

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод¹ и комментарии Екатерины Дрязжиной

ГЛАВА V

*О нотах, их длительностях, такте, паузах
и других музыкальных обозначениях*

§1

О написании нот на пяти горизонтальных линиях, расположенных близко, одна над другой, и о том, какой ключ используют для игры на флейте, я рассказал в параграфе 2 главы 3². Попутно напомним, что всего существует девять различных музыкальных ключей. Они подразделяются на три класса: ключи *G*, ключи *C* и ключи *F*. При использовании ключа первого из этих классов на линии, где он расположен, всегда записывается *g'*; при использовании ключа *C* на линии, где он расположен, всегда пишется *c'*; а при использовании ключа *F* — *f* без штрихов. Собственно, флейтисту необходимо разбираться только в ключах *G*. Существуют два разных ключа *G*, а именно — французский и итальянский, о котором было рассказано выше. Последний еще называют обычным скрипичным ключом. Первый же стоит на нижней линии и используется [в произведениях] для флейты по большей части лишь в своей стране.

§2

Кто хочет лучше ознакомиться с четырьмя видами ключа *C* или тремя видами ключа *F*, использующихся частично в певческих нотах, частично в нотах для других инструментов, знание которых, однако же, из-за транспонирования не совсем бесполезно и флейтисту, тот без труда сможет освоить их с помощью устного объяснения или книг по элементарной теории музыки.

§3

О внешнем виде и применении знаков альтерации, посредством которых, когда они стоят в начале системы из пяти линий, различаются тональности, я также уже рассказал в параграфе 3 главы 3³.

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

§4

Как известно, тональности бывают двух видов (*zweyerley*): твердые (*hart*) или мягкие (*weich*), — именуемые обычно *Dur* и *Moll*. Еще точнее было бы сказать, как на латыни, — «бóльшая» и «мéньшая» тональности (*größere und kleinere Tonart*)⁴. В [основании] трезвучий мажорных тональностей (*Tonart Dur*) лежит большая терция, минорных (*Tonart Moll*) — малая.

§5

Каждый мажор звуками, составляющими его звукоряд, и, следовательно, знаками альтерации подобен минору, лежащему малой терцией ниже него. К примеру, *C-dur* подобен *a-moll*; *F-dur* — *d-moll* и т.д. Ключевые знаки этих тональностей вы найдете в таб. 2 прим. 4. Основные тоны этих, подобных друг другу, твердых и мягких тональностей во всех случаях записаны друг над другом. Верхняя нота является основным тоном мажора, нижняя — основным тоном минора.



Ил. 1. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 4
(Нотные примеры к §5–6 Главы V; факсимиле)

§6

Каждая твердая тональность содержит в своем звукоряде большую секунду, большую терцию, обыкновенную (*ordentliche*) кварту, чистую квинту, большую сексту и большую септиму, считая от основного тона. Каждая мягкая тональность содержит в своем звукоряде большую секунду, малую терцию, обыкновенную кварту, чистую квинту, малую сексту и малую септиму, считая от основного тона. Все звуки *C-dur* и *a-moll* относятся к диатонической гамме, чего нельзя сказать о других тональностях⁵. Поэтому для каждой из них [при ключе] нужно выставлять столько диэзов или бемолей, сколько требуется для формирования

¹ Продолжение. Начало — в №3, 2011, с. 104–135; №4, 2011, с. 128–143.

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 См. первую часть данной публикации, №3, 2011, с. 127–128.

³ См. там же, с. 128.

⁴ Ср. лат. термины *Modus major* и *Modus minor*. Вместе с тем, обозначения *dur* и *moll* также происходят из латинского языка (соответственно, от прилагательных *durus*, «твердый», и *mol-lis*, «мягкий»), в связи с чем противопоставление Кванца («точнее было бы сказать, как на латыни») не вполне корректно.

⁵ Под «диатонической гаммой» (*diatonische Scala*) Кванц имеет в виду звукоряд, для записи которого не требуется выставлять знаки альтерации; ср. определение диатоники из «Музыкального словаря» И. Г. Вальтера: «Диатонической называют мелодию, которая, двигаясь преимущественно по целым тонам, а не по большим полутонам, [обходится] без диэзов и бемолей <...>. Примером может [служить] мелодия *Vom Himmel hoch da komm' ich her etc.*, если изложить ее от *c*» [5, 206].

упомянутых звукорядов. Начиная с *C-dur* и *a-moll* и вплоть до *Ges-dur* и *es-moll* в каждой тональности, как твердой, так и мягкой, стоящей на кварту выше предыдущей, прибавляется по одному бемолю при ключе; а от *C-dur* и *a-moll* до *Fis-dur* и *dis-moll* каждая тональность, стоящая на квинту выше предыдущей, получает на один диэз больше. Посмотрите на их изображение (таб. 2 прим. 4).

§7

В былые времена, когда звукоряды тональностей составлялись из одних только диатонических звуков, и, следовательно, в некоторых мягких тональностях появлялась большая секста, в других же — малая секунда, как, например, в дорийском и фригийском ладах — *d-moll* и *e-moll*⁶, — и когда потом эти лады транспонировались и [интервалы, составляющие] их звукоряды, сохранялись, то получалось, что порой там оказывалось то на один диэз, то на один бемоль меньше, чем принято теперь, и, вследствие этого, ни один лад, кроме ионийского и эолийского — *C-dur* и *a-moll*, — как сам по себе, так и в транспорте, не согласовывался со звукорядами наших сегодняшних тональностей. Если подражать этой старой манере выставления ключевых знаков, как делали некоторые композиторы совсем еще недавно в пьесах, сочиненных по-новому, то возникнут многочисленные ненужные сложности, поскольку придется специально выставлять бемоли и диэзы около каждой ноты, где они требуются.

§8

Нотные длительности, находящиеся в таб. 2 прим. 6, легко запомнить, представив себе круглую белую ноту без штиля, длящуюся целый обычный четный такт (*gemeiner gerader Tackt*)⁷, как целое, см. прим. 6(a); белые ноты со штилями, которых приходится две на такт, — как половины этого целого (b); черные ноты без флажков, называемые четвертными, коих на такт приходится четыре, — как четверти целого (c). Названия остальных нот, таких как восьмые (d), шестнадцатые (e) и тридцать вторые (f), сами по себе указывают на то, какими частями целого они являются, и на то, что каждая последующая в этом перечне составляет половину от предыдущей, и ее звучание укорачивается вдвое. Существует обыкновение называть их нотами с «одним, двумя или тремя хвостами», по количеству имеющихся у них флажков. Каждый флажок вдвое увеличивает количество нот в такте и, следовательно, вдвое укорачивает время их звучания. Еще более быстрыми являются ноты с четырьмя или пятью хвостами, но они никогда

⁶ Хотя во времена Кванца уже фактически сложилась система мажорных и минорных тональностей, концепции «тональности» как явления принципиально отличного от модальных ладов не существовало. Теория XVIII столетия осмысливает переход от модальности к тональности, противопоставляя звукоряды «нового», мажорного либо минорного, типа звукорядам старых ладов; нем. термин *Tonart* («вид тона») весьма удобен в этой ситуации: когда он используется Кванцем по отношению к новым ладам, мы переводим его как «тональность», когда же речь идет о ладах «старинных», — как «лад». Соответственно, обозначение *d-moll* у Кванца может относиться как к «старому» дорийскому ладу, так и к «новому» ре минору: звукоряды обоих «видов тона», начинаясь от звука *d*, содержат малую терцию в своем основании; разница же между ними, насколько ее может сформулировать современная Кванцу наука, состоит лишь в том, что в старом ладу шестой ступенью является *h*, а в новом — *b*. Отличие фригийского лада от ми минора мыслится аналогичным образом: через различие вторых ступеней (при этом и тот и другой, с точки зрения теории XVIII столетия, можно отнести к категории *Tonart* и обозначить как *e-moll*) и т. д.

⁷ Имеется в виду такт на 4/4, «обычный такт с четным количеством долей» (см. далее §§12–13).

не встречаются в большом количестве⁸. Если множество нот с хвостами следуют подряд, то они объединяются по две, четыре или восемь, что называют группами (*Figuren*); см. таб. 2 прим. 6(d), (e), (f).



Ил. 2. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 6 a–f
(Нотные примеры к § 8, 12, 17 Главы V; факсимиле)

§ 9

Если после ноты стоит точка, то ее длительность равна половине предшествующей ноты, или последующей ноте; см. таб. 2 прим. 7⁹.

§ 10

Паузы, встречающиеся на месте нот, означают, что нужно молчать столько, сколько требует длительность каждой из них в данном темпе. Длительности же их таковы: жирная черта, занимающая пространство между тремя линиями, действует четыре такта, как показывают выписанные ниже ноты; см. таб. 2 прим. 9(a). Жирная черта между двумя линиями распространяет свое действие на два такта (b); жирная черта под линией — на целый такт (c); стоящая над линией — на половину такта (d). Остальные паузы (e) делятся столько, сколько выписанные под ними ноты, а именно: четверть, восьмую, шестнадцатую или тридцать вторую доли такта; после этих пауз иногда ставят точки, длительность которых, как и при нотах, равна половине предшествующей паузы (f). В большинстве случаев это происходит ради удобства, чтобы не ставить две паузы друг за другом. Полу-круг с точкой, стоящий над паузой, обозначает генеральную паузу, иначе фермату, или же остановку. В этом случае все голоса хранят молчание сколько пожелают, не будучи связаны правилами такта. Здесь стоит посмотреть раздел 7 главы 17, параграф 43.



Ил. 3. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 9 a–m
(Нотные примеры к § 10, 24 Главы V; факсимиле)

§ 11

Правильное измерение (*Abmessung*) и подразделение (*Eintheilung*) длинных и коротких нот называется метром (*der Tact, la mesure*)¹⁰; в то время как темп

⁸ Имеется в виду, что во времена Кванца подобные длительности использовались, как правило, только для выписывания украшений.

⁹ Имеется в виду прим. 7(a) — (e); см. далее, на с. 125.

¹⁰ Здесь и далее в некоторых случаях Кванц после немецкого термина приводит в скобках его французский аналог; чтобы не загромождать текст, мы помещаем в те же скобки, перед французским словом, немецкий оригинал понятия.

(*das Zeitmaaß, le mouvement*) регулирует [скорость] движения метрических долей (*des Tacktes*), медленную или быструю¹¹.

§ 12

Такт бывает двух видов: с четным и с нечетным количеством долей (*gerader und ungerader*)¹². Четный такт можно и дальше делить на равные части; в нечетном такте части не равны между собой¹³. Нечетный такт обычно называют трехдольным (*Tripeltact*). В записи по окончании такта можно увидеть вертикальную черту между нотами. Следовательно, ноты, находящиеся между двумя такими чертами, образуют один такт того или иного вида, согласно размеру, указанному в начале пьесы после ключевых знаков; см. таб. 2, прим. 6.

§ 13

Четный такт, в свою очередь, бывает двух видов: четырехчетвертным или двухчетвертным. Четырехчетвертной такт, который еще называют обычным

¹¹ Терминология середины XVIII века, относящаяся к учению о такте, весьма многообразна и не вполне упорядочена. Имеющие в это время хождение понятия с точки зрения этимологии можно объединить в две группы, что осознавалось музыкальными теоретиками эпохи: 1) категории, означающие «меру времени» как таковую (греч. μέτρον, лат. *mensura*, фр. *mesure*, нем. *Maß, Zeitmaaß*); 2) категории, указывающие на способ, которым время измеряется (греч. θέσις и ἄρσις, итал. *battuta*, лат. *tactus*, нем. *Tact*). При этом главной терминологической проблемой в данный период было разграничить два аспекта «измерения времени»: «абсолютную» скорость отбивания такта (т. е. темп) и «соразмерение» с помощью ударов стопы или движений руки длительности отдельных нот, чтение ритмического рисунка. Решения были индивидуальны и лишь до некоторой степени могли опираться на этимологию. Можно предположить, что, приравнивая друг к другу французское понятие *mesure* и немецкое *Tact*, Кванц либо руководствовался «Лексиконом» И. Г. Вальтера, либо придерживался той же терминологической традиции, что и родственник И. С. Баха; последний в статье «Мера» (*Mesure, Mensura*) пишет о том, что мерой «в музыке является такт, с помощью которого измеряют и подразделяют длительности нот» [5, 402], — сходство с определением Кванца в данном случае наблюдается почти дословное. Общность терминологического подхода двух теоретиков проявляется и в том, что темповый аспект учения о такте оба связывают с понятием «движения» (фр. *Mouvement*, нем. *Bewegung*), которое Вальтер определяет как «свойство такта: а именно, быть ли ему медленным или быстрым» [5, 426].

В то же время, Вальтер не уравнивает понятия *mouvement* и *Zeitmaaß*, а, например, у Маттезона рассматриваемые нами термины используются иначе и в другом контексте. Автор «Совершенного капельмейстера» принимает *Zeitmaaß* за общее понятие, выделяя два его вида: 1) «обыкновенное математическое подразделение» времени, осуществляемое в соответствии с пульсацией метрических долей (фр. *la Mesure*, нем. *die Maaß, nehmlich der Zeiten*); 2) особые ремарки, предписывающие играть «вне такта», сообразуясь с суждением вкуса: *affetuoso, con discrezione, col spirito* (обобщающие понятия — фр. *le Mouvement*, нем. *die Bewegung*); см.: [3, 171]. Подробно немецкое учение о такте освещается на страницах диссертации А. А. Панова, в частности, в четвертой ее главе: [2, 351 и след.].

¹² Данные обозначения являются переводом латинских терминов *tactus aequalis* и *tactus inaequalis*; традиция восходит к Михаэлю Преториусу, см.: [4, 48ff.]. Далее для краткости мы будем именовать эти виды такта, соответственно, «четный» и «нечетный».

¹³ Это объясняется тем, что «такт» во времена Кванца мыслился как состоящий из двух частей: движения ноги или руки вниз (*thesis*, или *Niederschlag* в терминологии Кванца) и вверх (*arsis*, нем. *Aufheben*; см. соответствующие статьи в словаре И. Г. Вальтера: [5, 51, 605]); как подчеркивает И. Маттезон, «каждая мера, каждый отрезок измеренного времени имеют лишь две части и не более того» [3, 171]. Как следствие, распределить доли трехчетвертного такта (равно как и любого такта с нечетным количеством долей) поровну между «тесисом» и «арсисом» было невозможно.

четным тактом (*gemeinen geraden*), или простым (*schlechten*) тактом¹⁴, обозначается большим С в начале пьесы; двухчетвертной же такт — цифрами 2/4. Относительно четырехчетвертного такта следует заметить, что если С перечеркнуто (см. таб. 2, прим. 10), то при наличии такой черты ноты приобретают, так сказать, иное значение и должны играть вдвое быстрее, чем обычно, при С безо всякой черты. Такого вида такт называют *allabreve* или *alla Capella*. Однако поскольку многие по незнанию допускают ошибку в отношении упомянутого вида такта, то всем рекомендуется хорошенько уяснить себе, в чем тут разница. Ибо в галантном стиле нынешнего времени этот вид такта употребляется чаще, чем в прежние времена.



Ил. 4. И. И. Кванц. Пример 10 из таблицы 2 (факсимиле)

§ 14

Существует много разновидностей трехдольного такта. Это видно из стоящих друг над другом цифр: такт на три первых — 3/1, на три вторых — 3/2, трехчетвертной такт — 3/4, такт на шесть четвертей — 6/4, на три восьмых — 3/8, на шесть восьмых — 6/8, на девять восьмых — 9/8, на двенадцать восьмых — 12/8 и т. д.

§ 15

Существуют [ритмические] фигуры, где три ноты равной длительности объединены одним ребром и, следовательно, выглядят похоже на трехдольный такт. Однако они встречаются как в четных, так и в нечетных тактах. Эти фигуры называют триолями. В этом случае три ноты под одним ребром составляют четверть, см. таб. 2 прим. 7 (l), три ноты под двумя ребрами — восьмую (m), а три ноты под тремя ребрами — шестнадцатую (n), как показывают ноты, стоящие над триолями. Сверх того, над ними принято писать цифру 3, как видно в (l).

§ 16

Поскольку я уже разъяснил длительности нот и пауз, равно как и разные виды тактов, теперь необходимо показать, как следует распределять ноты и паузы в такте, и как этому без труда научиться. Большинство рассматривает это как нечто элементарное, чему можно научиться, просто упражняясь день за днем. Однако из того, что многим потратившим на это длительное время все-таки чего-то недостает, можно заключить, что это не является одной из простейших вещей в музыке. От понимания подобных вещей сильно зависит красота

¹⁴ Наличие двух вариантов названия такта на 4/4 объясняется тем, что и в данном случае терминология — переводная. Оригинальное обозначение — ит. *Tempo ordinario*; в итальянском же языке прилагательное *ordinario* имеет два основных значения: 1) обыкновенный, обычный (нем. *gemein*); 2) простой, грубый (нем. *schlecht*). При этом само понятие *Tempo* И. Г. Вальтер определяет как «двудольный такт» (*zweene Tacte*), выделяя в последующих статьях два его вида: 1) *Tempo minore it. ordinario* («определяется с помощью С, обозначающего, что при исполнении всех нот следует придерживаться их естественной и обыкновенной длительности»); 2) *Tempo maggiore* («определяется с помощью С, обозначающего, что длительность всех нот составляет половину от обычной»; см. [5, 598]). Излагая данную теорию в § 13, Кванц обходится без итальянской терминологии.

исполнения; тот же, кто, не изучив вовремя твердые правила, таковым [пониманием] не обладает, пребывает в постоянной неуверенности, и помехой ему обычно оказываются мелочи из числа тех, что встречаются не каждый день. Невозможно отрицать, что устное наставление, коль скоро оно основательно, сослужит здесь лучшую службу, чем письменные указания. Но поскольку и многие наставники не имеют в данном случае верного метода преподавания, то я хочу показать здесь такой метод.

§ 17

Для начала нужно привыкнуть отбивать равномерные удары носком стопы, взяв за ориентир биение пульса на руке. После этого следует ударами стопы поделить обычный четный такт, или четырехчетвертной такт, на восьмые, руководствуясь биениями пульса. На первый удар нужно взять белую ноту без штиля, см. таб. 2 прим. 6(a), и тянуть ее до тех пор, пока мысленно, с помощью ударов стопы, не отсчитаете: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; таким образом, такт будет занимать столько времени, сколько ему положено. Продолжая таким же образом отбивать удары стопой, посчитайте для первой белой ноты со штилем, см. (b): 1, 2, 3, 4; также и для второй: 1, 2, 3, 4; тогда и с этими двумя половинами такта будет полный порядок. Для четвертей, см. (c), на каждую ноту приходится по два удара; для восьмых — по одному, см. (d). Для шестнадцатых, см. (e), на один удар приходится по две ноты; если же считать движения стопы как вверх, так и вниз, то это будет полностью соответствовать шестнадцатым. При тридцать вторых, см. (f), две ноты приходятся на движение вниз и две — на движение вверх.

§ 18

Такое деление на восемь ударов можно принять за правило во всех медленных пьесах, в соответствие с требованиями темпа. В быстрых же пьесах обычный четный такт следует делить на четыре части, где движения стопы вверх и вниз будут соответствовать восьмым, а трехдольный такт — на три¹⁵.

§ 19

В *Allabreve* полтакта занимает столько времени, сколько в обычном четном такте отводится четверти; четверти же занимают столько времени, сколько в обычном такте — восьмые. Следовательно, удары стопы будут отмечать только половины такта.

§ 20

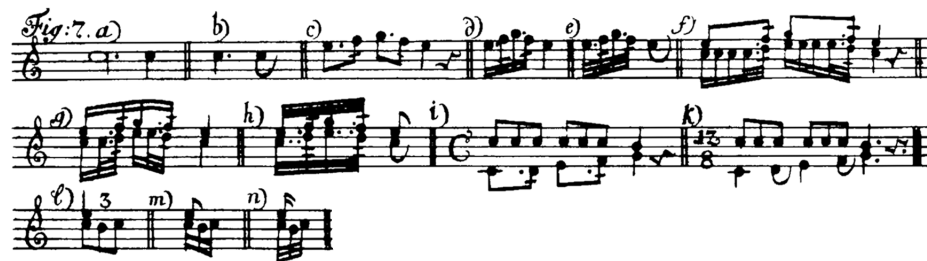
На белую ноту с точкой, см. таб. 2 прим. 7(a), приходится шесть ударов стопы, а на следующую за ней черную ноту — два удара. Черной ноте с точкой, см. (b), отводится три удара, а следующей — лишь один.

§ 21

Исполнение восьмых, шестнадцатых и тридцать вторых с точками, см. (c), (d) и (e), в силу живости, которую они должны выражать, подчиняется единому правилу. Особенно тут следует отметить, что ноты после точек в (c) и (d) должны исполняться столь же коротко, как в (e), будь то в медленном или в быстром темпе. Отсюда следует, что нота с точкой в (c) по длине почти равна четверти, а в (d) — восьмой, поскольку, собственно говоря, продолжительность короткой

¹⁵ Иными словами, в медленных темпах каждая восьмая отмеряется ударом стопы, в быстрых же — нечетные восьмые отмечаются ударом стопы, а четные — ее подъемом.

ноты после точки точно установить невозможно. Чтобы лучше это понять, медленно сыграйте нижние ноты в (f) и (g), каждый пример с соответствующей скоростью [Zeitmaße], а именно, пример (g) — вдвое быстрее, чем (f), а пример (h) — вдвое быстрее, чем (g), мысленно представляя себе верхние ноты с точками¹⁶. Затем, наоборот, играя верхние ноты, держите каждую ноту с точкой до тех пор, пока не истечет время нижних нот с точками. Ноты после точек играйте так же коротко, как следует играть стоящую ниже ноту с четырьмя флажками¹⁷. Таким образом, вы увидите, что верхние ноты с точками в (f) занимают время трех шестнадцатых и одной тридцать второй с точкой, а те, что в (g) — время одной шестнадцатой и одной тридцать второй с точкой; ноты же из примера (h) — лишь время одной тридцать второй и полутора точек, поскольку около нижних нот стоит по две точки, и следующие за ними ноты имеют еще один дополнительный флажок.



Ил. 5. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 7 а–п
(Нотные примеры к §9, 15, 20–22 Главы V; факсимиле)

§ 22

Это правило¹⁸ следует соблюдать и в том случае, когда против триолей в одном голосе в другом стоят пунктирные ноты, см. (i). Соответственно, короткие ноты после точек надо играть не вместе с третьей нотой триоли, а только после нее. В противном случае это звучало бы как такт на шесть или двенадцать восьмых, см. (k). Но эти два вида [тактов] должны существенно различаться: в то время как триоль под одним ребром равна четверти, под двумя ребрами — восьмой, а под тремя — шестнадцатой, на что указывают стоящие над ними ноты в (l), (m) и (n), в такте на шесть или двенадцать восьмых, напротив, три ноты под одним ребром составляют четверть и одну восьмую, см. (k). Если же играть эти, стоящие под триолями, пунктирные ноты согласно их истинным длительностям, то они прозвучат не блестяще и великолепно, а неуклюже и глупо.

§ 23

В прим. 8 точка стоит после второй ноты, каковая столь же длинна (в то время как другая нота столь же кратка), как ноты в описанных выше пунктирах — они лишь стоят в обратном порядке. Ноты d и c из (a) должны быть так же коротки,

¹⁶ У Кванца, как в немецком издании, так и в переводе на французский язык, перепутаны буквенные обозначения примеров: вместо (f) он ссылается на пример (c), расшифровкой которого пример (f) и является; вместо (g) — (d); а вместо (h) — соответственно, (e). В настоящей публикации ошибки в ссылках исправлены.

¹⁷ В тексте Кванца опечатка: вместо нот после точки предлагается играть коротко «ноты с точками» (*die Noten mit den Punkten*).

¹⁸ Имеется в виду правило о перепунктизации, описанное в предыдущем, 21 параграфе.

как ноты из (с), будь то в медленном или в быстром темпе. С двумя быстрыми нотами из (b) и (d) следует обходиться аналогичным образом: двум быстрым нотам отводится здесь времени не больше, чем до того — одной. В (e) и (f) ноты после точек играют так же быстро и стремительно, как стоящие перед точками в (b) и (d). Чем короче сделать первые ноты в (a), (b), (c) и (d), тем более живым и дерзким будет характер [музыки]. Напротив, чем дольше держать ноты с точками в (e) и (f), тем более льстиво и приятно прозвучат такие ноты.



Ил. 6. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 8 a–f
(нотные примеры к §23 Главы V; факсимиле)

§24

О паузах уже было сказано, что там, где они написаны, следует молчать столько времени, сколько требуют их длительности. Нет необходимости вдаваться в объяснения, как поступать с [паузами длиной] в один или более тактов, поскольку в этом случае можно ориентироваться на то, как отбивается такт, см. прим. 9 (a), (b), (c). Если нужно сделать паузу на половину такта, то считают, ориентируясь на удары стопы, словно белую ноту¹⁹: 1, 2, 3, 4, — и с пятым ударом берут следующую ноту, см. (h). В случае четвертной [паузы] надо просчитать: 1, 2, — и начать следующую ноту на третий удар, см. (i). В случае восьмой нужно сказать [про себя]: «раз», — и начать следующую ноту на второй удар, см. (k). Для шестнадцатой нужно также сказать: «раз», — и начать ноту на движение стопы вверх, см. (l). Для тридцатой второй нужно снова сказать: «раз», — но, поскольку здесь приходится по две ноты как на движение стопы вниз, так и на движение вверх, то взять следующую за паузой ноту нужно будет еще во время удара, см. (m).

§25

Достаточно поупражнявшись подобным образом в медленном темпе, играйте эти примеры всё подвижнее, пока не будете способны предпринять нечто большее. В конце концов, распределение нот [в такте] станет вам настолько привычным, что вы сможете полностью отказаться от отбивания такта носком стопы.

§26

Точное описание различных видов тактов вы найдете в разделе 7 главы 17, в параграфах от 45 до 59²⁰.

¹⁹ Имеется в виду белая нота со штилем, то есть половинная длительность.

²⁰ Частичный перевод на русский язык соответствующих параграфов опубликован в: [1, 36–41].

Существуют разные виды знаков повторения. Две прямые линии, стоящие рядом друг с другом, см. прим. 5(b), означают, что пьеса состоит из двух частей, и первая из них должна быть повторена, но не раньше, чем пьеса будет сыграна от начала до конца. После этого первая часть повторяется еще раз до двойной черты или, что тоже самое, до предшествующей ей ноты, над которой стоит полукруг с точкой, см. (a). В таких пьесах в конце второй части пишут *Da Capo*. Если за [одинарной] чертой стоят четыре точки, см. (c), то они обозначают, что последующие ноты отсюда и до другой черты с четырьмя точками, стоящими перед ней, повторяются. Над такими повторяющимися нотами также принято писать словечко *bis*. Если с каждой стороны около двойной черты стоят по две точки, см. (d), то это значит, что пьеса состоит из двух частей, каждая из которых должна быть повторена. Когда же в самом конце [над такой чертой] стоят один или два полукруга с точками, см. (e), они указывают на то, что здесь пьеса заканчивается. Значок на месте e, см. (f) называется *Custos* и указывает на то, в каком месте на следующей системе расположена первая нота.

Использованная литература

1. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / Пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
2. Панов А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дисс. ... доктора искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. 733 с.
3. [Mattheson J.] Der vollkommene Capellmeister; das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit ehren und nutzen vorstehen will: zum versuch entworffen von Mattheson. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, [4], 484, [20] S.
4. [Praetorius M.] Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius. Darinnen 1. Die Bedeutung wie auch Abtheil vnnd Beschreibung fast aller Nahmen der Italianischen, Frantzösischen, Englischen vnd jetziger zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge: Als Concerten, Moteten, Madrigalien, Canzonen etc. 2. Was im singen bey den Noten vnd Tactu, Modis vnd Transpositione, Partibus seu Vocibus vnd vnterschiedenen Choris, auch bey den Unisionis vnd Octavis zu observiren: 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici, als: Ripieno, Ritornello, forte, pian: presto, lento: Capella; Palchetto, und viel andere mehr zu verstehen vnd zu gebrauchen: Die Instrumenta Musicalia zu unterscheiden, Abzuthemen und fuglich zu nennen: Der General-Bass zu gebrauchen: Ein Concert mit Instrument und Menschen Stimmen auff unterschiedliche Choros gar leichtlich anzuordnen: Und junge Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art und Manier im singen zu gewöhnen seyn. Sampt angehengtem ausführlichem Register. Wolffenbüttel: Elias Holwein, 1619. [16], 260 S.
5. Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signatures erläutert werden. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. [11], 659, [9] S., XXII Bll.

Анна Пустлаук

ТРАВЕРС-ФЛЕЙТА — К ИСТОРИИ ИНСТРУМЕНТА

Перевод Екатерины Дряжиной

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 располагаем 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 Мартеном

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, гrenaдила или слоновой кости. Богатые дилтанты 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 большее 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-четырех 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 Пёршманн (*Johann Poerschmann*, 1680–1757), Иоганн Генрих Айхентопф (*Johann Heinrich Eichentopf*, 1678–1769), Лейпциг; Карл Августин Грензер (*Carl Augustin Grenser*, 1720–1807; ученик Пёршмана, собственную мастерскую открыл в 1744 году), Дрезден; Иоганн Иохим Кванц (*Johann Joachim 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 Bizet*, 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*, с работы Флорио на сайте Бостонского музея изящных искусств: <http://educators.mfa.org/objects/detail/207698?classification=Musical+instruments&pageSize=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), Калеб Джедни (<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 чудачи; 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 *aïs*. 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 руку 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 диес 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 современным 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 приспособливаться к разным обстоятельствам публичного выступления? Нужно ли нам вообще приспособливаться?

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 etablissement. 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 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, 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 Kammermusik, 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.