

Флейта-траверсо

Это название (восходящее к старопетербургскому «траверсфлейта») закрепилось в обиходе нынешних российских музыкантов и подразумевает инструмент, в разные времена и в разных местах известный как Querflöte, Flûte traversiere (поперечная флейта), Flûte allemande, German Flute (немецкая флейта). Тем не менее всё указывает на французское происхождение инструмента, появление которого датируется началом восьмидесятых годов XVII века.

Он пришёл на смену цилиндрической флейте с шестью грифными отверстиями, находившей преимущественно ансамблевое применение и ко времени Преториуса существовавшей в трёх положениях – бас, тенор-альт, кант. Классифицирующими отличиями нового инструмента являются коническая форма резонатора и *dis*-ный клапан, закрывающий седьмое (новое нижнее) отверстие. Этого оказалось достаточно для формирования блистательной традиции виртуозной игры, сделавшей флейту-траверсо одним из самых популярных сольных инструментов.

Вряд ли найдётся другой инструмент, становление искусства игры на котором оказалось бы столь стремительным. Конец XVII – начало XVIII века знаменуются появлением таких великолепных музыкантов, как Филиберт, Шедевиль, Филидор, Де ла Бар, Оттетер ле Роман, Буффарден, Блаве. Вряд ли найдётся другой инструмент, который бы с большим основанием мог называться королевским. Фридрих Великий – наиболее одиозная, но далеко не единственная из августейших особ, отдавших свое сердце флейтовой игре. Есть основания полагать, что флейта-траверсо является и одним из первых европейских инструментов, вошедших в российский обиход.

Так, одно из нескольких сохранившихся до наших дней изображений старофранцузской флейты находится на резной панели, исполненной по рисунку Пино для интерьера дубовой гостиной в Большом Дворце Петергофа. Якоб фон Штелин свидетельствует о распространении игры на флейте-траверсо в среде русских дворян екатерининской эпохи. К их числу принадлежал и Павел I, сумевший передать любовь к флейтовой игре своим наследникам. В петербургском Музее Театрального и Музыкального Искусства хранятся флейты, изготовленные лучшими европейскими мастерами для будущих императоров Александра I и Николая I (там же хранятся свидетельства того, что будущий Александр III предпочёл медные духовые).

Музыкантам, занимающимся аутентичным исполнением музыки старого Петербурга, будет интересно узнать, что, согласно докладу Сарти, 8 октября 1796 г. представившего Российской Академии Наук метод измерения звуковой частоты, «...звук, коимъ настраиваются скрипки оркестра Ея Императорского Величества, даёт 436 колебаний въ секунду...» Этот стандарт подтверждён тонометрическим изучением вышеупомянутых флейт Александра I.

Старофранцузская флейта, с которой начинается история, представляет собой трёхсегментный инструмент. Верхнему сегменту, или головке, соответствует цилиндрическая часть резонатора, закрытого сверху пробкой, рядом с которой находится амбушюрное отверстие. Головка снабжалась надевающимся сверху капом, служившим элементом роскошного декора инструмента. Столь же роскошно выглядит барель – деталь, соединяющая головку со средним сегментом, или средником. Последнему соответствует коническая часть резонатора, снабжённого шестью грифными отверстиями. Нижний сегмент, или фус (ср. англ. foot – подножие), несёт на себе отверстие с клапаном и, в качестве элемента декора, завершает ансамбль капа и бареля.

В 1726 году Кванц (автор трактата по искусству игры на флейте, обладающего значением энциклопедии барочного инструментализма) изобретает двойной клапан для тонов *dis* и *es*. Усовершенствование не получило распространения, поскольку значение клапана состоит не столько в дополнении нижнего регистра флейты тоном *dis*, (*≈es*), сколько в использующих его аппликатурах, которые (согласно Энциклопедии Дидро) позволяют довести её верхний регистр до тона *d₄* - с трелями на любой (!) ступени этой трёхоктавной шкалы.

Две из менее, чем двух десятков сохранившихся до нашего времени старофранцузских флейт, находятся в собрании петербургского Музея Театрального и Музыкального Искусства. Они поступили в Музей Придворной Капеллы в составе знаменитой коллекции Снёкка, приобретённой в начале 1900-х Штакельбергом. Одна изготовлена Оттетером (илл. 1), другая – Ностом.

Трёхсегментная флейта доминирует до 1730-х годов, хотя в начале 1720-х появляется четырёхсегментный вариант. Классифицирующей особенностью последнего является разделение старофранцузского средника на два самостоятельных сегмента. Потребность в этой реформе вызвана присущей XVIII веку множественностью стандартов абсолютной высоты строя. Кванц, к примеру, сообщает, что парижский строй был в его время [полутон] ниже, венецианский – [полутон] выше «так называемого немецкого А-камертона».

Проблема решается либо использованием нескольких «разновысоких» инструментов, либо регулировкой длины одной и той же флейты. Первый метод менее экономичен, второй – менее надёжен. Изменение длины флейты гораздо заметнее сказывается на высоте тонов, берущихся на верхних отверстиях, чем на нижних. Этот факт подсказал решение, согласно которому нижняя половина старофранцузского средника осталась неизменной. Его верхняя половина была заменена сегментами разной длины, в соответствии с величинами которой менялась и арранжировка трёх верхних отверстий.

Кванц приводит следующие выкладки: «Каждый сегмент может менять строй не более, чем на комму или одну девятую тона. Шесть таких сегментов должны, следовательно, менять его чуть больше, чем на большой полутон». Шесть таких сегментов имеет и флейта Кванца, хранящаяся в Библиотеке Конгресса США. Впрочем, Кванц упустил из вида, что изменение высоты строя на полутон восстанавливает абсолютное положение системы шкалы. Похоже также, что он оказался единственным, кто следовал этой норме. Флейты прочих мастеров того времени обычно имеют три-четыре сменных сегмента. К тому же четырёхсегментность становится в дальнейшем нормой, отнюдь не обязательно предполагающей наличие сменных средников.

Следует добавить, что изменение длины флейты связано с коррекциями высоты её нижнего тона и что их осуществление повлекло усложнение конструкции фуса, снабжавшегося различными подстроечными приспособлениями. Помимо таких «регистр-фусов», довольно рано появляются «*cis*-фусы» и «*c*-фусы», позволяющие брать тоны ниже *d₄*.



Илл. 1

Дополнительные коррекции строя и регулировка баланса между регистрами шкалы осуществляются с помощью пробки, значение которой для флейты Кванца сравнивал со значением душки для скрипки. Пробка четырёхсегментных инструментов нередко снабжена винтом, облегчающим регулировку её положений. Эволюцию, благоприятствующую освоению верхнего регистра, претерпевает и амбушюрное отверстие. Декор четырёхсегментных инструментов скорее элегантен, чем роскошен.

Другой повод для усовершенствования флейты-траверсо дала неравномерность тембра и громкости ступеней её шкалы. Абсолютное положение инструмента обозначается как «*in d*», или «строй D-dur», и определяется на том основании, что ступени шкалы нижнего регистра, берущиеся «натуральными» аппликатурами, включают *fis* и *cis*. Взятие ступеней *f*, *gis*, *b*, *c* требует «вилочных» аппликатур, заметно меняющих их звучание. Вследствие этого гаммы D-dur, h-moll, G-dur, e-moll получают в нижнем регистре тембродинамическое преимущество перед гаммами C-dur, a-moll, F-dur, d-moll.

Наиболее эффективным выглядит здесь применение транспонирующих инструментов. Флейты «*in dis*» дают преимущества «более бемольным», флейты «*in des*» – «более диэзным» гаммам и, в совокупности с флейтами «*in d*», сводили бы к минимуму аппликатурные проблемы игры в отдалённых тональностях, обеспечивая любые потребности композиционного искусства своей эпохи. Тем не менее европейские мастера предпочли путь хроматизации. Один за другим появляются закрытые клапаны, позволяющие брать все ступени, которые прежде требовали «вилочных» аппликатур.

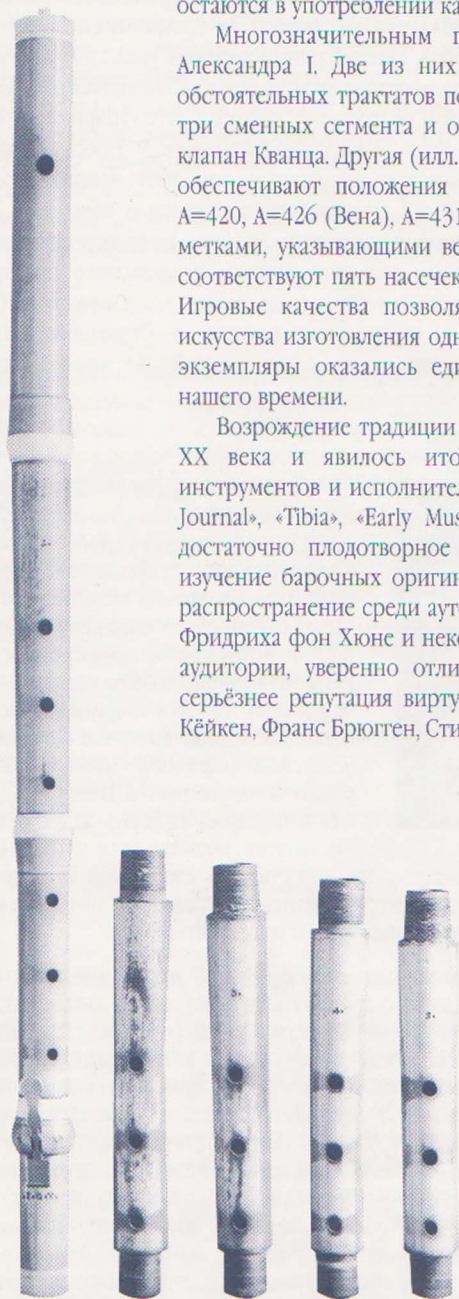
Реформа повлекла новые аппликатурные проблемы, решение которых пошло путём удвоения клапанов и изобретения систем всевозможных рычагов, скорее изменивших, чем упростивших игровое обслуживание инструмента. Трудно считать эти жертвы оправданными, поскольку главный итог реформы имеет мало общего с тембродинамическим идеалом. Не удивительно, что одноклапанные флейты-траверсо остаются в употреблении как минимум до конца XVIII века.

Многозначительным подтверждением служат уже упоминавшиеся флейты Александра I. Две из них изготовлены Тромлицем, автором одного из наиболее обстоятельных трактатов по искусству флейтовой игры (1791 г.). Одна (илл. 2) имеет три сменных сегмента и оснащена всеми надлежащими клапанами, включая *es*-ный клапан Кванца. Другая (илл. 3) имеет лишь *dis*-ный клапан. Пять её сменных сегментов обеспечивают положения шкалы, соответствующие камертонам A=415 (Потсдам), A=420, A=426 (Вена), A=431, A=436 (Петербург). Втулка регистр-фуса снабжена пятью метками, указывающими величину выдвигания для каждого из этих положений. Им соответствуют пять насечек на индикаторе винта, регулирующего положение пробки. Игровые качества позволяют отнести этот инструмент к высшим достижениям искусства изготовления одноклапанных флейт. Остаётся добавить, что петербургские экземпляры оказались единственными флейтами Тромлица, сохранившимися до нашего времени.

Возрождение традиции игры на флейте-траверсо произошло во второй половине XX века и явилось итогом длительных усилий органистов, изготовителей инструментов и исполнителей. Периодические издания, подобные «The Galpin Society Journal», «Tibia», «Early Music», смогли организовать достаточно многостороннее и достаточно плодотворное обсуждение проблем. Морфологическое и акустическое изучение барочных оригиналов обеспечило успех изготовления копий, получивших распространение среди аутентиков и принёсших славу работам Герхарда Ковалевски, Фридриха фон Хюне и некоторых других мастеров. Тем закономернее формирование аудитории, уверенно отличающей аутентизм от поверхностных подражаний. Тем серьёзнее репутация виртуозов, наиболее популярными из которых оказались Барт Кёйкен, Франс Брюгген, Стивен Престон. Эти детали характеризуют состояние, которое

возрождённая традиция приобрела к началу восьмидесятых в западных странах.

Чсть российского музыканта, первым преодолевшего культурную эффективность железного занавеса, принадлежит Владимиру Федотову (Ленинград). В начале семидесятых он осваивает флейту-траверсо, завоевывает популярность среди отечественных меломанов и, что особенно ценно, организует осуществление перевода на русский трактатов Оттетера, де Люса, Кванца. Его пример увлёк Олега Кузьмина (Ленинград), заинтересовавшегося методами обучения флейтистов, Олега Худякова (Москва), Тыну Сеппа и Нэме Пундера (Таллин), достаточно успешно концертирующих с конца семидесятых. В восьмидесятые годы к ним присоединяются Наталья Пшеничникова (Москва), Александр Кискачи, Николай Насонов и Павел Андреев (Ленинград). Многополезная деятельность последних достаточно известна современной отечественной (и не только отечественной) аудитории, и остаётся надеяться, что их пример уже воодушевил тех, чьи имена рано или поздно, но непременно продолжат этот список.



Илл. 3

© Равдоникас Ф.В. 2000
© Фото О.Бахарев



Илл. 2

Равдоникас Ф.В.