Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод[1] и комментарии *Екатерины Дрязжиной*

Глава VI

Об использовании языка при игре на флейте

§1

Язык является тем средством, при помощи которого звуки на флейте могут быть сыграны живо (*lebhaft*). Он крайне необходим для артикуляции музыки и исполнения штрихов, так же как и смычок на скрипке. В отношении артикуляции флейтисты различаются столь сильно, что, когда некоторые из них играют попеременно одну и ту же пьесу, ее порой невозможно узнать из-за разницы в исполнении. Во многом это зависит от того, насколько умело используется язык. Конечно, и от [техники] пальцев тоже многое зависит. Они совершенно необходимы не только для того, чтобы брать звуки определенной высоты, соблюдая различия между интервалами, но и для того, чтобы обеспечить каждой ноте положенное ей время. Однако они не могут в той же мере, что и язык, поспособствовать живости исполнения. Ибо он в состоянии оживить аффект любой пьесы — блестящей или грустной, веселой или трогательной, и какой угодно еще.

§2

Чтобы правильно артикулировать звуки на флейте посредством языка и регулируемого им потока воздуха, нужно, в зависимости от свойств исполняемых

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

звуков, произносить во время игры определенные слоги. Существует три вида этих слогов: первый — *ti* или *di*, второй — *tiri* и третий — *did'll*[2]. Последний из них обычно называют двойным языком (*Doppelzunge*), в отличие от первого, называемого одинарным (простым; *einfache Zunge*). О каждом из видов — о его освоении и использовании — речь пойдет в особом разделе. И поскольку использование языка на гобое и фаготе имеет много общего с флейтой, то я хочу показать в дополнении, к пользе исполнителей на этих инструментах, как применять язык при игре на них и на что еще им надо обращать внимание.

Первый раздел главы VI

Об использовании языка со слогами ti или di

§1

Поскольку некоторые ноты должны браться жестко, а другие мягко, то следует заметить, что для коротких, живых и быстрых нот равной длительности используется слог *ti*. Для пьес неспешных, даже если они и радостны, но при этом трогательны и протяжны, нужно, напротив, использовать *di*. В Adagio всегда используют *di*, кроме пунктирных нот, для которых необходим [слог] *ti*. Те, кто говорит на верхнесаксонском диалекте, должны здесь особо обратить внимание на то, чтобы не путать *t* и *d*.

§2

[Слогом] *ti* называют атаку языка. Для нее нужно крепко прижать язык к нёбу по обеим сторонам, а его кончик изогнуть вверх и положить спереди близко

[1] Продолжение. Начало — в №3, 2011, с. 104–135; №4, 2011, с. 128–143; №1, 2012, с. 118–127.

Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1952 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

[2] Данный подход к артикуляции при игре на флейте следует понимать в контексте достаточно стремительной эволюции исполнительских методов на протяжении XVIII века. В. П. Качмарчик рассматривает методу Кванца как этап на пути к возникновению самостоятельной немецкой флейтовой школы. Исходя из принятого в фонетике различения гласных по степени подъема языка и его расположению относительно твердого нёба (верхние — *и*, *ы*, *у*; нижние — *а*; средние — *э*, *о*), он выстраивает генеалогическую линию знаменитых флейтовых трактатов: «*ю*, близкое гласному *у*, являлось основной составляющей артикуляции Ж. Оттетера (*tu*, *ru*), на которой развивались затем принципы французской флейтовой школы. И. И. Кванц, воспитанный на ее традициях и стремившийся к созданию "смешанного вкуса и стиля", использовал иную, более высокую *и*. Переход И. Г. Тромлица на гласную нижнего подъема *а* следует рассматривать как процесс развития амбушюра и технологии звукообразования, который формировался на основе артикулярной фонетики немецкого языка. Различия, существовавшие в артикуляции французского и немецкого языков, в значительной степени сохранялись и в характере звукоизвлечения немецких и французских флейтистов» [2, *182*].

Отметим также, что И. Г. Тромлиц вводил свои новации, открыто полемизируя с Кванцем: «Кванц говорит: чтобы играть отдельную ноту, нужно использовать слог *ti* или *di*. Но я думаю, что звук *i* не оказывает хорошего влияния на звук флейты, ведь когда он произносится, мышцы соединены, делая звук флейты тонким. <...> Это подвигло меня выбрать другую букву, которая сделала бы звук более наполненным, более округлым и ярким. На мой вкус нет ничего более подходящего, чем *а*. Предпримите усилие, чтобы произнести это *а* настолько правильно, насколько возможно, и вы поймете, что, поскольку горло и другие задействованные органы освобождаются, звук становится более наполненным. Вместо *ti* или *di* мы имеем слоги *ta*, *da* или *ra* <...>» (перевод Н. И. Хазанова; цит. по: [3, *220–221*]).

к зубам, сдерживая и концентрируя поток воздуха. Для того чтобы начать звук, кончик языка отодвигают от нёба, задняя же часть языка остается к нему прижатой; удар сдерживаемого воздуха происходит из-за того, что язык отодвигается, а не от удара самого языка, как многие ошибочно полагают.

§3

Некоторые имеют обыкновение ставить язык между губами и начинать звук, отодвигая его назад. Я считаю это неправильным. Это препятствует образованию плотного, полного и сильного звука (особенно в нижнем регистре), а также — подвижности, поскольку музыканту приходится делать слишком широкие движения языком вперед и назад.

§4

Чтобы придать каждому звуку от нижнего до верхнего надлежащую выразительность, нужно поступать с языком так же, как с губами и подбородком[3]. А именно, играя звуки по порядку снизу вверх, надо на нижних нотах поставить изогнутый язык на нёбо на расстоянии дюйма сзади за зубами и расширить ротовую полость; двигаясь наверх, нужно перемещать язык все время немного вперед по нёбу, сужая ротовую полость. Так продолжается до самого высокого *h*, к которому язык перемещается совсем близко к зубам. Начиная с высокого *c*, удары производятся не изогнутым, а прямым языком; [проходя] между зубами он [упирается] в губы. Если попробовать противоположное и отодвинуть язык на высоких нотах далеко назад или в нижнем регистре ударять прямым языком между зубами, то обнаружится, что верх звучит скверно и плохо отвечает, а низ, напротив, слаб и тонок.

§5

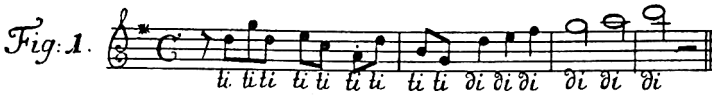
Для исполнения очень коротких нот нужно использовать *ti*, при произнесении которого кончик языка должен сразу возвращаться к нёбу, чтобы заново сконцентрировать воздушный поток. В этом проще всего разобраться, если без инструмента несколько раз подряд быстро повторить: *ti ti ti ti*.

§6

Во время исполнения медленных протяжных (*nourissanten*) нот атака [языка] не должна быть жесткой, поэтому и нужно использовать *di* вместо *ti*. Здесь надо заметить, что, в противоположность *ti*, при котором кончик языка сразу возвращается к нёбу, при [использовании] *di* он свободно располагается в центре ротовой полости, не мешая воздушной струе поддерживать звук.

§7

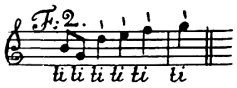
В Allegro, при скачках восьмыми, используется *ti*. Если же идущие за ними восьмые, четверти или белые ноты движутся поступенно вверх или вниз, то используется *di*, см. таб. 3, прим. 1.



Ил. 1. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 1 (факсимиле)

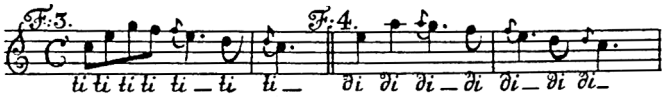
[3] См. вторую часть данной публикации, №4, 2011, с. 134 (Глава IV, §9).

Если над четвертями стоят [вертикальные] штрихи, то остается *ti*, см. таб. 3, прим. 2.



Ил. 2. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 2 (факсимиле)

Если ноту предваряет форшлаг, то он берется тем же способом, что и предшествующая нота, как бы она ни артикулировалась, жестко или мягко, см. таб. 3, прим. 3 и 4.



Ил. 3. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 3, 4 (факсимиле)

§8

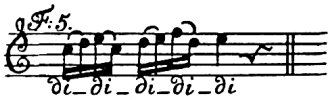
Существует общее правило, согласно которому между форшлагом и нотой, стоящей перед ним, особенно когда они расположены на одной высоте, должен оставаться незначительный промежуток, чтобы форшлаг был отчетливо слышен. Поэтому после взятия ноты язык должен сразу же возвратиться к нёбу, от чего выдох прекратится, нота станет короче, и, следовательно, форшлаг прозвучит отчетливее.

§9

В быстрых пассажах одинарный язык производит не слишком хорошее впечатление, поскольку при этом все ноты, которые, согласно [требованиям] хорошего вкуса, должны быть немного неровными, становятся одинаковыми, см. главу XI, параграф 11[4]. В этом случае нужно использовать один из двух других способов атаки, а именно *tiri* для пунктирных нот и пассажей в умеренном темпе и *did'll* для очень быстрых пассажей.

§10

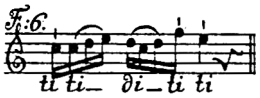
Не все ноты нужно брать языком: те из них, которые соединены лигой, следует связывать друг с другом. Языком берется только та нота, с которой начинается лига, остальные же, находящиеся под лигой, присоединяются к первой ноте, в чем язык участия не принимает. Обычно для залигованных нот используют не *ti*, а *di*, см. таб. 3, прим. 5.



Ил. 4. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 5 (факсимиле)

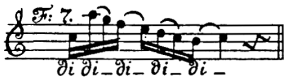
[4] Здесь (и далее неоднократно) Кванц дает неточную ссылку: на самом деле соответствующая информация содержится в параграфе 12.

Если же над нотой, предшествующей лиге, стоит [вертикальный] штрих, то и она сама, и последующая артикулируется [слогом] *ti*, см. прим. 6.



Ил. 5. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 6 (факсимиле)

Если лига начинается на второй ноте, на движение стопы вверх, а связанная с ней нота приходится на удар стопы, то играть надо, как показано в прим. 7.

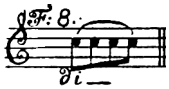


Ил. 6. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 7 (факсимиле)

Если же это происходит в быстром темпе, то нужно говорить *ti* вместо *di*.

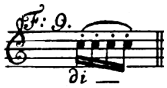
§ 11

Если над нотами одной высоты поставлена лига (см. прим. 8), то они должны исполняться [без участия языка,] при помощи движения диафрагмы (*mit Bewegung der Brust*).



Ил. 7. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 8 (факсимиле)

Если над этими нотами, к тому же, стоят точки (см. прим. 9), то исполнять их надо гораздо резче при помощи, так сказать, ударов диафрагмы.



Ил. 8. И. И. Кванц. Таблица 3, пример 9 (факсимиле)

§ 12

Невозможно в полной мере описать словами всё имеющееся разнообразие способов артикуляции, в том числе различие между *ti* и *di*, от которого во многом зависит выражение аффектов. Между тем, собственные размышления убедят каждого в том, что, как между черным и белым существует множество разных цветовых оттенков, так и жесткая и мягкая [атака языка] различаются не одним делением шкалы. К тому же, сами слоги *ti* и *di* можно артикулировать языком на множество ладов. Все это говорится лишь к тому, что надо как следует развить ловкость языка, дабы артикулировать ноты согласно их свойствам — то жестче, то мягче, — что зависит как от скорости удаления языка от нёба, так и от силы выдоха.

§ 13

Вообще в большом гулком помещении, где слушатели отдалены [от исполнителя], атака языка должна быть сильнее и жестче, чем в маленьком, — особенно это касается нот одинаковой высоты, которые, в противном случае, будут звучать так, как если бы их играли лишь при помощи диафрагмы.

Второй раздел главы VI

Об использовании языка со словечком tiri

§1

Этот способ артикуляции весьма полезен в умеренно быстрых пассажах, особенно потому, что при его использовании самые мелкие длительности [в пьесе] всегда приобретают некоторую неровность, см. главу 11, параграф 11[5].

§2

В предыдущем разделе я уже показал, как произносится слог *ti*. При том способе [артикуляции], о котором здесь пойдет речь, к нему присоединяется [слог] *ri*. Нужно стараться произносить букву *r* как можно острее. На слух это производит тот же эффект, что и одинарный язык со слогом *di*, хоть самому играющему так и не кажется.

§3

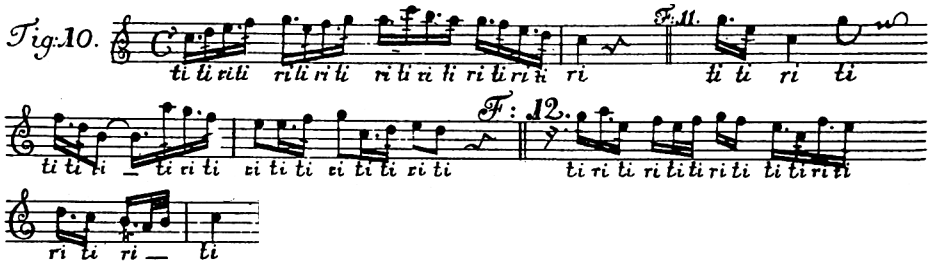
Исполнение нот с точками без словечка *tiri* просто немыслимо, поскольку оно передает пунктирный ритм гораздо острее и живее, чем то позволяет любой другой способ артикуляции.

§4

В этом словечке *tiri* ударение падает на последний слог: *ti* [произносится] коротко, а *ri* — долго. Поэтому ноты артикулируются [слогом] *ri* на удар стопы, а [слогом] *ti* — на движение стопы вверх. Таким образом, *ri* приходится все время на первую и третью из четырех шестнадцатых, а *ti* — на вторую и четвертую.

§5

Поскольку в начале [фразы] ни в коем случае нельзя [использовать] *ri*, то первые две ноты играются [со слогом] *ti*. Далее следует продолжать на *tiri*, пока не изменятся длительности или не наступит пауза. В следующих примерах показано, как такого рода ноты должны артикулироваться языком, см. таб. 3, прим. 10, 11 и 12. Когда вместо первой ноты стоит пауза, как в последнем из приведенных примеров, то далее следует играть на *tiri*. Поскольку же здесь ноты с точками заканчиваются и на подъем стопы приходятся две ноты с тремя хвостами — *e* и *f*, — то каждая из них артикулируется [слогом] *ti*. Следующая за ними *g*, которая приходится на удар стопы, играется на *ri*, и так как около нее не стоит точка и она равна последующей *f*, то идущая за ними [нота] *e* получает *ti* вместо *di*.

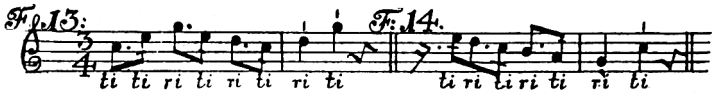


Ил. 9. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 10–12 (факсимиле)

[5] На самом деле, параграф 12 (ср. сноску 2 на с. 125).

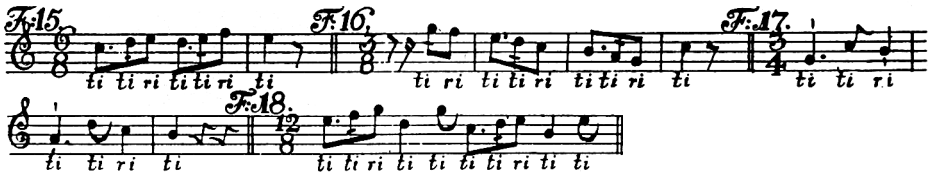
§6

То же самое и в трехдольном такте, см. таб. 3, прим. 13 и 14.



Ил. 10. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 13, 14 (факсимиле)

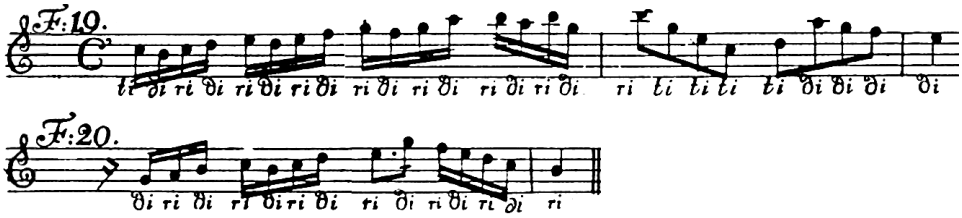
Если в такте на 3/4, 3/8, 6/8, 9/8 или 12/8 в фигуре из трех нот после первой ноты стоит точка, как в жигах, то первые две ноты артикулируются [слогом] *ti*, а последняя — *ri*, см. таб. 3, прим. 15, 16, 17 и 18.



Ил. 11. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 15–18 (факсимиле)

§7

Для нот без точек вместо *ti* можно использовать *di*, ибо быстрые пассажи не позволяют выговаривать *ti*, да и звучало бы это неприятно и слишком уж неровно[6]. Первая [нота] все же всегда играется на *ti*, а последующие — на *diri*. Если шестнадцатые сменяются скачками восьмых, то следует использовать *ti*, если же восьмые движутся поступенно — *di*, см. таб. 3, прим. 19 и 20.

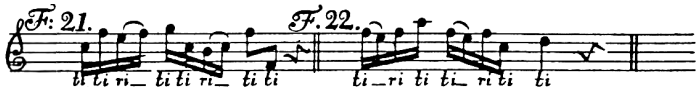


Ил. 12. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 19–20 (факсимиле)

[6] Данная рекомендация Кванца может показаться противоречащей его же собственным указаниям на то, что с атакой на *ti* исполняются короткие ноты в быстром темпе, тогда как атака на *di* применяется в медленных пьесах (см.: Глава VI, Раздел первый, §1 на с. 131 настоящей публикации). Однако следует принять во внимание то, как эти два вида артикуляции описаны, соответственно, в §5 и в §6 того же раздела трактата (см. выше с. 126): «в противоположность *ti*, при котором кончик языка сразу возвращается к нёбу, при [использовании] *di* он свободно располагается в центре ротовой полости». Поэтому, хотя артикуляция на *ti* короче, в быстрых пассажах удобнее не тратить лишнее время на возвращение языка. Кроме того, на *diri* язык колеблется равномерно. Если же попробовать сыграть ровно, артикулируя на *tiri*, то, при невозвращении кончика языка наверх, первый слог, по методе Кванца, следует обозначить как *di*. Чтобы это утверждение не показалось парадоксом, подчеркнем, что для Кванца главное — не сами звуки, а положение языка, которое ими обозначается. Поэтому при чтении данной главы желательно воспринимать артикуляционные слоги и «словечки» в единстве с соответствующими им движениями языка — и тогда возможные недоразумения разъяснятся.

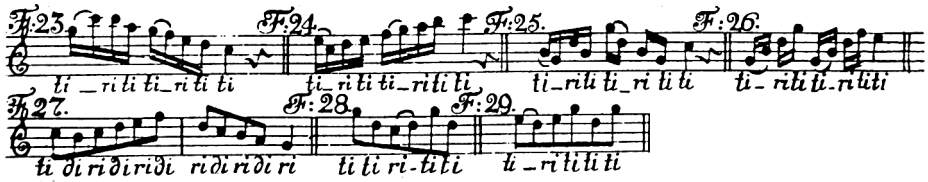
§8

Если требуется играть пассажи быстрее, чем можно выговорить *diri*, то нужно залиговывать третью и четвертую или первую и вторую ноты, см. прим. 21 и 22.



Ил. 13. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 21–22 (факсимиле)

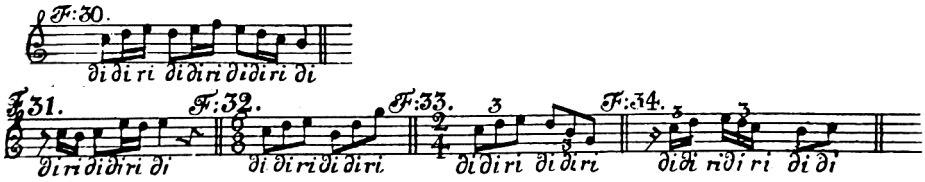
На второй вариант, где первая и четвертая ноты играются на *ti*, а третья — на *ri*, стоит обратить особое внимание, поскольку его можно использовать в пассажах разного рода — как при скачках, так и при поступенном движении. Благодаря лиге на первых двух нотах язык успевает отдохнуть и может проработать больше времени не уставая; в том же случае, когда постоянно произносится *diri*, он устает быстро и становится помехой скорости, как это можно увидеть в примерах 23, 24, 25, 26, 27, 28 и 29 из таб. 3.



Ил. 14. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 23–29 (факсимиле)

§9

Последний вариант из прим. 29 наиболее удобен для трехдольного такта в быстром темпе, однако [при выборе того или иного варианта] нужно ориентироваться главным образом на скачки. Когда за какой-либо нотой следуют две более быстрые, то первые две можно сыграть на *di*, а третью — на *ri*. Так же поступают с тремя равными восьмыми и с триолями, см. таб. 3, прим. 30, 31, 32, 33 и 34.



Ил. 15. И. И. Кванц. Таблица 3, примеры 30–34 (факсимиле)

Третий раздел главы VI

Об использовании языка со словечком did'll, или так называемого двойного языка

§1

Двойной язык используется только в самых быстрых пассажах. Насколько легко рассказать о двойном языке и усвоить это на слух, настолько трудно научить ему на бумаге. Словечко *did'll*, которое при этом произносится, состоит из двух слогов. Во втором из них, однако же, нет гласной; оно не должно

произноситься ни как *didel*, ни как *dili*, а только как *did'll*, для чего и «проглатывается» гласная во втором слоге. [Слог] *d'll*, в отличие от *di*, невозможно произнести с помощью кончика языка.

§2

Каким образом произносится *di*, я показал в первом разделе этой главы, на который здесь и ссылаюсь. Для произнесения *did'll* нужно сначала сказать *di* и, в то время как кончик языка возвращается к нёбу, быстро отодвинуть среднюю часть языка по обеим сторонам вниз от нёба, чтобы воздух, огибая язык с двух сторон, выходил в щель между [верхними и нижними] зубами. Таким образом, это движение, открывающее [путь воздуху], будет артикулировать второй слог *d'll*, который, однако, никто не в силах произнести отдельно от предшествующего *di*. Произнесите несколько раз подряд в быстром темпе этот *did'll*, и ваш слух даст вам лучшее [представление о том], как это должно звучать, чем мои письменные объяснения.

§3

На практике *did'll* является противоположностью *tiri*: там акцент приходится на второй слог, в *did'll* же под ударением стоит первый, всегда попадающий на удар стопы, или на так называемую хорошую ноту (*gute Note*)[7].

§4

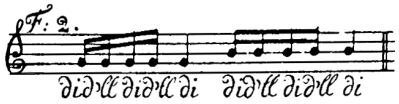
Чтобы научиться этому *did'll*, для начала нужно поиграть его на одном из звуков в среднем регистре (*in der Mitte der Tonleiter*), не переставляя пальцы, потому что с непривычки этот способ артикуляции плохо сказывается на звуке и на постановке губ. Сперва воспользуйтесь первым нотным примером из таб. 4, произнося при этом *did'll*, как указано под нотами.

Ил. 16. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 1 (факсимиле)

Занимайтесь так до тех пор, пока вы не сможете отчетливо играть это от любого звука. Затем добавьте еще пару нот, см. таб. 4, прим. 2.

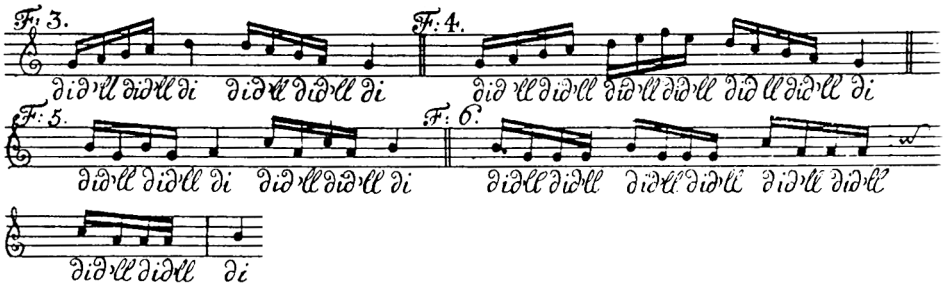
---

[7] Данное понятие, по всей видимости, является переводом итальянского термина *Tempo di buona*, определение которого мы находим в словаре И. Г. Вальтера: «<...> хорошая доля такта (*der gute Tact-Theil*). В четном такте — первая из двух миним, или первая половина такта; первая и третья из четырех четвертей; первая, третья, пятая и седьмая восьмые и т. д.; на упомянутых *tempi*, или нечетных долях такта, удобно располагать цезуру, каденцию, длинный слог, задержанный диссонанс, а прежде всего — консонанс (отсюда и имя их: *di buona*)» [6]. «Хорошим» долям такта в терминологии словаря Вальтера противопоставляются «плохие» (*Tempo di cattiva, oder di mala*): «<...> плохая доля такта (*der schlimme Tact-Theil*). В четном такте — вторая из двух миним, или вторая половина такта; вторая и четвертая из четырех четвертей; вторая, четвертая, шестая и восьмая восьмые; только что названные *tempi*, или четные доли такта, будучи лишены вышеперечисленных [в статье *Tempo di buona. — Е. Д.*] вещей, часто наделяются их противоположностями» [7].



Ил. 17. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 2 (факсимиле)

Когда вы сладите и с этим, беритесь за поступенно идущие [ноты], см. прим. 3, 4, 5 и 6.



Ил. 18. И. И. Кванц. Таблица 4, примеры 3–6 (факсимиле)

§5

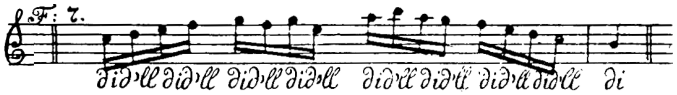
При этом надо внимательно следить за тем, чтобы язык не двигался быстрее пальцев, что поначалу часто случается. Нужно стараться немного задерживаться на первой ноте с *di*, а вторую, с *d'll*, наоборот, немного укорачивать. Ведь из-за того, что мы быстро отдергиваем язык от нёба, атака на *d'll* получается слишком резкой.

§6

Я надеюсь, приведенных выше примеров будет достаточно для изучения этого способа артикуляции. Следующие примеры показывают, как использовать *did'll* во всевозможных пассажах.

§7

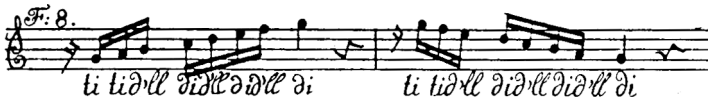
В пассажах, состоящих из нот одинаковой длительности и не содержащих широких скачков, первая нота, на удар стопы, всегда связана с *di*, вторая же — с *d'll* и т. д., как показано в прим. 7.



Ил. 19. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 7 (факсимиле)

§8

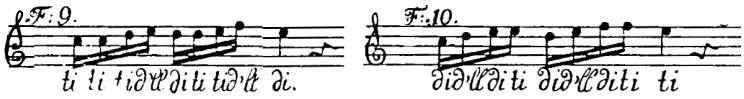
Если вместо первой ноты стоит пауза, то две следующие за ней ноты должны артикулироваться [слогом] *ti*, остальные же снова играются на *di*, см. прим. 8.



Ил. 20. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 8 (факсимиле)

§9

Если две первые ноты стоят на одной высоте, то три первые должны исполняться [с атакой] *ti*. Если же на одной высоте стоят две последние ноты, то третья [в группе из четырех нот] играется на *di*, а четвертая — на *ti*, см. прим. 9 и 10.



Ил. 21. И. И. Кванц. Таблица 4, примеры 9, 10 (факсимиле)

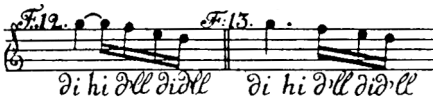
§10

Если последняя нота берется восходящим [или нисходящим] скачком, то ее тоже можно сыграть на *ti*, см. прим. 11.

Ил. 22. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 11 (факсимиле)

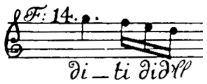
§11

Если первая из быстрых нот залигована с предыдущей длинной нотой или если на ее месте стоит точка, то эту [залигованную ноту или точку] нужно артикулировать воздухом при помощи диафрагмы, произнося *hi* вместо *di*, см. прим. 12 и 13[8].



Ил. 23. И. И. Кванц. Таблица 4, примеры 12, 13 (факсимиле)

Две ноты после точки можно также сыграть на *ti*, см. прим. 14[9].



Ил. 24. И. И. Кванц. Таблица 4, пример 14 (факсимиле)

§12

В следующих примерах я намереваюсь показать самые важные из тех пассажей, в которых требуется менять [атаку] языка. Но поскольку все встречающиеся пассажи здесь уместить невозможно, то в остальном пусть каждый полагается на собственное здравомыслие.

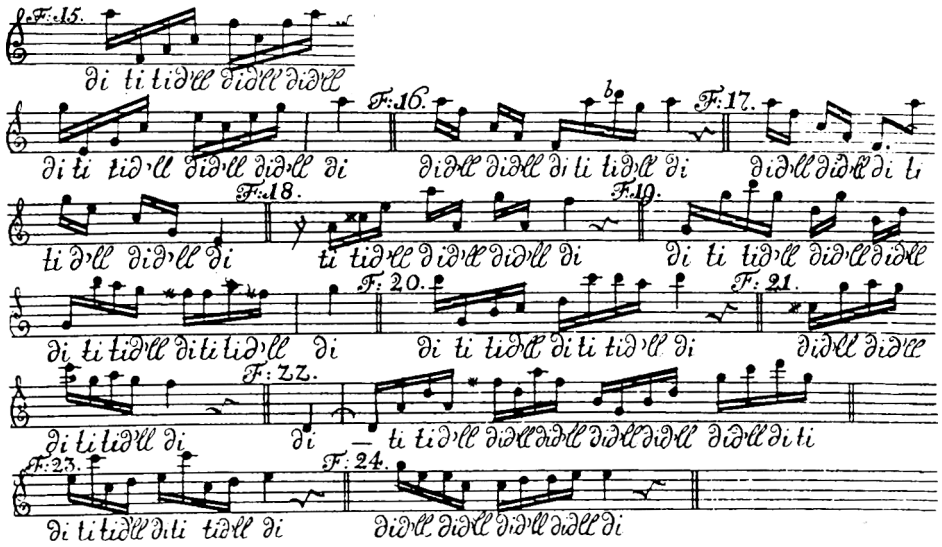
---

[8] Очевидно, В. П. Качмарчик упускает из виду этот параграф, отдавая первенство в применении фонемы *h* И. Г. Тромлицу: «И. Г. Тромлиц практически оставляет фонемный ряд согласных в том же виде, что и И. И. Кванц: *t*, *d*, *r*, *l*. Исключение составляет лишь использование в редких случаях *h* [x], применявшегося им не для атаки, а для выделения ноты с точкой» [2, *182*].

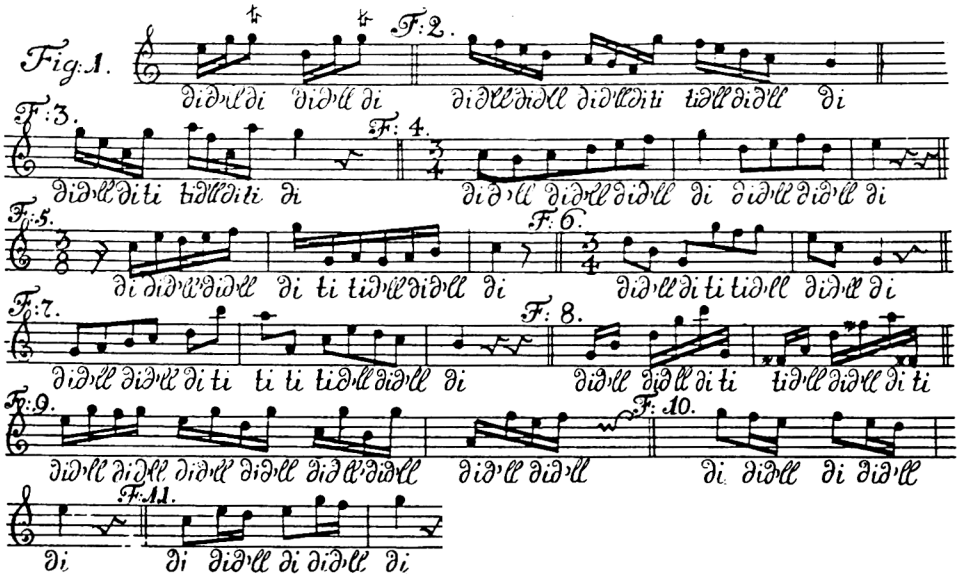
[9] Приводимый Кванцем пример не соответствует данному тезису.

§ 13

Из примеров 15–24 четвертой таблицы и 1–11 пятой таблицы видно, что причиной смены [атаки] языка являются широкие скачки вверх или вниз, паузы или наличие двух нот на одной высоте, из-за которых необходимо повторять [слог] *ti*.



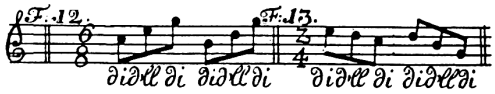
Ил. 25. И. И. Кванц. Таблица 4, примеры 15–24 (факсимиле)



Ил. 26. И. И. Кванц. Таблица 5, примеры 1–11 (факсимиле)

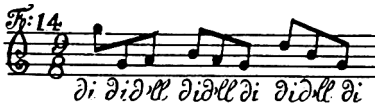
§ 14

При наличии трех нот одной длительности, будь то триоли или [восьмые] в такте на 6/8 и ему подобных, нужно помнить, что первые две ноты всегда играются на *did'll*, а третья — на *di*, каковы бы ни были интервалы [между ними], см. таб. 5, прим. 12 и 13.



Ил. 27. И. И. Кванц. Таблица 5, примеры 12, 13 (факсимиле)

Если же вторая нота делает очень большой скачок вниз, то первую следует играть на *di*, а вторую и третью — на *did'll*, см. прим. 14.



Ил. 28. И. И. Кванц. Таблица 5, пример 14 (факсимиле)

Если вместо первой ноты стоит пауза, то две последующие играются на *did'll*, см. прим. 15.

Ил. 29. И. И. Кванц. Таблица 5, пример 15 (факсимиле)

§ 15

Первую ноту каждой фигуры — неважно, состоит ли она из трех, четырех или шести нот, — нужно всегда немного задерживать, чтобы обеспечить синхронную работу языка и пальцев и, следовательно, надлежащую продолжительность каждой ноты.

§ 16

Четыре или шесть быстрых нот одной высоты служат проверкой тому, насколько правильно работает двойной язык, а именно, артикулируется ли вторая нота так же четко, как первая. Если нет, исполнить блестяще и живо виртуозные пассажи будет невозможно.

Дополнение к Главе VI

Некоторые замечания касательно игры на гобое и фаготе

§ 1

Поскольку в исполнительской практике гобой и фагот имеют некоторое сходство с поперечной флейтой, исключая аппликатуру и постановку губ, то владеющие одним из этих двух инструментов, могут употребить себе на пользу не только это руководство по использованию двух видов артикуляции, с *ti* и *tiri*, но и все учение о флейте, покуда оно не касается вопросов аппликатуры и постановки губ.

§2

Только обратите внимание на то, что при атаке со [слогом] *ti* кончик языка не изгибается и не упирается в нёбо, как при игре на флейте, а, наоборот, скорее вытягивается вперед, поскольку трость держат между губами. Его кончиком закрывается отверстие в трости, чтобы, сдерживая воздушный поток, создать давление в нем. При движении языка назад производится атака, как и на флейте.

§3

Фаготист имеет преимущество перед гобоистом, потому что он может, как и флейтист, использовать двойной язык со словечком *did'll*. Нужно лишь заметить, что на фаготе широкие скачки снизу вверх нельзя слиговывать, как на флейте, исключая те, которые не выходят [вниз] за пределы *c* без штрихов. Те же звуки, которые берутся скачком из самой нижней октавы[10], всегда должны артикулироваться. Во второй октаве[11], а именно, начиная от *d* без штрихов, вполне можно связывать некоторые ноты в скачках, но они не должны превышать *a* без штрихов, поскольку то, [что расположено выше], невозможно сыграть, не обладая особенно хорошей тростью и очень крепким амбушюром.

§4

Что касается звука на обоих этих инструментах, то многое тут зависит от хорошей трости, [от того], сделана ли она из хорошего, спелого тростника (*Holze*), имеет ли отверстие в ней надлежащую форму, не слишком ли трость широка или узка, длинна или коротка, толста или тонка. Если трость слишком широка и длинна, то верхние ноты будут низить относительно нижних; если же она слишком узка и коротка, то они будут высить. Если даже все пропорции соблюдены, то основное все равно зависит от губ и от того, как между ними берется трость. Зажимать губы между зубами надо не слишком сильно, но и не слишком слабо. В первом случае звук будет мутным, во втором — оглушительным и дребезжащим.

§5

Некоторые, особенно фаготисты, имеют привычку держать трость между губами чуть наискось, чтобы высокие ноты легче брались. Однако это не только порождает плохое и некачественное звучание, но и является причиной образования неприятного свиста, часто слышного издалека; он производится воздухом, сочащимся сбоку вдоль трости. Итак, гораздо лучше держать трость совершенно плоско между губами, дабы звук инструмента был легок и приятен.

§6

Какой бы из этих инструментов вы ни держали, при игре на них нельзя забывать о естественном и правильном положении корпуса. Руки следует отодвинуть от тела и вытянуть вперед, чтобы не приходилось наклонять голову, поскольку от этого сдавливается горло и затрудняется вдох. В оркестре гобоист должен держать свой инструмент как можно выше, поскольку, если запрятать его под пюпитр, теряется сила звука.

---

[10] Нижним звуком диапазона барочного фагота обычно являлся си-бемоль контроктавы. Таким образом, под «нижней» из октав фагота у Кванца понимается большая октава.

[11] То есть в малой октаве.

Глава VII

О дыхании при игре на флейте[12]

§1

При игре на духовых инструментах, как и при пении, крайне необходимо брать дыхание своевременно. Пренебрежение этим, у многих, однако же, имеющее место, часто разрушает единство фразы, искажает композицию и лишает слушателя части удовольствия. Разделять связанные друг с другом ноты так же плохо, как при чтении делать вдох прежде окончания мысли или даже посреди двух- или трехсложного слова. Правда, последнего при чтении никогда и не случается, первое же при игре на духовых инструментах происходит очень часто.

§2

Но поскольку не всегда можно сыграть на одном дыхании все, что составляет единое целое, — либо из-за того, что композиция не была выстроена с надлежащей осмотрительностью, либо из-за того, что исполнитель не умеет экономить воздух, — я приведу здесь несколько примеров, по которым можно судить, после каких нот следует брать дыхание. Потом из этих примеров можно будет вывести общие правила.

§3

Самые быстрые в пьесе ноты одинаковой длительности надо играть немного неровно, о чем подробнее сказано в параграфе 11[13] главы 11, с которой здесь желательно ознакомиться. Отсюда вытекает правило, что дыхание нужно брать между длинной и короткой нотами. Никогда нельзя делать этого после короткой, в особенности же после последней ноты в такте: как бы коротко вы ее ни сыграли, из-за [времени, потраченного на] вдох, она окажется долгой. Исключение составляют триоли, если они идут поступенно вверх или вниз и должны быть сыграны очень быстро. В этом случае часто приходится брать дыхание после последней ноты в такте. Если же найдется хоть один скачок в терцию и т. д., то вдохнуть можно посреди скачка.

§4

В пьесе (Stück), начинающейся на слабое время (если первая нота приходится на последнюю долю такта или же если на последней доле ей предшествует пауза), а также [в тех случаях], когда после каденции начинается новая мысль, следует брать дыхание перед повторением главного раздела или началом новой мысли, чтобы отделить окончание предыдущего от начала последующего.

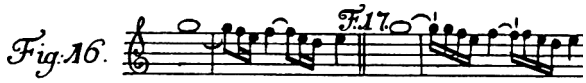
§5

Если надо протянуть ноту [в течение] одного или более тактов, то перед выдержанной нотой можно взять дыхание, даже если ей предшествует короткая. Если эта длинная нота еще и залигована с восьмой, за которой следуют две шестнадцатые, а потом еще одна залигованная нота (см. таб. 5 прим. 16), то можно сделать из первой восьмой две шестнадцатые на одном звуке (см. таб. 5 прим. 17) и взять дыхание между ними.

---

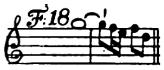
[12] Первый опубликованный на русском языке перевод данной главы см. в: [4].

[13] На самом деле параграф 12 (ср. сноску 4 на с. 127).



Ил. 30. И. И. Кванц. Таблица 5, примеры 16–17 (факсимиле)

Таким же образом можно поступать со всеми залигованными нотами (*Ligaturen*), вне зависимости от того, являются ли они четвертями, восьмыми или шестнадцатыми, так часто, как это необходимо. Если после ноты, залигованной с половинкой[14], других залигованных нот больше нет (см. таб. 5 прим. 18), то можно взять дыхание после ноты, залигованной с основной, не разделяя ее надвое.



Ил. 31. И. И. Кванц. Таблица 5, пример 18 (факсимиле)

§6

Чтобы играть длинные пассажи, необходимо медленно втянуть в себя хороший запас воздуха. Нужно до предела расширить шею и легкие, тянуть плечи вверх; стараться удерживать в легких столь много воздуха, сколь это возможно, выдыхать же его во флейту очень экономно. Если всё же появляется необходимость брать дыхание между быстрыми нотами, то предшествующую вдоху ноту нужно сыграть очень коротко, быстро набрать воздух в горло и немного поторопить следующие две-три ноты, чтобы не растягивать такт и не потерять ни одной ноты. Но тому, кто заранее знает, что не в состоянии сыграть пассаж на одном дыхании, следует, не дожидаясь крайности, заблаговременно запастись воздухом. Ибо чем чаще хватаешь быстрое дыхание, тем неудобнее оно становится и меньше помогает.

§7

По отрывкам, приведенным в примере 19 (и [идущим] до самого конца пятой таблицы), хорошо видно, после каких нот лучше всего брать дыхание. Над ними выставлена черточка. Однако, само собой разумеется, дыхание нужно брать не всегда, когда встречаются такие ноты, а только при необходимости [см. ил. 32 на с. 140].

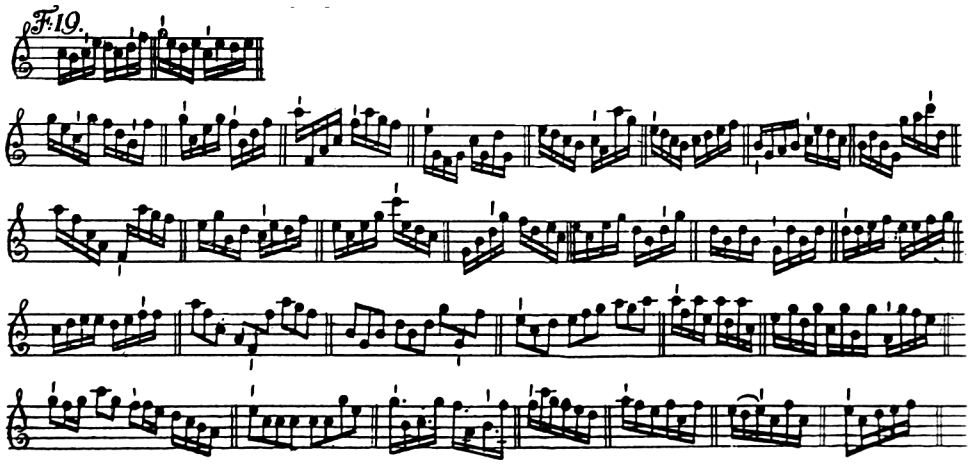
§8

Если вдохнуть можно как на первой, так и на второй, третьей или последней четвертях такта, то всегда лучше делать это на первой четверти, а именно после первой ноты — исключая лишь случаи, когда первые четыре ноты идут поступенно, а последующие — скачками. Ибо легче всего брать дыхание при широких интервалах.

§9

Хорошенько ознакомьтесь со всеми примерами от 16 и до конца пятой таблицы, и тогда со временем вы научитесь брать дыхание в правильных местах и этим поможете себе в исполнении любых пассажей.

[14] *halbe Note*; в примере 18 из пятой таблицы (равно как и в примерах 16 и 17) награвированы целые ноты.



Ил. 32. И. И. Кванц. Таблица 5, пример 19 (факсимиле)

§ 10

Будь в книге больше места, проблему дыхания стоило бы проиллюстрировать бóльшим количеством примеров, поскольку с ней часто связаны ошибки как певцов, так и духовиков. Хотя кто бы взялся перечислить все случаи, когда на одном дыхании не сыграть всего, что следует? Причины этого столь различны, что не всегда можно определить, кто повинен в несвоевременно взятом дыхании: композитор, исполнитель, место, где поют или играют, или страх, стесняющий грудь. Как хорошо известно, поющий или играющий в уединении, может исполнить на одном дыхании если не втрое, то по крайней мере вдвое больше того, что он споет или сыграет в присутствии многочисленной публики. В последнем случае необходимо владеть всевозможными приемами исполнительского искусства. Надо приложить усердие к тому, чтобы научиться хорошо видеть и понимать, чтó составляет музыкальную мысль и, следовательно, не должно отделяться друг от друга. Нужно не только заботиться о том, чтобы не разделять взаимосвязанное, но и внимательно следить за тем, чтобы несколько отдельных мыслей не цеплялись друг за друга, поскольку от этого в значительной мере зависит верное с точки зрения выразительности, исполнение. Те певцы и духовики, которые не в состоянии понять замысел композитора (а таких — множество), все время подвержены опасности ошибиться и выдать свою несостоятельность. Но вообще, струнники изначально обладают в этом отношении большим преимуществом перед вышеупомянутыми [вокалистами и духовиками], стоит им только задуматься о том, что было сказано выше, и не следовать дурному примеру тех, кто играет, как на шарманке, связывая все без разбора.

Послесловие переводчика

Взглянув на названия обеих глав этой публикации, резонно предположить, что речь пойдет о сугубо технических аспектах флейтового исполнительства. Однако Кванц, говоря о работе языка и о дыхании флейтиста, придает им большое значение как средствам музыкальной выразительности, неразрывно связанным с человеческой речью. Верный способ артикуляции, по его словам, необходим для того, чтобы выявить заложенный в пьесе аффект; своевременно взятое дыхание, в свою очередь, помогает выстроить форму произведения и, соответственно, правильно передать замысел композитора.

Поэтому предлагаемые в данной части публикации главы имеют особенно важное значение для исполнителя музыки XVIII века и должны быть прочитаны вдумчиво и внимательно. То, что может показаться «педантизмом» автора трактата (обилие нотных примеров, детализированное описание процессов звукоизвлечения на флейте), в действительности является залогом верного понимания идей Кванца; поверхностное же чтение может пойти лишь во вред и дать импульс весьма сомнительным экспериментам, не имеющим ничего общего с исторически информированным исполнением.

Сколько бы мы ни сетовали на «многословие» Кванца, следует признать, что попытки краткого изложения разделов «Опыта» не могут служить руководством для музыканта-практика. Мето́да Кванца (впрочем, не являющаяся чем-то исключительным для старинных исполнительских трактатов) состоит в том, чтобы вслед за формулированием общих принципов немедленно вести ученика к разбору частных случаев, обсуждению многочисленных исключений из правил. Освоив предлагаемые автором трактата примеры, ученик должен приобрести достаточно опыта, чтобы впоследствии ориентироваться самостоятельно, т. е. в данном случае (если говорить о публикуемых в этом номере журнала главах трактата) — находить оптимальные для конкретного фрагмента произведения *артикуляционные решения*.

Соответственно, и предлагаемые Кванцем *фонемы* являются лишь несовершенным отражением и, в известной мере, заведомо условным обозначением тех тонких движений языка, посредством которых достигаются разнообразие штрихов и требуемая автором «живость» каждого звука. Избранные Кванцем для иллюстрации различных способов атаки языка фонетические фигуры не следует путать с самим моментом атаки. Они лишь помогают понять, каким образом должен двигаться язык для достижения исполнителем определенного эффекта.

Кроме того, для музыкантов, чьим родным языком является русский, важно понимать разницу в произношении звуков, составляющих слоги Кванца, в русском и немецком языках. При произнесении согласных *m/t* и *д/d* различие состоит в том, что в русском языке кончик языка выдвигается вперед и упирается в основания передних зубов, в немецком же он изгибается вверх и прижимается к альвеолам, как, собственно, и объясняет это педантичный Кванц.

Относительно *tiri* также может возникнуть недоразумение. Какое именно произношение *r* здесь предполагается? Наиболее распространенное в немецкой речи и знакомое многим язычковое (заднеязычное, или «горловое») *r*? — Однако артикулировать звуки на флейте с такой атакой языка практически невозможно. Необходимо иметь в виду, что в немецком языке существует также

и переднеязычное *r*, близкое по звучанию к русскому[15] и относящееся в Германии к нормам сценической речи (язычковое *r* этой нормой отвергалось, потому что его было плохо слышно со сцены). Вне всяких сомнений, именно этот, переднеязычный звук имеет в виду Кванц, рекомендуя «произносить букву *r* как можно острее», *recht scharf*.

На то, что сам Кванц хорошо осознавал невозможность передать с помощью слогов *ti* и *di* «весь спектр артикуляционного разнообразия при игре на флейте», обращает внимание и В. П. Качмарчик [2, *133*]. Однако «фонемоцентричный» подход к истории флейтовой артикуляции приводит автора к тому, что кванцевы слоги, имеющие исключительно практический смысл, становятся абстракциями; в конечном итоге, это имеет следствием неправильное истолкование важных исполнительских проблем.

В частности, Качмарчик ошибочно понимает трактовку Кванцем механизмов техники двойного языка и подвергает автора трактата незаслуженной критике за то, что тому не удалось отобразить эти механизмы в записи. В качестве аргументации Качмарчик пишет, что техника двойного языка подразумевает наличие двух разных согласных (как, к примеру, *т* и *к*): у Кванца же согласный *d* стоит в начале обоих слогов «фонемной структуры» *did'll* (*di-d'll*)[16].

Однако сам Кванц на страницах своего трактата (см. § 1–2 Третьего раздела Главы VI) опровергает такое суждение: «[слог] *d'll*, в отличие от *di*, невозможно произнести с помощью кончика языка»; для уточнения Кванц пишет, что словечко *did'll* «не должно произноситься <...> как *didel*». «Словечко» Кванца не следует читать «по буквам», как «фонемную структуру»: звук *d* в его второй части фактически отсутствует. В то время как при позднейшем двойном стаккато язык совершает движения вперед-назад (*т–к*), на *did'll* он колеблется, изгибаясь то вверх (*di*), то вниз (*d'll*): на *di* контур языка прижат к нёбу, средняя часть находится вверху, а самый кончик чуть-чуть открыт и выпускает воздух; на *d'll* кончик языка ложится вдоль кромки зубов, а середина языка опускается вниз, открывая проход для воздуха с двух сторон по бокам.

Кванц со всей тщательностью подходит к описанию второй части своего «словечка», понимая, насколько трудно передать на письме данный прием (ниже приводим наш перевод в левой колонке таблицы).

Качмарчик же, читая «словечко» *did'll* буква за буквой, разделяет одно движение языка на два, отчего понять это движение и воспроизвести его

---

[15] Авторы известного учебника, отмечая близость переднеязычного немецкого [r] соответствующему звуку русского языка, оговариваются, однако, что в немецком, в отличие от русского, при произнесении этого звука «язык не напряжен и число вибраций не должно превышать двух-трех» [1, *16*].

[16] «Если анализировать произношение *did'll*, опираясь на современные критерии двойного языка, то данное фонемное сочетание не отвечает нашим представлениям об этом типе артикуляции. В фонемной структуре И. И. Кванца и первая часть *di*, и вторая *d'll* начинаются с одного и того же согласного звука *d*. Известно, что основным свойством двойного языка является обязательное наличие двух слогов или двух однофонемных построений с разными согласными (*ta ka*, *t k*), в произношении которых поочередно принимают участие передняя (кончик) и задняя (корень) части языка. В структуре *did'll* эти определяющие для двойного языка признаки отсутствуют. Значительно больше отвечают этим критериям слова *tiri* и *diri*, которые И. И. Кванц не относит к технике двойного языка» [2, *133*].

при игре флейте становится невозможно. Причиной тому ошибочный перевод данного фрагмента текста (см. правую колонку таблицы)[17].

Для произнесения *did'll* нужно сначала сказать *di* и, в то время как кончик языка возвращается к нёбу, быстро отодвинуть среднюю часть языка по обеим сторонам вниз от нёба, чтобы воздух, огибая язык с двух сторон, выходил в щель между [верхними и нижними] зубами. Таким образом, это движение, открывающее [путь воздуху], будет артикулировать второй слог *d'll*, который, однако, никто не в силах произнести отдельно от предшествующего *di*.	Когда необходимо произнести *did'll*, то сначала говорят *di* так, чтобы кончик языка отскакивал к нёбу, после этого середина языка с двух сторон быстро движется немного вниз от нёба, чтобы воздух мог проходить в отверстие между зубами. Это обратное движение служит атакой для второго слога *d'll*, который без предшествующего *di* произнести невозможно [2, *133*][19].

Мы решили указать на ошибки известного исследователя лишь для того, чтобы подчеркнуть свой главный тезис: исполнительские разделы «Опыта» следует читать вдумчиво, вникая во все подробности оригинала. И тогда успех ждет как юного музыканта, постигающего премудрости исполнения старинной музыки, так и ученого — историка флейтового искусства.

[17] Заметим, что это не единственный пример неверного перевода в монографии Качмарчика. Так, согласно утверждениям автора монографии, «для того, чтобы дать представление о твердости согласного *t*, он [Кванц. — *Е. Д.*] предлагает произносить его как в слове *acht* верхнесаксонского диалекта, однако не смешивая *t* с *d*» [2, *129*]. И в другом месте: «Стараясь дать более полное представление об артикуляции вибранта *r*, И. И. Кванц советует произносить его как в слове *recht*» [там же, *131*]. Оба утверждения ошибочны. Приведем наш перевод, а также оригинал соответствующих пассажей (обсуждаемые слова выделены нами полужирным шрифтом): «Те, кто говорят на верхнесаксонском диалекте, должны здесь особо обратить внимание на то, чтобы не путать t и d» («Diejenigen so der Obersächsischen Mundart gewohnt sind, haben sich hierbey besonders in **Acht** zu nehmen, um das t und d nicht mit einander zu vermengen»; [5, *62*]); «Нужно стараться произносить букву r как можно острее» («Man muß suchen den Buchstaben r **recht** scharf auszusprechen» [ibid., *66*]).

[18] В оригинале: «Will man nun das did'll aussprechen; so sage man erstlich di: und indem die Spitze der Zunge vorn an den Saumen springt, so ziehe man geschwind die Mitte der Zunge, auf beyden Seiten, ein wenig vom Saumen niederwärts ab: damit der Wind, auf beyden Seiten, die Quere zwischen den Zähnen heraus gehe. Dieses Wegziehen wird also den Stoß der zweyten Sylbe d'll geben; welche man aber, ohne das vorhergehende di, niemals allein auszusprechen vermag» [ibid., *68*]).

Использованная литература

1. *Завьялова В.*, *Ильина Л.* Практический курс немецкого языка. Для начинающих. Издание 6-е, переработанное и дополненное. М.: Лист Нью, 2006. 880 с.
2. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
3. *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.
4. *Художникова С. И.* Трактат И. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversiere» (с исполнительскими комментариями) // Проблемы музыкальной науки. 2010. №2. С. 60–64.
5. [*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.
6. *Walther J. G.* Tempo di buona // [J. G. Walther]. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleiche die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof=Musico und Organisten an der Haupt=Pfarr=Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Lpz.: Wolffgang Deer, 1732. S. 598.
7. *Walther J. G.* Tempo di cattiva // [J. G. Walther]. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleiche die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof=Musico und Organisten an der Haupt=Pfarr=Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Lpz.: Wolffgang Deer, 1732. S. 598.