

С. И. ХУДОЖНИКОВА
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

ТРАКТАТ И. КВАНЦА «ОПЫТ НАСТАВЛЕНИЯ ПО ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ TRAVERSIÈRE» (С ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМИ КОММЕНТАРИЯМИ)

УДК 78.035(4/9)

Проблема понимания и интерпретации музыки прошлых эпох становится всё более актуальной, в связи с чем наибольшую значимость приобретает работа по переводу на русский язык старинных трактатов. Труд Кванца – это значительная веха в истории музыки, заслуживающая особого внимания. Существуют несколько переводов фрагментов трактата Кванца¹. Ниже публикуется перевод Главы VII «*Vom Athemholen, bey Ausübung der Flöte*»² [«О дыхании при исполнении на флейте»] из трактата «Опыт наставления по игре на

флейте *traversière*», которая не была до настоящего времени опубликована на русском языке. Перевод полного текста трактата Кванца «Опыт наставления по игре на флейте *traversière*» готовится автором к публикации³. Источником для перевода послужило факсимильное издание: *Quantz Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Faksimile der Ausgabe Berlin 1752. Mit einer Einführung von Barthold Kuijken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988, 17 x 23 cm, xxii, 419 pp.*

О трактате И. Кванца

Трактат Иоганна Иоахима Кванца (1697–1773) «Опыт наставления по игре на флейте *traversière*» был опубликован в 1752 году на рубеже двух великих эпох. Сам автор одновременно с К.-Ф.-Э. Бахом служил при дворе короля Пруссии Фридриха Великого в качестве клавесиниста-аккомпаниатора и на год раньше издал свой труд, в котором полемизировал с более молодым коллегой. Эта дискуссия была продолжена «берлинским» Бахом уже в его трактате «Опыт истинного искусства клавирной игры» (но имя Кванца здесь не называлось). А вот с произведениями В.-А. Моцарта, по мнению Б. Кёйкен⁴, Кванц, скорее всего, не был знаком. Во всяком случае, на содержание второго прижизненного издания «Опыта» (1789) не повлияли «Дон Жуан» и симфония «Юпитер» (1788), «*Così fan tutte*» и Квintет с кларнетом (1789).

Кванц жил в стороне от Мангейма, Вены и Парижа, где уже к этому времени кипела новая жизнь. Тем не менее, он был чрезвычайно популярен в своё время как музыкант-исполнитель, композитор, педагог, а также мастер по изготовлению флейт, с его трактатом сверяли свои методы педагоги многих последующих поколений. Как педагог Кванц во многом повлиял на развитие современных флейтовых школ. И в наше время его трактат является одним из наиболее часто цитируемых трудов, научный интерес к «Опыту» растёт, а музыка Кванца звучит вновь.

Трактат Кванца не является, однако, только флейтовой школой в современном понимании. Круг проблем, для решения которых использовался, используется и будет использоваться впредь труд Кванца, весьма широк.

Прежде всего, в его основе лежит система ценностей философско-эстетических, этических, исторических и музыкально-теоретических, которые перешли в XVIII век из предыдущих эпох и восходят к новоевропейской культуре ещё от античных идей, поскольку, «набор подлежащих осмыслению элементов картины мира в культуре европейского типа практически не менялся со времён классической античности»⁵. Эта система ценностей, в частности, в немецкой теории, унаследовала отношение к музыке как науке, где были объединены: математическая линия с поэтической, с риторическими традициями, а также определёнными морально-этическими принципами⁶.

Музыка, по мнению Кванца, это не только наука, где необходимы познания и рассуждения, – а ещё изящное искусство и ремесло, которое требует умений, навыков, большого опыта. А это предполагает формулирование правил и их строгое выполнение. Чтобы достигнуть совершенства, надо следовать законам природы. Кванц широко понимает тезис о подражании природе: это выбор жизненного пути, профессии в соответствии с природными данными, наблюдение движений и ритмов, математических

соотношений (например, использование пульса для определения темпов, или знание пропорций тонов и использование этих знаний для настройки инструментов), использование натуральных тонов, соотношений и сочетаний звуков, пространственных и акустических эффектов. Полезно подражание своему педагогу в том случае, если он действительно является мастером.

Кванц предназначает свой труд тем, кто осваивает профессию музыканта, или занимается музыкой как любитель, поэтому старается объяснить всё то, что можно описать. Однако он не предписывал эти правила великим композиторам и исполнителям, которые снискали всеобщее одобрение. Напротив, Кванц утверждал: «...я показываю, словно пьеса за пьесой, каждый раз их заслуги и заслуги их произведений, которые так отличаются от многих иных; и тем самым даю молодым людям, которые посвятили себя музыкальному искусству, руководство, как они должны начинать, чтобы наследовать этим знаменитым людям и иметь возможность пойти по их стопам»⁷. Как считал немецкий мастер, подражая природе, надо творить легко, играть чисто, отчётливо, законченно и разнообразно: «Исполнение должно быть также: *лёгким и свободным* [курсив автора. – С. Х.]. Если же исполняемые ноты ещё трудны, то затруднения исполнителя всё-таки не должны быть заметны»⁸.

Подражание природе предполагало изучение страстей человеческой души и их выражение в музыке. Аффекту должно соответствовать всё: выбор тональности, интервалы, темп, само исполнение, артикуляция. Как и его современники, Кванц был уверен, что страсти должны быть изучены, классифицированы, они подвластны разуму и только в этом случае могут быть полезны, особенно в искусстве. Он писал: «Исполнение музыки можно сравнить с исполнением оратора. Оратор и музыкант схожи как с точки зрения работы над исполняемой вещью, так и самого исполнения, в основе которого одинаковое намерение, а именно: овладеть сердцами, возбуждать, или успокаивать страсти и перемещать слушателя из одного аффекта в другой»⁹. Исполняя музыку или создавая произведение, музыкант обращается к самой разнообразной публике, и каждому нужно стараться понравиться. И в середине XVIII века, как показала Л. Кириллина, бытовали все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам¹⁰. Искусство, по Кванцу, – антропоцентрично, но к невежеству как среди музыкантов, так и среди слушателей, он относится с презрением.

Коме того, трактат содержит материал для изучения различных проблем теории и истории музыки: взаимодействия уходящего барочного стиля с зарождающимся классическим, эволюции жанров и форм, самого понятия «стиль», музыкальной

терминологии. Также его можно рассматривать как пример эволюции науки о музыкальной гармонии¹¹.

И наконец, «Опыт» Кванца – это настоящий клад для музыкантов-исполнителей, которые чувствуют необходимость глубокого изучения западноевропейской системы ценностей для освоения стиля музыки XVIII века¹². Поэтому особую актуальность представляют учебники, руководства, трактаты музыкантов прошлого, позволяющие определить: как и в каких категориях представляли музыку её современники. Трактат И. Кванца будет чрезвычайно полезен для исследования влияния искусства XVIII века (и, в частности, исполнительских принципов самого Кванца) на современное исполнительское искусство¹³. В то же время сторонники возрождения так называемого аутентичного исполнения музыки воспользуются его теорией хорошего вкуса, которую Кванц излагает в согласии с французскими традициями, или же подробно описанными «учениями» Кванца о штрихах, о темпах, о диссонансах, о динамике, о разнице французских и итальянских манер.

Иоганн Иоахим Кванц
Глава VII трактата «Опыт наставления
по игре на флейте traversière».
О дыхании при исполнении на флейте.

§ 1

Дыхание, взятое вовремя, как и в пении, очень важно для духовых инструментов. При злоупотреблении оным, что однако у многих можно заметить, мелодии, которые должны быть связными, часто разрываются, композиция искажается, а слушатель лишается части своего удовольствия. Разединить несколько нот, связанных друг с другом так же плохо, как если бы при чтении, – что близко по смыслу, – в одном слове дышали бы через каждые два или три слога. Правда, в чтении такое не происходит, а при игре на духовых инструментах очень часто.

§ 2

Между тем, не всегда возможно сыграть на одном дыхании всё, что связано друг с другом. Поскольку либо композиция не всегда подготовлена к этому с надлежащей осмотрительностью, либо тот, кто её исполняет, не обладает достаточной сноровкой, чтобы беречь дыхание, то я хочу привести здесь пример, у какой ноты можно снять и где наилучшим образом можно взять дыхание. Впоследствии из этого можно будет вывести общее правило.

§ 3

Быстрые ноты одинакового значения в одной пьесе должны быть сыграны несколько неровно,

как это будет подробно обсуждаться в главе XI, §11, в которой можно об этом справиться. Из этого вытекает правило, что дыхание нужно брать между длинной и короткой нотой. Это никогда не может происходить после короткой и, тем более, после последней ноты в такте, если хотят сыграть её так коротко, как это необходимо; из-за дыхания она стала бы длинной. Из этого [правила] исключаются триоли, если они идут поступенно вверх или вниз и должны быть сыграны очень проворно. В них чаще бывает необходимость брать дыхание после последней ноты такта. Если же имеется скачок на терцию и более, то [дыхание] может происходить между скачками.

§ 4

Если часть начинается со слабой доли такта, начальной нотой желательно быть только последней ноте в такте, или перед ней может ещё стоять пауза на сильной доле такта. Или если будет играть каденция и начинается новое предложение, тогда нужно перед повторением темы или в начале новой мысли взять дыхание для того, чтобы конец предыдущего и начало последующего были отделены друг от друга.

§ 5

Если длинная нота задерживается на целый такт или более, то можно взять дыхание перед задержанной нотой, даже если ей предшествует короткая нота. Когда с этой длинной нотой связана ещё одна восьмая, а затем следуют две шестнадцатые и снова задержанная нота (см. *таблица V*, фигура 16) [таблица дана в Приложении. – С. X.], то можно из первой восьмой сделать две шестнадцатые на том же самом звуке (см. *таблица V*, фигура 17), а между ними взять дыхание. Таким же образом можно поступать со всеми заливанными нотами, которые могут быть четвертями, восьмыми или шестнадцатыми так часто, как это необходимо. Если же на этой лиге после этой половинной ноты других нот больше нет (см. фигура 18), то можно после неё взять дыхание на задержанной длинной ноте без разделения двух нот.

§ 6

Чтобы играть медленные пассажи, необходимо медленно расходовать хороший запас дыхания. Нужно до конца хорошо расширить горло и грудь, поднять плечи, и, насколько возможно, постараться сдерживать дыхание в груди и потом очень бережливо вдуть во флейту. Если некоторые считают обязательным всё же брать дыхание между быстрыми нотами, тогда ту ноту, после которой это должно произойти, нужно сделать очень короткой. Дыхание в быстром темпе втягивают только до горла,

а следующие две или три ноты пройдут несколько стремительнее, чтобы такт не был остановлен, и не потерялась ни одна нота. Если же предполагают заранее, что не будут в состоянии доиграть пассаж на одном дыхании, то будет правильно не доводить дело до крайности, а вовремя с запасом взять дыхание. Ибо, чем чаще берут дыхание в быстром темпе, тем неудобнее оно становится и тем менее оно помогает.

§ 7

В следующем примере (от фигуры 19 и до конца в *таблице V*) отчётливо видно, у каких нот лучше всего брать дыхание. Это всегда те, над которыми стоит штрих. Однако понятно само собой, что такие ноты не могут быть очень часто, и брать дыхание нужно только тогда, когда есть необходимость.

§ 8

Хотя это может равно происходить у первой, второй, третьей и последней четверти каждого такта, однако, лучше делать это всегда на первой четверти такта, а именно после его первой ноты: так будет, если первые четыре ноты идут поступенно, а следующие скачком. Если же происходит скачок, то лучше всего брать дыхание у скачка.

§ 9

Если хорошо освоить примеры (*таблица V*, от фигуры 16) до конца, то на них вы научитесь брать дыхание в нужном месте, и со временем это может помочь справляться со всеми встречающимися пассажами.

§ 10

Если бы позволило место, этот материал о дыхании, вероятно, заслуживал бы разъяснения ещё большим количеством примеров: так как певцы совершают в этом ошибки так же часто, как и исполнители на духовых инструментах. Но возможно кто-то захочет установить все случаи, где нельзя продержаться на одном дыхании так долго, как это, может быть, нужно. Причины этого столь различны, что не обо всех можно рассказать; виной тому, – что не всегда могут взять дыхание вовремя, являются или композитор, или исполнитель, или место, где поют или играют, или страх, который вызывает стеснение в груди. Их вина состоит в том, что дыхание не всегда берётся вовремя. Часто происходит, что когда поют или играют в одиночестве, то могут брать дыхание, по меньшей мере, вдвое реже, чем когда обязаны петь или играть в присутствии многих слушателей. В последнем случае обязательно уметь использовать все возможные искусные приёмы, которые всегда дадут понимание в исполнении. Итак, нужно по-

заботиться о том, чтобы осознать и постичь, в чём состоит музыкальный смысл и, следовательно, научиться находить связи. Нужно так же старательно остерегаться разъединять то, что должно быть вместе, как и принимать во внимание, что не надо сцеплять вместе то, что содержит более одной мысли и, следовательно, отделено друг от друга, так как от этого зависит большая часть истинного впечатления от исполнения. Те певцы и исполнители на духовых инструментах, которые не способны осознать мысль композитора (и каковых имеется множество), всегда подвергаются здесь опасности совершить ошибки и обнаружить свою слабость. Вообще струнные инструменты заранее имеют перед ними большое преимущество в этом предмете в том случае, если стремятся к высшей степени необходимому пониманию и не соблазняются дурными примерами, когда всё без разбору связывают как на шарманке.

Исполнительский комментарий к Главе VII

Правильная, грамотная и выразительная артикуляция музыки барокко немислима без умелого дыхания. Оно имеет большое значение, как в речи, так и в пении, и в игре на инструментах. Неправильное дыхание делает игру несовершенной, а порой и бессмысленной, поэтому, осваивая искусство артикуляции, нужно учиться брать дыхание наилучшим образом. Кванц подчёркивает, что неумелое дыхание наносит музыканту двойной вред: во-первых, это приведёт к такой технической неуверенности, что сбившееся дыхание помешает исполнителю удержать темп и доиграть трудный пассаж до конца. Во-вторых, отсутствие своевременных цезур, невыдержанные паузы, сделают музыкальную речь нечленораздельной. И клавиристам, которые не чувствуют технической необходимости вовремя делать цезуры, поскольку «дышат руками», это умение необходимо так же, как певцам или духовикам. Печальные последствия для композиции при злоупотреблениях цезурами Кванц описывает в самом начале главы о дыхании¹⁴. Поскольку правильное дыхание связано с артикуляцией, необходимо ясное понимание мысли композитора о том, где начинаются и заканчиваются построения.

Кванц, несомненно, пользовался в своей педагогической практике эмпирическим методом преподавания, то есть показом, хотя и не считал его единственно необходимым, стараясь пробудить самостоятельную мысль ученика: «Тому, что может быть легко показано устно и воспринято на слух, приходится с таким трудом учить письменно»¹⁵. Чтобы легче было донести до «школяров» свои пра-

вила, Кванц в конце трактата для наглядности поместил медные таблицы с награвированными примерами, которые в наше время являются бесценным иллюстративным материалом.

Одно из базовых правил Кванца состоит в том, что дыхание нужно брать перед короткой нотой, а не перед длинной, поскольку именно с короткой ноты обычно начинается музыкальная мысль. Если взять дыхание после короткой ноты, она станет как бы длиннее и тяжелее, то есть из «плохой» ноты превратится в «хорошую»¹⁶. В *таблице V* (см. приложение) немецкий флейтист приводит разнообразные примеры на дыхание перед короткими нотами. Если короткая нота – последняя в такте, то она является затактом (см. фигуру 19, такты 1, 3, 10, 15, 20, 23, 26). Однако не всегда новая мысль или некий новый структурный элемент начинается именно с последней короткой ноты такта. Если движение идёт шестнадцатыми без широких скачков, то это может происходить у первой, второй, третьей и последней четверти каждого такта, но чаще всего на первой четверти такта (см. фигуру 19, такты 1, 2, 8, 9, 17, 21, 22, 27). Если встречается широкий скачок, дыхание обычно берётся у скачка, то есть перед ним (такты 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 19, 20, 23, 26). Это связано с правилом штриха, и в связи с тем, что ноты, разделённые скачком, обычно относятся к разным структурным элементам: первая из этих нот является, обычно, концом предыдущего построения, вторая – началом следующего. Но есть пример, в котором Кванц это правило нарушает (фигура 19, такт 7). Из всякого правила могут быть исключения, поэтому дыхание не всегда берёт перед короткой нотой. Эти случаи обстоятельно разъясняются в § 3 и § 5.

Несмотря на то, что дыхание связано с артикуляцией, далеко не каждая мелкая цезура требует дыхания. Между быстрыми нотами дыхание может и не потребоваться. Но если всё-таки его приходится брать, Кванц подробно описывает в § 6, как это можно осуществить технически, «чтобы такт не был остановлен, и не потерялась ни одна нота». В §10 немецкий флейтист указывает на причины неверного дыхания, но какими бы они ни были, путь к их устранению один: «обязательно уметь использовать все возможные искусные приёмы, которые всегда дадут понимание в исполнении».

Однако мало изучить эти приёмы и приобрести необходимые технические навыки, – так можно овладеть ремеслом. Для того чтобы со временем стать мастером, «нужно позаботиться о том, чтобы осознать и постичь, в чём состоит музыкальный смысл и, следовательно, научиться находить связи»¹⁷ (§10). Для этого необходимо основательно изучать музыку прошлых веков, – «и почему бы не с очками Кванца на носу?»¹⁸.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица V, фрагмент



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / пер. с нем. И. Шрайбера и И. Кравец // Дирижёрское исполнительское искусство. Практика, история, эстетика: сб. ст. – М., 1975. – С. 10–55; Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте (фрагменты) / пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. – 1999. – № 3. – С. 23–25.

² По мнению переводчиков с немецкого языка в XVIII веке писалось *beu*. См: Воронцов А. С., Березин А. В., Келлин Н. С. Перевод и анализ содержания текстов на немецком языке в двух первых изданиях Радзивилловского списка [Электронный ресурс]. – URL: http://www.newchron.ru/prcv/alm/11_kel.doc.

³ Кванц И.-И. Опыт наставления по игре на флейте *traversière* / пер. с нем. С. Художниковой. – Рукопись. – Петрозаводск, 2010.

⁴ Kuijken B. Einführung // Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. – Wiesbaden, 1988. – S. XII.

⁵ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М., 1996. – С. 29.

⁶ Подробнее об этом см.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – С. 118, 122, 143.

⁷ Quantz J. J. Op.cit. Vorrede. S. 2.

⁸ Ibid. Das Hauptstück XI, §13. S. 106.

⁹ Ibid. Das Hauptstück XI, §1. S. 100.

¹⁰ См. об этом: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков. Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М., 2007.

¹¹ Об этом подробно см.: Лобанова М. Указ. соч.; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2, 3. – М., 2007.

¹² См., например, использование трактатов Ф.-В. Марпурга, Г.-Ф. Вольфа и др. в качестве источников: Заславская П. И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2009.

¹³ См., например: Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк, 2008.

¹⁴ Quantz J. J. Op.cit. Das Hauptstück VII, §1. S. 64.

¹⁵ Ibid. Das Hauptstück VI, § 1. S. 60.

¹⁶ Разница между ударными, опорными и проходящими, более лёгкими нотами, – это одна из основ в артикуляции барочной музыки. Итальянцы называли опорные ноты «хорошими», а слабые, проходящие – «плохими». У Кванца об этом см.: Quantz J. J. Op.cit. Das Hauptstück XI, §12. S. 88.

¹⁷ Ibid. Das Hauptstück VII, §10. S. 66.

¹⁸ Kuijken B. Op. cit. S. XIV.

Художникова Светлана Ивановна

доцент Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

