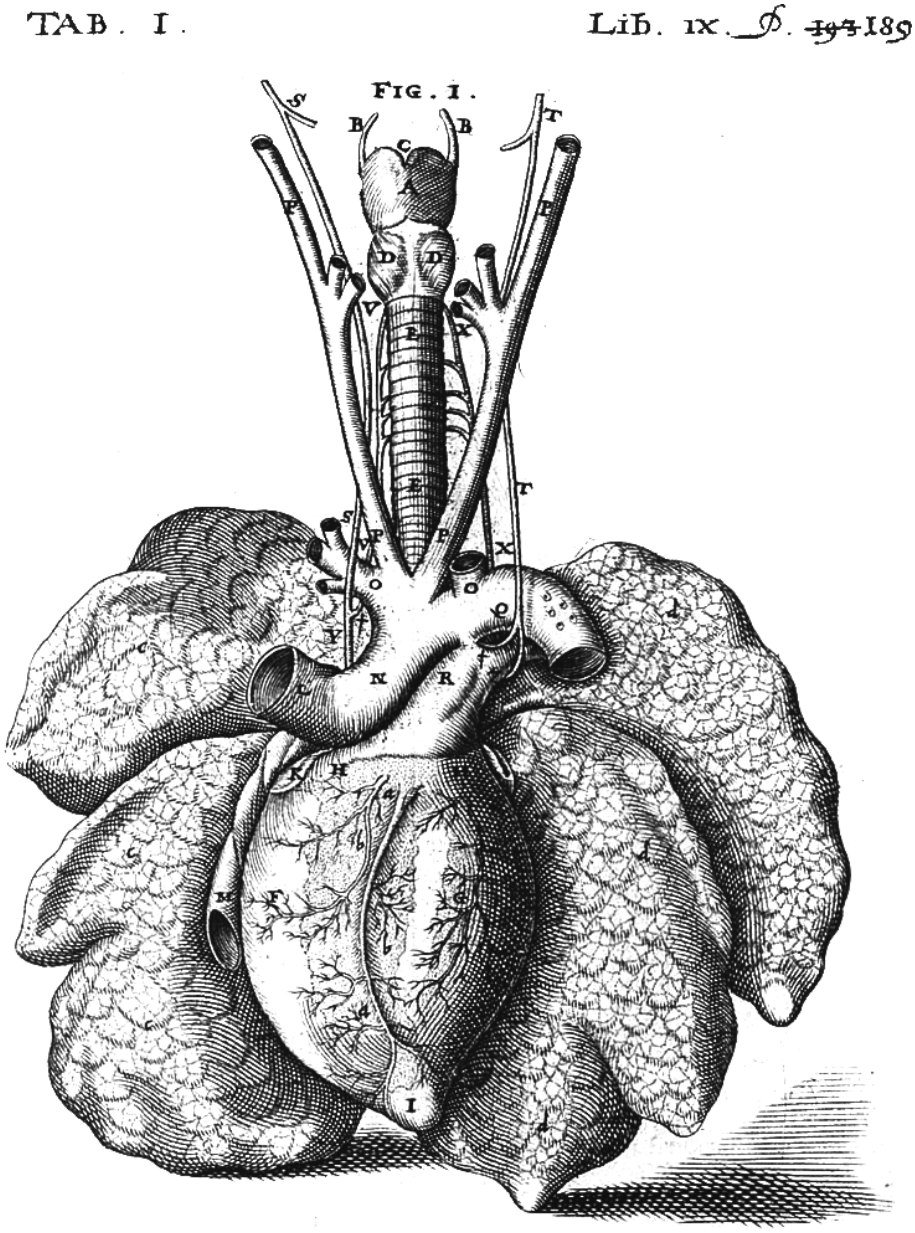
[3] На те же «ошибки певцов» указывает и Агрикола: «Заметим <...>, что всё мешающее свободному току воздуха через голосовую щель, его резонированию в полостях рта и носа и свободному проходу через них, является причиной плохого звучания голоса. Эти помехи бывают врожденными дефектами — например, когда носовая полость недостаточно велика или ее внутреннее строение как-то еще нарушено, либо временными обстоятельствами, когда нос забит вследствие насморка или злоупотребления нюхательным табаком, особенно таким, в котором много ароматических масел, или приведен в плохое состояние каким-либо другим заболеванием; или же они появляются вследствие благоприобретенных недостатков — например, когда [певец] во время пения без необходимости отодвигает и изгибает язык, который должен, по возможности, плоско и ровно лежать во рту, а также недостаточно открывает рот или же сжимает зубы. В первых двух случаях возникает так называемое “пение в нос”, а в третьем — гортанное пение (*il cantar di gola*)» [2, *30*].

[4] Характеристика, данная Кванцем, отражает его собственное представление о хорошем звуке. Однако, сопоставив ее с мнением других авторов, мы можем сделать вывод, что представление о хорошем звуке как о звуке громком, ярком и полном более свойственно немцам, в то время как согласно вкусу французов среди важнейших качеств хорошего звука — нежность и деликатность. Приведем в этой связи ряд высказываний представителей обеих школ:

«<...> единственный образец, на который должен равняться инструменталист, формируя свой звук, — это красивый человеческий голос; по моим ощущениям, красивый человеческий голос должен быть ярким, полным и звучным, сильным, но не визгливым, мягким, но не мутным; короче говоря, я считаю красивым полный, певучий, мягкий и гибкий голос, в котором много металла <...> Кто обладает ярким металлическим звуком и, к тому же, играет одинаково ровно [по звуку] во всех [регистрах] инструмента, у того есть преимущество перед теми, кому этого недостает, а недостает этого многим» (И. Г. Тромлиц; см. [10, *109, 110*]).

«Звук флейты можно считать тем совершеннее, чем более он приближается к человеческому голосу, не теряя, однако, собственной, присущей инструменту, привлекательности; высокий [регистр] должен быть ярким и звучным, низкий — крепким и полным, а средний — напевным, как если бы те оба (высокий и низкий) плавно слились друг с другом» (А. Б. Фюрстенау; см. [4, *8*]).

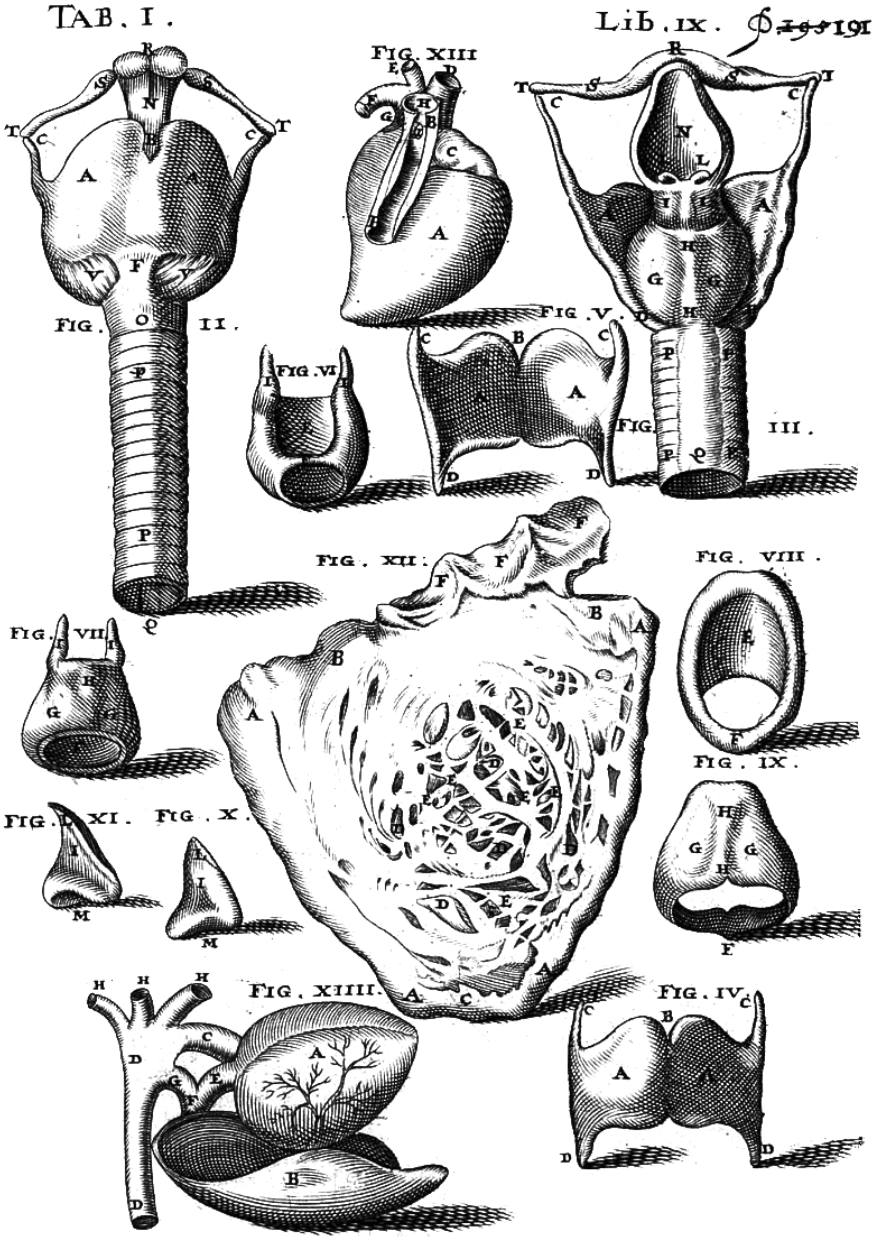
«Губы находятся в правильном положении, когда звук полный, плотный, ровный и чистый; и, кроме того, прекрасно, если звук бархатист, нежен, звучен и изящен» (А. Махо; см. [6, *6*]).



Ил. 1. Анатомическая таблица Джулио Кассерио

Легкие, трахея, сердце с отходящими от него сосудами. (A — гортань с выступающим щитовидным хрящем; DD — перстнещитовидные мышцы; EE — хрящи трахеи, соединенные кольцевыми связками)

Приводится по изданию: Julii Casserii, Placentini, und Danielis Bucretii Anatomische Tafeln <…>. Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1707



Ил. 2. Анатомическая таблица Джулио Кассерио

Примеры II и III. Верхняя часть трахеи и гортань. *Примеры IV и V.* Щитовидный хрящ. *Примеры VI и VII.* Перстневидный и черпаловидный хрящи. *Примеры VIII и IX.* Перстневидный хрящ. *Примеры X и XI.* Черпаловидный хрящ. Парные изображения показывают каждый хрящ спереди и сзади

Приводится по изданию: Julii Casserii, Placentini, und Danielis Bucretii Anatomische Tafeln <…>. Franckfurt am Mayn: Georg Heinrich Oehrling, 1707

§4.

Здесь многое зависит от самого инструмента, от того, имеет ли он надлежащее сходство в звуке с человеческим голосом. Если же такового сходства нет, ни одному человеку не под силу будет улучшить звук, как бы искусно ни владел он своим губным аппаратом; также и умелый певец не сможет сделать красивым свой от природы плохой голос. У одних флейт громкий (*stark*) и плотный звук, у других — тихий (*schwach*) и тонкий. Такие свойства дерева, как плотность, твердость и тяжесть, делают звук громким и ярким. Плотность и сила звука зависят от внутреннего диаметра (*inwendige Weite*) и соразмерной ему толщины стенок флейты. Тонкий, тихий звук получается в противоположном случае, когда дерево пористое и легкое, а внутреннее сверление (*inwendige Bau*) флейты узкое, и она сделана из плохого дерева. Чистота октав зависит исключительно от внутреннего сверления, которое также во многом способствует красоте и приятности звука. Если флейта слишком сильно сужается, то верхние звуки будут высить относительно нижних. Если же флейта внутри недостаточно сужается, то верхние звуки окажутся слишком низкими, по сравнению с нижними. Губное отверстие тоже должно быть хорошо вырезано. Чистые переходы от звука к звуку зависят от стабильной и уверенной постановки губ, хорошего музыкального слуха и понимания соотношений музыкальных звуков[5]. Тот, кто обладает этими познаниями и, в то же время, хорошо играет на флейте, в состоянии изготовить хороший и стройный инструмент. Но поскольку большинству флейтовых мастеров этого недостает, то редко удается заполучить хорошую флейту и, часто играя на ней, развить хороший слух. Посему обладать знаниями о том, как самому изготовить или хотя бы настроить флейту, — большое преимущество для флейтиста. Новые флейты сжимаются, когда на них начинают играть, и их внутреннее сверление почти всегда изменяется; следовательно, для сохранения чистоты октав они должны быть заново высверлены. С давних пор существовало ошибочное мнение, будто только плохой исполнитель (но не хороший) может испортить инструмент: играя, сделать его фальшивым. Однако, дерево как у первого, так и у второго изменяется одинаково, играют ли они громко или тихо, чисто или фальшиво. Вообще, разыгранная флейта, коль скоро она сама по себе хороша и чисто настроена, всегда имеет преимущество перед новой. Счастливец — тот, у кого есть флейта, обладающая всеми перечисленными достоинствами, потому как хороший и стройный инструмент — это уже полдела.

§5.

Однако, несмотря на это, частенько от исполнителя зависит больше, чем от инструмента. Когда несколько человек один за другим играют на одном и том же инструменте, заметно, что каждый извлекает особенный звук, не такой как у других. И дело тут не в инструменте, а в том, кто на нем играет. Некоторые обладают талантом подражать голосу и речи других людей. Но все же на поверку становится ясно, что это не голос того самого человека, а лишь имитация. Из этого следует, что у каждого человека от природы — особый голос, равно как и особое звучание на инструментах, и природу эту полностью изменить невозможно. Не стану спорить, при большом усердии и изрядной наблюдательности можно изменить звук и добиться в чем-то сходства со звуком другого [музыканта], особенно если это происходит с самого начала [обучения]. Но я знаю из своего

[5] *Verhältnis der Töne*; имеются в виду пропорции музыкальных интервалов.

опыта, что, даже если два человека многие годы играют вместе, звук одного всегда немного отличается от звука другого. И это имеет место не только при игре на флейте и на всех тех инструментах, где звук образуется губным аппаратом или движением смычка; даже клавир (*Clavicembal*) и лютня не являются здесь исключениями.

§6.

Каждый знает, что губной аппарат не всегда послушен и одинаково хорош, и звук иной раз бывает не слишком ярок и приятен. Порой звук изменяется в процессе игры, оттого что край губного отверстия [флейты] оставляет на губе слишком глубокий след; порой же — нет. Это зависит от свойства губ. Погода, некоторые блюда и напитки, телесный жар и многие другие обстоятельства с легкостью могут на какое-то время привести губы в негодность, так что те станут слишком жесткими или слишком мягкими, или даже опухнут. В этой ситуации остается лишь посоветовать запастись терпением и избегать всего, что может им навредить.

§7.

Из сказанного можно заключить, что довольно непросто сформулировать твердые непреложные правила постановки губ. Некоторым, благодаря природной одаренности, это дается совсем легко, другим — с бóльшим трудом, а иным и вовсе почти недоступно. Многое тут зависит от природных свойств и формы губ и зубов. Излишне полные губы и короткие кривые зубы — причины многих трудностей. Несмотря на все это, я постараюсь осветить сей предмет настолько, насколько представляется возможным.

§8.

Прежде чем поднести флейту ко рту, щеки подтягивают так, чтобы разгладились губы. Затем прикладывают верхнюю губу к [дальнему] краю губного отверстия. Нижнюю губу прижимают к верхней; потом опускают ее сверху вниз на губное отверстие до тех пор, пока не появится ощущение, что нижний край губного отверстия находится примерно на середине нижней губы и что нижняя губа, после того как мы немного отвернем флейту от верхней губы, закрывает губное отверстие примерно наполовину[6]. Во время выдоха половина воздушного потока направляется в губное отверстие и половина поверх него, чтобы острый край губного отверстия разрезал воздушный поток, ибо именно так образуется звук. Если недостаточно закрыть губное отверстие, то звук будет сильным, но при этом неприятным и топорным (*hölzern*). Если же напротив, закрыть губное отверстие нижней губой слишком сильно и к тому же опустить голову, звук будет слишком слабым и тусклым. Если слишком сильно сжать губы и зубы, флейта

[6] Иной метод постановки губ рекомендует Оттетер, чьи указания проще, но менее конкретны: «Губы должны быть соединены друг с другом, но не в середине, где формируется маленькое отверстие для выдоха воздуха. Не следует вытягивать губы вперед; напротив, дабы они были соединенными и гладкими, надо отодвигать их от края губного отверстия. Губное отверстие флейты нужно поднести к тому самому маленькому отверстию в губах, воздух следует выдыхать с умеренной силой. Прижимая флейту к губам, нужно поворачивать ее к себе и от себя до тех пор, пока не найдете правильную позицию. Для соблюдения всех этих правил хорошо бы расположиться перед зеркалом (это принесет много пользы)». Хотя Оттетер и рекомендует подобный способ постановки губ, он на нем не настаивает, оставляя каждому свободу играть так, как это ему удобно и привычно (это касается и постановки рук) [5, *2–4/10–12*].

будет шипеть. От чрезмерного расширения полости рта и горла звук становится мутным (*dumpfig*).

§ 9.

Во время выдоха подбородок и губы должны все время двигаться вперед и назад соответственно восходящему или нисходящему движению звуков. Двигаясь от *d''* к *d'*, нужно постепенно придвигать губы к зубам, одновременно удлиняя и расширяя губную щель, чтобы звук в нижнем регистре был плотным и пронзительным. Двигаясь от *d''* к *d'''*, нужно постепенно отодвигать подбородок и обе губы от зубов, но таким образом, чтобы нижняя губа немного выступала из-под верхней, а губная щель уменьшалась и сужалась. Не стоит слишком сильно сдавливать губы, чтобы не было слышно шипение воздуха.

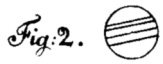
§ 10.

Тот, у кого очень полные губы, поступит правильно, если попробует найти подходящее положение [флейты] не в самой середине губ, а немного левее. Направленная под углом к левому краю губного отверстия, воздушная струя становится резче — что лучше показывает опыт, нежели словесное описание.

§ 11.

Я хочу дать ясное представление о том, насколько следует отодвигать подбородок и губы назад к зубам или выдвигать их вперед в каждой из октав. Взгляните на изображение губного отверстия (*Embouchure*) в примере 2 из таблицы 2.

Оно того же размера, каким должно быть на флейте. На нем видны четыре поперечные линии. Вторая снизу линия обозначает середину губного отверстия и то, в какой степени оно должно быть закрыто губой для игры *d''*. Нижняя линия указывает на то, насколько нужно отодвинуть губы [от середины] губного отверстия, для того чтобы сыграть *d'*. Третья линия показывает, на какое рас-



Ил. 3. И. И. Кванц. Пример 2 из таблицы 2 (факсимиле)

стояние нужно выдвинуть губы вперед, чтобы сыграть *d'''*. А четвертая линия, отделенная лишь половинным промежутком, демонстрирует, насколько дальше, чем это требуется для *d'''*, нужно выдвинуть губы для того чтобы сыграть *g'''*. Открытой тогда остается часть губного отверстия, не бóльшая, чем промежуток между четвертой линией и участком окружности на рисунке. Поскольку губы на протяжении одной октавы сдвигаются всего лишь на расстояние, ограниченное двумя линиями, то обозначить отдельными линиями промежуточные шесть звуков не представляется возможным. Постарайтесь найти их с помощью рассудительности и слуха.

§ 12.

Чтобы сформировать свой губной аппарат, начинающему нужно расположить флейту на губах вышеописанным образом, так чтобы губное отверстие было закрыто до второй линии, то есть наполовину, и играть, не меняя положения губ и не ставя пальцы на игровые отверстия, до тех пор, пока нижняя губа не устанет и нижний край губного отверстия не оставит на ней свой отпечаток. Нельзя сдвигать [флейту] относительно этого отпечатка ни в сторону, ни по вертикали, чтобы выработать ощущение правильного ее положения и без особого труда

быстро извлекать звуки. В этом положении играется *d''*. Начав с него, следует играть звуки первой октавы один за другим, двигаясь вниз к *d'* и при этом отодвигая губы и подбородок на каждом звуке назад вплоть до нижней линии, как было показано ранее. Затем, повернув в обратную сторону, нужно играть те же звуки, двигаясь вверх вплоть до прежнего *d''* и выдвигая губы и подбородок вперед на столько, на сколько прежде их отодвинули. Повторяйте это упражнение до тех пор, пока не научитесь уверенно играть все эти звуки по порядку.

§ 13.

Затем приступайте к освоению следующих звуков, более высоких, до *d'''* [включительно]; отодвигайте подбородок и губы от зубов вплоть до третьей линии так же, как делали это в нижней октаве [от первой] до второй линии. В дальнейшем выдвигайте подбородок и губы еще больше — от третьей к четвертой линии, и вы сможете совершенно спокойно извлекать звуки с тремя штрихами, вплоть до *g'''*. Но не нужно приниматься за последнее, прежде чем вы научитесь с легкостью играть первые две октавы.

§ 14.

Для звуков, описанных в предыдущем параграфе, ни в коем случае не нужно усиливать выдох, удваивая [количество выдыхаемого] воздуха, как ошибочно учит господин Вокансон в своем «Механическом флейтисте»[7], необоснованно утверждая, что октавы на поперечной флейте нельзя сыграть иным способом. Вообще-то они образуются благодаря сжатию воздуха в губном отверстии флейты, которое происходит благодаря выдвижению вперед подбородка и губ, — [его же] мнение глубоко ошибочно и крайне вредно. Это явствует также из факта, что в верхнем регистре на одном дыхании играют дольше, чем в нижнем, и, сле-

[7] Жак Вокансон (Jacques Vaucanson, 1709–1782) — знаменитый в XVIII веке французский механик-изобретатель, создатель множества разнообразных автоматических устройств, в том числе натуралистических музыкальных автоматов. Одним из наиболее известных изобретений Вокансона был «Механический флейтист» — фигура сидящего пастуха (ростом 178 см; см. ил. 5 на с. 143). Как отмечает Анна Фляйг, самым поразительным в этом изделии Вокансона было то, что музыку (12 мелодий) в данном случае производил не скрытый часовой механизм, а «сам» юноша, посредством движения пальцев и амбушюра [3, *10*]. Стремясь как можно больше приблизиться к оригиналу, Вокансон даже обмотал пальцы «флейтиста» натуральной кожей, что позволяло плотнее закрывать игровые отверстия. Изобретение было оценено современниками столь высоко, что его автор, не имея научного образования, был, тем не менее, избран членом французской Королевской академии наук.

Многие отказывались верить в то, что юноша играл «самостоятельно», — и оттого сенсация, произведенная «Механическим флейтистом», только усиливалась. Чтобы рассеять сомнения, Вокансон в 1738 году выпускает в свет специальную брошюру, подробно разъясняющую функционирование механизма. В частности, он отмечает, что стремился как можно точнее воспроизвести амбушюр реального флейтиста: «Моей первейшей заботой было исследовать губной аппарат музыканта, играющего на духовом инструменте, и хорошо разобраться в том способе, которым производится звук, в том, какие органы принимают в этом участие, а также в том, как можно варьировать звучание» [11, *4*]. Можно предположить, что Вокансон не только наблюдал за игрой французских флейтистов, но и читал пособия по игре на поперечной флейте, и прежде всего — трактат Оттетера, автор которого постоянно призывает усиливать поток воздуха на высоких нотах. Таким образом, в лице Вокансона Кванц полемизирует с флейтовой школой, принятой во Франции.

Изобретение Вокансона было хорошо известно в Германии, в частности, благодаря переводу брошюры в 1747 году на немецкий язык. Однако задолго до этого, в 1740 году, Фридрих Великий пригласил Вокансона ко двору, от коего приглашения знаменитый механик по неким причинам отказался.

довательно, невозможно, чтобы там тратилось больше воздуха. Я согласен, что способ господина Вокансона необходим, когда на флейте играет машина, так как в этом случае движения губ ограничены. Но я знаю по опыту, что подобные механические флейтисты не соблюдают правило, [состоящее в том], что нижние звуки на флейте нужно играть громко, а верхние, наоборот, — тихо[8]. Когда октавы играются с помощью усиления выдоха и удвоения количества воздуха, получается, что верхние звуки играются громче нижних, а это противоречит природе флейты и делает верхние звуки крайне грубыми и неприятными. В общем, нельзя позволить вышесказанному сбить себя с верного пути[9].

§ 15.

Следует признать, что множество флейтистов поступает вразрез с этими правилами. Это происходит у них из-за плохой постановки губ, то есть оттого, что они не закрывают губное отверстие наполовину, а оставляют его слишком сильно открытым, отчего лишены полезной возможности отодвигать губы назад на нижних нотах и выдвигать их, по мере необходимости, вперед на высоких. Но поскольку губное отверстие слишком сильно открыто, они вынуждены выдавливать верхние ноты, усиливая выдох. Они ничего не знают о необходимых движениях подбородка и губ и оставляют их в неподвижности; однако же, эти движения при игре на флейте сильно влияют на чистоту [интонации]. Больше или меньше открывая губное отверстие, можно играть на четверть, половину или даже на целый тон ниже или выше; и внутреннее сверление флейты должно быть таким, чтобы октавы были немного фальшивыми, отчего [флейтист], желающий играть стройно, будет вынужден выдувать нижние звуки сильнее, а верхние — слабее, чтобы фальшивые октавы стали идеально стройными, чего невозможно добиться иначе, чем передвигая подбородок и губы. Если губное отверстие будет закрыто нижней губой так, как это требуется для игры верхних звуков, то нижние невозможно будет сыграть ни громко, ни стройно. Если же убрать [нижнюю] губу так далеко, как того требуют нижние звуки, и играть верхние не передвигая подбородок и губы, то последует уже отмеченная выше ошибка — звук будет недоброкачественным, мутным и вообще слишком громким для этого инструмента и неприятным.

§ 16.

Поскольку эти правила соблюдаются надлежащим образом лишь немногими флейтистами, то распространилось мнение, будто все эти недостатки присущи

---

[8] Правило, гласящее, что низкие звуки должны играться громко, а верхние — тихо, упоминается в трактате Тромлица, признанного последователя Кванца. Однако интерпретирует его Тромлиц по-новому, в связи с собственным представлением о выровненном звучании флейты на всем протяжении ее диапазона; таким образом, Тромлиц не только не ставит перед флейтистом тех задач, которые предлагает ему Кванц, но и, по-видимому, подвергает критике тех, кто следует Кванцу непосредственно: «Эта равномерность состоит в том, что низы звучат с той же силой, что и верха. И не следует в понимании правила: “Низы должны быть громкими, а верха — тихими”, уподобляться некоторым — тем, кто выдувает низы со всей силой, а верха делают, наоборот, слабыми; вследствие этого нарушается не только упомянутое соотношение между верхним и нижним регистром, но и интонация, так как низкие ноты [от этого] высят, а верхние — низят» [10, *111*].

[9] Мнение Кванца по данному вопросу радикально отличается от мнения всех остальных известных нам авторов флейтовых школ, как современных Кванцу, так и более поздних. Общепринятое мнение заключается в том, что октавы на флейте играются посредством усиления выдоха и передувания.

самому инструменту, что совсем не так. Правда, в некоторых тонах с большим количеством знаков флейта несовершенна. Но если у исполнителя хороший губной аппарат, хороший музыкальный слух, если он играет правильной аппликатурой и обладает достаточными знаниями о соотношениях звуков, то несовершенство это легко преодолеть.

§ 17.

Выше было сказано, что октавы на флейте должны извлекаться не с помощью усиления выдоха и удвоения количества воздуха, а путем выдвижения вперед подбородка и губ. Некоторое сходство флейты с человеческим голосом проявляется также и в этом. Есть две разновидности голоса — грудной голос и фальцет, или фистула. Вторым способом, когда гортань сжимается особенно сильно, можно без усилий извлечь некоторые высокие звуки, которые недоступны грудному голосу. Итальянцы и некоторые другие иностранцы объединяют фальцет с грудным голосом и используют его в пении с большим успехом. У французов же это не в ходу, из-за чего их пение в верхнем регистре часто превращается в противные вопли и производит то же самое впечатление, что и верхние звуки на флейте, извлекаемые передуванием при недостаточно закрытом губном отверстии. Грудной голос естественен; его используют в речи[10]. Фальцет же искусственен и используется только в пении. Он начинается там, где заканчивается грудной голос. Хотя и при [пении] грудным голосом, когда [мелодия] движется вверх, гортань с каждым шагом сужается и удлиняется, при фальцете она еще заметнее сжимается и при этом сильно вытягивается вверх. Воздух выдыхается из легких не сильнее, но немного быстрее. А звук становится немного тише, чем при естественном голосе.

§ 18.

Как при звуках, которые поются фальцетом, голосовая щель сужается, так же и при игре на флейте из-за выдвижения вперед губ и подбородка губное отверстие становится у́же, и настолько, что после извлечения низкого звука ноты верхней октавы отвечают без атаки языка. Можно сравнить нижнюю октаву флейты с грудным голосом, а верхнюю — с фальцетом. В любом случае, и здесь флейта уподобляется человеческому голосу, ибо как в пении голосовая щель при движении звуков вверх или вниз сужается или расширяется пропорционально исполняемым интервалам, так и на флейте при восходящем движении подбородок и губы выдвигаются вперед, а губы сжимаются, делая губное отверстие у́же, а при нисходящем — отодвигаются назад и разжимаются, делая его шире. Ибо без этих движений верхние звуки будут слишком громкими, низкие — слишком тихими, а октавы — фальшивыми.

---

[10] По этой причине опытные композиторы взяли за правило без необходимости или неких особенных обстоятельств не давать певцам в ариях и, тем более, в речитативах слов за пределами грудного голоса, особенно если в них встречаются гласные *u* или *i*. Ибо у большинства певцов при произнесении этих гласных положение ротовой полости крайне неестественным образом сочетается с положением горла, [характерным] для пения фальцетом (*прим. И. Кванца*).

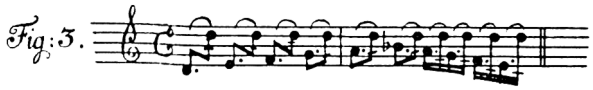
От переводчика: использованию различных гласных звуков в пении Кванц посвящает в дальнейшем одиннадцатый параграф восемнадцатой главы, где, в частности, утверждает: «На *i* и *u* невозможно дать затихнуть голосу. Внизу на этих двух гласных невозможно исполнить пространные украшения, а вверху — и вовсе никакие» [7, *282*].

§ 19.

Желающий поупражняться в том, чтобы чисто играть октавы, должен поставить флейту на губы так, чтобы [нижняя] губа закрывала губное отверстие до второй линии, после чего отодвинуть губы и подбородок назад до нижней линии и сыграть *d′*. Выдыхать [воздух] нужно с одинаковой силой; [подняв] первый палец, чтобы открыть [игровое отверстие] для *d″*, и одновременно с этим выдвинув губы и подбородок вперед до второй линии, вы увидите, что *d″* ответит сама собой. Повторяйте это до тех пор, пока не запомните, насколько нужно выдвигать вперед губы и подбородок. На звуке *d* научиться этому ощущению легче всего, так как необходимость открывать [игровое отверстие] первым пальцем облегчает дело. Затем нужно попробовать то же самое на тон выше, а именно от *e′* к *e″*. Здесь губы и подбородок должны отодвигаться назад чуть меньше, чем до нижней линии, и для октавы выдвигаться вперед немного дальше второй линии. Тем же способом, который был объяснен в § 11, нужно играть все звуки, имеющие над собой октаву. Пример 3 из таблицы 2 может послужить образцом для этого занятия; транспонируя, его можно использоваться во всех тонах.

§ 20.

Самым высоким из обычно используемых звуков является *e‴*. Для оставшихся, более высоких, звуков требуется особенно хороший губной аппарат[11]. Тем, у кого тонкие и худые губы, верхние звуки даются легче. Напротив, [люди] с полными губами имеют преимущество в нижнем регистре. Умение верно определять



Ил. 4. И. И. Кванц. Пример 3 из таблицы 2 (факсимиле)

расстояние, на которое перемещаются губы относительно губного отверстия, согласно приведенным правилам и [изображению] с линиями, позволит без труда играть все звуки, как высокие, так и низкие.

[11] В третьей главе своего трактата, где речь идет об аппликатуре, Оттетер пишет: «Звуки выше *e‴* являются форсированными (*tons forcez*) и, естественно, не используются в композициях. Но поскольку их допускают в прелюдировании, я приведу здесь в дополнение те из них, которые мне удалось найти». Разъяснив аппликатуру *f‴*, который, по его словам, «на флейте сыграть практически невозможно», *fis‴* и *g‴*, Оттетер замечает: «Можно найти еще пару звуков выше этих, но они настолько форсированны и неупотребимы, что я никому не советую утруждаться их поиском» [5, *8*, *9/16*, *17*]. Напротив, Тромлиц утверждает, что в хорошем состоянии он легко может сыграть высокие звуки вплоть до *c⁗*. Что же касается Кванца, то, по словам Тромлица, тот никогда не исполнял при нем звуки выше *e‴*; те же, кому доводилось услышать игру Кванца в самом высоком регистре, критиковали ее за качество звука [10, *37*; 1, *122*]. Можно предположить, однако, что Тромлиц слышал игру Кванца в те годы, когда его аппарат уже не позволял достаточно качественно исполнять самые высокие ноты. К тому же, в своем трактате Кванц предлагает аппликатуру вплоть до *a‴* (см. таблицу аппликатуры в первой части данной публикации — №3, 2011, с. 130), и этот звук встречается в его сочинениях — в частности, в каприсах и фантазиях, — а в полемическом «Ответе на письмо господина Мольденита» на страницах «Историко-критических статей» Марпурга — даже до *e⁗* ([9, *187*], справедливости ради следует отметить, что извлечь эти звуки довольно непросто); для сравнения, Тромлиц предлагает аппликатуру до *ais/b‴*.

§21.

Само собой разумеется, что во время поступенного движения звуков вверх или вниз губы движутся поступательно; во время же скачков, для того чтобы попасть на определенное для каждого звука место губного отверстия, они перемещаются, в зависимости от скачка, на большее или меньшее расстояние. Следует обратить особое внимание на то, что в нижней октаве звуки всегда должны играться громче, чем в верхней. За этим надо особенно следить при исполнении виртуозных мест со скачками.

§22.

Итак, для игры октав не следует усиливать выдох. Чтобы сыграть звук, будь он высокий или низкий, громче или тише, нужно помнить, что усиление выдоха и удаление губ [к зубам] от определенного для каждого звука места на губном отверстии делает звук выше; напротив, ослабление выдоха и выдвижение губ делает его ниже. Следовательно, если нужно начать длинную ноту тихо и дать ей затем вырасти в звучании, то сначала надо убрать губы или отвернуть флейту настолько, чтобы звук строил с другими инструментами. По мере усиления звука нужно передвигать губы вперед или приворачивать флейту; в противном случае звук в начале будет низить, а к концу высить. Если же необходимо закончить тот же звук снова тихо, то нужно вернуть губы на прежнее место или отвернуть флейту[12].

§23.

Природный недостаток флейты заключается в том, что звуки с диезами[13] [на ней] не всегда звучат чисто: одни из них немного низят, другие — высят, ибо при настройке флейты приходится следить в первую очередь за тем, чтобы чисто, в [правильном] соотношении, были настроены натуральные звуки. [Поэтому] надо стараться, насколько это возможно, с помощью губного аппарата и слуха корректировать эти недостатки [во время] игры. Хотя нечто подобное уже упоминалось в предыдущей главе, я перечислю [эти звуки] здесь, дабы [читатель] знал, на что следует обратить особое внимание.

Звуки *eis'* и *eis''*, дополнительные *fis'* и *fis''*, равно как и *gis''* и *as''*, высят. Поэтому [на них] нужно ослаблять выдох и приворачивать флейту.

Основные *fis'* и *fis''* низят и, следовательно, повышаются с помощью отворачивания [флейты] или усиления выдоха.

Звуки *des''* и *ces''*[14] — слишком низкие. На них флейту надо заметно отворачивать.

---

[12] В этом параграфе Кванц впервые проводит аналогию между движениями губ вперед или назад, с одной стороны, и приворачиванием или отворачиванием флейты — с другой. Лишь на самый первый взгляд может показаться, что эти два действия приводят к одному и тому же результату. Начнем с того, что привернуть или отвернуть флейту можно двумя способами — руками, или опуская и поднимая голову; уже в этом случае эффект будет немного разным. В свою очередь, чуткие губы способны достичь большей точности и филигранности в движениях, чем руки и голова, что сказывается на звучании флейты. Вероятно, именно поэтому отворачивать и приворачивать флейту Кванц рекомендует лишь для корректировки интонации и ни разу не упоминает об этом приеме, описывая технику извлечения звуков.

[13] Исходя из того, что далее в этом параграфе Кванц приводит пример корректировки не только диезных звуков, но и звуков с бемолями и бекарами, можно сделать вывод, что «диезными» в данном случае он называет звуки, берущиеся на флейте «вилочными» аппликатурами.

[14] Как видно из аппликатурной таблицы Кванца, звуки *des''* и *ces''* берутся так же, как энгармонически равные им *cis''* и *h'*. Согласно интервальной системе Телемана, разница *cis–des*

Для нижнего *f*, самого тихого и, на большинстве флейт — ввиду неизбежных недостатков их внутреннего устройства, — более всего завышающего звука, нужно приворачивать флейту и выдвигать вперед верхнюю губу.

Если в одной пьесе требуется попеременно играть форте и пиано, то в первом случае нужно отворачивать флейту, а во втором приворачивать, [возмещая] понижение при слабом выдохе и повышение при сильном.

§24.

Если все это принять во внимание, то флейта никогда не будет ни высить, ни низить, а всегда будет звучать чисто, чего иным путем не достичь. И коль скоро [флейтисту] удастся приучить свой слух к слегка расширенным большим терциям[15], он сможет постигнуть все выгоды данного [метода].

§25.

Движения диафрагмы (*Brust*) тоже могут немало поспособствовать хорошему звучанию флейты. Но движения эти должны быть плавными, без рывков и вибрации. Иначе звук будет слишком шумным. Чтобы звук был плотным, полным и сильным, нужно в достаточной мере разжать зубы, а также открыть рот и горло. Движения губ вперед и назад делают звук летящим (*schwebend*) и приятным. Следует опасаться того, чтобы во второй октаве выдвигать верхнюю губу дальше нижней.

§26.

И наконец, осталось отметить, что при необходимости играть на флейте сдержанно и негромко, как требуется в адажио, нужно закрывать губное отверстие немного больше, чем было описано выше. Но поскольку флейта от этого будет низить, то необходимо, чтобы находящаяся в головке [флейты] пробка имела винт, с помощью которого ее из обычного положения можно будет задвинуть на расстояние, примерно равное тупой стороне лезвия ножа (см. главу 1, параграфы 10, 11, 12); тем самым, [звучание] флейты станет выше, компенсируя [понижение, вызванное] тихой игрой и тем, что губное отверстие закрывается больше, [чем было описано]. От этого флейта станет короче и, следовательно, выше; подобным образом можно поступать и с другими инструментами, дабы оставаться всегда в одном строе.

и ces–*h* должна составлять 1 комму, или девятую часть тона (см. первую часть данной публикации, №3, 2011, с. 128–129). Поскольку для этих звуков нет отдельной аппликатуры, Кванц рекомендует повышать их, отворачивая флейту.

[15] Речь идет о том, что некоторые большие терции настраиваются шире, чем нужно, для компенсации энгармонической коммы. Кванц упоминает об этом вскользь, чем вводит современного читателя в заблуждение. Однако из трактата Тромлица становится очевидно, что здесь говорится не об отдельных звуках, описанных Кванцем в §23, как полагает Э. Райли [8, *58*], а именно о темперации: «Из вышесказанного явствует, что [чистое] интонирование на флейте — [задача] весьма сложная и сильно отличающаяся от интонирования на клавире, где для всех нот, или звуков, существуют свои струны, которые можно настроить как угодно, выше или ниже, и где, к тому же, можно [заранее] выстроить все интервалы как того хочется, — однако же наилучшим является тот способ настройки, при котором все тональности в наибольшей мере приближаются друг к другу по звучанию, а это значит, что все квинты настраиваются немного уже, а терции — немного шире» [10, *122*].

От переводчика

Из главы «Опыта», посвященной амбушюру, можно извлечь много ценной прикладной информации и задаться техническими и эстетическими вопросами, которые без этого могли вовсе не прийти на ум. Однако предписания Кванца, подробно изложенные в данной главе, не могут рассматриваться непосредственно как инструкция для игры на барочной флейте любой другой модели, кроме собственно «флейты Кванца».

Как отмечалось во вступительных заметках к первой части данной публикации, музыкальное время в Европе второй половины XVIII века текло «в обход прусского двора», музыкальные вкусы которого определялись незыблемыми пристрастиями Фридриха Великого. Став учителем самого́ монарха, Кванц работал в Потсдаме на очень выгодных условиях и был общепризнанным главой местной флейтовой школы. Накопив в поездках по Европе огромный багаж знаний, он изготавливал инструменты, отвечавшие его представлениям о красоте звука, и вел активную педагогическую деятельность, внедряя свои идеи. С течением времени Кванц пришел к созданию собственной модели флейты, существенно отличавшейся от современных ей аналогов и требовавшей особой методы игры на ней; прежде всего это касается губного аппарата.

Изоляция, в которой Кванц находился в силу указанных выше обстоятельств, сыграла роковую роль в судьбе его наследия. Как известно, после смерти музыканта его инструменты, способ игры на них, равно как и произведения Кванца, очень быстро вышли из употребления.

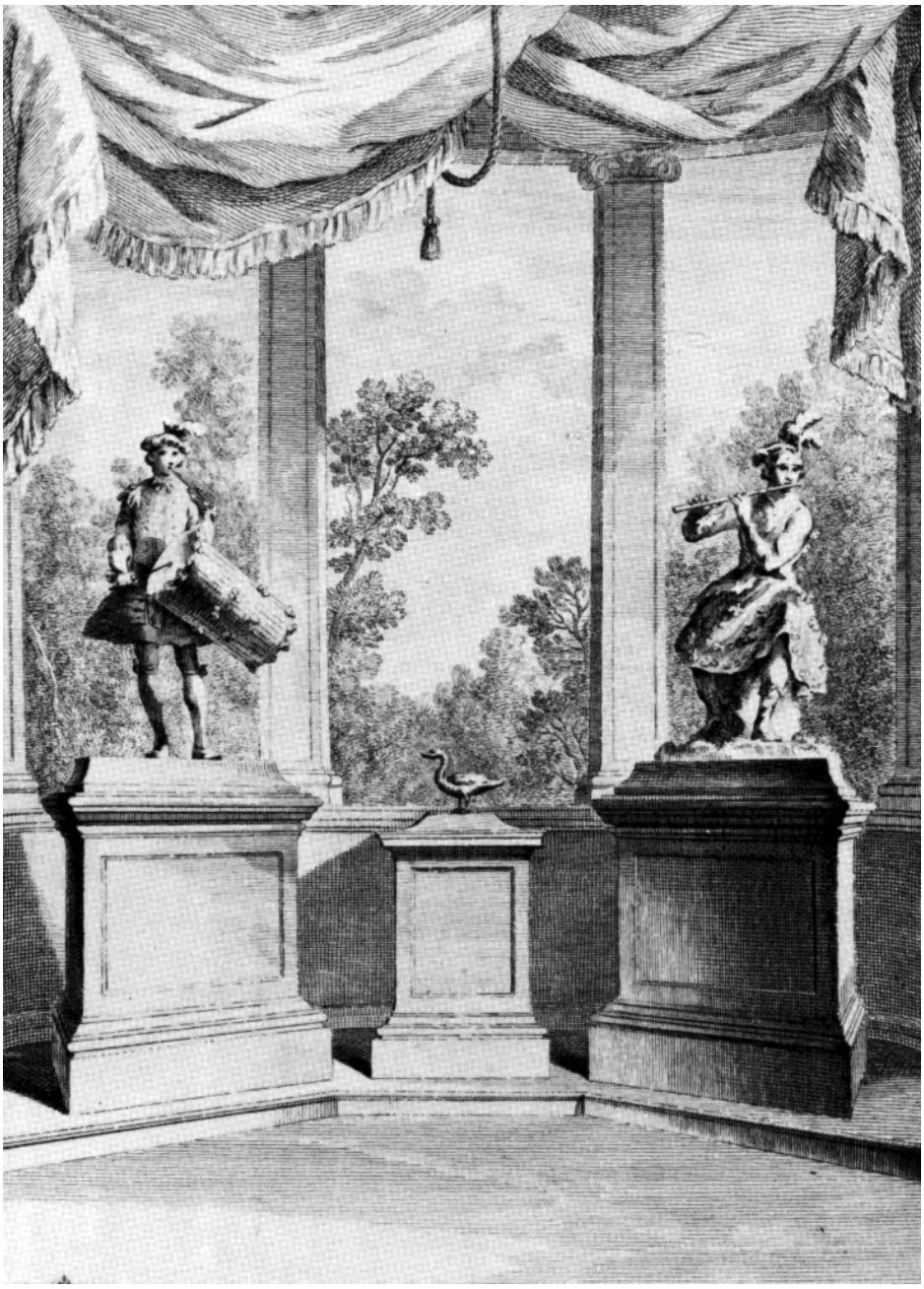
Ознакомившись с методом Кванца, можно предположить, что он не прижился по причине своей исключительной сложности. Внутреннее сверление флейты Кванца шире, чем у других барочных флейт, стенки инструмента толще, губное отверстие крупнее, — всё это делает звук флейты довольно громким. Он был бы даже грубым, если бы для управления этой «машиной» Кванц не требовал от флейтиста тончайшей и искуснейшей техники амбушюра и, вдобавок, громкого звучания флейты в низком регистре и тихого в верхнем — что противоестественно и потому трудоемко; однако звучало это, вероятно, впечатляюще. По-видимому, этот метод более всего подходит для игры на его инструменте.

Использованная литература

1. *Хазанов Н. И.* Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц. Дисс. … канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. 423 с.
2. *Agricola J. Fr.* Anleitung zur Singkunst. Reprint der Ausgabe 1757. Mit neu gesetzten, modern geschlüsselten Notenbeispielen // Hrsg. und komment. von Th. Seedorf. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2002. XXIX, XVI, 283 S.
3. *Fleig A.* Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (дата обращения: 06.11.11).
4. *Fürstenau A. B.* Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt, op. 138. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1844 // Mit Vorwort und Einführung von N. Delius. XXXII, VIII, 90 S. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. (The Flute Library 8)
5. *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.

6. *Mahaut A.* Nouvelle methode pour apprendre en peu de tems a joüer de la flute traversiere : à l'usage des commencans et des personnes plus avancees; suivie de, Petits airs, menuets, brunettes, &c: accomodés pour deux flûtes, violons et pardessus de viole, IIe. recueil. P.: M. de Lachevardiere, [1759]/R. 63 p.
7. [*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.
8. *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.
9. [*Quantz J. J.*] Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes so genanntes Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 4, St. 3 Berlin: G. A. Lange, 1755. S. [153a]–191.
10. *Tromlitz J. G.* Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Lpz.: A. Fr. Böhme, 1791/R. XXIV, 376 S.
11. [*Vaucanson J. de*] Le mécanisme du fluteur-automate, présenté à Messieurs de l'Académie des Sciences. Par M. Vaucanson, auteur de cette machine. Avec la description d'un canard artificiel, mangeant, beuvant, digerant & se vuidant, épluchant ses aîles & ses plumes, imitant en diverses maniéres un canard vivant. inventé par le même. Et aussi celle d'une autre figure, également merveilleuse, jouant du tambourin & de la flute, suivant la rélation, qu'il en a donnée dépuis son Mémoire écrit. P.: J. Guerin, 1738. 23 p. Deutsche Übersetzung: Beschreibung eines mechanischen Kunst-Stucks, und Avtomatischen Flöten=Spielers, so denen Herren der von der Koniglichen Academie der Wissenschafften zu Paris durch den Herrn Vaucanson Erfinder dieser Maschine überreicht worden, samt einer Description sowohl einer künstlich= gemachten Ente, die von sich selbst das Essen und Trincken hinein schluckt, verdauet, und wieder, wie einen ordentlichen Koth, von sich gibt; nicht weniger die Flügel ober=unter sich und zur Seite schlägt, schnadert, und all dasjenige verrichtet, was eine lebendige Ente thun kan: Als auch Einer andern gleichfalls wunderbaren Figur, welche mit der einen Hand die Trommel rühret, und mit der andern 20 unterschiedliche Arien auf einer Provencer-Pfeiffe spielt und bläset. Augspurg: J. A. E. Maschenbaur, 1748. 24 S.



Ил 5. Изобретения Вокансона. Механические игрушки: барабанщик, утка и флейтист
Изображение из брошюры «Механизм автомата-флейтиста» (1738)