

Анна Пустлаук

ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА — К ИСТОРИИ ИНСТРУМЕНТА

Перевод *Екатерины Дрязжиной*

История одноклапанной траверс-флейты насчитывает более трех столетий. Первые упоминания о ней относятся к концу XVII века. Самое раннее указание на этот инструмент содержится в партитуре балета с пением Ж.-Б. Люлли «Триумф любви» (1681): две партии ритурнеля Дианы (*Ritournelle pour Diane*), нотированные в скрипичном ключе, имеют ремарки *Flute d'Allemagne*¹. Первое изображение барочной флейты мы находим на втором титульном листе «Трио» (*Pieces en trio*) Марена Маре, изданных в 1692 году.

Любители сохраняли приверженность флейте с одним клапаном еще долгое время, в том числе, в XIX столетии. Ее можно найти даже в некоторых инструментальных каталогах, вышедших около 1900 года, — правда, эти инструменты имеют уже мало общего с барочной флейтой.

Поскольку ни на одной флейте не обозначен год ее изготовления, мы не полагаем записями мастеров-изготовителей, и не было заявлено ни одного патента, то датировать оригинальные инструменты практически невозможно. Опереться мы можем только на годы жизни мастеров, иконографические свидетельства и некоторые письменные комментарии.

НАЧАЛО. ТРЕХЧАСТНАЯ ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА

Сегодня трудно точно установить, в какой стране изобрели траверс-флейту. Кванц в своем «Опыте» приписывает изобретение трехчастной одноклапанной модели французам [15, 24–25; 1, 119]. И действительно, при дворе Людовика XIV работали первые профессиональные флейтисты. К самым известным среди них относятся представители семей Оттетеров и Филидоров. Сохранились две оригинальные флейты Оттетера²; вероятно, они были изготовлены Мартенем

Пустлаук Анна — аспирантка Брюссельского свободного университета, преподаватель-ассистент Брюссельской королевской консерватории (Бельгия)

Оттетером (ок. 1635–1712) или его сыном, знаменитым Жаком Оттетером Римским (1673–1763). Ранее признавалась подлинность двух других «флейт Оттетера», находящихся, соответственно, в Берлинском государственном институте музыкальных исследований и в коллекции инструментов, хранящейся в Шереметьевском дворце Санкт-Петербурга³. Однако Ардал Пауэлл, осуществивший экспертизу этих инструментов, считает их копиями, сделанными в XIX веке, из числа шести сохранившихся копий неизвестного оригинала Оттетера [14]⁴.

Из более ранних образцов сохранились две флейты, имеющие черты и ренессансных, и барочных инструментов: флейта из собрания базилики св. Франциска в Ассизи неизвестного мастера и флейта англичанина Ричарда Хаки, работавшего в Амстердаме в 1660–90-х годах⁵.

Поперечные флейты обычно делались из самшита, эбенового дерева, гренадила или слоновой кости. Богатые дилетанты отдавали предпочтение слоновой кости, флейты из которой стоили во много раз дороже деревянных. Несмотря на единый принцип конструкции, инструмент ни в коей мере не был стандартизирован. Каждый мастер придерживался собственных представлений о звучании и настройке инструмента. Ранние поперечные флейты изготавливались в строе $a' = 395\text{--}408\text{Гц}$.

Что же отличало новую барочную флейту от ренессансной?

1. Существовавшие прежде флейты состояли из одной или двух частей, барочная же флейта — из трех: головки, длинного среднего колена и нижнего колена.
2. Внутреннее сверление барочной флейты — коническое, а не цилиндрическое.
3. На нижнем колене появилось седьмое игровое отверстие (Dis/Es), которое закрывалось клапаном.

Основные преимущества барочной флейты состояли в следующем:

1. Благодаря Dis/Es-клапану на ней можно было играть в большем количестве тональностей и исполнять произведения, содержащие модуляции.
2. Конструкция барочной флейты позволяла использовать звуки со знаками альтерации, трудно исполнимые прежде.
3. Более мягкий, гибкий звук барочной флейты хорошо подходил для сопровождения вокальной музыки⁶.

¹ См. *J.-B. Lulli. Le treomphe de l'amour, ballet royal, mis en musique*. P.:Chr. Ballard, 1681. P. 75.

² В настоящее время эти инструменты хранятся в музее австрийской земли Штирия, в городе Грац (*Landesmuseum Joanneum*, 08447*1384), и в парижском Музее музыкальных инструментов (*Musée de la Musique*, E. 999.6.1);

³ Санкт-Петербург, Музей музыки, филиал Музея театрального и музыкального искусства, 471; Берлин, Государственный институт музыкальных исследований (*Staatliches Institut für Musikforschung*, 2670).

⁴ В дальнейшем точка зрения Пауэлла была оспорена Рональдом М. Лашевски и Томасом Лерхом, см.: [11; 12].

⁵ Флейта Хаки ныне находится в коллекции фонда Эренфельда в Утрехте. Описание этого инструмента, а также его изображение см. в: [4, 66–67, 72]. Основные отличительные особенности этой флейты — относительно небольшое коническое сужение (от 19 мм к 16,5 мм), не позволяющее играть передуванием некоторые октавы, и, как следствие, аппликатура, близкая ренессансной.

⁶ Не удивительно, что первые случаи использования флейты нового типа зафиксированы в оперных партитурах.

Знаменитые изготовители трехчастных траверс-флейт

Германия:	Якоб Деннер (<i>Jacob Denner</i> , 1681–1735), Нюрнберг;
Англия:	Пьер Жайар Брессан (<i>Pierre Jaillard Bressan</i> , 1663–1731), Лондон;
Франция:	Оттетеры (<i>Hotteterre</i>), Жан Николя Леклерк (<i>Jean Nicholas Leclerc</i> , ум. 1752), Пьер Ност (<i>Pierre Naust</i> , ок. 1660–1709), Шевалье (<i>Chevalier</i> , раб. 1680–1715), Жан Жак Рипперт (<i>Jean Jacques Rippert</i> , ок. 1668–1724), Париж;
Нидерланды:	Ричард Хака (<i>Richard Haka</i> , 1645/6–1705), Амстердам.

ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА

30 декабря 1721 года парижская мастерская семьи Ност выставила счет на флейту с тремя сменными частями (*cors*, т. е. *corps de rechange*; см. [6, 9]). Это первое свидетельство о существовании четырехчастной поперечной флейты. Среднее колено, ранее одночастное, было разделено надвое: игровые отверстия для левой и правой рук оказались на разных частях. Для левой руки изготавливали несколько средних частей, немного отличавшихся по длине; их и называли *corps de rechange*.

Причиной разделения среднего колена стала особенность музыкальной практики того времени: повсюду играли в разных строях. В ходу были, в частности, французские *ton d'Opéra* ($a' = 390$ Гц) и *ton ordinaire* ($a' = 410–415$ Гц), немецкие *A-Cammerton* ($a' = 410$ Гц), столь любимый Кванцем, и *B-Cammerton* ($a' = 418$ Гц), итальянский *coristo Veneto* ($a' = 443$ Гц) и т.д.⁷ Сверх того, строй любого клавиесина легко мог меняться день ото дня.

Поперечные же флейты в отношении строя не столь гибки. С помощью сменных средних частей эта проблема была решаемая, строй изменялся в пределах большого полутона. Кроме того, как пишет Кванц, четырехчастную флейту было удобнее носить с собой.

Идея использования сменных частей быстро распространилась по Европе. Однако это не решало проблему чистого интонирования. Общие пропорции инструмента идеально соответствовали лишь одной сменной части. Чем больше остальные сменные части отличались по длине от этой «основной», тем больше нарушались пропорции инструмента и тем фальшивее он звучал. На эти недостатки указывает Кванц в своем «Опыте» [15, 25–26; 1, 120].

Предпринимались попытки устранить возникающие диспропорции. По свидетельству Махо, Пьер Габриэль Бюффарден, учитель и коллега Кванца в Дрездене, был автором двух изобретений:

- пробка в головке флейты соединялась с винтом, который позволял с легкостью менять ее положение в соответствии с выбором сменной части;
- регистрфус, телескопическая трубка в нижнем колене флейты, положение которой, благодаря нанесенным на эту трубку пронумерованным отметкам, можно было привести в соответствие с избранной сменной частью. На соответствующих друг другу отметках регистрфуса и сменных частях стояли одинаковые номера⁸.

⁷ Систематику барочных музыкальных строев см. в книге: [8].

⁸ «Несмотря на то, что у некоторых флейт есть сменные средние части, повышающие или понижающие звук, и разница между ними обычно составляет одну восьмую тона или больше, звук клавиесина [по своей высоте] оказывается между двумя сменными частями: одни

Не все мастера восприняли эти изобретения. Так, Кванц не видел пользы в регистрфусе, считая, что он изменяет только звук *d*, но не остальные звуки [15, 27–28; 1, 122].

Флейты разных мастеров, как, впрочем, и флейты одного и того же мастера, различны по звучанию. Это зависит от массы причин, таких как выбор сорта дерева, внутренняя выделка игровых отверстий, длина инструмента, размер и форма губного отверстия. Плотное по своей структуре эбеновое дерево в большинстве случаев звучит громче самшита. Размер игровых отверстий сильно влияет на интонацию и динамику (чем они крупнее, тем громче звук). Длинные флейты звучат ниже, и потому имеют более полный и темный тембр. Однако самое большое влияние на звук оказывает, пожалуй, сам исполнитель.

Наряду с наиболее популярной поперечной флейтой в строе *C*, существовали и другие типы флейт, использовавшиеся в определенных случаях:⁹

Тип флейты	Строй	Авторы, писавшие для данного вида флейты
Флейта д'амур	На большую или малую терцию ниже обычной поперечной флейты	И. М. Мольтер (1696–1765), И. К. Граупнер (1683–1760)
Малая октавная флейта	Как флейта пикколо	Ж.-Ф. Рамо (1683–1764), А.-К. Детуш (1672–1749), М.-Р. Делаланд (1657–1726)
Квартовая флейта	На кварту выше или ниже обычной поперечной флейты	Нет сведений
Басовая флейта	На квинту или октаву ниже обычной поперечной флейты	Нет сведений
Терцовая флейта	in F	А. Вивальди (1678–1741) op. 10? ⁹

[флейтисты] подстраиваются, выдвигая меньшую из сменных частей из головки флейты, чтобы понизить звук, другие же устраняют эту проблему при помощи губного аппарата. Для облегчения настройки господин Бюффарден изобрел винт, соединенный с пробкой, которая посредством этого выдвигается или задвигается в головку флейты на глубину трех–четырёх линий. Тот, кто не хочет приворачивать и отворачивать инструмент ради чистоты [его строя], а желает играть в свое удовольствие, может с помощью сменных частей и винта подстроиться к тону клавесина так же хорошо, как струнники.

Он же изобрел регистрфус — [нижнее колено], которое удлиняется или укорачивается согласно величине [используемой] средней части, способствуя чистоте строя инструмента. Те, кто находят это последнее изобретение бесполезным, не принимают во внимание, насколько сильно необходимо удлинить нижнее колено, чтобы добавить сменную часть «д'амур» на обычную флейту. Следовательно, чтобы затем сохранить правильные пропорции [инструмента], нижнее колено нужно укоротить соразмерно тому, как укорачивается флейта с другой сменной частью. Это несущественно при смене двух соседних по высоте сменных частей, но при замене самой нижней сменной части на самую высокую разница весьма ощутима. Не стану утверждать, что не сыщется флейты с пятью или шестью сменными частями, которая хорошо строит с каждой из них без изменения длины нижнего колена. Но это бывает крайне редко, и неразумно отвергать то, что способствует улучшению интонации инструмента» [13, 2–3].

⁹ Предположение об использовании терцовой флейты в op. 10 Вивальди основано на том, что концерты «Ночь» (RV 439, g-moll), а также два концерта в тональности F-dur (RV 433, RV 434) было бы удобнее исполнять на флейте in F (то есть как бы в тональностях e-moll и D-dur на обычной флейте; см. [19, 133]).

Знаменитые изготовители четырехчастных траверс-флейт

- Бельгия: Жан-Хиасинт Роттенбург (*Jean-Hyacinth Rottenburgh*, 1672–1765), Годфруа-Адриен Роттенбург (*Godfroid-Adrien Rottenburgh*, 1709–1790), Брюссель;
- Германия: Иоганн Вильгельм Оберлендер первый (*Johann Wilhelm Oberlender I*, 1681–1763), Иоганн Вильгельм Оберлендер второй (*Johann Wilhelm Oberlender II*, 1712–1779), Я. Деннер, Нюрнберг; Иоганн Пёершманн (*Johann Poerschmann*, 1680–1757), Иоганн Генрих Айхентопф (*Johann Heinrich Eichentopf*, 1678–1769), Лейпциг; Карл Августин Грензер (*Carl Augustin Grenser*, 1720–1807; ученик Пёершмана, собственную мастерскую открыл в 1744 году), Дрезден; Иоганн Иоахим Кванц (*Johann Joahim Quantz*, 1697–1773), Берлин; Георг Генрих Шерер (*Georg Heinrich Scherer*, 1703–1778), Буцбах;
- Англия: П. Ж. Брессан, Томас Стейнсби мл. (*Thomas Stanesby Jun.*, 1692–1754), Иоганн Юст Шухарт (*Johan Just Schuchart*, 1695–1758), Лондон;
- Франция: мастерская Ност (*Naust*), Томас Лот (*Thomas Lot*, 1708–1787), Шарль Жозеф Бизей (*Charles Joseph Bizey*, 1716–1758), Париж;
- Италия: Карло Паланка (*Carlo Palanca*, 1691–1783), Турин.

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА

Трансформация флейты от темной и низкой по звучанию барочной к более яркой и высокой классической, происходило столь плавно, что четко разграничить эти два типа невозможно. Ряд инструментов можно отнести к обеим эпохам (к тому же, принадлежность художественной продукции к культурным эпохам определяем мы сами, с нашей сегодняшней точки зрения).

В отличие от барочных флейт, хорошо звучавших в нижнем регистре и редко использовавшихся в верхнем, более поздние, классические флейты, были особенно хороши во второй и в третьей октавах. Композиторы использовали их, в основном, в верхнем регистре (см., например, концерты Моцарта). Поввысился и строй инструментов. Классические флейты изготавливались в строе $a' = 425\text{--}435$ Гц (хотя встречались флейты и в $a' = 415$ Гц, и в $a' = 440$ Гц).

В середине XVIII века и дилетанты, и профессиональные флейтисты стали искать способ устранить мнимые недостатки вилочных аппликатур с помощью развития клапанного механизма. Уже в пятидесятые годы XVIII века в Лондоне П. Г. Флорио, К. Джедни и Р. Поттер делали инструменты с тремя дополнительными клапанами (*gis*, *f*, *b*). За счет добавления клапанов на нижнее колено увеличился диапазон флейты¹⁰. Знаменитый пример использования нижнего *c* — Концерт для флейты и арфы Моцарта, написанный в Париже для графа де Гина. У того была, вероятно, английская флейта¹¹.

¹⁰ См. изображение поперечной флейты с клапанами *dis*, *f*, *gis*, *d*, *cis*, *c* работы Флорио на сайте Бостонского музея изящных искусств: <http://educators.mfa.org/objects/detail/207698?classification=Musical+instruments&page=40&page=25> (дата обращения: 04.03.2012).

¹¹ Предположение основано на том, что с июля 1775 года по февраль 1776 Адриен-Луи Боньер де Суастр (*Adrien-Louis de Bonnières de Souastre*), граф де Гин, находился в Лондоне в качестве французского посла. Концерт, написанный по заказу де Гина, — единственное сочинение в творчестве Моцарта, где в партии флейты встречаются ноты *des* и *c* (см., например, т. 151–152 в первой части).

Правда, сначала новые клапаны были восприняты со скептицизмом. Некоторые флейтовые школы предостерегали от их использования, утверждая, что клапаны не помогут скорректировать интонацию¹², или рекомендуя применять их только для игры выдержанных звуков, но не в быстрых пассажах¹³.

На рубеже веков флейта с несколькими клапанами пришла на смену одноклапанной в качестве профессионального инструмента. В это время в парижской консерватории играли на флейтах с четырьмя клапанами¹⁴ (впоследствии, в XIX веке, стандартной для Франции станет флейта с пятью клапанами). В Германии и в габсбургских землях флейта с несколькими клапанами тоже постепенно вытесняла одноклапанную.

Знаменитые изготовители классических флейт

Бельгия:	Г.-А. Роттенбург, Брюссель
Германия:	Иоганн Август Кроне (<i>Johann August Crone</i> , 1727–1804), К. А. Грензер, Генрих Грензер (<i>Heinrich Grenser</i> , 1764–1813), Дрезден, Фридрих Габриэль Август Кирст (<i>Friedrich Gabriel August Kirst</i> , 1750–1806), Потсдам;
Англия:	Пьетро Грасси Флорио (<i>Pietro Grassi Florio</i> , ок. 1730–1795), Кaleb Дженни (<i>Caleb Gedney</i> , ок. 1729–ок. 1769); ученик и преемник Томаса Стейнсби мл.), Томас Каюзак (<i>Thomas Cahusac</i> , 1714–1798), Ричард Поттер (<i>Richard Potter</i> , 1726–1806), Лондон;
Франция:	Т. Лот, Париж.

КВАНЦ И ЕГО ФЛЕЙТА

В 1719 году Кванц, служивший в то время гобоистом при дрезденском дворе, избрал поперечную флейту своим основным инструментом [17, 209]. Он предполагал, что добьется большего карьерного роста в качестве флейтиста, поскольку кроме Бюффардена никто в Дрездене на флейте не играл. Вероятно, Кванц играл

¹² Данного мнения придерживался, в частности, Льюис Граном [7]; о его трактате см.: [3; 202].

¹³ «<...> на некоторые флейты, называемые английскими, вдоль пары обычных клапанов добавляют еще два: один — для нижнего *cis*, а другой — для *c*. Я категорически против этого, так как данные два звука противоестественны для этого инструмента; в их [звучании] нет и не может быть плотности, и они не сливаются с остальными. Впрочем, я также могу сказать, что этими [клапанами] пользуются лишь немногие чудачки; доказательством послужит то, что настоящие мастера никогда [эти клапаны] не используют.

Отсюда, однако, не следует, что я стану порицать равным образом и другие клапаны, добавленные на обычную флейту в результате разумных исследований как вспомогательное средство — для улучшения глухих звуков нижнего регистра, таких как *gis* и *as*, или *b* и *ais*. Они необходимы в медленных пьесах — особенно для [исполнения] выдержанных высоких нот, которые не используются из-за своей сложности. Однако одобряю я их не всегда, а только в подобных случаях, поскольку в пассажах они становятся неупотребительны, лишь увеличивая сложность. По моему мнению, самый простой способ игры является наилучшим. И я не слишком-то рекомендую начинающим брать на себя больше, чем они могут сделать на практике» [5, 1].

¹⁴ Учебные пособия Франсуа Девьенна (ок. 1794), а также Антуана Юго и Иоганна Георга Вундерлиха (1804) свидетельствуют об использовании инструмента с клапанами *dis*, *f*, *b*, *gis* (см.: [5; 10]).

на французском инструменте, поскольку при дрезденском дворе французские духовики преобладали.

В 1726 году Кванц, путешествуя по Европе, достиг Парижа и услышал там игру таких флейтистов, как Браун, Жак-Кристоф Нодо и Мишель Блаве; с последним у Кванца установились дружеские отношения. Известно, что Блаве покупал свои инструменты у Носта, наиболее уважаемого парижского мастера.

Вероятно, на одном из таких инструментов Кванц опробовал свое новейшее изобретение: второй клапан на нижнем колене, позволявший правильно интонировать *dis* и *es* и таким образом отличать малый хроматический полутоном (например, *d-dis*) от большого диатонического полутона (например, *d-es*). Первые альтернативные аппликатуры для разных полутонов мы находим уже у Оттетера¹⁵. Но для звуков *dis* и *es* их не существовало.

Правда, Кванц со своим изобретением остался в изоляции. Лишь немногие мастера — изготовители флейт восприняли эту идею (Ф. Г. Ф. Кирст, И. Г. Тромлиц, К. Ф. Фрайер).

Еще одно изобретение Кванца можно увидеть на клапанных флейтах вплоть до конца XIX века. Как было сказано выше, Кванц отвергал идею регистрфуса. В качестве альтернативы около 1752 года он предложил раздвижную головку, удлинявшуюся за счет кулисы на нижнем конце. Это позволяло сохранять пропорции флейты и, как следствие, интонацию инструмента, при смене средних частей, и, даже не используя их, изменять строй флейты в пределах полутона [17, 248–249; 15, 28; 1, 122].

С 1739 года, за неимением удовлетворявших его инструментов, Кванц сам занялся их изготовлением и настройкой [17, 247]. Предположительно, он не делал их от начала и до конца своими руками, в силу того, что был сильно занят педагогической и композиторской деятельностью. Тромлиц утверждал, что Кванц не приложил руки ни к одной флейте; правда, он известен своими провокационными высказываниями. Другие источники, напротив, уверяют, что Кванц активно занимался изготовлением флейт¹⁶.

¹⁵ У Оттетера в таблице аппликатуры и в главе 5, разъясняющей эту таблицу, описываются разные аппликатуры для звуков *fis'* и *ges', fis''* и *ges''', cis'''* и *des'''*, однако данные рекомендации не носят категорического характера [9, 22, 23]. Сверх того, Оттетер замечает: «Когда я сравниваю диэз и бемоль, понятно, что речь идет о нотах почти одинаковых» [9, 23].

¹⁶ Тромлиц был единственным, кто отрицал участие Кванца в изготовлении флейт, утверждая, что он лишь давал указания флейтовому мастеру. Данное утверждение было опубликовано в трактате «О флейтах с несколькими клапанами» в 1800 году; см.: [20, 132–133]. В том же году на страницах «Всеобщей музыкальной газеты», в «Статье о красивом флейтовом звуке и о правильной технике его извлечения» Тромлиц заходит еще дальше, утверждая, что и свой трактат Кванц, будучи человеком необразованным, создавал не сам, поручив работу над ним сведущему в музыкальных вопросах ученому [21, 320]. Последнее утверждение, явно преувеличенное, по всей видимости, смоделировано на основе первого; вероятно, выпускнику юридического факультета Лейпцигского университета пришла в голову мысль, что, не получив официального образования, невозможно создать такой обширный труд, как «Опыт» Кванца.

Судя по автобиографическим материалам и документам эпохи, Кванц осуществлял наиболее сложные и ответственные этапы изготовления инструментов (прежде всего, настройку флейт), перепоручая более грубую работу ремесленнику. Флейты Кванца не имели клейма. По предположению Э. Райли это могло быть связано либо с тем, что Кванц не хотел прослыть флейтовым мастером, либо с тем, что большинство его инструментов создавалось для короля [16, 431].

По своему сверлению флейты Кванца были похожи на более старые модели инструмента — флейты, изготовлявшиеся в Париже в двадцатые и тридцатые годы в низком оперном строе. Их стенки были довольно толстыми, благодаря чему звук получался плотным и насыщенным. Этому же способствовало и эбеновое дерево, которому Кванц отдавал предпочтение. Сверление головки было шире, чем у других флейт, а коническое сужение к нижнему колену гораздо сильнее (внутреннее сверление нижнего колена снова расширялось). Эти особенности конструкции усиливали звучание нижнего регистра; верхний же звучал слабее.

Флейты Кванца обычно имеют пять сменных частей в строе от $a' = 385$ – 387 до $a' = 411$ – 414 , то есть от низкого французского камертона до разнообразных немецких. Поскольку пропорции флейты изначально ориентированы на французский строй, то с самой длинной сменной частью она звучит и строит лучше всего. Именно эта часть использовалась чаще других, что видно по износу оригинальных инструментов.

Вскоре после смерти Кванца его инструменты, по-видимому, вышли из моды. Кристоф Фридрих Николаи, писатель и книгоиздатель, сообщал: «Любимый Кванцем низкий строй более не используется; вместе с ним ушли и флейты Кванца, его концерты и правильный способ их исполнения, без которого они неопишимо много теряют. Вероятно, в Берлине сыщется ныне не более трех человек, которые еще знают, как их играть» ([2, § 70]; цит. по: [18, 429]).

Оригинальные флейты Кванца сейчас можно увидеть, в частности, в Потсдаме (во дворце Сан-Суси), а также в коллекциях в Берлине, Лейпциге, Японии и Вашингтоне.

ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА СЕГОДНЯ

Сегодня, благодаря мастерам, специализирующимся на изготовлении исторических флейт, без затруднений можно выбрать себе модель по вкусу.

Многие мастера стараются делать точные копии сохранившихся до сегодняшнего дня оригинальных инструментов со всеми их вероятными достоинствами и недостатками. Другие, наоборот, адаптируют флейты к сегодняшним обстоятельствам, например, изменяют их строй (очень немногие оригинальные инструменты были в строе 415 Гц), приспособливают их для использования в больших залах (делая громче) или «улучшают» интонацию и слабые звуки.

Кто же прав? Видимо, такая постановка вопроса некорректна. Вопрос в том, как мы, музыканты, обращаемся сегодня с историческим материалом. Нашей целью должно быть изучение инструмента в его контексте, а не «улучшение» его для соответствия нашим возможностям и вкусу. Однако это реально лишь в том случае, если мы знакомы с оригинальными инструментами (что, признаем, нелегко, но все еще возможно!). Только тогда мы можем судить о том, как далеко нам следует заходить в процессе изготовления копий и как наши копии должны звучать.

Следует знать, что инструменты, переделанные с целью изменить их строй, по сути, уже являются изобретениями современных мастеров и не имеют ничего общего с оригиналами. Однако сегодня мы вынуждены играть на этих инструментах. Как же нам с ними быть?.. С другой стороны, нам не известно, что за оригиналы находятся сегодня в нашем распоряжении. Хорошие или плохие это были инструменты? Насколько они деформировались? Какое влияние оказывает на инструмент его использование или возраст дерева? В каком контексте они использовались?

И на этом вопросы не заканчиваются. На какой флейте нужно играть Баха, а на какой — Моцарта? Есть ли различие между флейтами для игры в оркестре, в ансамбле и соло?¹⁷ Как нам приспособляться к разным обстоятельствам публичного выступления? Нужно ли нам вообще приспособляться?

Возможно, мы никогда не сумеем ответить на эти вопросы с уверенностью, но мы можем искать ответы. Именно этот поиск делает историческое исполнительство таким захватывающим!

Использованная литература

1. *Кванц И. И.* Опыт руководства по игре на поперечной флейте / Пер. и коммент. Е. Дрязжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №3. С. 104–135.
2. *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um Ihn waren. Nebst Berichtigung einiger schon gedruckten Anekdoten: 6 H. in 2 Bde. Sechstes und letztes Heft / Hrsg. von Fr. Nicolai.* Berlin: [C. F. Nicolai], 1788–1792. S. 127–230.
3. *Boland J. D.* *Method for the One-Keyed Flute: Baroque and Classical.* Berkeley: University of California Press, 1998. XIII, 228 p.
4. *Bouterce J.* *The Woodwind Instruments of Richard Haka (1645/6–1705) // From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century: Proceedings of the National Early Music Association Conference, held in association with the Department of Music, University of York and the York Early Music Festival, at the University College of Ripon and York St. John, York, 2–4 July 1999 / Ed. by J. Wainwright and P. Holman.* Aldershot & Burlington VT: Ashgate, 2005. P. 63–72.
5. *Devienne Fr.* *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute. Dans laquelle il est traité de tous les Principes Indispensables pour jouer de cet Instrument <...>.* P.: J.-J. Imbault, [ca. 1794]. 77 p.
6. *Giannini T.* *Great Flute Makers of France: the Lot and Godfroy Families, 1650–1900.* L.: Tony Bingham, 1993. XXVI, 245 p.
7. *Granom L. Chr. A.* *Plain and easy Instructions for playing on the German flute.* L.: T. Bennett, [1766]. 138 p.
8. *Haynes B.* *A History of Performing Pitch: the Story of “A”.* Lanham: Scarecrow Press, 2002. 632 p.
9. *Hotteterre J.* *Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d’Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois.* P.: Chr. 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.
10. [*Hugot A., Wunderlich J. G.*] *Methode de flûte du Conservatoire.* Par M. M. Hugot et Wunderlich, membres du Conservatoire. Adoptée pour servir à l’étude dans cet établissement. P.: Imprimerie du Conservatoire de Musique, [1804]. 152 p.
11. *Laszewski R. M., Powell A.* On “The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth” by Ardal Powell, Summer 1996 // *Journal of the American Musicological Society.* Vol. 50. №1 (Spring, 1997). P. 228–[234], [234]–238.
12. *Lerch Th.* *Die Traversflöte von Jean Hotteterre — Original oder Fälschung? // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.* 2001 / Hrsg. von G. Wagner. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, [2001]. S. 270–281.
13. *Mahaut A.* *Nouvelle methode pour apprendre en peu de tems a jouër 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, Ile. recueil.* P.: M. De Lachevardiere, [1759]/R. 63 p.

¹⁷ В параграфе 1 четвертого раздела главы 17 Кванц советует виолончелистам обзавестись двумя разными инструментами: одним — для выступлений соло, другим, большего размера и с более толстыми струнами, — для игры аккомпанемента в большом ансамбле [15, 212].

14. *Powell A.* The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 49. №2 (Summer, 1996). P. 225–263.
15. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: J. F. Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
16. *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.
17. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // F. W. Marburg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 1, St. 3. Berlin: G. A. Lange, 1755. S. 197–250.
18. *Reilly E. R.* Quantz and the Transverse Flute: Some Aspects of His Practice and Thought regarding the Instrument // *Early Music*. Vol. XXV. №. 3 (August, 1997). P. 429–438.
19. *Sardelli F. M.* Vivaldi's music for flute and recorder / Transl. by M. Talbot. Burlington, VT: Ashgate in assoc. with Istituto Italiano Antonio Vivaldi / Fondazione "Giorgio Cini", 2007. XXII, 336 p.
20. [*Tromlitz J. G.*] Ueber die Flöten mit mehrern Klappen, deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aussätzen von J. G. Tromlitz. Als zweiter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen. Lpz.: A. F. Böhme, 1800. X, 140 S.
21. *Tromlitz [J. G.]* Abhandlung über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung. Auf Veranlassung der im 9ten Stück des ersten Jahrganges dieser musikalischen Zeitung geäußerten Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen (Beschluss) // *Allgemeine musikalische Zeitung*. Zweyter Jahrgang. Vom 1. Oct. 1799 bis 24 Sept. 1800. №18 (Den 29^{ten} Januar, 1800). S. 316–320.