НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

ЄРМАК Ігор Юрійович

УДК 780.641.2.03:781.68(4–15)"17"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ: РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТА, ТЕХНІКА, РЕПЕРТУАР

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ І. Ю. Єрмак

Науковий керівник: **Шадріна-Личак Ольга Віталіївна,**
кандидат мистецтвознавства

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2020.

Дисертація присвячена дослідженню цілісного комплексу західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст., який включає в себе конструктивні особливості інструмента, репертуар і техніку виконавства.

Наприкінці XVII ст. безклапанна поперечна флейта в певному сенсі вичерпала свій ресурс. Музично-естетичні засади бароко вимагали суттєвого розширення виразових можливостей інструмента, що було абсолютно неможливо без його технічної модифікації. Концентрація фахових зусиль кількох поколінь виконавців, педагогів, майстрів і теоретиків, що мала місце протягом всього XVIII ст., підняла поперечну флейту до рівня повноцінного сольного інструмента і дозволила вирішувати художні завдання найвищого порядку. XVIII ст. постало своєрідною кульмінацією розвитку і побутування поперечної флейти.

Так, завдяки поступовим поетапним модифікаціям конструкції, одночастинна безклапанна ренесансна поперечна флейта перетворилась спочатку на тричастинний одноклапанний інструмент, що дало можливість виконувати всі хроматичні звуки і коригувати стрій інструмента, а пізніше – на багатоклапанний інструмент, що дозволило наблизитись до максимально можливої на той час технічної, інтонаційної і тембрової досконалості. Ці перетворення стали підґрунтям для формування потужного і розвинутого комплексу виконавських вмінь і навичок, які дозволяли вирішувати найскладніші технічні і художні завдання.

Протягом XVIII ст. була створена фундаментальна теоретична база – більше двохсот трактатів, в яких описані численні виконавські, методичні та педагогічні аспекти флейтового мистецтва. Корпус трактатів містить максимально всебічну та повну інформацію і є сьогодні історико-теоретичним фундаментом комплексного підходу до вивчення західноєвропейського флейтового мистецтва.

В роботі досліджується комплекс особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. як цілісного явища і систематизуються подані в трактатах даного періоду правила і рекомендації щодо визначення темпу, застосування динаміки, флейтової артикуляції, принципів застосування ритмічної альтерації, імпровізації прелюдій і каденцій, а також вільного орнаментування. Визначаються основні критерії належного виконавського опрацювання флейтового твору XVIII ст. і його подальшої концертної реалізації як на старовинній, так і на сучасній поперечній флейті.

Також в дисертації проаналізовано і систематизовано сольний і ансамблевий флейтовий репертуар XVIII ст. Створений кращими представниками композиторських шкіл Франції, Італії, Німеччини, Австрії і Англії, він дотепер зберігає свою безперечну художню цінність та актуальність.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві:

– на основі оригінальних джерел епохи досліджено комплекс особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. як цілісне явище, а також систематизовано правила і рекомендації щодо визначення темпу, застосування динаміки, застосування ритмічної альтерації, імпровізації прелюдій, каденцій та фермат *ad libitum;*

– досліджено і введено у вітчизняний науковий обіг трактати: *«L'Art de préluder» («Мистецтво прелюдування»)* Ж.-М. Оттетера, *«The modern Music-Master or universal musitian» («Сучасний майстер музики або універсальний музикант»)* П. Преллера, *«Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere» («Обґрунтована метода, що дозволяє легко навчитись грати на поперечній флейті»)* М. Корретта, *«Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps*

a jouer la flute traversière» («Нова метода навчання грі на флейті за короткий термін») А. Мао, *«L'art de la flute traversiere» («Мистецтво поперечної флейти»)* Ш. де Люсса, *«Instructions» («Інструкції для гри на німецькій флейті»)* Л. Гренома, *«Méthode De Flute» («Метода для флейти»)* А. Вандерхаґена, *«The Flute Preceptor» («Флейтовий наставник»)* Я. Врагга, *«Nouvelle méthode» («Нова метода»)* Ф. Дев'єна, *«The Art of Playing the German-Flute» («Мистецтво гри на німецькій флейті»)* Дж. Ганна;

– в контексті історії становлення поперечної флейти (від часу проникнення на територію Європи і до кінця XVII ст.) розглянуто перші інструментознавчі трактати, та посібники з виконавства (С. Вірдунг, М. Агрікола, М. Преторіус, Ф. Жамб де Фер, М. Мерсенн, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каса, Фр. Роньоні Таеджо);

– проаналізовано і систематизовано творчий доробок композиторів Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії XVIII ст. для поперечної флейти та надано загальну характеристику репертуару як важливого фактору розуміння художньо-естетичної цілісності західноєвропейського флейтового мистецтва XVIII ст.;

– розроблено методику виконавського опрацювання та педагогічної роботи з флейтовими творами XVIII ст.

– представлено виконавську редакцію *Adagio* та *Allegro ma poco* із сонати №1 (ор.2) Ж.-М. Леклера, виконану на основі правил і рекомендацій з трактатів XVIII ст.

Також у дисертації уточнено і доповнено низку положень про історію розвитку і побутування поперечної флейти, розширено уявлення щодо застосування флейтової артикуляції і вільного орнаментування у флейтовій музиці XVIII ст.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання його матеріалів і висновків у вузівських курсах історії зарубіжної музики XVII–XIX ст., інструментознавства, аналізу музичних творів, методики виконавства на дерев'яних духових інструментах, а також у практичних заняттях в класі флейти, оскільки комплексне розкриття особливостей флейтового виконавського

мистецтва XVIII ст. дозволить сучасному виконавцеві свідомо оперувати окремими елементами системи засобів виразності і знаходити шляхи адекватного втілення старовинної музики, в тому числі – на сучасному інструменті.

Ключові слова: флейтове виконавське мистецтво XVIII ст., флейтові виконавські трактати, репертуар XVIII ст. для поперечної флейти, темп, динаміка, артикуляція, ритмічна альтерація, імпровізовані прелюдії, каденції, вільне орнаментування.

SUMMARY

Yermak I. Flute performance art of 18th century Western Europe: The development of the instrument, the technique, and the repertoire. – Qualifying scientific research in the capacity of manuscript.

Dissertation for a Candidate's Degree (Ph.D.) by specialty 17.00.03 «Music Art». – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Informational policy of Ukraine, Kyiv, 2020.

This dissertation is dedicated to the research of the comprehensive complex of the Western European flute performing art of the 18th century, which encompasses the constructive features of the instrument, the repertoire and the performance technique.

By the end of the 17th century, the keyless transverse flute had, in a sense, exhausted its potential. The musical and aesthetic principles of the Baroque era required a significant expansion of the expressive capabilities of the instrument. That was impossible to achieve without its technical modification. The concentration of professional efforts of several generations of masters, composers, performers, educators and theorists that took place throughout the 18th century raised the transverse flute to the rank of a full-fledged, independent solo instrument. An instrument capable of solving artistic problems of the highest order. The eighteenth century became an apex of the development of the transverse flute.

Thanks to the gradual step-by-step modifications to the design, the one-part keyless Renaissance transverse flute was transformed into a three-part one-keyed instrument. These changes made it possible to perform all chromatic sounds and to adjust tuning. Later the transverse flute was also modified into a multi-keyed instrument, allowing for the greatest technical, timbre and intonation precision achievable at the time. These transformations became the foundation for the development of an array of performing skills used to solve the most complex technical and artistic problems.

The 18th century also saw the formation of a theoretical foundation that included a body of more than two hundred treatises describing numerous performing,

methodological and pedagogical aspects of flute art. This corpus of treatises contains the most complete set of relevant information used today as the historical foundation for the theoretical study of Western European flute art.

The dissertation investigates the features of 18th century Western European flute performance art as a holistic phenomenon. The work systemizes the rules and recommendations presented in the treatises of this period as pertaining to the selection of tempo, the use of dynamics, flute articulation, the principles of rhythmic alteration, improvised preludes and cadences, and free ornamentation. Based on the performed research, the main criteria for the proper performance of the 18th century flute pieces, and the implementation of such guidelines for concert realization both on the ancient and on the modern transverse flute are determined.

Additionally, the dissertation proceeds to analyze and systemize the solo and ensemble flute repertoire of the 18th century. Created by the best representatives of the composition schools of France, Italy, Germany, Austria and England, it still retains its undeniable artistic value and relevance.

The scientific novelty of the research lies in that for the first time in Ukrainian musicology:

– the complex of features of the Western European flute performing art of the XVIII century is investigated on the basis of original sources of the epoch, as a holistic phenomenon; and the rules and recommendations for determining the tempo, the use of dynamics, the use of rhythmic alteration, the improvisation of preludes, cadences and fermata ad libitum are systematized;

– fully researched and introduced into the domestic scientific circulation were the following treatises: «L'Art de préluder» by J.M. Hotteterre, «The modern Music-Master or universal musitian» by P. Prelleur, «Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere» by M. Corrette, «Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps a jouer la flute traversière» by A. Mahaut, «L'art de la flute traversiere» by C. De Lusse, «Instructions» L. Granom, «Méthode De Flute» by A. Vanderhagen, «The Flute Preceptor» by J. Wragg, «Nouvelle méthode» by F. Devienne, «The Art of Playing the German-Flute» by John Gunn;

– the pioneering instrumental treatises and manuals on transverse flute performance (S. Virdung, M. Agricola, M. Praetorius, F. Jambe de Fer, M. Mersenne, S. Ganassi, R. Rognoni, G. Dalla Casa, Fr. Rognoni Taeggio) are considered in the context of the instrument's design history (from the time of its introduction in Europe to the end of the 18th century);

– the creative legacy of transverse flute works by the 18th century French, Italian, German, Austrian and English composers is analyzed and systematized, and their repertoire is characterized as a crucial factor in understanding the artistic and aesthetic integrity of the Western European flute art of the 18th century;

– the methodology for performance interpretation and pedagogical process pertaining to the 18th century flute pieces is developed;

– the performance edition of Adagio and Allegro ma poco from the sonata №1 in E minor (op.2) by J.-M. Leclair is presented.

In addition to the above accomplishments, the dissertation specifies and supplements several of the existing propositions on the history of the development and existence of the transverse flute and expands the existing beliefs as to the application of flute articulation and free ornamentation in 18th century flute music.

The practical significance of the research lies in the potential application of its findings in the university courses on the history of foreign music of the 17th–19th centuries, organology, analysis of musical pieces, performance methodology for woodwind instruments, as well as in practical flute classes. Such application is made possible since the comprehensive examination of the 18th century flute performance art features would allow a modern performer to consciously operate the distinct performance elements as means of expression and to adequately and accurately evoke the sound of ancient music both on the ancient and on the modern transverse flute.

Key words: flute performing art of the 18th century, flute performing treatises, repertoire of the 18th century for transverse flute, tempo, dynamics, articulation, rhythmic alteration, improvised preludes, cadences, free ornamentation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Єрмак І.Ю. Трактат Амана Вандерхаґена «Nouvelle méthode de flute» як віддзеркалення виконавського мистецтва Франції другої половини XVIII ст. // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. Вип. 3. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2018. С. 80–88.

2. Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті // East European Scientific Journal. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.

3. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (11). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 211–217.

4. Єрмак І.Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 11. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2018. С. 88–114.

5. Єрмак І.Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. // Мистецтвознавчі записки. Вип. 35. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С. 316–322.

6. Єрмак І.Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII ст. // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 29–42.

Зміст

АНОТАЦІЯ 2
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ 9
ВСТУП 12
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ВІД ПЕРШИХ ЗГАДОК І ДО КІНЦЯ XVIII СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ЗАСАДНИЧИХ ПРИНЦИПІВ ІСТОРИЧНО ПОІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА 19
1.1. Методологічні принципи історично поінформованого виконавства у проекції на актуальні проблеми роботи. Теоретична база дослідження. 19
1.2. Перші інструментознавчі трактати та посібники з виконавства в контексті історії становлення поперечної флейти. 23
1.3. Зміни у будові інструмента (кінець XVII–XVIII століття). 39
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ 522
РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ 54
2.1. Франція 56
2.2. Італія 68
2.3. Німеччина 75
2.4. Австрія 95
2.5. Англія 100
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ 1099
РОЗДІЛ 3. РЕКОНСТРУКЦІЯ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТОЛІТТЯ (НА ОСНОВІ ТРАКТАТІВ) 112
3.1. Флейтові виконавські трактати XVIII століття як фундамент комплексного підходу до вивчення західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва 112
3.2. Реконструкція та аналіз особливостей виконавської практики. 131
3.2.1 Темп і характер як єдине ціле у музиці XVIII століття. Способи вирішення труднощів при визначенні темпу. 131
3.2.2. Динаміка як основоположний чинник у проявленні гармонічної логіки твору. 141

3.2.3. Артикуляція і штрихи як засадничі складові музичної виразності флейтового виконавства. 149
3.2.4. Свобода виконавського трактування ритму. Ритмічна альтерація..... 166
3.2.5. Мистецтво імпровізації: прелюдування, каденції, вільне орнаментування. 175
3.3. Аналіз Adagio і Allegro ma poco з сонати №1 (op.2) Ж.-М. Леклера у контексті запропонованого підходу. 187
ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ 203
ВИСНОВКИ..... 2088
Список використаних джерел 213
ДОДАТКИ..... 254
Додаток А..... 254
Додаток Б 431
Додаток В 432

ВСТУП

Актуальність теми. XVIII століття стало особливим для музичного мистецтва Західної Європи, адже воно принесло з собою завершення дуже важливої епохи, підсумувало здобутки, окреслило шляхи подальшого розвитку.

Для флейтового мистецтва XVIII ст. – ера стрімкого розвитку конструкції інструмента і техніки виконавства на ньому. Поперечна флейта сягнула піку популярності. Було створено художній репертуар, що пройшов випробування часом, закладено фундамент національних виконавських шкіл. Створено методичну базу – корпус трактатів, в яких розкрито найрізноманітніші питання музичної теорії і практики, техніки і стилю. Все це стало тією потужною основою, на якій флейтове мистецтво базується аж до сьогодні. Саме тому комплексне дослідження XVIII ст. як своєрідного феномену в історії західноєвропейської флейтової культури і вивчення специфіки виконавства цього періоду є вкрай важливим.

Сьогодні в Україні система музичної освіти не передбачає обов'язкового ґрунтовного вивчення музикантами-духовиками специфіки старовинного виконавства. Проте даний комплекс знань і навичок є вкрай важливим для повноцінного і конкурентоспроможного виконання не тільки барокових, а й класичних та ранніх романтичних творів, адже, попри всю відмінність виконавських стилів, між ними виразно простежується певна спадковість. Сучасний професійний музикант має бути компетентним у різних музичних стилях, знати особливості виконавського мистецтва минулих епох. При цьому запорукою збереження відповідності історичному образу твору є насамперед теоретична база. Використання старовинного інструмента бажане, однак, за умови володіння знаннями і розуміння специфіки функціонування оригінального інструмента, досягнення такого звучання творів, яке було б максимально наближене до авторського задуму, можливе і на інструменті сучасному. Це є актуальною тенденцією сьогодення.

Дослідження, що існують у вітчизняному музикознавстві, здебільшого присвячені історії духового виконавства, певним сторінкам розвитку поперечної флейти, окремим аспектам старовинного виконавства в цілому. Однак весь комплекс особливостей флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. не розглянуто в жодній з робіт.

Отже, необхідність дослідити західноєвропейське флейтове мистецтво XVIII ст., оформити його виконавську специфіку в систему знань, вмінь і навичок та розробити на цій основі методичні рекомендації для роботи над флейтовими творами даного періоду в сучасній виконавській практиці і зумовлюють **актуальність даної дисертації**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано згідно із планами науково-дослідної роботи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає комплексній темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол засідання № 4 від 5 жовтня 2018 р.).

Об'єктом дослідження є західноєвропейське флейтове виконавське мистецтво XVIII ст.

Предмет дослідження – специфіка виконавської техніки, історія розвитку і побутування інструмента та художній репертуар як основні складові флейтового виконавського мистецтва XVIII ст.

Аналітичним матеріалом дослідження стали теоретичні трактати XV–XVIII ст. (С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каси, Фр. Роньоні Таеджо), методичні трактати XVIII ст. (Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, Ф. Куперена, Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Моцарта, М. Корретта, А. Мао, Ш. де Люсса, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхаґена, Я. Врагга, Ф. Дев'єна, Дж. Ганна), а також творчий

доробок композиторів Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії XVIII ст. для поперечної флейти.

Мета дослідження – сформулювати теоретичні і методичні засади для застосування у сучасній вітчизняній практиці виконавського комплексу поперечної флейти XVIII ст. як фундаменту подальшого розвитку флейтового мистецтва.

Завдання дослідження:

– дослідити особливості розвитку флейтового виконавського мистецтва Західної Європи:

а) розглянути історію поперечної флейти від проникнення на територію Європи – до кінця XVII ст.;

б) проаналізувати перші інструментознавчі трактати XVI–XVII ст.;

в) розглянути модифікації поперечної флейти кінця XVII ст.;

г) дослідити історію розвитку поперечної флейти протягом XVIII ст.;

– проаналізувати і систематизувати сольний і ансамблевий флейтовий репертуар композиторських шкіл XVIII ст. Франції, Італії, Німеччини, Австрії і Англії.

– дослідити трактати: «L’Art de préluder…» Ж.-М. Оттетера, «The modern Music-Master…» П. Преллера, «Méthode raisonnée…» М. Корретта, «Nouvelle méthode…» А. Мао, «L’art de la flute traversiere…» Ш. де Люсса, «Instructions…» Л. Гренома, «Méthode De Flute…» А. Вандерхаґена, «The Flute Preceptor…» Я. Врагга, «Nouvelle méthode…» Ф. Дев’єна, «The Art of Playing the German-Flute…» Дж. Ганна.

– дослідити комплекс особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. як цілісне явище і систематизувати подані в трактатах даного періоду правила і рекомендації щодо:

а) визначення темпу;

б) застосування динаміки;

в) флейтової артикуляції;

г) принципів застосування ритмічної альтерації;

г) імпровізації прелюдій і каденцій, а також вільного орнаментування.

– зробити виконавську редакцію одного з флейтових творів досліджуваної доби та запропонувати методику роботи з ними.

Методологічною основою дисертації є базові принципи сучасного музикознавства. Комплексний підхід до явища, що розглядається, зумовив застосування історичного, аналітичного, органологічного, джерелознавчого, текстологічного, культурологічного та порівняльно-типологічного методів дослідження.

Теоретичною базою даної роботи стали фундаментальні наукові дослідження, що можуть бути згруповані наступним чином:

– дослідження, присвячені історії розвитку духових інструментів в цілому (К. Закса, М. Кембела, Кл. Грейтеда, А. Маєрса, В. Апатського) і зокрема флейти (Л. де Лоренцо, Х.М. Фіцґіббона, Н. Тофф, А.Я. Карпяка, В. Качмарчика);

– дослідження, присвячені духовому виконавству в цілому (М. Ворнера, В. Апатського, В. Березіна, С. Левіна, Ю. Усова) і зокрема флейтовому (Н. Тофф, Е. Путніка, Р. Гріскома і Д. Ласокі, М. Дебо, А. Карпяка, В. Качмарчика, Б. Тризно, В. Захарової, Ю. Шелудякової);

– дослідження, присвячені особливостям музичної практики і музично-естетичних поглядів XVIII ст. (Ч. Берні, Н. Арнонкура, В. Ландовської, А. Долмеча, Р. Донінгтона, Ф. Ньюмана, К. Паліски, Х. Кроун, Є. Губіч, М. Лобанової, М. Сапонова, Т. Ліванової, В. Шестакова, А. Бейшлага, С. Шабалтіної, О. Шадріної-Личак);

Специфіка проблематики дисертації зумовила необхідність вивчення музично-теоретичних та методичних трактатів XVI–XVIII ст. (С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каси, Фр. Роньоні Таеджо, Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, Ф. Куперена, Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Моцарта, М. Корретта, А. Мао, Ш. де Люсса, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхаґена, Я. Врагга, Ф. Дев'єна, Дж. Ганна).

Наукова новизна дослідження:

У дисертації вперше:

– систематизовано правила імпровізації прелюдій, каденцій та фермат *ad libitum* з європейських флейтових трактатів XVIII ст.: Ж.М. Оттетера, М. Корретта, Т. Борде, Й.Й. Кванца, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхаґена, Ф. Дев'єна, Я. Врагга;

– зібрано і систематизовано правила і різні історичні методи визначення темпу у флейтових творах XVIII ст. та подані узагальнені рекомендації для сучасних музикантів (на основі трактатів Г. Персела, С. де Броссара, Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, Т. Борде, П.Ф. Тозі, Д.Г. Тюрка, Й.Г. Вальтера, Л. Моцарта, К.Ф.Е. Баха, Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхаґена);

– представлено виконавську редакцію *Adagio* і *Allegro ma poco* із сонати №1 (op.2) Ж.-М. Леклера.

В українському музикознавстві вперше:

– досліджено і уведено у вітчизняний науковий обіг трактати: «L'Art de préluder» («Мистецтво прелюдування») Ж.-М. Оттетера, «The modern Music-Master or universal musitian» («Сучасний майстер музики або універсальний музикант») П. Преллера, «Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere» («Обґрунтована метода, що дозволяє легко навчитись грати на поперечній флейті») М. Корретта, «Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps a jouer la flute traversière» («Нова метода навчання грі на флейті за короткий термін») А. Мао, «L'art de la flute traversiere» («Мистецтво поперечної флейти») Ш. де Люсса, «Plain and easy instructions for playing on the german flute» («Зрозумілі та прості інструкції для гри на німецькій флейті») Л. Гренома, «Méthode De Flute» («Метода для флейти») А. Вандерхаґена, «The Flute Preceptor» («Флейтовий наставник») Я. Врагга, «Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte» («Новітня теоретична і практична метода для флейти») Ф. Дев'єна, «The Art of Playing the German-Flute» («Мистецтво гри на німецькій флейті) Дж. Ганна;

– у контексті історії становлення поперечної флейти (від часу проникнення на територію Європи і до кінця XVII ст.) розглянуто перші інструментознавчі

трактати та посібники з виконавства (С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каси, Фр. Роньоні Таеджо);

– проаналізовано і систематизовано творчий доробок композиторів Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії XVIII ст. для поперечної флейти та надано загальну характеристику репертуару, як важливого фактору розуміння художньо-естетичної цілісності західноєвропейського флейтового мистецтва XVIII ст.;

– систематизовано основні правила застосування динаміки у флейтовій музиці XVIII ст. (на основі трактатів Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, Е. Міллера);

– систематизовано інформацію щодо принципів застосування ритмічної альтерації у флейтовій виконавській практиці XVIII ст. (на основі трактатів Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Т. Борде, Й.Г. Тромліца);

– на основі оригінальних джерел епохи досліджено комплекс особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст., як цілісне явище, а також систематизовано правила і рекомендації з трактатів даного періоду;

– розроблено методику виконавського опрацювання та педагогічної роботи над флейтовими творами XVIII ст.

Набуло подальшого розвитку:

– вивчення взаємозв'язку будови інструмента (кінця XVII–XVIII ст.) і художньо-естетичних засад флейтового виконавства;

Уточнено і доповнено:

– дослідження особливостей флейтової артикуляції XVIII ст. (на основі трактатів Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, М. Корретта, Й.Й. Кванца, А. Мао, Л. Гренома, Л. Херона, А. Вандерхаґена, Й.Г. Тромліца, Ф. Дев'єна, Я. Врага, Дж. Ганна);

– дослідження специфіки вільного орнаментування у флейтовій музиці XVIII ст. (на основі трактатів Й.Й. Кванца та Й.Г. Тромліца);

– доповнено низку положень про історію розвитку і побутування поперечної флейти з моменту її появи в Європі і до кінця XVIII ст.

Теоретична та практична цінність роботи полягає у можливості використання її матеріалів і висновків у вузівських курсах історії зарубіжної музики XVII–XIX ст., інструментознавства, методики виконавства на дерев'яних духових інструментах, а також у практичних заняттях у класі флейти.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційне дослідження обговорено на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та положення роботи були викладені у доповідях на 5-ти всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: музично-теоретичний практикум «Музичний твір: XVI–XXI» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2016); міжнародна наукова конференція «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, Харків, 2017); XIV міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018); міжнародний музичний симпозіум і практикум «Музика у XXI ст.: Antiqua + Nova» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018); IV міжнародна науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI ст.» (Київський університет ім. Б. Грінченка, Київ, 2018).

Публікації. Основні ідеї та результати дисертаційного дослідження опубліковано в шістьох статтях у фахових виданнях, п'ять з них затверджені ВАК України, одне видання міжнародне.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації – 432 сторінки. Обсяг основного тексту – 200 сторінок. Список використаних джерел – 333 позиції (з них 195 – іноземними мовами) на 33 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ВІД ПЕРШИХ ЗГАДОК І ДО КІНЦЯ XVIII СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ЗАСАДНИЧИХ ПРИНЦИПІВ ІСТОРИЧНО ПОІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Методологічні принципи історично поінформованого виконавства у проекції на актуальні проблеми роботи. Теоретична база дослідження

Вивчення мистецтва минулих епох є складним завданням для дослідника з огляду на віддаленість від обраного об'єкта дослідження. «Існують два абсолютно різні підходи до музики минулого, яким відповідають два не менш відмінні способи її відтворення: перший переносить старовинну музику в сучасність, другий намагається показати її крізь призму епохи, в яку вона виникла» [4, с. 10]. Власне, другий метод – метод історично достовірної реконструкції – сформувався протягом останніх умовних ста, ста двадцяти років. Він тісно пов'язаний із становленням і розвитком історично поінформованого виконавства, які викристалізували даний метод дослідження та затвердили його як такий, що дозволяє якомога детальніше відтворити та ретельно дослідити весь комплекс складових мистецтва минулого. Тільки такий підхід є запорукою максимального наближення до розуміння художніх ідей та авторських задумів, а отже – стає єдино можливим.

Метод реконструкції в галузі історично-поінформованого виконавства передбачає дві основні взаємопов'язані складові: вивчення оригінальних інструментів та трактатів досліджуваної епохи. Для всіх, хто працює із старовинною музикою (як науковців, так і виконавців), необхідність пройти саме такий шлях є очевидною, адже теоретичні тексти надають всебічну інформацію, а наявність оригінального інструмента (копії) дозволяє перевірити адекватність висновків, зроблених щодо виконавської практики минулих часів.

Метод історично достовірної реконструкції застосовувався ледь не всіма провідними дослідниками музики XVI–XVIII ст.: Долмечем, Донінгтоном, Букофцером, Паліскою та ін. Натомість найбільш детальне описання і аргументацію він отримав в працях Н. Арнонкура [3; 4; 5], поняття реконструкції, реконструювання неодноразово зустрічаються на сторінках його книг. «Хтось задовго до нас помітив, що в музичному відношенні краще виконувати твір якомога ближче до побажань автора і виконувати вказівки тексту аж до останньої ноти, ми ж прийшли до висновку, що більшість творів вдається виконати краще, *музично* краще, саме на оригінальних інструментах.

Звідси й виникає враження реконструкції, але насправді – це всього лише поглиблення музичних знань. Так само, як вчаться грати на сучасних інструментах, можна вчитися й на старовинних. Тим не менше, з огляду на відсутність безперервної традиції інтерпретації нотного запису та критеріїв виконавської практики, неминуче доводиться досліджувати, порівнювати, вивчати старовинні трактати, оскільки все це наближує нас до мети – якомога кращому виконанню музики» [4, с. 104].

На сьогоднішній день у всьому світі робота з творами XVII–XVIII ст. відбувається в рамках історично поінформованого виконавства – напрямку, який передбачає вивчення історико-культурного контексту написання твору, специфіки виконавського мистецтва епохи, а також (за можливістю) використання копій історичних інструментів. Сформований в XX ст., він засвідчив, наскільки актуальною і цікавою може бути музика минулих епох за умови *адекватного прочитання старовинних музичних текстів*. Від самого зародження даного напрямку і до сьогоднішнього дня ведуться дослідження специфіки музичного виконавства того або іншого історичного періоду. Одним з найцікавіших і найбільш інформативних у цьому плані для вчених є XVIII ст., адже в цей час було створено колосальну кількість теоретичних трактатів і практичних посібників, у яких відображено особливості тогочасної музичної мови.

Саме на XVIII ст. припадає і найбільш яскравий етап існування поперечної флейти, що відзначився бурхливим розвитком виконавського мистецтва.

Технічний стан, якого досяг інструмент, дозволив йому стати на один щабель зі скрипкою і клавесином – провідними сольними інструментами XVIII ст., що відобразилось як у творчості композиторів, так і у методичних роботах. Більшість теоретичних документів дійшла до нашого часу. Багато з них досліджені вченими, інші все ще чекають на своє відкриття. Кожен новий документ епохи, як своєрідна частинка мозаїки, безумовно, збагачує загальну картину різнобарвного музичного світу XVIII ст.

Основою для даного дисертаційного дослідження послужили трактати С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каси, Фр. Роньоні Таеджо, методичні трактати XVIII ст. Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, Ф. Куперена, Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Моцарта, М. Корретта, А. Мао, Ш. де Люсса, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхаґена, Я. Вражга, Ф. Дев'єна, Дж. Ганна[1].

Окрім власне історичних джерел, ми спиралися на роботи, в яких розглянуто найрізноманітніші складові музичної практики та музично-естетичних поглядів XVIII ст.

Вивчення культурного контексту досліджуваного періоду базувалося на роботах М. Лобанової [83; 84; 85; 86], М. Сапонова [109; 110], І.Н. Форкеля [115], А. Швейцера [131], А. Мілки і Т. Шабаліної [92; 93; 94], В. Шестакова [99; 133; 134], М. Букофцера [172], К. Паліски [272], К. Розеншильда [106; 107], В. Конен [71; 72; 73; 74] і Т. Ліванової [80; 81; 82]. Специфіка флейтового виконавського мистецтва лишається поза увагою авторів цих праць.

Поперечна флейта входить до групи духових інструментів і не може бути розглянута поза нею. Для розуміння місця флейти серед сонму споріднених інструментів необхідно ознайомитись з дослідженнями, в яких розглянуті різні аспекти духового мистецтва. Зокрема, це праці: К. Закса [295; 296; 297], М. Кембелла, К. Гретеда, А. Майєрса [175], В.Н. Апатського [1; 2], В.В. Березіна [11; 12; 13], С. Левіна [78; 79], Ю. Усова [114], А. Модра [95], В. Посвалюка [103].

[1] Таблиця використаних у дослідженні трактатів подана у додатках (Таблиця № 3).

Переважна більшість даних досліджень містять загальний огляд історії розвитку духових інструментів від їх винайдення і до XX ст., що відкриває читачеві цілісну картину їх побутування, але не дозволяє детально розглянути окремо взятий інструмент. Крім того, деякі з цих праць містять певні неточності щодо історії флейти, які вимагають коригування.

До досліджень, присвячених історії флейтового розвитку і побутування, відносяться праці: П.-І. Арто [143], Л. де Лоренцо [187], Н. Тофф [307], Х.М. Фіцґіббона [209], Е. Путніка [282], Р. Гріскома і Д. Ласокі, М. Дебо [186], А.Я. Карпяка [59; 60], Б.В. Тризно [113], В.П. Качмарчика [62; 64], В.А. Захарової [54]. У деяких з них увага зосереджена на флейтовій культурі окремих країн, інші ж висвітлюють переважно історію конструктивного розвитку флейти та її побутування, приділяючи мінімум уваги виконавству. Також розглядаються окремі історичні і виконавські питання, натомість на особливостях флейтового виконавства саме XVIII ст. увага не акцентується.

Оскільки завданням дисертації є реконструкція специфіки виконавського мистецтва XVIII ст., було опрацьовано дослідження з історично поінформованого виконавства: А. Долмеча [190], Р. Донінгтона [191; 192], М. Баньї [145], К. Лоусона, Р. Стауелла [252], Ф. Ньюмана [270], А. Бейшлага [14], Н. Арнонкура [3; 4; 5], О.В. Шадріної-Личак [128; 129; 130], С. Шабалтіної [126], Ю.В. Шелудякової [132]. Більшість з них надзвичайно об’ємні і вивчають найрізноманітніші виконавські аспекти епохи, однак не торкаються суто флейтової специфіки.

Особлива увага була приділена сучасним джерелознавчим дослідженням, в яких розглянуті історичні флейтові праці XVIII ст. Це роботи: Х. Кроун [183] і В.П. Качмарчика [62]. Єдиною роботою, у якій проаналізована більшість трактатів XVIII ст. для дерев’яних духових інструментів, є дисертація Т.Е. Ворнера [313]. Однак, на питаннях специфіки саме флейтового виконавства автор увагу не загострює.

Найбільш дотичними до теми даної дисертації є дослідження виконавських особливостей флейтового мистецтва XVIII ст., зокрема роботи: Р. Браун [166],

Дж. Боланд [152], В.П. Качмарчика [64; 65], Є. Губіч [220], Б. Метнера, Д. Ласокі [263], Ю.В. Шелудякової [132]. В деяких з цих праць згадуються лише окремі аспекти виконавської практики, у інших же увага авторів зосереджена виключно на Бароко. Сукупність усіх складових флейтового виконавства всього XVIII ст. не розглянута у жодній з робіт.

Отже, абсолютно у всіх наявних дослідженнях не розглядається *цілісний комплекс флейтового мистецтва XVIII ст.*, що включає в себе *історію поперечної флейти, її конструктивних змін і побутування, репертуар і особливості виконавської практики*. Комплексному дослідженню цих питань і буде присвячена дисертація.

1.2. Перші інструментознавчі трактати та посібники з виконавства в контексті історії становлення поперечної флейти

XVIII ст. стало для поперечної флейти своєрідною кульмінацією розвитку і побутування: було створено методичну базу, закладено фундамент національних виконавських шкіл і створено потужний художній репертуар. Щоб зрозуміти причини цього феномену і дати йому адекватну оцінку, слід розглянути витоки флейтового виконавського мистецтва і зрозуміти, з яким «багажем» інструмент підійшов до XVIII ст. Трактати XVI–XVII ст. є тими історичними документами, які дозволяють зробити важливі висновки щодо цього.

Інтенсивний розвиток інструментальної музики протягом XV–XVII ст. став каталізатором створення численних теоретичних праць. Починаючи з 1511 і закінчуючи 1637 р. вийшли друком: *«Musica getutscht»* С. Вірдунга [312], *«Musica instrumentalis deutsch»* М. Агріколи [139] і *«Syntagma musicum»* М. Преторіуса [279] у Німеччині; *«L'Epitome musical…»* Ф. Жамба де Фера [242] і *«Harmonie universelle»* М. Мерсенна [264; 265] у Франції; *«Opera intitulata Fontegara»* С. Ганассі [214], *«Passaggi…»* Р. Роньоні [292], *«Il vero modo di diminuir»* Дж. Далла Каси [185], *«Selva de varii passaggi»* Фр. Роньоні Таеджо [293] та *«Il Desiderio»*

Е. Боттрігарі [154] у Італії[2]. Ці трактати свідчать про високий рівень розвитку інструментального виконавства та про те, що наприкінці епохи Відродження інструментарій вже пройшов стадію формування сімейств і груп[3].

Яке ж місце займала поперечна флейта у ієрархії тогочасних інструментів? Як формувалися методичні підвалини гри на флейті? Щоб відповісти на ці запитання, необхідно простежити історію становлення і конструктивного розвитку інструмента у Франції, Італії, Німеччині, Австрії та Англії починаючи з XII ст., приблизного часу появи поперечного флейти на території Західної Європи, і до кінця XVIII ст. Спираючись на праці Т.Н. Ліванової, С.Я. Левіна, Ю.А. Усова, В.В. Березіна, В. Богданова, В.М. Апатського, В.П. Качмарчика, В.А. Захарової, Ю.В. Шелудякової, М.А. Сапонова, М. Фітцгібона, К. Закса, Л. Де Лоренцо, Дж. Боланд, Н. Тофф, Р. Браун і історичні трактати, спробуємо виокремити найголовніші віхи конструктивного розвитку і побутування поперечної флейти у Західній Європі XII–XVIII ст., коригуючи при цьому деяку інформацію.

Існує кілька гіпотез щодо **проникнення** поперечної флейти **в Європу**. За однією з них, це відбулося через слов'янські землі з Візантії і країн Азії приблизно у II-й пол. XII ст.[4]. За припущенням чеського вченого А. Модра, інструмент розповсюдився країнами Європи за часів Хрестових походів (1095–1270), а також від маврів у період вторгнення у Південну Європу[5] [92, с. 88]. Німецький

---

[2] В.М. Апатський також згадує працю *«Terminorum musicae diffinitorium»* («Визначник музичних термінів», 1475 р.) [306] франко-фламандського теоретика музики і композитора Йоана Тінкторіса (Johannes Tinctoris, бл. 1435–1511), зачисляючи її, наряду з трактатуми Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Вірдунга, М. Агріколи і М. Преторіуса, до інструментознавчих робіт [1, с. 125]. Однак, *«Terminorum musicae diffinitorium»* – це словник, в якому розтлумачуються музично-теоретичні поняття епохи. Інструментознавча або методична інформація в ньому відсутня. Отже, прирівнювання трактату Тінкторіса до інструментознавчих робіт його сучасників, на нашу думку, є хибним.

[3] Кожен з вищеназваних трактатів містить інформацію про духові інструменти загалом та сімейства флейт зокрема.

[4] Доказом цієї гіпотези дослідники вважають два середньовічні західноєвропейські зображення поперечної флейти: 1) акварель XI або XII ст., знайдена в Угорщині, на якій показаний флейтист верхи на коні, що, окрім поперечної флейти, тримає ще і барабан; 2) мініатюра з рукопису німецької енциклопедії *«Hortus deliziarum»*, написаної у другій половині XII ст. абатисою Херад із Ландсбергау у абатстві бенедиктинців біля Страсбурга. На ній зображені сирени, одна з яких грає на поперечній флейті (Дод. А, Приклад 1.2.а).

[5] А. Модр (1898–1983) вважав підтвердженням даної гіпотези одну з фресок собору Святої Софії Київської під назвою «Скоморохи» (Дод. А, Приклад 1.2.б). Мова про це надважливе для духового мистецтва зображення піде у наступному підрозділі.

музикознавець К. Закс (1881–1959), на відміну від Модра, не вважає поперечну флейту військовим трофеєм хрестоносців[6] [296, с. 309]. Спираючись на зображення з рукопису «Hortus deliziarum», він приходить до висновку, що поперечна флейта – пастушачий інструмент, що спочатку потрапив до Південної Німеччини із Богемії і Угорщини, де процвітало тваринництво, потім розповсюдився по всій Західній Європі. Доказом цієї гіпотези є назви інструмента різними європейськими мовами, кожна з яких в перекладі означає "*німецька* флейта": *flûte alemande* (фр.), *german flute* (англ.), *flaute allemande* (іт.). Німецькі ж назви інструмента цього періоду в перекладі означають "поперечна флейта" (*Flöte traversire*, *Querflöte*) або "коса дудка" (*Zwerchpfeife*) [1, с. 100–101].

Середньовічні зображення свідчать: ранній варіант поперечної флейти виготовляли з суцільного шматка деревини, на верхній боковій стороні вирізався отвір для вдування повітря і шість ігрових отворів. Вузьке циліндричне свердління полегшувало видобування звуку і робило тембр інструмента гострим і яскравим [78, с. 36]. Відповідно до східної традиції інструмент утримували з лівого боку, на противагу сучасній правобічній постановці. До XII ст. назвами *fistula, pipe* (лат.), *schwegel, pfife* (нім.) могли позначати будь-який інструмент флейтового типу високого регістру, в тому числі і поперечну флейту[7]. Така плутанина збереглася аж до середини XVII ст.

У **середньовічні часи** поперечна флейта використовувалась як у народній та світській, так і у церковній та військовій музиці.

У західноєвропейській християнській традиції кожен інструмент мав своє символіко-релігійне значення. Флейта ж символізувала «плач заради долучення до вічної радості»[8] [78, с. 34].

---

[6] Адже, в такому випадку, інструмент повинен згадуватися у всіх націй, які брали участь у Хрестових походах, але до цього часу жодних зображень або писемних свідоцтв про це не було знайдено.

[7] Пізніше в європейських мовах поперечна флейта отримує імена, більш схожі на сучасні: «*flautes, flöutet, flaüste, flahute* – старофранцузьскою (1165 і 1170 рр.), *floite, vloiten, floyten* – середньоверхньонімецькою (приблизно 1190 р.), *flouter* (для позначення виконавця на флейті) – англійською (1225 р.), *flaùti, flaùto, flautti* – італійською (біля 1331 р.), *flaütes* – каталонською (1328 р.) и т.і.» [54, с. 69]. Іноді використовувались і такі назви як: *schwegel, zwergpfeiff, zwerchpfeiff, flûte à six trous, fiffaro, fifre, fife* і *fistula*.

[8] Докладніше про поперечну флейту у середовищі західноєвропейської християнської церкви епохи середньовіччя йдеться у додатках до роботи (Дод. А, 1.2.в).

На розвиток інструментальної музики помітно вплинули середньовічні студенти, які тісно контактували з живою музичною практикою міста [1, с. 84]. Цілком ймовірно, що серед їх фаворитів були як поздовжні, так і поперечні флейти, адже коштували ці інструменти набагато дешевше, ніж струнні, що було неабиякою перевагою. Приблизно з XII ст. лави мандрівних музикантів почали поповнюватися *вагантами* і *гальярдами*. Їх супутниками ставали різноманітні інструменти, і якнайкраще для такої ролі підходили саме легкі і компактні поздовжня і поперечна флейти.

Надзвичайною популярністю флейта користувалася і у військовій музиці, де використовувався її різновид під назвою *fife* – дудка[9]. Однак, головну роль у розвитку інструментальної музики Середніх віків відіграли не церква і не військо, а мандруючі артисти та музиканти, жонглери і менестрелі, апогеєм розвитку мистецтва яких стало XIII ст. Саме в їх середовищі отримали подальший розвиток усі види європейських музичних інструментів, зокрема поперечна флейта[10].

Отже, в епоху Середньовіччя флейта (Пана, поперечна, поздовжня) була учасником найрізноманітніших ансамблевих складів, разом з ударними з однаковим успіхом використовувалася як у військовій музиці, так і у побуті. Недорогу і компактну поперечну флейту міг дозволити собі кожен, а задоволення і, що дуже важливо, прибуток, який вона приносила, був в рази більшим, ніж в тих же умовах у інших інструментів[11].

Відповідно до наявної інформації, протягом всього Середньовіччя будова поперечної флейти залишалася незмінною: 1) виготовлялась з суцільного шматка деревини (за Апатським – самшиту або чорного дерева [1, с. 101], за Левіним – бука

---

[9] Пізніше, в епоху Відродження, вона також іменувалася як військова (*fistula militaris*), швейцарська (*schweizerpfeiff*), солдатська (*soldatenpfeife*) або польова (*feldpfeife*) дудка. Назва *Schweizerpfeiff* або *Schweizerflöte*, як припускає В.М. Апатський, найімовірніше пов'язана зі зростанням популярності поперечної флейти серед найманих солдат, ряди яких найчастіше поповнювались саме швейцарцями [1, с. 101]. Військова флейта відрізнялася від звичайної поперечної довжиною і свердлінням: вона представляла собою маленький інструмент з шістьма отворами і з дуже вузьким внутрішнім свердлінням. Це впливало на її звук, робило його досить гучним, різким і пронизливим, а отже ідеальним для військових потреб [54, с. 70].

[10] Докладніше про флейту в середовищі менестрелів у додатках (Дод. А, 1.2.г).

[11] Французький поет Е. Дешан (Eustache Deschamps, 1346–1406) писав: «…щоб вигідно заробити, мати гроші, одяг, статки, приятелю, вчись грати на флейті, бо принци дослухаються флейти вельми охоче» [110, с. 173].

[78, с. 36]); 2) мала досить вузьке, ймовірно циліндричне свердління (внутрішній отвір військової *fife* був ще вужчим, ніж у світського інструмента); 3) мала шість ігрових отворів, які розташовувались в один ряд і закривалися за допомогою пальців, та один – для вдування повітря. Як і всі духові інструменти Середньовіччя, поперечні флейти виготовлялися у довільних розмірах. Тільки в епоху Відродження, коли сформувалися сімейства інструментів і виникла необхідність точної настройки, були визначені розміри духових.

За часів раннього **Ренесансу** роль інструментальної музики поступово зростала. Так, будь-які вокальні твори могли бути виконані найрізноманітнішими інструментальними складами відповідної теситури. Це стало поштовхом як до формування сімейств однорідних інструментів, так і до створення змішаних ансамблів[12]. Музиканти поступово усвідомлювали інструментальну специфіку: своєрідність тембрів, особливості інструментальної фактури тощо[13]. Важливим став рубіж XV–XVI ст.: саме тоді почали з'являтись збірки інструментальних творів[14], при написанні яких композитори зважали на специфіку того або іншого інструмента[15].

Логічним наслідком стала поява теоретичних праць. *Першою ілюстрованою інструментознавчою роботою* став **«*Трактат про музику*»** (1511, Базель) німецького композитора і теоретика ***С. Вірдунга*** (пр. 1465 – після 1511) [312]. Величезною його цінністю є наявність як зображень музичних інструментів, так і

---

[12] Про історію консортів і «інструментальних хорів» у додатках (Дод. А, 1.2.ґ).

[13] Не останню роль у розробці фактурної специфіки відіграли *юбіляції* – рясно орнаментовані фіоритури на останньому складі слова "алілуя", які сформувалися у вокальній практиці і поширилися у інструментальній. В них викристалізовувались «технічні побудови, які в подальшому і визначили особливості "фактурної палітри" кожного інструмента» [1, с. 122]. Також цьому сприяли численні інструментальні перекладення і обробки народних пісень і танців, головною особливістю яких була рясна орнаментика та імпровізаційність [79, с. 65]. Ця практика сприяла виділенню і закріпленню найхарактерніших фактурних формул для різних інструментів, які в подальшому стали показовими.

[14] Про конкретні збірки інструментальних творів Ренесансу мова піде у додатках (Дод. А, 1.2.д).

[15] Джованні Габрієлі (Giovanni Gabrieli, 1557–1612/1613), наприклад, у своїх сімдесяти семи «Священних симфоніях» вже виписував самостійні партії для різноманітних струнних і духових інструментів, що стало першим кроком до формування партитури і початком оркестрового письма [114, с. 14]. Докладніше про оркестр Габрієлі у додатках (Дод. А, 1.2.е).

коментарів до них, завдяки чому трактат дозволив вирішити проблему ідентифікації ренесансних інструментів [16].

Вірдунг поділяє інструменти на три групи: 1) струнні; 2) інструменти зі звуковидобуванням за допомогою повітря (духові – І.Є.); 3) виготовлені з металу або інших матеріалів (ударні – І.Є.). Автор наводить ілюстрацію, на якій поряд з сімейством поздовжніх флейт (*flöten*) також представлена одноручна флейта *"Schwegel"*[17] та *"Zwerch pfeiff"* (з нім. – "коса дудка"), яка власне і є ренесансною поперечною флейтою (Дод. А, приклад 1.2.є). Це *військовий* інструмент з вузьким циліндричним свердлінням, шістьма розташованими в ряд, однаковими за діаметром ігровими отворами та одним отвором для вдування повітря. Про окремий різновид поперечної флейти, що призначався б тільки для художніх цілей, у трактаті не йдеться [296, с. 314]. *«Трактат про музику»* – перший фаховий опис поперечної флейти. А перша літературна згадка – поема Г. де Машо «Захоплення Александрії» (1370–1371), де згадана *«flauster traversiennes»* [187, с. 6].

Крім інструментознавчої інформації трактат Вірдунга містить *перші в історії флейтового мистецтва методичні рекомендації*. Так, учневі рекомендовано опанувати постановку пальців, розібратися в позначенні звуків і вивчити правила видобування потрібного тону. Правильному використанню язика слід вчитися вже після засвоєння пальцевих навичок. Вірдунг наводить два приклади утримання поздовжньої флейти: ліворучний і праворучний (Дод. А, приклад 1.2.ж). На одному із зображень інструмента він нумерує отвори і наводить аплікатуру, майже ідентичну майбутній бароковій, яка використовується і дотепер на поздовжніх флейтах (Дод. А, приклад 1.2.з).

Загальновідомо, що традиція, перш ніж отримати теоретичне обґрунтування, повинна спочатку розвинутися і закріпитися у практиці. Отже, цілком очевидно,

---

[16] Відсутність ілюстрацій музичних інструментів в більш ранніх джерелах або їх зображення без авторських коментарів (наприклад, на фресках, у книжкових мініатюрах, на гравюрах тощо) не давали достатньо інформації про той або інший інструмент.

[17] Одноручна флейта ("Schwegel") мала два отвори на лицьовому боці і один на зворотному. Вільною рукою музикант грав на барабані.

що ще до виходу трактату С. Вірдунга вже існувала достатньо сформована система навчання на духових інструментах, зокрема на поздовжній та поперечній флейтах.

Наступним став ***«Трактат про інструментальну музику»*** (1529, Віттенберг) [139] німецького композитора, педагога і теоретика ***М. Агріколи*** (1486–1556). Праця витримала кілька перевидань[18], що є показником неабиякого зацікавлення і попиту на інструментальну музику серед європейців XVI ст.

Вперше в історії було представлено повне сімейство поперечних флейт: чотири різновиди *schweizer pfeiffen* або швейцарських дудок[19] – *дискант*, *альт*, *тенор* і *бас*[20] [296, с. 314] (Дод. А, приклад 1.2.и). Всі вони виконані з суцільного шматка деревини, мають шість гральних отворів і один – для подачі повітря[21].

Агрікола дає деякі практичні рекомендації для виконавців. Важливими для нас є приклади артикуляційних комбінацій *diri diri de*[22]. Приголосна *d*, на відміну від жорсткої *t*, використовується на всіх видах поздовжніх і поперечних флейт для *м'якої атаки язика*. Для військової музики (важлива гострота і чіткість) вибір м'якшого приголосного не є актуальним. Цей факт, а також представлений Агріколою поділ інструментів на чотири теситурні різновиди, можуть слугувати доказом того, що поперечна флейта у Німеччині першої половини XVI ст., хоч поки і під військовою назвою *schweizer pfeife*, вже активно долучалася до художнього музикування.

У 1535 р. у Венеції вийшов друком ***«Трактат про мистецтво гри на блокфлейті і про вільне варіювання»*** [214] придворного музиканта Венеціанського Дожа, інструменталіста собору св. Марка і педагога ***С. Ганассі***

---

[18]Нам відомі два з них: 1532 і 1542 років. Факсиміле першого видання «Musica instrumentalis Deudsch» 1529 р. і двох його перевидань знаходяться у вільному доступі в інтернеті [139; 140; 141]. В. Захарова пише також про ще одне розширене видання 1545 р., причому вона називає його другим за рахунком [54, с. 76].

[19]Для Агріколи *schweizerpfeife* є синонімом поперечної флейти [54, с. 76].

[20]Німецький автор, однак, не уточнює в яких строях виготовлялися ці інструменти.

[21] П'єр Ів Арто зазначає, що поперечні флейти Агріколи мають циліндричне свердління, а їхні ігрові отвори за розміром приблизно шість міліметрів у діаметрі, як трельні отвори на сучасному інструменті [54, с. 77].

[22]Німецький теоретик також згадує про прийом *Flatterzunge* (*frullato*, *flutter-tonguing*). У інтерпретації Агріколи це вид флейтової артикуляції, який виконується за допомогою швидкого чергування структури *lel* з початковим складом *te* (*tellellellellel*) [313, с. 20]. Артикуляція *Flatterzunge* Агріколи відрізняється від сучасної як способом виконання (у сучасному *frullato* використовується склад *fr* /*frrr*/), так і створюваним ефектом.

(1492 р. – прибл. середина XVI ст.). Трактат є *першою* ***практичною*** *методикою для дерев'яного духового інструмента, виданою у XVI ст.*[23] Наступною такою роботою будуть *«Основи гри на флейті, блокфлейті і гобої»* Ж.-М. Оттетера, які з'являться аж у 1707 р. – через 172 рр. (!) після трактату Ганассі.

На відміну від інструментознавчих праць Вірдунга і Агріколи, робота Ганассі – це насамперед *практичний посібник*, у якому широко і всебічно розглянуто тонкощі виконавства на поздовжній флейті.

Ганассі наводить таблиці аплікатур для дискантової, тенорової і басової блокфлейт (Дод. А, приклад 1.2.і). Також він стверджує, що «відкрив те, чого раніше не було відомо» [Цит. за: 116, с. 20], і до звичайних тринадцяти нот (аплікатур) додав ще сім, які відповідали хроматичним звукам.

Артикуляційні рекомендації Вірдунга і Агріколи свідчать про прагнення досягнути виразного музичного мовлення. Ганассі ж визначив три види двоскладових артикуляційних груп і описав основні типи атаки, що стало вагомим внеском у флейтове виконавське мистецтво.

Він пише про твердий *(teche*[24]*)*, м'який *(lere)* і комбінований *(tere)* види артикуляції. Причому голосні звуки в них можуть бути замінені на інші, що породжує неймовірну кількість артикуляційних комбінацій, які неабияк урізноманітнюють вимову на поздовжній флейті (Дод. А, таблиця 1.2.ї). На швидких нотах можуть використовуватись тільки послідовності приголосних *t t t t* або *d d d d*.

У розділі *«Значення язика, горла і губ»* Ганассі розкриває основні способи артикулювання: «В першій основній формі [te che] артикуляція першого складу називається ударом язика, оскільки дихання направляється за допомогою удару язика по піднебінню перед зубами. Другий склад формується у горлі і дихання вивільнюється там» [Цит. за: 116, с. 23]. Чи мав на увазі Ганассі артикуляційний

---

[23]С. Ганассі також є автором трактату для віоли да гамба в двох томах: «Regola rubertina»(1542 р.) і «Lettione seconda» (1543 р.)

[24]Італійські приголосні *ch* українською звучать, як *к*. Отже, двоскладова структура *te che* в транскрипції буде давати *те ке*.

прийом “подвійного *staccato*”[25] (“подвійного язика”), коли писав про формування другого складу (che або ke) у горлі? В. Качмарчик вважає, що, хоча в ті часи і не існувало такого поняття, однак Ганассі вказує саме на двоскладові структури прямого і зворотного руху язика, що технічно і являються основою подвійного *staccato* [65, с. 187].

Ця техніка дозволяла неабияк покращити рухову функцію язика і підвищувала швидкість вимови складів, а отже і швидкість виконання. Чому вона не прижилася у майбутніх поколінь флейтистів достеменно невідомо. На нашу думку, основна причина полягає в антагоністичності природи звуку флейти (особливо поздовжньої, для якої був написаний трактат Ганассі і яка в той час була популярніша за поперечну) і жорсткості звучання артикуляційної комбінації *te che*. Недарма ще з Середньовіччя за поздовжньою флейтою закріпилися назви *“flûte douce”* (фр.), *“flaute dolce”* (іт.), що перекладається як *“ніжна флейта”*. Фонемна ж структура *te che* хоч і уможливлювала швидке виконання, однак давала досить різке звучання, особливо на поздовжній флейті. Підтвердженням гіпотези може слугувати трактат ***Дж.Д. Каси*** (?–1601) ***«Істинний спосіб димінювання»*** (1594) [185]. Автор каже, що комбінація *te che* дає жорсткий ефект [313, с. 12]. Пізніше у трактаті з мистецтва димінювання ***«Selva de varii passaggi»*** (1620) [293] ***Ф.Р. Таеджо*** (? – після 1626 р.) назве комбінацію *te che* неприємною і варварською [313, с. 13].

Отже, флейтисти XVI–XVII ст. зробили свій вибір на користь ніжності звуку, яка для них була ідеалом якості. Заглядаючи наперед, можна припустити, що і наступні артикуляційні комбінації для подвійного язика (*di del*, *tar’ll*, *tad’ll*, *tut-tle*, *tetle*, *did’ll*, *di-l*, *tootle*, *toot-tle*, *tut-tle*) були не стільки пошуком способів пришвидшення вимови, як намаганням урізноманітнити звучання. Перші ж схожі за вимовою приголосних на *te che* склади *dou gue* (*ду гьо*) з’явилися саме в той час[26],

[25]Докладніше про техніку подвійного стакато у пункті 3.2.3.

[26] Їх, для виконання подвійного стакато, запропонував у своєму трактаті «Nouvelle méthode…» (1794 р.) французький флейтист, професор Паризької консерваторії Франсуа Дев’єн (François Devienne, 1759–1803).

коли на зміну ніжності як еталону звучання прийшло тотальне поклоніння віртуозності.

Повернемось до *«Фонтегари»*. Третій спосіб флейтової артикуляції, за Ганассі, полягає в керуванні подачею повітря без участі язика. На відміну від двох попередніх (удару і зворотного удару язика), тут жодні склади не вимовляються [116, с. 23], а якість початку звуку залежить від сили подачі повітря. Якщо поштовх повітря досить інтенсивний, атака звуку буде дуже різка, а сама нота може "здетонувати"[27]. При повільній і делікатній подачі повітря початок звуку буде м'яким і ніжним. Оскільки жодних музичних прикладів Ганассі не приводить, істинне значення третього способу артикуляції залишається загадкою. З однаковою вірогідністю це міг бути як штрих *mezzo-staccato*, коли атака всіх нот крім першої реалізується досить інтенсивним поштовхом повітря без участі язика, так і якийсь інший варіант.

Важливі зауваження щодо виконавського дихання, яке, за Ганассі, насамперед наслідує «природу слів» [Цит. за: 116, с. 34]. Оскільки почуття, що виражається в процесі виконання «може змінюватись від самого ніжного [suave] до самого жвавого [vivace]» [Цит. за: 116, с. 34], дихання повинно забезпечувати найрізноманітнішу палітру контрастів. Для оволодіння такою манерою слід «дмухати дуже обережно спершу, а потім – з дуже сильним диханням. Таким чином, ви наберетесь вправності, необхідної для вираження крайнощів» [Цит. за: 116, с. 34].

За часів Ганассі використовувались півтонові, тонові та терцеві[28] трелі. Інтервал коливання був безпосередньо пов'язаний з характером: «Трель в терцію – рухлива прикраса [що підходить для вираження збудженості і жвавості] <…>

[27]Замість основної ноти може виникнути сусідній верхній обертон з дуже низькою якістю тембру.

[28]Забігаючи наперед, відмітимо, що терцева трель у XVIII ст. вважалася поганою прикрасою і не рекомендувалася для використання. Так, Кванц пише: «Трелі в терцію <…>, розповсюджені раніше і дотепер настільки улюблені деякими італійськими скрипалями і гобоїстами, не варто застосовувати ані у співі, ані у грі на інструменті (хіба що за виключенням волинки). Трель не повинна перевищувати інтервал великої або малої секунди, у залежності від тональності і висоти ноти, на якій вона виконується» [66, с. 100]. Тромліц у трактаті «Unterrich…» висловлює схожу думку: «Терцова трель абсолютно недоцільна і жоден розумний флейтист з гарним смаком не подумає робити її, якщо цього можна уникнути»[Цит. за: 116, с. 303].

Півтонова трель, навпаки, м'яка і приємна прикраса» [Цит. за: 116, с. 35]. У таблиці трельних аплікатур веселі і жваві трелі позначені літерою *"V"* (від *vivace*), а м'які і ніжні – *"S"* (від *suave*) (Дод. А, приклад 1.2.й); на думку Ганассі, це дозволяє передавати все розмаїття чуттєвих градацій найідеальнішого інструмента – людського голосу [116, с. 35].

Більша частина трактату – нотні приклади з димінуювання[29], що свідчить про надзвичайну важливість імпровізованих прикрас у виконавстві XVI ст. *«Fontegara»* – перше джерело такої інформації для духових і струнних [116, с. 16].

Праця Ганассі є ще одним доказом того, що у Європі першої половини XVI ст. існувала розвинута система виховання музикантів-інструменталістів, а глибина змісту і деталізація матеріалу свідчать про високий рівень інструментального виконавського мистецтва епохи Відродження.

Ще однією роботою XVI ст., де містяться виконавські методичні настанови, є ***«Музичний виклад…»*** (1556, Ліон) французького композитора ***Ф.Ж. де Фера*** (1520–1572)[30] [242].

На відміну від *«Фонтегари»* Ганассі, трактат де Фера містить аплікатурні таблиці як для поздовжнього, так і для поперечного інструмента. На думку Т.Е. Ворнера, це перша друкована згадка аплікатур для поперечної флейти[31][312, с. 246]. Де Фер також зупиняється на питаннях постановки[32]. Однак, його робота

---

[29]Сам Ганассі пояснює це так: «…мистецтво гри димінуцій не що інше, як прикрашання послідовності нот, які з самого початку прості і грубі» [Цит. за: 116, с. 23]

[30] В. Захарова вважає, що цей трактат може слугувати непрямим підтвердженням того, що у Франції поперечна флейта користувалася популярністю саме у художній сфері, а не у військовій, як, наприклад, у Німеччині цього часу [54, с. 77].

[31]Дещо іншу інформацію надає В. Захарова. Дослідниця, спираючись на працю Г. Шека (Scheck G. Die Flote und ihre Musik. - B.Schott's Sonne, Mainz, 1975. - 264 s.), пише, що в роботі де Фера «містяться найстаріші з відомих аплікатурні таблиці для поперечної *басової* [курсив наш, - Є.І.] флейти» [54, с. 77].

[32] Беручи до уваги всю складність розміщення поперечної флейти на нижній губі, Жамб де Фер дає рекомендації з цього приводу: «...важко дати його вичерпне і точне пояснення, але в будь-якому випадку <…> я в кількох словах висловлю свою думку. Необхідно мати вміння і сміливість, щоб правильно помістити флейту посеред нижньої губи, дмухаючи м'яко і помірно, поступово посилюючи видих під час руху мелодії вверх і зменшуючи натиск повітря в зворотному напрямку» [54, с. 78]. З його слів стає зрозумілим, що він мав лише приблизне уявлення щодо техніки гри на поперечній флейті, адже інтенсивність подачі повітря абсолютно на всіх різновидах цих інструментів є тільки одним з аспектів керування звуковисотності, наряду з технікою керування амбушюром та язиком, про які в трактаті не йдеться.

насамперед стосується теоретичних аспектів музики, виконавські ж питання висвітлені поверхово.

1594 р. у Венеції вийшов ***«Істинний спосіб димінуювання…»*** [185] – двотомний трактат з димінуювання італійського композитора, музикознавця, виконавця на духових інструментах ***Дж.Д. Каси***[33]. Автор наводить численні приклади димінуювання[34].

У передмові до першого тому подано короткі відомості щодо техніки духового виконавства, досить повно розкрита тема артикулювання. В арсеналі Далла Каси менше артикуляційних комбінацій, ніж у Ганассі: кількість приголосних скорочується, а єдиною голосною залишається *e*. Пропонується використання трьох різновидів фонемних структур різного характеру звучання: найбільш мелодійної *ler ler*, жорсткої *ter ler* і середньої *der ler* [185, с. 3]. Також йдеться про дві інші базові артикуляційні комбінації: *tere tere* – найкращу для виконання швидких послідовностей восьмими та шістнадцятками і дуже жорстку *teche teche*, розглянуту вище [185, с. 3]. Неабиякою допомогою при виборі місця застосування згаданих у трактаті артикуляцій слугують авторські нотні приклади (Дод. А, приклад 1.2.к).

Ще одним трактатом з мистецтва димінуювання став ***«Selva de varii passaggi»*** (1620, Мілан) [293] ***Ф.Р. Таеджо***[35] (? – після 1626). Вступ до другої частини роботи містить багато цінної інформації щодо духової артикуляції.

Подібно до своїх попередників, Таеджо використовує комбінації двоскладових фонемних структур *lere lere*, *dere dere* та *dere tere*. Найкращим варіантом вважає групу *lere lere*, стверджуючи, що це вибір найкращих виконавців його часу. Артикуляційну ж комбінацію *teche teche* називає варварською [293, с. 4].

---

[33]Двома роками раніше у Венеції вийшов трактат «Passaggi per potersi esercitare nel diminuire» (1592 р.) італійського скрипаля і теоретика Рікардо Роньоні (пр. 1550 – до 1620), в якому автор, хоч і не так детально як Далла Каса, також розглядає питання духової артикуляції. Він пропонує використовувати склади *te* і *de* для всіх нот довших за восьму, а комбінації *tere* і *dere* – для швидких пасажів [312, с. 13].

[34] Дж.Д. Каса наводить приклади орнаментування як власних мелодій, так і уривків із творів Кл. Жаннекена, А. Вілларта, Дж.П. да Палестріни, О. ді Лассо тощо.

[35]Франческо Роньоні Таеджо був сином Рікардо Роньоні, праця якого була згадана вище у виносці.

Приклади Таеджо віддзеркалюють пошуки найкращих для використання артикуляційних комбінацій (Дод. А, приклад 1.2.л).

Як видно з робіт Р. Роньоні, Дж.Д. Каси та Ф.Р. Таеджо, в Італії XVII ст. велися інтенсивні пошуки найбільш придатної артикуляції для духових інструментів. Порівняння їх трактатів з *«Фонтегарою»* Ганассі виявляє чітку тенденцію до звуження артикуляційної палітри з часом[36].

Першим фундаментальним трактатом XVII ст., що охопив всі аспекти тогочасної музичної теорії і практики, стала енциклопедична ***«Будова музики»*** німецького теоретика, органіста і композитора ***М. Преторіуса*** (1571–1621)[37] [276].

Преторіус першим чітко відокремив військовий різновид інструмента *Schweizerpfeiff* від інших поперечних флейт *Querflötten*[38]. На ілюстраціях трактату зображені три їх різновиди у строях *a*, *d* та *g*[39] (Дод. А, приклад 1.2.н). Остання, в строї *g*, – це розбірна басова поперечна флейта, що складається з двох частин, в місці з'єднання яких є потовщення. Н. Тофф припускає, що цей поділ був зроблений для регулювання настройки ансамблю[40] [306, с. 43]. Можливо гіпотеза мала б місце щодо дуетної музики, коли один інструмент можна підстроїти під інший з приблизно сталим строєм або у групі лише з басових флейт. Однак, якщо брати до уваги факт використання басової флейти лише у флейтовому консорті[41], де інші інструменти були ненастроюваними (що випливає з зображень Преторіуса), то зміна тільки її строю майже не мала сенсу[42]. На нашу думку, таке конструктивне

---

[36] Процес редукування артикуляційних комбінацій продовжився, хоча і не у всіх країнах, і у XVIII ст. Детальніше про це див. 3.2.3

[37] Детальніше про складові трактату у додатках (Дод. А, 1.2.м).

[38] На цей факт звертає увагу і Кванц: «Міхаель Преторіус в своєму трактаті «Theatrum instrumentorum seu sciagraphia», виданому у Вольфенбюттелі в 1620 р., називає аналогічний інструмент (тоді ще без клапанів) поперечною флейтою, на противагу інструмента, що до сьогодні використовується солдатами для супроводу барабана і називається швейцарською дудкою» [66, с. 31].

[39] Флейта в строї *d*, або альт-тенор, за словами К. Закса, відповідає довжині сучасної концертної [296, с. 314].

[40] Ми не знайшли інформації в інших джерелах, яка б підтверджувала або спростовувала цю теорію. Єдиною роботою, де висловлюється таке ж припущення, є дисертація Ю. Шелудякової, однак, авторка при цьому посилається виключно на цю саму книгу Н. Тофф [132, с. 24]. Підтвердження того, що поділ басової флейти був зроблений саме для можливості настройки, немає і у тексті трактату Преторіуса.

[41] Консорт – це ансамбль інструментів різної теситури одного виду. У XVII ст. існували консорти блокфлейт, поперечних флейт, віол. Повний флейтовий консорт, за Преторіусом, складався з двох дискантів, чотирьох альт-тенорів і двох басів [296, с. 314].

[42] У повному флейтовому консорті можна було підстроїти тільки дві басові флейти між собою.

рішення було прийнято насамперед для полегшення транспортування габаритного інструмента, а можливість регулювання строю стала незапланованим наслідком цього рішення. Адже логічно припустити, що винайдення і осмислення такої революційної технології, як розсування інструмента для настройки, відобразилося б як на інших флейтах, так і на всіх духових загалом.

Трактат Преторіуса дозволяє стверджувати, що в кінці XVI – на початку XVII ст. у Німеччині поперечна флейта вже пережила деякі технічні модифікації і впевнено стала на шлях художнього музикування.

Однією з останніх робіт, в яких описується безклапанна поперечна флейта, стала ***«Універсальна гармонія»*** (1636) французького філософа, математика, фізика, теолога і теоретика музики ***М. Мерсенна*** (1588–1648)[43] [264], яка охоплює теоретичні, практичні, стилістичні, органологічні, математичні, акустичні та естетичні аспекти музичного мистецтва. Трактат рясніє ілюстраціями та систематичними таблицями. *Поперечні флейти* представлені у альтовому і басовому варіантах, про що свідчать аплікатурні таблиці (Дод. А, приклад 1.2.о). На відміну від своїх попередників, Мерсенн зображує поперечну флейту натуралістично, з трохи викривленим стволом (Дод. А, приклад 1.2.п). Представлений на ілюстрації екземпляр не має клапанів. Отже, виконання повної хроматичної гами, як і гра у всіх тональностях на флейтах тих часів ще були неможливими[44].

Мерсенн торкається деяких питань виконавської техніки духовиків. Предмет артикуляції обговорює лише щодо до цинку[45], але ці спостереження справедливі

[43]Поперечна військова флейта з шістьма клапанами також побіжно згадується в трактаті «Musurgia universalis» (1650) німецького вченого А. Кірхера (1602–1680) [79, с. 98].

[44]Про це говорить і Кванц: «Оскільки клапан, необхідний для півтону ре дієз, був відсутній, на ній неможливо було грати в усіх тональностях» [66, с. 31]. Ренесансна флейта все ж давала можливість виконати ноти *dis′* і *dis″*, однак тільки за допомогою напівприкритого найнижчого шостого отвору. При виконанні ноти таким способом звучання було дуже кволим і нестабільним.

[45]Корнет або цинк – духовий мундштучний музичний інструмент XV – середини XVII ст. Виготовлявся з деревини або слонової кістки. Іноді обтягувався шкірою. Мав прямий або вигнутий ствол із внутрішнім конічним свердлінням, сім ігрових отворів. Видобування звуку відбувалося за допомогою мундштука у формі чаші. Виготовлявся у різних теситурних варіаціях [1, с. 97].

для всіх духових. На відміну від італійців, він використовує лише склади *ta* і *ra*, комбінуючи їх[46], а також описує сам механізм артикуляції[47].

Мерсенн одним з перших у духовій виконавській практиці заговорив про штрихи. Він наводить два описання штриха *legato*, хоча і не ставить відповідних позначень в нотних прикладах [265, с. 100]. В першому випадку (послідовності згруповані по дві шістнадцятки) він пропонує на кожні дві ноти робити один видих (Дод. А, приклад 1.2.т). Другий випадок лігування пов'язаний з кадансом, в якому перша нота артикулюється, а всі інші виконуються без участі язика (Дод. А, приклад 1.2.у). В такий спосіб звучання пом'якшується і наближається до вокальної природи прикраси.

Як наведені Преторіусом і Мерсенном описання інструмента і техніки виконавства на ньому, так і численні свідоцтва з різноманітних художніх і документальних джерел[48] того часу слугують доказами того, що у XVI – на початку XVII ст. поперечна флейта відходить від військової практики і долучається до художньої ансамблевої, а потім і оркестрової практики.

У другому томі трактату Преторіуса містяться документальні свідоцтва про досить складно організовані інструментальні хори, які на противагу простим чотириголосним консортам складалися з груп-представників різних сімейств[49]. Такі групи між собою поєднувалися за принципом подібності регістрів, близькості тембрів та іншими ознаками, що були продиктовані міркуваннями художнього порядку. Свідоцтвом використання поперечної флейти у ренесансному оркестрі також можуть слугувати списки інструментів тогочасних оркестрів[50].

---

[46] Про правила комбінування артикуляційних фонем за Мерсенном див. додатки (Дод. А, 1.2.с).

[47] «Для досягнення досконалого звучання флейти необхідно, щоб губи і язик працювали одночасно, і при артикуляції кожен звук видобувався ударом язика і трохи губою» [Цит. за: 54, с. 83].

[48] Докладніше про документальну і художню літературу XVI–XVII ст., в якій поперечна флейта згадується стосовно художньої музичної практики, у додатках (Дод. А, 1.2.ф).

[49] Такі ансамблі мали назви відповідно до кількості груп інструментів з яких складалися: *Dreierlei* (3 групи), *Viererlei* (4), *Funferlei* (5), *Sibenerlei* (7), *Achterlei* (8) [79, с. 89]. «Так в ансамблі Dreierlei група з трьох різновидів поперечних флейт (Querflöten) – двох дискантових, чотирьох альтово-тенорових і двох басових – об'єднується з групою язичкових Doppioni або Bassanelli (2 дискантових, 3 альтово-тенорових, басовий)» – пише Левін [79, с. 89].

[50] Докладніше про це див. у додатках (Дод. А, 1.2.х).

З’явившись у Західній Європі, поперечна флейта протягом XII–XVII ст. проникла у всі сфери життя людини того часу. Розвиток виконавства на інструменті відбувався спочатку у народній, а потім військовій, церковній і, нарешті, світській музиці. У І-й пол. XVI ст. оформилось повне сімейство поперечних флейт. Хоча розміри, а відповідно і стрій інструментів дещо варіювалися в середині сімейств, технічні характеристики флейти з XII і до II-ї пол. XVII ст. майже не змінювались. Це була дерев’яна трубка (найчастіше суцільна, у басовому інструменті – розділена на дві частини) з внутрішнім циліндричним свердлінням, шістьма гральними отворами і одним для подачі повітря. Специфічними проблемами інструмента, з якими він підійшов до середини XVII ст., були: неможливість виконання всіх хроматичних звуків[51], неможливість настроювання інструмента, проблемна інтонація, досить різкий тембр і бідний на обертони звук, обмежені можливості градуювання динамічних нюансів.

Всі ці відомості ми маємо завдяки теоретикам тієї епохи, які у численних трактатах віддзеркалили етапи становлення і розвитку інструментарію Середньовіччя і Відродження. Методичний фундамент, який вони заклали, хоча й не був всеохоплюючим, однак зачіпав досить широке коло проблем. Методичні питання висвітлені у трактатах XVI–XVII ст. стосувалися: постановки (Вірдунг, Ганассі, Жамб де Фер), аплікатури (Жамб де Фер – перші аплікатурні таблиці для поперечної флейти), правил звуковидобування (Вірдунг, Ганассі), основних типів атаки і використання язика (Вірдунг, Ганассі), виконавського дихання (Ганассі), орнаментики (Ганассі), димінування (Ганассі, Дала Касса, Таеджо). Найбільш розгорнуто у старовинних трактатах розглянуто питання артикуляції, що включала в себе як комбінації артикуляційних фонем, так і штрихи (Мерсенн). Правила і рекомендації щодо застосування фонемних комбінацій у тій або іншій мірі присутні у всіх роботах, що свідчить про важливість цього питання для музикантів того часу. Глибоке розуміння авторами більшості трактатів природи інструментального виконавства, зокрема флейтового, демонструє високий рівень

[51] Виконання деяких хроматизмів було можливе лише з допомогою напів- , чвертьприкриття гральних отворів.

їх обізнаності у цій сфері, що, своєї черги, свідчить про розвинуту систему виховання музикантів-інструменталістів і популярність духового виконавського мистецтва у XVI–XVII століттях.

1.3. Зміни у будові інструмента (кінець XVII–XVIII століття).

У періоди раннього (1560–1630) і середнього (1630–1680)[52] Бароко композитори надавали перевагу поздовжній флейті. Н. Тофф пише, що сольної музичної літератури створеної до 1700-х років для поперечної флейти залишилось надзвичайно мало і знаходить два пояснення цього феномену: 1) люди, які пережили Тридцятирічну війну 1618–1648 років з її колосальними руйнуваннями і спустошенням, не хотіли ані бачити, ані чути поперечну флейту – передвісницю лиха, адже для більшості населення Західної Європи XVII ст. вона асоціювалася в першу чергу з військом; 2) безклапанна поперечна флейта не мала технічного потенціалу для втілення художніх вимог нової епохи [306, с. 187].

Дійсно, у порівнянні з Ренесансом, нове мистецтво XVII ст. було більш індивідуальним, динамічним і драматичним. Вирішення поставлених ним завдань вимагало нових засобів музичної виразності. «Особистісний драматизм, – пише В.М. Апатський, – потребував яскравого, динамічного відображення психічного стану людини, вираження його емоцій» [1, с. 154]. До змін інструментального стилю призвело і формування гомофонно-гармонічного складу письма. Виведення на перший план головного голосу надало можливість передати всю палітру емоційних станів за допомогою одноголосного інструмента і акомпанементу. Тому в цей час почала зростати роль струнних та духових інструментів. Після вдалого досвіду італійських майстрів[53] у створенні скрипкових концертів, композитори почали писати і для сольних духових [1, с. 155]. Все це закономірно впливало на

---

[52] Періодизація дана за книгою М. Букофцера «Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach» [172]. На сьогоднішній день саме таке датування періодів епохи Бароко є загальноприйнятим у музичному товаристві.

[53] Джузеппе Тореллі (Giuseppe Torelli, 1658–1709), Алессандро Страделла (Alessandro Stradella, 1644–1682), Джованні Батіста Бонончіні (Giovanni Battista Bononcini, 1670–1747), Арканджело Кореллі (Arcangelo Corelli, 1653–1713).

зростання виконавської техніки музикантів, а від майстрів потребувало вдосконалення конструкції інструментів і відбору найбільш вдалих їх видів.

Процес інтенсивної модифікації поперечної, безклапанної, суцільної флейти почався у другій половині XVII ст. і протікав переважно у Франції[54]. Приблизно у 1650-х рр. інструмент був розділений на три частини[55] (Дод. А, приклад 1.3.а). *Верхня частина (голівка)* могла висуватися з корпусу флейти, що нарешті дало можливість *коригувати стрій інструмента*[56] [1, с. 158]. *Середня частина (корпус)* була суцільна. Як і ренесансні моделі, вона мала шість гральних отворів, що закривалися пальцями. *Нижня частина (нижнє коліно*) отримала додатковий

---

54 В.А. Захарова, досліджуючи французьку флейтову культуру, приходить до висновку, що рушієм удосконалення флейт (як, власне, і гобоя) саме французькими майстрами у кінці XVII ст. стало зростання ролі дерев'яних духових в оркестрі Ж.Б. Люллі [54, с. 92].

55 Існує гіпотеза, що технологія розділення поперечної флейти на кілька частин для можливості коригування строю була впроваджена набагато раніше. На фресці «Скоморохи», що знаходиться у соборі Святої Софії Київської, зображена група музикантів. Музикант, що грає на поперечній флейті, утримує інструмент з лівого боку, що не властиво сучасним флейтистам, але було нормою для візантійських музикантів цього періоду [1, с. 115]. «Уважне вивчення фрески – пише В.М. Апатський, – переконує в тому, що назва «Скоморохи» була присвоєна їй без достатніх підстав. Судячи з музичних інструментів і одягу виконавців, це були професійні придворні музиканти, найімовірніше, візантійці» [1, с. 114]. Також український вчений відмічає, що *верхня частина (голівка) флейти* зображена на фресці темним кольором, в той час, як *тіло інструмента* – світле. Враховуючи це В.М. Апатський приходить до висновку, що *поперечна флейта вже у XI ст. мала знімну голівку, що давало змогу, розсуваючи частини флейти, настроювати інструмент* [1, с. 115]. Тобто візантійські майстри, як мінімум на шість (!!!) ст. раніше за європейців придумали і запровадили у широкий ужиток поділ на частини і настройку поперечної флейти. На нашу думку, ця надзвичайно цікава революційна гіпотеза, що могла б абсолютно змінити погляди на історію технологічного розвитку духових інструментів, є досить дискусійною.

По-перше, стінопис Софійського собору багаторазово заштукатурювався і реконструювався, що могло призвести до спотворень початкового зображення. (Наприкінці XVII – початку XVIII ст. фрески Софійського собору були майже повністю заштукатурені і заново розписані олійними фарбами. У XIX ст. стародавній стінопис був випадково помічений і реставрований /з 1845 по 1855 рр./. Однак, під час процесу реставрації зміст фрески «Скоморохи» був серйозно спотворений. Тільки у 60-70-х рр. XX ст. були проведені реставраційні роботи з розчищення шару XIX ст. Завдяки цьому у «Скоморохах» відкрилися деякі невідомі деталі, які і дозволили дослідникам стверджувати, що на фресці зображені візантійські музиканти [1, с. 114].)

По-друге, навіть ідеально збережена фреска XI ст. не виключає можливості погрішності художника у дрібних деталях малюнку.

По-третє, ілюстрації розділених інструментів флейтового сімейства зустрічаються лише починаючи з першої половини XVII ст. (двочастинна поперечна басова флейта в строї *g* з трактату «Syntagma musicum» Преторіуса /1614–1620/).

Зображення флейтиста у Софійському соборі залишається одним з найзагадковіших в історії духового виконавства і потребує окремого глибокого дослідження із застосуванням новітніх методик. Так або інакше, фреску «Скоморохи» можна без вагань віднести до беззаперечних доказів того, що у Київській Русі інструмент був відомий ще в XI ст., що на сто років раніше ніж у Західній Європі.

56 Дана модифікація була настільки простою і ефективною, що майже без змін дійшла до нашого часу і використовується з мінімальними корективами на сучасних інструментах.

сьомий отвір, який закривався клапаном[57] (звичайним способом дотягнутися до отвору було неможливо). Ця чи не найголовніша модифікація дозволила, відкриваючи клапан, виконувати на поперечній флейті стабільний і чистий в інтонаційному плані звук *dis*. *Вперше за всю історію інструмент став повністю хроматичним*! Це нововведення визначило подальший вектор розвитку флейти протягом XVIII ст., який полягав у стабілізації нестабільних "вилкових" нот за рахунок додавання нових гральних отворів з клапанами. Отримавши ці модифікації, поперечна флейта вийшла на якісно новий рівень функціонування[58].

Ще одним нововведенням стало внутрішнє *конічне* свердління зі звуженням до кінця[59], яке надало інструменту м'якшого тембру, полегшило "передування"[60] звуків. Також це дозволило зменшити відстань між гральними отворами, що поліпшило інтонацію звуків верхнього регістру, а також сприяло використанню ідентичних або подібних аплікатур в перших двох октавах [166, с. 15]. Окрім суто технічних переваг були і безсумнівні художні: тембр одноклапанної флейти в порівнянні з попередницею став об'ємнішим і багатшим на обертони.

Неабиякою проблемою для духовиків першої половини XVIII ст. був неуніфікований стрій, який міг кардинально різнитися у містах і провінціях (від дуже низького /A=392 Гц/ до дуже високого /A=415 Гц/)[61]. Висувна голівка не могла вплинути на загальний стрій настільки, щоб компенсувати цю колосальну різницю[62]. Для можливості керування довжиною, а отже і строєм інструмента у набагато ширшому діапазоні середню частину розділили між гральними отворами

---

57 Клапан для тричастинних французьких флейт кінця XVII ст. виготовлявся з двома пелюстками для ліво- і праворучних виконавців. [166, с. 15]

58 Детальніше про час внесення модифікацій і їх авторство див. у додатках до роботи (Дод. А, Приклад 1.3).

59 Свердління голівки флейти при цьому залишалося циліндричним. Звуження починалось з місця поєднання верхньої частини з корпусом.

60 Під передуванням в даному випадку розуміється процес, під час якого флейтист досягає наступного звуку натурального звукоряду без зміни аплікатури за допомогою, по-перше, звуження амбушюрного отвору і, як наслідок, збільшення тиску повітря в ротовій порожнині, по-друге, більш інтенсивної подачі повітря.

61 Кванц пише з цього приводу: «…різноманітність настройок така велика, що своя висота строю є не лише в кожній країні, але і майже в кожній провінції або місті, навіть один і той же клавесин може бути налаштований неакуратним настройщиком то вище, то нижче» [66, с. 33].

62 Й.Й. Кванц писав, що розсувати флейту можна «не більше, ніж на комму [1/9 тону], інакше необхідно заповнити проміжок що утворився кільцем відповідної ширини»[66, с. 35].

навпіл і стали виготовляти флейти з кількома верхніми колінами середньої частини різного розміру[63].

Взаємозамінні частини отримали назву *corps de réchange* (змінні коліна) і виготовлялися в кількості від трьох до семи екземплярів. Кожна зі змінних частин відрізнялась від іншої не більш ніж на комму (1/9 тону), а різниця між найдовшою і найкоротшою складала інтервал трохи більший за великий півтон[64] [66, с. 34]. Щодо авторства даної модифікації точних даних немає. Створення замінних середніх частин іноді приписується французькому флейтисту П.Г. Бюффардену (Pierre Gabriel Buffardin, 1689–1768) [54, с. 96].

Регулювання строю за допомогою подовження або скорочення загальної довжини флейти окрім безперечних переваг мало і деякі недоліки. Виготовляючи верхні *corps de réchange* різної довжини, слід було пропорційно зменшувати або збільшувати відстань між гральними отворами в них. При заміні одного коліна на інше тільки три верхні отвори відповідали новому строю, а чотири нижні залишалися у старому. Це призводило до погіршення інтонації. Майстри XVIII ст. знайшли виходи з цієї ситуації:

1. Всередині голівки одноклапанної флейти між амбушюрним отвором і так званою «короною»[65] розміщувалася пробка з коркового дерева, яку за допомогою натискання можна було рухати в обидва боки, що дозволяло регулювати довжину повітряного стовпа, а отже, і коригувати інтонацію. Однак для того, щоб здійснити втискання, необхідно було знімати кришку з голівки, а для виштовхування взагалі

---

[63] Ю. Шелудякова висуває цікаву гіпотезу щодо початкової цілі розділення середнього коліна флейти. На її думку, модифікація насамперед «давала змогу майстру отримати більш вільний доступ до центральної частини каналу інструмента» [132, с. 31]. Вона аргументує це тим, що в деяких екземплярах ранніх чотиричастинних флейт канал середньої частини інструмента дещо розширений, як наприклад у флейті зі слонової кістки І.Г. Ейхентофа (J.H. Eichentopf). Можливість заміни одного середнього коліна на інше *для коригування строю* вперше задокументована в 1721 р. у борговому зобов'язанні флейтиста Дежардена (Desjardins) [132, с. 31]. Кванц же бачить в цій модифікації також і побутові переваги: «Для того щоб флейту зручніше було носити в кишені, довга середня частина з шістьма отворами була розділена надвоє» [66, с. 33].

[64] Перекладачка трактату Кванца М. Куперман зауважує: «Те, що музиканти в різні епохи називали словом «півтон», являє собою не один, а множину (групу) різних акустичних інтервалів. Розрізняють, наприклад, діатонічний півтон чистого строю, велику лімму, лімму піфагорового строю, хроматичний півтон» [66, с. 34].

[65] В одноклапанних флейтах «корона» – це кришка, що закриває верхню частину голівки.

мати спеціальне обладнання[66]. Для полегшення цього процесу був спроектований *гвинт*, який прикріплювався до пробки[67]. При закручуванні він підтягував до себе пробку і в такий спосіб подовжував звучне тіло[68], що понижувало стрій. Відкрутивши гвинт і натиснувши на нього, можна було скоротити повітряний стовп і тим самим підвищити стрій. Таким чином, при заміні *corps de réchange* гвинтом можна було коригувати стрій між регістрами інструмента[69] (особливо покращувалась інтонація d''' і вище). Винахід регулювального гвинта приписують П.Г. Бюффардену[70] [54, с. 96].

2. Для нижньої частини флейти був спроектований пристрій з аналогічною функцією подовження або скорочення довжини повітряного стовпа. В нижнє коліно вмонтовувалася рухлива вставка, яку можна було висувати приблизно на 0,5 дюйму (1,27 см) [66, с. 35], що дозволяло коригувати інтонацію нот, які керувалися трьома отворами на нижній середній частині корпусу і клапаном *dis*. Цей механізм отримав назву *регістр* (*висувний регістр нижнього коліна*) і найкращий ефект давав на нотах *d'*, *es'*, *d''* та *es''* [166, с. 17]. Кванц однак вважав, що цей винахід необхідно відхилити, адже всі ноти окрім *d* майже не змінюють стрій, а отже, не рухаючись разом з *d* у вірній пропорції, стають фальшивими по відношенню до нього[71] [66, с. 35].

---

66 Відстань від низу голівки до корку була завеликою, щоб дістатися до неї за допомогою пальця.

67 Хоча у XVIII ст. дана модифікація так і не стала загальноприйнятою, конструктивний принцип регулювального гвинта в голівці флейти з успіхом використовується у сучасних моделях інструментів.

68 Звучним тілом (основною частиною інструмента, що звучить) духового інструмента є повітря, що наповнює його канал. Звукова хвиля, що виникає в результаті дії збудника звуку (у поперечної флейти збудник звуку газоподібний, звукові коливання виникають в результаті тертя струменя повітря, що видихає музикант, об гострий край губок лабіума – амбушюрного отвору в голівці флейти), поширюється уздовж каналу інструмента. Коли звукова хвиля доходить до кінця каналу, то відбивається назад. Переміщуючись у зворотному напрямку, вона відбивається вже від початку каналу. Цей процес повторюється знову і знову до того, поки виконавець не припинить подавати повітря в інструмент. «Так в каналі інструмента виникає стояча хвиля з частотою коливань, що визначають висоту звука»[2, с. 9]. Чим довша хвиля, тим звук нижчий і навпаки, чим коротша - тим вищий.

69 Для визначення правильності розташування пробки Кванц радить перевіряти d' в співвідношенні з d'' і d'''. Якщо d''' дуже високе, а d' низьке, необхідно висунути пробку. Якщо навпаки, d''' дуже низьке, а d' високе, пробку необхідно засунути «настільки, щоб інтонація в обох октавах стала чистою» [66, с. 35].

70 В. Березін пише, що винайдення пробки з регулювальним гвинтом приписується Кванцу [11, с. 22]. Але у «Досвіді» немає жодного доказу цієї гіпотези. Коли Кванц пише про свої винаходи, він чітко і недвозначно говорить про авторство. У випадку ж з гвинтом та пробкою на авторство немає жодного натяку.

71 Тромліц не погоджувався з Кванцем. На його думку, для того щоб при зміні верхніх середніх частин внутрішній стрій флейти залишався рівним потрібно використовувати як пробку з гвинтом, так і висувний

Кванц згадує про спробу розширити діапазон одноклапанної флейти шляхом подовження нижнього коліна і додавання до нього додаткового клапана *c′*. Однак через порушення чистоти строю та погіршення звучання флейти дана модифікація не прижилася[72] [66, с. 36]. Найімовірніше, таке розширення діапазону було продиктоване необхідністю виконання на флейті перекладень гобойних і скрипкових творів. Єдине нотне свідчення використання інструмента з клапаном c' до 1770-х років[73] міститься у партії першої флейти (такт 62) у першому хорі «Страстей за Іоанном» (BWV 245, 1724) Й.С. Баха (Дод. А, приклад 1.3.г).

Кванц також розглядає альтернативний варіант регулювання загального строю інструмента. Замість висування голівки з корпусу флейти він пропонує «відділити нижню частину головного коліна в окреме зчленування» [66, с. 36], яке отримало назву *"крон для настройки"*[74] (Дод. А, приклад 1.3.ґ). Плюс цього нововведення полягає в тому, що при витяганні голівки з *крону* у внутрішньому каналі виникає набагато менший зазор, ніж при витяганні голівки з середнього коліна. Таким чином, при настройці інструмента інтонація і тембр залишаються стабільними. Ця інновація досить швидко здобула популярність і стала стандартом для більшості різновидів багатоклапанних флейт XIX ст.[166, с. 19].

регістр. Якщо звуковисотність регулювати тільки якимось одним з трьох механізмів (corps de réchange, пробка з гвинтом, висувний регістр), то інтонація між нотами не буде чистою [116, с. 110].

[72] С. Левін і В.М. Апатський пишуть, не посилаючись на історичні джерела і не наводячи жодних ілюстрацій, про змінні нижні частини (коліна) різних розмірів, що розширювали звукоряд поперечної флейти до *c′*, *h* і навіть *b* (!) малої октави [79, с. 100; 1, с. 158]. З їх слів стає зрозуміло, що дані модифікації застосовувалися ще до винайдення клапана *dis*. Звичайно, експерименти з розширення діапазону інструмента могли проводитись і у XVI – XVII ст., але широкої популярності вони не отримали, адже не згадуються в жодних інших відомих джерелах. Крім того, щоб дістатися отворів *c′*, *h* і *b* малої октави необхідно було забезпечити поперечну флейту однією або кількома ла́пками, а, як відомо, саме *dis* став першим клапаном на цьому виді інструментів. Отже, на даний момент, гіпотеза про змінні нижні коліна на поперечній флейті до винайдення клапана *dis* потребує окремого дослідження і залишається дискусійною.

[73] У 70-тих рр. XVIII ст. поперечна флейта була доукомплектована клапанами *c′* і *cis′*. Тільки з цього часу композитори почали активно використовувати розширений діапазон інструмента у своїх творах.

[74] Ю. Шелудякова помиляється, коли пише, що *крон для настройки* є альтернативою *регістру* [132, с. 32]. Найімовірніше, дослідницею був неправильно витлумачений § 15 з трактату Кванца, в якому він пише: «Укорочення і подовження, подібне описаному вище, краще робити не на стику головної частини з наступним коліном, але в самій головній частині» [66, с. 36]. Дійсно в § 14 мова йде про *регістр*, але з другої частини речення стає зрозуміло, що автор має на увазі саме маніпуляції з голівкою флейти, які були описані ним у §13. Крім того, як ми вже зазначали, *регістр* мінімально керував інтонацією тільки нижніх отворів, в той час як *крон для настройки* у флейтах Кванца замінив собою висування голівки з верхнього коліна середньої частини і коригував загальний стрій.

До середини XVIII ст. у струнному і вокальному виконавстві широко застосовувався стрій, в якому система співвідношень містила в собі інтервали запозичені у обертонового звукоряду: чисту октаву (1:2), чисту квінту (2:3) і велику терцію (4:5). В такому строї звуки були енгармонічно нерівними, наприклад *Gis* був на комму нижчий від *As* і т.д. Кванц не визнавав рівномірної темперації. На одноклапанних флейтах за допомогою додаткових аплікатур та гнучкої системи керування амбушюром і диханням можна було добитися різниці між великим і малим півтонами[75] майже для всіх нот, хоч це було і нелегке завдання. Єдиною нотою, яка не могла мати додаткових аплікатур і важко піддавалася губному коригуванню був *dis*. Виходом з цієї ситуації став додатковий клапан *es*[76], винайдений у 1726 р. Кванцем [66, с. 33]. Щоб досягти різниці у комму, в нижньому коліні замість одного висвердлювалися два отвори різного діаметру: більшого – для *dis*, меншого – для *es*. Обидва закривалися клапанами: *es* – прямим, *dis* – подовженим вигнутим (Дод. А, приклад 1.3.д). Введення лише одного додаткового клапану дозволило виконувати дієзні і бемольні ноти різними аплікатурами, а отже, скоригувати їх інтонацію, наблизивши її до ідеалу чистого строю (Дод. А, приклад 1.3.е). Ця модифікація мала певну популярність[77], але загалом не прижилася через те, що рівномірна темперація поступово витіснила всі інші нерівномірні.

Крім поперечної флейти звичайного розміру в строї *C*, у І-й пол. XVIII ст. існували й інші різновиди. Кванц згадує низькі флейти в строї *G*, флейти *d`amore* в *A* і малі флейти в *F*, але «жодна з них не зрівняється зі звичайною флейтою траверсо за чистотою і красою звуку» [66, с. 36]. Творів для згаданих флейт не залишилось.

---

[75] Кванц пояснює різницю між великим і малим півтонами так: «Якщо нота стоїть на тій же лінійці або в тому ж проміжку між лінійками, що і нота, підвищена дієзом <…>, або понижена бемолем <…>, то відстань між ними складає малий півтон. Якщо ж, навпаки, перша нота стоїть на лінійці, а друга, що стоїть вище, понижується бемолем <…>, або одна нота стоїть на лінійці і підвищена дієзом, тоді як інша розташована між лінійками на тон вище і не має знаку <…>, то відстань між ними становить великий півтон. Великий півтон містить п'ять комм, а малий тільки чотири, отже, mi♭ повинен бути на комму вище re#» [66, с. 47].

[76] Більше про історію цієї модифікації можна дізнатись з книги В.П Качмарчика «Німецьке флейтове мистецтво» [63, с. 59-66].

[77] Прихильниками двоклапанного інструмента Кванца були флейтисти Й.Г. Тромліц, А. Мао, Й.С. Петрі (J.S. Petri), майстер Ф.Г.А. Кірст (F.G.A. Kirst) [63, с. 65-66].

Кванц радив, бажаючим пограти на одному з таких інструментів, транспонувати партію звичайної поперечної флейти [66, с. 36].

Виготовлялися одноклапанні флейти з деревини різних порід: самшиту, чорного дерева, королівського дерева (різновид палісандру), іноді вишні та сливи. Найнадійнішим і найпоширенішим матеріалом був самшит, однак найгарніше і найчистіше звучання давало чорне дерево. Зустрічаються екземпляри флейт зі слонової кістки та фарфору. Майстри експериментували навіть з пап'є-маше, воском і шотландською шевською шкірою [132, с. 29]. Задля посилення звуку флейту покривали міддю, однак естетика XVIII ст. культивувала м'яке звучання, і нововведення не було схвалене: Кванц, наприклад, описував звук такого інструмента як неприємний, грубий і пронизливий [66, с. 36].

Більшість авторів XVIII ст. вказували діапазон одноклапанного інструмента від *d′* до *a‴*, але існували й винятки. Наприклад, Т. Борде (1755) та А. Мао (1759) нижньою межею визначають *cis′* (*des′*). В даному випадку вони мають на увазі виконання ноти за допомогою повороту флейти до себе, оскільки аплікатура для неї виписана така ж як і для *d′* [153, с. 17; 258, с. 7]. У флейтовій музиці початку ст. використовувався переважно нижній і середні регістри інструмента. Верхні ноти композитори залишали для кульмінацій і не заходили вище *e‴*. Ж.-М. Оттетер пише: «…всі звуки вище E [третьої октави – І.Є.] форсовані і можуть бути використані не у всякому творі» [116, с. 49]. Яскравими прикладами використання таких "форсованих" нот є сонати *e-moll* (BWV 1034) та *h-moll* (BWV 1030) Й.С. Баха в яких з'являються *fis‴* і *g‴*. Партіта *a-moll* для флейти соло (BWV 1013), яка була написана приблизно у 1722–1723 рр., – один з небагатьох творів І-ї пол. XVIII ст., де використано найвищу заявлену в трактатах ноту *a‴*. В оркестрових партіях творів Баха також зустрічаються крайні ноти флейтового регістру. Наприклад, у кантаті *«Liebster Gott, wenn werd ich sterben?»* (BWV 8) виписано *fis‴*, *gis‴* і *a‴*, а в месі *h-moll* в частині «Domine Deus» на словах «Domine Deus, rex coelestis» («Бог, небесний цар») у 2-х флейт в унісон з'являється нота *g‴*.

Приблизно із середини XVIII ст. верхній регістр поперечної флейти починає використовуватись частіше. Якщо Оттетер у 1707 р. обмежується верхньою нотою

g‴ і нікому не радить грати вище, то у 1790 р. фламандський кларнетист А. Вандерхаген в таблиці аплікатур верхньою межею діапазону визначає ais‴. А Т. Борде і А. Мао ще в середині століття (у 1755 і 1759 відповідно) пишуть про h‴, c⁗, cis⁗ та d⁗ (!), останні дві з яких навіть на сучасній флейті виконати досить важко. Найімовірніше, ці надзвичайно високі ноти використовувались тільки у педагогічній практиці для тренування губного апарату[78].

Нову (модифіковану) одноклапанну поперечну флейту одразу помітили і позитивно оцінили. Друковані методичні флейтові посібники, початок яким дав Ж.-М. Оттетер (1707), задовольняли попит аматорів. Після першої появи в оркестрі Люллі (1681) одноклапанний інструмент почав невпинно набирати популярність. Піком цього процесу стала приблизно друга чверть XVIII ст. Гра на флейті – ознака «хорошого тону» [1, с. 209]. Композитори всіх рівнів створювали колосальну кількість музики для найрізноманітніших складів за участі *traverso*: твори для інструмента соло та з *continuo* або *cembalo obbligato*, дуети, тріо, квартети, квінтети для поперечних флейт з акомпанементом та без, ансамблі духових інструментів з флейтою, концерти для флейти з оркестром тощо.

Найбільшу популярність одноклапанна флейта здобула у Франції і Німеччині. Н. Тофф наводить спогади датського мандрівника, який в 1727 р. відвідав Париж: «Зараз найпопулярнішими інструментами Парижа є клавесин і поперечна або німецька флейта. Французи сьогодні грають на цих інструментах з безпрецедентним смаком»[79] [Цит. за: 306, с. 195]. На німецьких землях основним законодавцем мод був король Пруссії Фрідріх II (1712–1786), який на професійному рівні володів флейтою[80]. Англійський історик музики Ч.Берні (1726–1814) описав свої враження після одного з майже щоденних королівських концертів: «Концерт розпочався з німецького флейтового концерту, в якому Його величність виконав партію соліста з найвищою точністю <...> Я був приємно

[78] Нами були випробувані аплікатури для крайніх верхніх нот з трактатів А. Вандерхаґена, Т. Борде і А. Мао на одноклапанній флейті (а саме на сучасній репліці флейти Карло Паланки приблизно 1750-го р.). Більшість з них працюють, однак якість звучання найвищих нот дуже далека від ідеалу.

[79] «The instruments which are the most popular now in Paris are the harpsichord and the transverse or German Flute. The French today play these instruments with an unparalleled délicatesse» [306, c. 195].

[80] Докладніше про Фрідріха Великого у підрозділі 2.3.

вражений акуратністю його виконання Allegro, так само, як його експресією і почуттям в Adagio. Коротше кажучи, його виконання перевершувало в багатьох деталях все, що я коли-небуть чув серед дилетантів або навіть професіоналів» [Цит. за: 132, с. 37].

Приблизно до 50-х рр. XVIII ст. одноклапанний інструмент залишався на піку своєї популярності, але пізніше флейтова ейфорія, в значній мірі породжена надзвичайно красивим м'яким і ніжним тембром, поступово почала спадати. Композитори заповнювали музичний ринок все складнішою музикою, і певні недоліки інструмента, які були наслідком недосконалої технології, ставали дедалі помітнішими.

Насамперед це – погана інтонація і тембральна бідність окремих, так званих, "вилкових" нот (коли пальці виконавця прикривають гральні отвори через один), а саме: *f′*, *f″*, *gis′*, *b′*, *c″*. Аплікатурна незручність в швидких темпах, кволість звучання, далека від досконалості інтонація цих нот обмежували коло використовуваних тональностей на одноклапанному інструменті. Основною і найстабільнішою тональністю була *D-dur*[81]. Відхилення у бік бемолей або дієзів ускладнювали пальцеву техніку і погіршували точність настройки нот між собою. Найзручнішими для виконавця були: *D-dur*, *G-dur*, *h-moll*, *e-moll*. Менш зручними – *A-dur*, *C-dur*, *F-dur*, *fis-moll*, *a-moll*, *d-moll*. Інші ж були дуже складними у виконанні і використовувались композиторами XVIII ст. вкрай рідко, найчастіше з навчальною метою. Прикладами такого використання тональностей можуть слугувати: 1) цикл прелюдій Ж.-М. Оттетера з «L'art de préluder», Op.7 (1719) [236, с. 6-26]; 2) 12 фантазій для флейти-соло (TWV 40:2–13 /1733 р./) Г.Ф. Телемана (1681–1767); 3) «L'Alphabet de la Musique» (Op.30 (пр.1735 р./) Й.К. Шикхардта (Johann Christian Schickhardt, пр.1682 – пр.1762 рр.).

Ще однією проблемою інструмента були ноти третьої октави. Вони виконувалися за допомогою техніки передування і потребували складних перехресних аплікатур. Нота *f‴* взагалі була вкрай нестабільна. Оттетер писав, що

---

[81] Звукоряд, який звучить завдяки поступовим відкриванням гральних отворів називаємо основний звукоряд інструмента. На одноклапанному інструменті це *ре мажор* в діапазоні від *d′* до *e‴*.

взяти її окремо неможливо [116, с. 50], а Кванц казав, що для виконання всіх нот вище *e‴* необхідно мати особливо видатний амбушюр [66, с. 57].

На стрій звукоряду інструмента впливала величина гральних отворів та відстань між ними. На одноклапанній флейті не можна було забезпечити інтонаційно і темброво ідеально рівний внутрішній стрій, адже покращена одна нота погіршувала всі інші. Акустично правильне розташування отворів було неможливе через будову людської руки, пальці просто не дісталися б до них (через завелику відстань між отворами). Це змушувало майстрів йти на компроміс, усереднюючи інтонацію всіх нот. Та наскільки б ретельно вони не підходили до питання корекції строю, ідеал був недосяжний, адже проблема крилася в самій конструкції інструмента і, як через багато років писав видатний винахідник і флейтовий майстер Т. Бьом (1794–1881), «вона не могла бути подолана ані талантом, ані найнаполегливішими заняттями» [цит. за: 306, с. 50].

Із середини XVIII ст. почались інтенсивні пошуки вирішення інтонаційних і тембрових дефектів нот з “вилковою” аплікатурою. Поступове утвердження рівномірно-темперованого строю дозволило відмовитись від великої кількості аплікатур для енгармонічно нерівних нот і збагатити механіку інструмента новими хроматичними клапанами.

Близько 1760 р. лондонські майстри П. Флоріо (Pietro Florio, пр. 1730–1795), К. Гедні (Caleb Gedney, 1729–1769) і Р. Поттер (Richard Potter, 1728–1806) додали до поперечної флейти три додаткових отвори, що закривалися клапанами[82] [78, с. 190]. 1) *Gis* – на верхньому середньому коліні нижче отвору *a*. Клапан приводився в дію мізинцем лівої руки, який до цього не був задіяним у грі на флейті. 2) *B* – на внутрішньому боці верхнього середнього коліна між отворами *h* та *a*. Клапаном керував великий палець лівої руки, також раніше не задіяний. 3) *F* – на внутрішньому боці нижнього середнього коліна між отворами *fis* і *e*. Клапаном *f* керував безіменний палець правої руки, який закривав отвір *e*. Так була створена

[82] Першість англійських майстрів у створенні багатоклапанної флейти сьогодні ставиться під сумнів. Найбільш раннім варіантом флейти з клапанами *f, b, gis, cis', c'* вважається інструмент німецького майстра Й.Й. Шухарта, приблизно 1753–1758 років виготовлення.

нова *чотириклапанна флейта* (Дод. А, приклад 1.3.є). Після всіх нововведень єдиними “вилковими” нотами на інструменті залишалися *c″* та *c‴*, але їх тембр та сила звучання були прийнятними. Короткий клапан *f* суттєво полегшив виконання найпроблемнішої ноти третьої октави – *f‴*.

Вищеназвані модифікації у певній мірі вирівняли стрій інструмента, дозволили грати у раніше незручних бемольних тональностях і тональностях з великою кількістю дієзів.

Попри безперечні переваги чотириклапанного інструмента, виконавці не поспішали відкладати свої одноклапанні флейти. На те було кілька причин. По-перше, флейтисти скептично відносились до надійності механіки нових клапанів (пружини, які керували ними, нерідко ламалися, а подушки прикривали отвори не зовсім герметично). По-друге, через певну інертність виконавці не хотіли вивчати нову аплікатуру. Тому клапани часто використовувались не для покращення “вилкових” нот, а лише для виконання трелей і різноманітних прикрас, які неможливо було чисто виконати на одноклапанній флейті[83]. По-третє, багато іменитих професіоналів вважали, що на чистоту інтонації впливає не стільки інструмент, скільки виконавець[84]. Клапани, на їхню думку, були зроблені тільки задля того, щоб привернути більше уваги до поперечної флейти [306, с. 46].

Майстри ж не зупинялись на досягнутому. У 1774 р. ті ж Гедні, Флоріо і Поттер повернулися до ідеї розширення діапазону поперечної флейти. Вони подовжили нижнє коліно *чотириклапанного* інструмента і зробили в ньому два додаткові отвори для *c′* і *cis′* [306, с. 46]. Їх клапани знаходилися у відкритому положенні (на відміну від закритих *gis*, *b*, *f*) і приводилися в дію мізинцем правої руки. Нова *шестиклапанна* модель нарешті зрівняла діапазон поперечної флейти з

---

[83] Наприклад, однією з таких нестройних трелей на одноклапанній флейті була e/f. Вона могла бути виконана лише за допомогою тремолювання на 2-му отворі нижньої середньої частини, що наближало звучання e/f до e/fis. Єдиним вирішенням цієї проблеми було неповне підняття пальця над тремолюючим отвором. Це робило прикрасу трохи чистішою інтонаційно.

[84] Автор першого суто англійського трактату для поперечної флейти *«Plain and easy instructions for playing on the german-flute»* (1766) флейтист і композитор Льюіс Греном (Lewis Granom, пр. 1700 – пр. 1780) писав: «Стройна гра залежить не стільки від флейти, скільки від флейтиста; виконавець з гарним слухом почне грати стройно навіть на посередньому інструменті як тільки визначить його дефекти; неважко зрозуміти, що кожна нота на флейті може бути зіграна вище або нижче за бажанням виконавця» [Цит. за: 306, с. 46].

гобоєм і надала ще більше виконавських можливостей. Пройшло досить небагато часу, і її помітили композитори першого ряду. Після 1780-х рр. флейта нарешті стала з'являтись у симфоніях Й. Гайдна. Концерт C-dur для флейти і арфи з оркестром (K. 299) В.А. Моцарта (1778) призначався саме для *шестиклапанної* флейти. Музика Л. ван Бетховена потребує від інструмента неабиякої гнучкості, найширшої динамічної і артикуляційної палітри у всіх регістрах. На той час найкращим вибором для виконання його творів була саме шестиклапанна модель.

В 1782 р. Ю.Й.Г. Рібок (Justus Johannes Heinrich Ribock, 1743–1785) увів клапан *c″*, який дозволив *повністю* відмовитись від "вилкових" аплікатур [306, с. 47]. Отвір для нового клапана висвердлювався на внутрішньому боці інструмента між *cis″* і *h*. Важіль, який керував ним, був довгим, простягався до нижнього середнього коліна і приводився в дію вказівним пальцем правої руки.

Всі названі модифікації були спрямовані насамперед на покращення тембрових та інтонаційних параметрів "вилкових" нот[85]. Наслідком нововведень також стала можливість виконання чистих трелей та інших прикрас. Однак швидкість пасажів, що включали в себе переходи між *e′(e″), f′ (f″)* та *d′ (d″)*, була суттєво обмежена рухливістю безіменного пальця правої руки, який керував одразу двома нотами *e′(e″)* та *f′(f″)*. З цієї ж причини проблемним був перехід між нотами *f′ (f″)* та *d′ (d″)* на legato, який неможливо було виконати, не зачепивши *e′(e″)*.

Рішення проблеми знайшов Й.Г. Тромліц, У 1786 р. він презентував довгий клапан *f* [306, с. 47], чия відмінність від короткого клапана *f* полягала в місці розміщення на грифі: так само між *fis* і *e*, але не на внутрішньому, а на лицьовому боці флейти. Клапан з довгою лапкою простягався аж до верхнього середнього коліна і приводився в дію мізинцем лівої руки, який до цього вже керував клапаном *gis*. Це дозволило в швидких темпах без проблем виконувати послідовності між нотами *e′(e″), f′ (f″), d′ (d″)*, та *legato* між *f′ (f″)* та *d′ (d″)*.

---

85 Й.Г. Тромліц в своєму трактаті пише, що додаткові клапани введені не для покращення чистоти інтонації, а для посилення нот першої октави [116, с. 112]. Однак сприймати його слова треба пам'ятаючи про те, що він, як і Кванц, був прибічником чистого строю. Отож, коли Тромліц каже про те, що додаткові клапани не впливали на чистоту інтонації, він має на увазі, що з їх допомогою було неможливо виконати великий і малий півтони.

Восьмиклапанна флейта стала вінцем конструктивної думки майстрів XVIII ст.[86]. Як і її *чотири-* та *шестиклапанні* попередниці, вона далеко не одразу була сприйнята виконавцями, але вже на початку XIX ст. її переваги були визнані, і *восьмиклапанна* флейта стала вибором більшості флейтистів[87].

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Поперечна флейта поширилася на території Західної Європі починаючи приблизно з другої половини XII ст. У часи Середньовіччя вона використовувалась у народній, світській і церковній музиці, однак, найбільше поширення отримала у війську та серед менестрелів. Протягом всієї епохи конструкція інструмента майже не змінювалася: він виготовлявся із суцільного шматка деревини, мав вузьке (ймовірно, циліндричне) свердління, шість ігрових отворів і один для вдування повітря та був безклапанним.

У часи Відродження поперечну флейту почали активно залучати до художнього ансамблевого музикування. У І-й пол. XVI ст. оформилось повне сімейство цих інструментів. Поступово формувалась система навчання на духових. Логічним наслідком стала поява музично-теоретичних трактатів, у яких приділялася увага виконавським питанням: постановці, артикуляції, виконавському диханню, димінуюванню. У роботах С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла

---

86 Пізніше вона також отримала назви: «звичайна» («ordinary»), флейта «простої системи» («simple system»), або флейта «старої системи» («old system») [306, с. 47]. Єдиної стандартизованої системи клапанів не було, а отже, кожен майстер сам вирішував, зробити флейту з клапанами dis та es за моделлю Кванца та додати до неї тільки найпотрібніші gis, b, f, або знехтувати чистим строєм, але розширити діапазон інструмента за допомогою подовженого нижнього коліна з клапанами cis' та c'. Найбільш ходовою комбінацією серед чотириклапанних флейт була – es, короткий f, gis, b; серед шестиклапанних – es, короткий f, довгий f, gis, b, c'' (c'''), а також – es, короткий f, gis, b, cis', c'; серед восьмиклапанних – es, короткий f, довгий f, gis, b, c'' (c'''), cis', c' [166, с. 21]. У XVIII ст. існували також п’яти- і семиклапанні флейти (а в XIX ст. кількість клапанів могла досягати сімнадцяти штук), але вони не отримали такої популярності, як чотирьох-, шести- і восьмиклапанні інструменти.

87 З низки причин, названих вище, а також з огляду на ціну (одноклапанні інструменти були набагато дешевші), одноклапанні флейти існували паралельно з багатоклапанними і з успіхом використовувались аж до ІІ-ї чверті XIX ст.

Каси, Фр. Роньоні Таеджо, Е. Боттрігарі було висвітлено етапи становлення і розвитку інструментарію тих часів та закладена початкова методична база.

Нове мистецтво XVII ст. ставило художні і технічні завдання, які не могли бути вирішені на одночастинній безклапанній флейті, чим спонукало майстрів до вдосконалення конструкції інструмента. У другій половині століття поперечна флейта була розділена на три частини, отримала сьомий отвір, що закривався клапаном, і внутрішнє конічне свердління. На оновленому інструменті з м'яким та об'ємним тембром стало можливим виконання всіх хроматичних звуків і коригування строю. Внесені модифікації дозволили флейтистам виконувати музику найвищого технічного і художнього ґатунку, що, своєї черги, забезпечило інструменту надзвичайну популярність.

У другій половині XVIII ст. у зв'язку зі зміною стилів та ускладненням музичної тканини проявились проблеми одноклапанної флейти: недосконала інтонація, тембральна бідність окремих нот, аплікатурна незручність деяких пасажів у швидких темпах, обмежене коло використовуваних тональностей. Це підштовхувало майстрів до нових пошуків. Протягом другої половини століття механіка інструмента була збагачена додатковими клапанами *gis, b, коротким f, c', cis', c'', довгим f*, що стабілізувало інтонацію і тембр відповідних нот, збільшило діапазон і значно розширило коло тональностей. До кінця XVIII ст. поперечна флейта знаходилась на піку популярності як серед професіоналів, так і серед аматорів. Це підтверджує колосальна кількість флейтового репертуару різної технічної складності і художнього рівня, огляду якого і буде присвячений наступний розділ.

РОЗДІЛ 2

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ

Репертуар якнайкраще відображає стан розвитку інструмента, його технічних і виражальних можливостей та рівень виконавського мистецтва у конкретний проміжок часу. У музичних творах яскраво проявляються як характерні національні, так і індивідуальні композиторські особливості. Жанри і форми вказують на амплуа інструмента, в якому його сприймали композитори, а загальна кількість творів є свідченням популярності серед виконавців і публіки конкретної країни у конкретний період. Отже, *детально ознайомившись з репертуаром, можна скласти або якісно доповнити загальну художню-естетичну картину виконавства на тому чи іншому інструменті, в нашому випадку – західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст.*

Завданням даного розділу є загальний огляд і систематизація сольного та камерно-ансамблевого флейтового репертуару Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії – країн, де протягом XVIII ст. інтенсивно розвивалось флейтове виконавське мистецтво. Спираючись на специфіку використання флейти композиторами того часу, спробуємо визначити, які можливості мав інструмент в різні періоди століття і простежити динаміку розвитку виконавського мистецтва на ньому. При роботі з творами ми не заглиблюємось у питання стилю, адже ця тема потребує окремого дослідження.

Вивчення репертуару для флейти пов’язане з низкою труднощів. Одна з них – це відсутність каталогів творів багатьох композиторів XVIII ст. В такому випадку ми обмежувались згадкою назви, форми, тональності, дати і місця створення та інструментального складу твору. Це дозволило максимально конкретизувати твір серед спадку композитора та полегшити його пошук для подальшої роботи. Нерідко композитори XVIII ст. створювали для поперечної флейти велику

кількість творів одного жанру, не об'єднуючи їх при цьому у збірки. В такому випадку ми наводимо їх кількість та інструментальний склад[88].

Другою складністю є сумнівне авторство деяких флейтових творів, зокрема це стосується таких композиторів, як Й.С. Бах і Г.Ф. Гендель. Ми представимо різні версії щодо авторства того чи іншого твору.

Третя складність полягає у відсутності у багатьох творах авторських вказівок щодо різновиду флейти. Сьогодні слово "флейта" (*flute*, *flauto*, *Flöte* і т.і.) означає конкретний інструмент – поздовжню (велику, концертну, звичайну) флейту в строї *до*. У XVIII ст. воно могло означати як поздовжній, так і поперечний різновид інструмента. Спираючись на певні критерії можна приблизно визначити початковий авторський задум.

Як було зазначено у першому розділі, до кінця XVII – початку XVIII ст. (а у Англії навіть довше) більшою популярністю користувалася поздовжня флейта, яка найчастіше і позначалася у партитурах одним словом. Така традиція зберігалася аж до кінця другої чверті XVIII ст. Для конкретизації поперечної флейти композитори використовували уточнення "*traversière*", *"traverso"*, *"Germanflute"*. Зацікавлені новим одноклапанним інструментом, автори почали більше писати саме для нього. І приблизно у середині XVIII ст. ситуація кардинально змінилася: єдиним словом "флейта" найчастіше позначали вже поперечний інструмент, тоді як поздовжній отримав уточнюючі назви *"Blockflöte"*, *"flûte à bec"*, *"flauto dolce"*, *"recorder"*. Отже, визначити різновид флейти – адресата твору за часовим критерієм можна лише приблизно.

Показником інструмента може слугувати тональність твору, оскільки поздовжня і одноклапанна поперечна флейти мають в цьому плані певну специфіку. Найзручнішими для *traverso* були тональності без знаків, та з 1-3 дієзами. Блокфлейта, навпаки, добре себе проявляла у бемольних тональностях. Відхилення у той чи інший бік ускладнювало виконання, а деякі пасажі ставали

[88] Наприклад: 12 тріо-сонат для флейти, скрипки і *continuo* С. Бодінуса.

практично невиконуваними. Отже, тональність також може орієнтувати на певний різновид флейти.

Ще одним критерієм може бути технічна складова творів. Наприклад, деякі пасажі на одній флейті виконуються надзвичайно легко, на іншій ж їх майже неможливо відтворити. Також сюди можна віднести наявність місць для набору дихання. На поздовжній флейті витрата дихання мінімальна, що дозволяє виконувати надзвичайно довгі ноти і пасажі, в той час як на поперечній витрати набагато більші, а отже, тривалість безперервної гри менша.

Спираючись на ці критерії, можна з високою вірогідністю визначити призначення твору для того чи іншого різновиду флейти.

У тексті розділу для позначення усіх видів поперечних флейт (одноклапанна, чотириклапанна, восьмиклапанна та ін.) використано назви *“traversière”*, *“traverso”* або “поперечна флейта”. Для поздовжніх – “блокфлейта”, “рекордер”, “поздовжня флейта”. Якщо композитор не уточнив призначення твору, і дати точну відповідь на це питання неможливо, використовуємо узагальнюючу назву “флейта”.

Отже, розглянемо твори, що складають суттєву частину флейтового репертуару XVIII ст., хоча і не являються його вичерпним каталогом[89]. Представлений матеріал дозволить зробити висновки щодо популярності флейти та спадковості традицій виконавства, а також свідчитиме про динаміку та інтенсивність розвитку західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва тієї епохи.

2.1. Франція

Флейтове мистецтво Франції посідає одне з провідних місць у світовій музичній культурі. Загальновідомими і беззаперечними є заслуги французьких конструкторів, композиторів та виконавців. Фундамент французької флейтової

[89] Систематизовану інформацію щодо творів за участі флейти подано у додатках (Таблиця № 1).

школи було закладено у II-й пол. XVII ст., коли відбулось перетворення ренесансного інструмента в одноклапанну тричастинну поперечну флейту. Оновлений інструмент одразу привернув до себе увагу як французьких композиторів, так і самого короля[90], що забезпечило флейті увагу широких кіл і зробило провідним інструментом для домашнього музикування.

Уперше в якості оркестрового інструмента флейта нового зразка з'являється у балеті Ж.-Б. Люллі «Тріумф любові» (1681). Для опер Люллі не уточнює необхідний різновид флейти[91]. В партитурах «Альцести» (1673), «Прозерпіни» (1680), «Фаетона» (1683) і «Арміди» (1685–1686) зустрічаються авторські вказівки «флейта» (*flute, flûte*) або «флейти» (*fluttes*). В інших операх високі мелодичні партії (*Dessus*) могли виконуватись скрипками, гобоями, поздовжніми або поперечними флейтами.

У 1690-х рр. у Парижі була видана збірка сюїт і тріо для флейт (скрипок) з *continuo* французького композитора *П. Готьє* (пр. 1642–1696) [211]. Різновид флейти не конкретизовано. Однак, з огляду на те, що в цей час одноклапанна флейта стала настільки популярною у Франції, що почала витісняти поздовжню, можна припустити, що ці збірки були одними з перших камерних творів, в яких використовувалася поперечна флейта.

Не все однозначно і з вибором інструмента у збірці тріо для флейти, скрипки та сопранової віоли з *continuo* (1692) *М. Маре* (1656–1728) [249]. Різновид флейти автор не конкретизував. На титульній сторінці серед інших інструментів зображено п'ять поздовжніх флейт[92], на передньому плані схрещені одноклапанні поперечні

---

90 Відомо, що Людовік XIV призначив своїми придворними музикантами двох флейтистів-віртуозів: Фільбера Ребійя (Philbert Rebille, пр.1650–1712) і Рене-Піньйона Декото (Rene-Pignon Descoteaux, пр.1646–1728) [306, с. 192].

91 В книзі В.М. Апатського, в частині тексту, де він описує поперечні флейти, сказано: «Ж.Б. Люллі, як правило, використовував дві солюючі флейти у супроводі бассо-континуо» [1, с. 159]. Також український вчений приводить приклад з опери «Тезей», де вказує два перших голоси як Flute d`Allemange. Як було сказано вище, Люллі не виписував в операх різновиди флейт. Опера «Тезей» не є винятком. У факсиміле манускрипту [257] німецькі флейти не згадуються. Крім того, нам взагалі не вдалось знайти проілюстрованого мотиву в партитурі. Ймовірно, Апатський спирався на одну з редакцій.

92 На задньому плані зображені, також, гобої і фагот.

флейти[93] (Дод. А, приклад 2.1.а). Ймовірно, автор припускав можливість застосування обох різновидів.

Для флейти соло або з *continuo* адаптовані варіації на тему *«Les Folies d'Espagne»* Маре, що були написані спочатку для віоли да гамба. Тональність змінена з ре мінору (гамбова версія) у мі мінор – значно зручніший для одноклапанного інструмента.

Приблизно у 1694 р. у Парижі вийшла збірка з шести тріо-сюїт для 2-х флейт, скрипок або гобоїв і *continuo* під авторством флейтиста-віртуоза, гобоїста, волинщика, композитора, артиста Королівського придворного оркестру, оркестрів балету Паризької опери та Королівської Академії Музики *М. де ля Барра* (1675–1745) [158]. Всі голоси в даних тріо однаково важливі, що дає змогу кожному з виконавців якнайкраще проявити себе. Композитори цього періоду дозволяли заміняти інструменти з однаковою теситурою, що було нормальною практикою епохи. Але, як видно з вищенаведених творів, вибір інструментів, на відміну від ренесансних партитур, вже конкретизувався[94]. За кожним інструментом почали закріплятись певні образні характеристики, що отримало подальший розвиток протягом наступних століть в сольній, ансамблевій і, особливо, оркестровій музиці.

Де ля Барр став першим, хто почав писати безпосередньо для поперечної флейти. Приблизно у 1702 р. були надруковані його п'єси для *flûte traversière* і *continuo*. За формою – це сюїти з танців і характерних п'єс, об'єднаних однією тональністю. Сучасники відмічали віддзеркалення в цих творах особливої виконавської манери автора: вишукану артикуляцію, співучість, інтимність почуттів [306, с. 193].

Після 1700 р. у Франції почала входити в моду італійська соната. Багато тогочасних французьких музикантів і теоретиків скаржилися на це нове повальне

[93] Це дало привід В.А. Захаровій вважати, що основним інструментом для виконання тріо були саме поперечні флейти [54, с. 98].

[94] В епоху Відродження при виборі інструмента для виконання керувалися межами діапазону, а не тембральною окраскою. Будь-яка вокальна партія могла бути виконана на струнному або духовому інструменті, якщо той підходив за теситурою [1, с. 121–122].

захоплення[95]. Де Ля Барр слідував трендам і у 1707 р. створив кілька сонат для 2-х флейт з *continuo*.

Популярність одноклапанного інструмента у Франції продовжувала стрімко зростати. З'явилася потреба у репертуарі для кількох флейт. З 1709 по 1731 рр. де Ля Барр, найімовірніше першим в історії, випустив серію сюїт для двох *traversière* без баса, що віддзеркалило зростання популярності інструмента. В цих дуетах поєднуються риси поліфонічного і гомофонно-гармонічного письма.

Однією з найпомітніших фігур музичного життя Парижу початку XVIII ст. був *Ж.–М. Оттетер "Римлянин"* (1674–1763) [216]. Разом з представниками своєї музичної родини він брав участь в багатьох заходах при дворі, був всебічно розвиненою людиною, професійно грав на флейті, гобої, фаготі, мюзеті і віолі да гамба [116, с. 38], також, ймовірно, був майстром з виготовлення музичних інструментів [54, с. 103]. Ж.-М. Оттетер може вважатися батьком флейтової педагогіки: його перу належить перша в історії методична праця присвячена поперечній флейті – «*Основи гри на флейті, блокфлейті і гобої»* (1707).

Сучасники високо цінували Оттетера і як композитора. В його доробку численні п'єси, тріо-сонати та сюїти для різних інструментальних складів за участі флейти. Оттетер був одним з небагатьох авторів XVIII ст., які використовували майже всі бемольні і дієзні тональності у музиці для флейти соло[96]. Прикладом є прелюдії для поперечної і поздовжньої флейт з трактату *«Мистецтво прелюдування»* (1719).

Для флейти писали також придворний гобоїст *А. Д. Філідор* (1681–1728) [294] та музикант Паризького оперного театру *М. П. де Монтеклер* (1667–1737) [142]. Першому належать два томи сюїт і сонат для поперечної флейти і *continuo*, другому

---

[95] Н. Тофф наводить цитату французького лексикографа та теоретика Себастьяна де Броссара (1655–1730): «Всі композитори Парижу <...> мали в той час <...> манію писати сонати в італійській манері» [306, с. 194].

[96] Крім Оттетера, всі дієзні і бемольні тональності використав для 24-х сонат для поперечної флейти, скрипки або рекордера у «L'Alphabet de la Musique» Йоганн Крістіан Шикхардт (op.30, 1735? р.).

– шість концертів для двох поперечних флейт без акомпанементу і шість – з *continuo*[97].

З другої декади XVIII ст. все помітнішим стає вплив італійського стилю на французьку музичну культуру. Перші французькі концерти були в певному сенсі копіями італійських майстрів з їх контрастами туті-соло, потужними унісонами в оркестрі, ритурнелями в туті швидких частин і гамоподібними пасажами. В цей час отримала розвиток ідея поєднання конфронтуючих французького і італійського стилів. Безпосереднє відображення вона знайшла у збірках *Ф. Куперена* (1668–1733) [182] «Королівські концерти» (1722) та «Об'єднані смаки або нові концерти» (1724). У передмовах флейта вказана як один з можливих інструментів-соло. Те саме зазначено і в передмові до циклу тріо-сонат «Апофеоз Люллі» (1725).

Після 1725 р. переважна більшість французьких композиторів починає писати в італійському стилі. Одним з найяскравіших представників цього покоління був флейтист-віртуоз *М. Блаве*[98] (1700–1768) [331]. Досконалість його техніки в поєднанні з чистим і красивим звуком піднесла флейтове виконавство на новий рівень і поставила поряд із сольною скрипкою[99].

На відміну від попередників, він віддавав перевагу блискучому верхньому регістру флейти і часто використовував довгі віртуозні пасажі у швидкому темпі. Яскравим прикладом композиторської творчості Блаве є концерт *ля мінор* для флейти, 2-х скрипок і басу (1740)[100]. І і ІІІ частини написані в італійському стилі,

---

97 Хоча твори де Монтеклера названі концертами (найвірогідніше, це данина тогочасній моді, а також розрахунок комерційного успіху), за формою – це сюїти.

98 У 1726 р. Блаве почав виконувати обов'язки флейтиста-соліста у новостворених (1725 р.) *перших публічних концертах* «Concert Spirituel» («Духовні концерти»). До цього часу кращі музиканти тішили слух виключно аристократів і буржуа, в руках яких до того ж знаходилась і вся видавнича справа – в той час надзвичайно важлива галузь музичного життя Європи. Вона зв'язувала всіх учасників музичного життя, популяризувала невідомі імена, формувала смаки і приносила неабиякий прибуток, а отже була ласим шматком. Першим директором «Духовних концертів» став А.Д. Філідор. Організація була створена для забезпечення розваг в період протягом двох тижнів перед Великоднем, а також під час інших релігійних свят, коли Паризька Опера, Французький Театр і Театр італійської комедії не функціонували (проведення світських заходів в них було заборонено).

99 Й.Й. Кванц писав: «У Франції першим, хто прославився своєю грою на удосконаленій флейті, був Філібер, після нього – Ля Барр і Оттетер ле Роман, за ними – Бюффарден і Блаве, який набагато перевершив у виконавській майстерності своїх попередників» [66, с. 32].

100 Приблизно в цей самий період вийшли шість найвідоміших на сьогодні концертів для флейти траверсо А. Вівальді ор.10 (1729 р.), серед них: "La tempesta di mare" (Буря на морі), "Il Gardelino" (Щиглик), "La Notte" (Ніч).

нестандартна середня – французький гавот з дублем. Партія флейти надзвичайно віртуозна, її виконання навіть на сучасному інструменті представляє неабиякі труднощі. Характерною рисою манери письма Блаве є часте використання у партії флейти прихованої поліфонії з широкими стрибками, що характерно для тогочасної скрипкової техніки. Від флейтиста ж дана фактура вимагає ідеальної гнучкості амбушюра і чіткості артикуляції.

У доробку Блаве численні сонати і п'єси для флейти з *continuo* та для дуету флейт без акомпанементу. У всіх творах зі «Збірки п'єс <...> для двох поперечних флейт, скрипок, високих віол та ін.» (1744) автор за допомогою знаку  відмічає місця для взяття дихання, про що каже у передмові. У деяких інших творах Блаве знаходимо схожі позначки  (наприклад, в ор.2). Хоча тут призначення позначки не роз'яснюється автором, з контексту стає зрозуміло, що вони стоять у місцях стику фраз і передбачають взяття дихання. У музиці інших авторів XVIII ст. аналогічних вказівок немає, за винятком учбових творів з методичних трактатів. Сучасному музиканту цей приклад дозволяє зрозуміти особливості фразування у французькій музиці другої чверті XVIII ст., а також вкотре наголошує на важливості роботи з музичними першоджерелами, оскільки ці позначення присутні лише у факсиміле.

Видатним флейтистом-віртуозом свого часу був *П.-Г. Бюффарден* (1689–1768) [286]. З 1715 по 1749 рр. він виконував обов'язки першого флейтиста і камерного музиканта у Великій придворній капелі при саксонському дворі і мав значний оклад, який з роками тільки збільшувався[101]. З ним неодноразово зустрічався Й.С. Бах[102], чиї флейтові твори, найімовірніше, написані саме під впливом майстерності Бюффардена. Також з березня по червень 1719 р. уроки у Бюффардена брав молодий Кванц [62, с. 51-52].

---

[101] З 1715 до 1720 р. його щорічний заробіток складав 500 талерів, з 1720 до 1741 р. – 800, а з 1741 р. до виходу на пенсію в 1749 – 1000 талерів.

[102] Ще раніше, у 1713 р., коли Бюффарден знаходився в розпорядженні французького посла в Константинополі, брат Й.С. Баха Йоганн Якоб брав у нього уроки [66, с. 51].

Як і М. Блаве, Бюффарден надавав перевагу верхньому флейтовому регістру, який є найяскравішим і якнайкраще втілює сольні якості інструмента. Також часто використовував довгі віртуозні пасажі. Крім сонат для флейти з *continuo* (1721), він створив сонати для дуету і тріо поперечних флейт.

За кількістю написаних творів для флейти у Франції першість однозначно належить *Ж. Б. де Буамортьє* (1689–1755) [255]. Більше половини з його ста двох опусів призначались саме для одноклапанного інструмента. Основою для творів Буамортьє є італійський стиль, який часто майстерно поєднується з французьким. Прикладом такого симбіозу є шість концертів для п'яти флейт або інших інструментів з басом або без басу (1727). Це – перша відома збірка з таким складом інструментів. Буамортьє був першим, хто створив тріо для флейт з басом та без басу, а також у творах для флейти і клавесину (op.91, 1741 р.) виписав облігатну партію клавесина. Крім того, не будучи флейтистом, ба більше – виконавцем на жодному з інструментів, він видав посібник гри на флейті [306, с. 195]. Збірки сонат для 2-х флейт (op.1, op.2, op.6, op.8, op.13, op.78) і сонат для флейти з *continuo* (op.19, op.44), надрукованих між 1724 і 1733 роками, вплинули на утвердження італійського стилю у французькій музиці.

Органіст *М. Корретт* (1709–1795) [180] є автором значної кількості флейтових дуетів, тріо і сонат. У 1740 р. він видав *«Обґрунтовану методу…»* для поперечної флейти, що призначалася для аматорів. Цей трактат свідчить про глибоке розуміння його автором (не флейтистом!) техніки виконавства на інструменті і має безсумнівну цінність.

Приблизно до 50-х рр. XVIII ст. одноклапанна флейта у Франції залишалася на піку популярності, тож флейтовою ейфорією були охоплені митці всіх рівнів творчого обдарування. Серед них паризький флейтист *Ж.-К. Нодо* (1690–1762) [160], у доробку якого: шість флейтових концертів та шість концертів для колісної ліри (мюзета, поперечної флейти, блокфлейти, гобоя), струнних і *continuo*, збірки сонат і тріо-сонат для флейти з *continuo* та для 2-х флейт з басом і без басу.

Багато флейтової літератури вийшло з-під пера трьох братів Лойє. *Жан-Батист Лойє (Джон) "Лондонський"* (1680–1730) [нотні матеріали, 64] був

професійним флейтистом і гобоїстом. З 1705 р. займав лідируючі позиції на обох інструментах в королівському театрі Хаймаркет (The Theatre Royal Haymarket) у Лондоні і популяризував поперечну флейту на англійських теренах. У його композиторському доробку значаться сонати і тріо-сонати як для поздовжньої, так і для поперечної флейт з *continuo*, а також для 2-х поперечних флейт з *continuo*.

Молодший брат Джона, *Жак (Жан-Батист) Лойє* (1685–1748) [нотні матеріали, 63] крім сольних сонат і дуетів для двох поперечних флейт написав флейтовий концерт і квінтет для 2-х поперечних флейт, 2-х блокфлейт і *continuo*.

Наймолодший з братів, *Жан-Батист Лойє де Ган* (1688–1720) [нотні матеріали, 62], що працював у архієпископа в Ліоні, залишив значний репертуар як для поздовжньої, так і для поперечної флейт: 4 збірки по 12 сонат для блокфлейти з *continuo*, шість тріо-сонат для поперечної флейти, гобоя або скрипки з *continuo* і шість сонат для двох поперечних флейт без басу.

До флейти зверталися і французькі композитори першого ряду. Насамперед це засновник французької скрипкової школи *Ж.-М. Леклер* (1697–1764) [332]. Він разом з М. Блаве виступав в "Духовних концертах" і добре знав можливості одноклапанного інструмента. У 8 сонатах з трьох різних скрипкових збірок Леклером передбачена заміна скрипки на поперечну флейту. На відміну від творів, призначених винятково для скрипки, в них немає великих стрибків, подвійних нот, акордів і арпеджіо, а діапазон не виходить за рамки флейтового (*d'–a'''*). В 1737 р. вийшли 6 концертів для скрипки, струнних і басу (ор.7). Концерт №3 *до мажор*, написаний в італійському стилі, був адаптований для поперечної флейти або гобоя.

Схожа ситуація спостерігається і в творчості ще одного видатного французького майстра – *Ж.-Ф. Рамо* (1683–1764) [298]. У *"Клавесинних п'єсах у формі концертів"* (1741) композитор передбачає виконання верхньої сольної партії як на скрипці, так і на флейті. Якщо у фактурі зустрічаються акорди, він дозволяє виконавцеві-флейтисту обирати голос, який веде найкрасивішу мелодію (зазвичай він є найвищим). Занизькі ноти в пасажах можна заміняти на найближчі, що відповідають гармонії або повторювати інші, на розсуд виконавця. Також ноти,

розташовані на кварту чи квінту нижче межі флейтового діапазону, можуть бути підняті на октаву вище [285, с. 2].

Раніше словом *“flûte”* у партитурах позначався поздовжній інструмент, а поперечний мав уточнюючі назви “traversière”, *“traverso”*, *“German flute”*. Починаючи приблизно з 40-х рр. у більшості випадків саме поперечну флейту стали позначати як *“flûte”*, а поздовжню – уточнювати: *“Blockflöte”*, *“flûte à bec”*, *“flauto dolce”*, *“recorder”* [54, с. 125].

Приблизно від початку 40-х рр. XVIII ст. французька флейтова школа повільно, але невпинно змінює вектор свого розвитку. Публічне концертне життя продовжувалось, але ентузіазм композиторів, з яким вони донедавна зверталися до сольної флейти, поступово зменшувався. Виконавство і композиція все більше розмежовувалися. Еволюція музичного стилю вимагала подальшого розвитку виконавської техніки і ставила нові завдання[103]. Виразність і сила звуку скрипки ідеально відповідали новій естетиці, на відміну від ніжності і м’якості одноклапанної флейти.

Флейтисти-аматори все ще з любов’ю і захопленням брали уроки у приватних вчителів та вивчали видані трактати Оттетера і Коретта. Надзвичайно популярним залишався флейтовий дует, природно затребуваний у повсякденному музичному побуті. Так, з-під пера флейтиста *П. Тайарта Старшого* (?–1782) вийшли п’єси для 2-х поперечних флейт, скрипок, високих віол та ін. інструментів, що були обробками, подекуди дуже віртуозними, 63 популярних французьких та італійських пісень і танців. У 1738 р. в Парижі[104] *Г.Ф. Телеман* (1681–1767)[105] видав 18 “Мелодичних канонів” (TWV 40:118–123) для 2-х флейт, скрипок або віол, а в 1752 – збірку дуетів для скрипок, флейт або гобоїв (TWV 40:124–129).

Ще одним затребуваним музичним продуктом цього часу була квартет-соната, що пізніше, у творчості Й. Гайдна і В.А. Моцарта, еволюціонувала у класичний

---

[103] Зокрема, йдеться про подальшу хроматизацію інструмента і досягнення ним значної рухливості у модуляціях, а також однаково сильного звучання у всіх регістрах. У флейт І-ї пол. XVIII ст. таких якостей не було, на відміну від скрипки, яка і зайняла позиції основного сольного інструмента у Європі.

[104] У 1737 р. Телеман вісім місяців перебував у Парижі де безпосередньо вивчав французьку музичну культуру.

[105] Детальніше про внесок Телемана у флейтове мистецтво у підрозділі 2.3.

флейтовий квартет (флейта, скрипка, альт, віолончель). Телеман заповнив і цю нішу: видав “Нові квартети в шести сюїтах” (Париж, 1738) для флейти, скрипки, віоли да гамба і віолончелі з *continuo*. Згодом французький скрипаль-віртуоз *Л.-Г. Гіймен* (1705–1770) [177] видав два опуси квартетів для флейти, скрипки, віоли і *continuo*, а в 1746 р. – 6 квартетів для 2-х флейт, скрипки і басу.

Починаючи з середини XVIII ст. естафета розвитку флейтового мистецтва переходить до інших країн Європи, зокрема до Німеччини, де в цей час працює неперевершений Кванц. Французька ж флейтова галузь вступає у довготривалий етап застою. Вірогідною причиною цього видається захоплення італійським скрипковим виконавством і, відповідно, прагнення наслідувати його еталони. Так, у французькому флейтовому репертуарі цього періоду відсутні свідоцтва активних пошуків нових виразових можливостей інструмента, натомість спостерігаємо домінування неприродної для поперечної флейти скрипкової техніки. Орієнтир насамперед на віртуозність призвів до зниження планки якості флейтової музики в художньому плані і до несприйняття першокласних творів закордонних композиторів (Генделя, Баха та ін.), в яких, однак, не було можливості продемонструвати яскраву спритність виконавця[106].

Хоча якісний розвиток флейтового мистецтва у Франції на деякий час і призупинився, композитори продовжували писати для флейти. У II-й пол. XVIII ст. серед аматорів і професіоналів були дуже затребувані дуети, тріо і квартети. Також флейту почали задіювати у квінтетах.

Композитор і флейтист оркестру паризької Opéra-Comique *Ш. Делюсс* (пр.1720-пр.1774) [157] є автором «Мистецтва гри на поперечній флейті» (Париж, 1761), 6 сонат для флейти з *continuo*, 6 сонат для 2-х флейт і 12 каприсів для флейти соло. Спираючись на нотні приклади з трактату Делюса, в яких він працює з інструментом на межі його технічних можливостей, можна зробити висновок, що він був музикантом дуже високого рівня.

---

[106] Про особливості розвитку французької флейтової культури див. дослідження В.А. Захарової [54].

В ІІ-й пол. XVIII ст. у Франції працювали музиканти з різних країн Західної Європи. Так, італійський флейтист і композитор *Ф. Руже (*пр. 1725 – пр. 1767) [164] переїхав до Парижу у 1753 р., де активно пропагував італійський стиль. Більшість його творів написані для флейти: 6 флейтових дуетів, 6 сонат для флейти з *continuo*, 6 тріо-сонат для 2-х флейт/скрипок з *continuo* (в сонатах №5 і №6 *continuo* дозволяється замінювати третьою флейтою), а також 3 концерти зі струнними (D-dur, G-dur, h-moll). Також, він є автором 17 каприччіо для флейти соло, написаних у зручних тональностях (D-dur, G-dur). Складність творів у збірці поступово зростає: з'являються широкі стрибки, незручні прикраси, складні ритмічні фігури, хроматизми. В останньому каприччіо (g-moll) сконцентровано всі можливі технічні труднощі.

Багато творів за участі флейти як сольного інструмента написав скрипаль і композитор *Дж. Камбіні* (1746–1825) [316], ще один італієць, що досяг успіху в Парижі. Це: 2 концерти для флейти з оркестром, концерт-варіації на відомі мелодії для флейти з оркестром, 6 концертних симфоній з сольною флейтою, збірки сонат, дуетів, тріо, квартетів і квінтетів. Більшість творів написана у класичному стилі. Використання верхнього регістру, бемольні тональності та велика кількість хроматизмів вказують на те, що Дж. Камбіні орієнтувався, найімовірніше, на можливості шести-, восьмиклапанної флейти.

Л. Джанелла (пр.1778–1817) [181] переїхав до Парижу у 1800 р. До цього він довгий час працював в оркестрі театру La Scala. Для флейти написав значну кількість творів найрізноманітніших жанрів, однак нині видана лише невелика їх частина: концерт №1 *ре мінор*, 3 ноктюрна для 2-х флейт з фаготом/віолончеллю, 2 тріо та квартет *соль мажор* для флейт.

Бельгієць *Ф.Ж. Госсек* (1734–1829) [163] був одним з найвизначніших і найплідніших французьких композиторів XVIII ст. Його рання творчість несе відбиток італійської традиції, а пізніші композиції спираються на досягнення мангаймської школи. Для флейти Госсек написав гавот і тамбурін з піанофорте/гітарою і 6 квартетів для флейти/скрипки, скрипки, альта і віолончелі (ор.14, пр. 1770).

Композитор, майстер з виготовлення піанофорте і видавець *І.Й. Плейель* (1757–1831) [147]. У рідній Австрії встиг повчитися композиції у Й. Гайдна, а майстерності гри на скрипці і піанофорте – у Й.Б. Ванхала. Удосконалював музичну освіту в Італії. Через два роки після переїзду в Париж (1795 р.) Плейель зайнявся видавничою справою, а в 1807 відкрив мануфактуру з виробництва піанофорте, яка продовжувала працювати аж до 2013 р. Як нотний видавець, він залежав від попиту на ринку. Не дивно, що у його композиторському спадку значне місце займають твори для флейти – одного з найпопулярніших на той час інструментів: концерт, концертна симфонія, сонати, дуети, квартети і квінтети.

Флейтист і фаготист, композитор, професор класу флейти у Паризькій консерваторії, автор *«Нової методи для флейти»* (1792/94), *Ф. Дев'єн* (1759–1803) [267] зробив значний внесок у розвиток духового мистецтва і залишив у спадок численні твори для дерев'яних духових. Серед його флейтових композицій: 13 концертів, 7 концертних симфоній для однієї або 2-х флейт з оркестром, численні флейтові сонати як з *continuo*, так і з піанофорте, сонатини, дуети, дуетіно, тріо, квартети. Сольні флейтові партії потребують віртуозного володіння інструментом.

Одним з перших професорів Паризької консерваторії по класу флейти був і *А. Юго* (1761–1803) [196]. На відміну від Дев'єна, який критикував чотири- і шестиклапанні флейти, Юго грав на інструментах нового зразка. Трактат *«Méthode de flûte»*, який він не встиг завершити[107], призначався для професійно орієнтованих учнів, що опановують саме оновлену флейту. Як і більшість професорів-флейтистів Паризької консерваторії того часу, Юго створював як художній, так і методичний матеріал для свого інструмента. В його композиторському доробку: 6 концертів, велика кількість сонат з акомпанементом, 6 сонат для флейти соло, а також п'єси, дуети, тріо і етюди.

---

[107] Методичну працю Юго завершив ще один видатний флейтист, педагог Паризької консерваторії, автор сонат, п'єс і вправ для флейти Й.Г. Вундерліх (Johann Georg Wunderlich, 1755–1819). Після редагування, робота отримала назву *«Méthode de flûte du Conservatoire par M.M. Hugot et Wunderlich»* і була надрукована у 1804 р. Школа Юго/Вундерліха стала першим посібником Паризької консерваторії для чотирьох-/шестиклапанної флейти [54, с. 135].

Одним з останніх французьких композиторів-представників класицизму, які писали для флейти, був чех *А. Рейха* (1770–1836) [289]. У 1808 р. він переїхав до Парижу і почав викладати. Його робота з теорії композиції була прийнята в Паризькій консерваторії як стандартний посібник, а учнями були Г. Берліоз, Ф. Ліст, Ш. Гуно, С. Франк. А. Рейха зробив важливий внесок у духове виконавське мистецтво. В його 24-х квінтетах для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота розкрито нові можливості поєднання тембрів духових інструментів. Також ним створено 6 квартетів для флейти зі струнними. Технічно складна, насичена хроматизмами і стрибками партія флейти свідчить про призначення квартетів для чотирьох-, шести- або навіть восьмиклапанного інструмента. Крім названих творів, Рейха писав флейтові сонати, дуети і варіації для 2-х флейт, тріо для 3-х флейт, сонати і квартети для 4-х флейт.

Французьке флейтове мистецтво, що почало свій шлях з вибухового, інтенсивного розвитку, приблизно з середини XVIII ст. перейшло у фазу своєрідної стагнації. Провідні позиції Франція почала повертати собі тільки з 1795 р. – року заснування Паризької консерваторії. Перші професори по класу флейти Ф. Дев'єн, А. Юго і Й.Г. Вундерліх заклали фундамент нового етапу еволюції французької флейтової культури і дали імпульс її розповсюдженню через своїх учнів на увесь світ. В Україні вона отримала своїх послідовників через видатного флейтиста-віртуоза, Народного артиста України, професора Олега Сергійовича Кудряшова (1936-2016), який у 1958–1959 рр. навчався у Паризькій консерваторії у Г. Крюнеля (педагогічна лінія М. Блаве – Ф. Ро – Ф. Дев'єн – Ж. Гію – Л. Дорю – П. Таффанель – Ф. Гобер – М. Моіз – Г. Крюнель – О.С. Кудряшов), а з 1972 по 2016 рр. викладав у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського.

2.2. Італія

На відміну від французької музики, де панували клавесин і поперечна флейта, центральними інструментами в Італії XVIII ст. були струнні, а їх лідером – скрипка. Як наслідок, склади камерних творів цього часу переважно обмежувалися

струнними з *continuo*. Серед духових фаворитами були гобої, валторни і труби. Поперечна флейта як сольний інструмент вперше з'явилася в італійській музиці лише у 1715 р. В симфонії №1 зі збірки 12 "Великих концертних симфоній" (1715) *А. Скарлатті* (1660–1725) [155] дві флейти виконують роль солістів, а в симфонії №2 соло-партії віддані флейті і трубі. Скарлатті був відомий своєю неприязню до духових інструментів, але після візиту до нього Й.Й. Кванца[108] написав дві сонати для поперечної флейти і присвятив їх німецькому флейтисту. Пізніше вийшли 6 концертів для 2-х блокфлейт, 2-х скрипок і *continuo* та соната для 2-х траверсо (альтових блокфлейт або гобоїв), 2-х скрипок і клавесина.

А. Лотті (пр.1667–1740) [222], як і більшість італійських композиторів XVIII ст., у своїх камерних творах використовував переважно скрипку або гобой. Поперечна флейта, однак, зустрічається у двох його тріо-сонатах: перша – для traverso, гобоя d'amore і *continuo,* друга – для флейти або скрипки, віоли *da gamba* і *continuo*.

Кілька сонат *da chiesa* для сольної флейти і *continuo* написав *А. Кальдара*[109] (1670–1736) [281].

У доробку видатного віолончеліста, співака і педагога *Д. Бонончіні* (1670–1747) [256] – опери, вокальні твори, ораторії, кантати і меси. Його камерна музика орієнтована переважно на віолончель, флейта ж зустрічається тільки у "Камерних дивертисментах" для клавесина зі скрипкою або флейтою (1722 р.). Причому дані твори могли виконуватись і на клавесині соло, адже верхня партія не виділена окремо, а вписана в клавірну фактуру.

Т. Альбіноні (1671–1751) – автор численних опер, концертів, сонат для скрипки, а також концертів для одного і 2-х гобоїв [304]. З-під його пера вийшло

---

[108] Під час перебування в Італії Кванц прагнув зустрітися із А. Скарлатті і попросив свого друга та співвітчизника Й.А. Хассе, який в цей час навчався у неаполітанського маестро, влаштувати їхню зустріч. Скарлатті відхилив передане прохання юного Кванца і відповів Хассе: «Сину мій, ви знаєте, я ненавиджу духові інструменти, вони всі постійно не строять» [Цит. за: 63, с. 57]. Кванц, однак, був наполегливим. Через деякий час він домігся аудієнції і вразив своєю неперевершеною грою на флейті італійського композитора [63, с. 58].

[109] Серед його майже 3500 (!) творів: 68 опер, численні меси, мотети, гімни, ораторії, кантати і тріо-сонати.

кілька сонат для рекордера з *continuo*, а в багатьох тріо-сонатах для струнних опціонально зазначена флейта.

Венеціанським філософом, математиком, поетом і композитором-любителем *А. Марчелло* (1673–1747) [300] написана збірка з 6-ти концертів для 2-х гобоїв/флейт, струнних і *continuo* під назвою *"La cetra"*[110] (пр. 1738 р.). У даних творах найчастіше партії духових не протиставляються оркестру, а лише виокремлюються для проведення певної теми. Такий виклад матеріалу властивий для симфоній.

У коло зацікавлень *Б. Марчелло* (1686–1739) [301], окрім музики, входили поезія і юриспруденція. За життя він займав кілька високих державних посад і вважався одним з найосвіченіших італійців свого часу. Серед його величезного музичного доробку 12 сонат для рекордера з *continuo* і концерт для флейти, струнних і *continuo* D-dur.

Одною з найвизначніших фігур італійського бароко був *А. Вівальді* (1678–1741) [304]. Він одним із перших в своїх синфоніях почав доручати окремі партії гобоям, валторнам і фаготам, які до цього дублювали струнну групу. Це нововведення змінило роль духових інструментів в оркестрі і визначило подальший вектор розвитку оркестрового письма. Майже 100 творів у жанрі концерту Вівальді написав для сольних духових.

З-поміж колосальної кількості інструментальних творів Вівальді, 20 сольних концертів написані для флейти, один концерт для 2-х флейт, 7 концертів для ансамблю сольних інструментів включно з флейтою, 5 сонат для флейти з *continuo*, одна соната для 2-х флейт і одна – для флейти, фагота і *continuo*. Також, майже у всіх 20 камерних концертах флейта часто відділяється від *tutti* і виходить на перший план. На жаль, у багатьох своїх творах композитор не уточнив різновид інструмента, призначеного для виконання сольної партії[111]. В Італії І-ї пол. XVIII ст. рекордер продовжував користуватись неабиякою популярністю серед

---

[110] А. Марчелло запозичив назву у А. Вівальді зі збірки 12 концертів для скрипки *"La cetra"* (op.9, 1727).

[111] У деяких виданнях концертів Вівальді уточнено різновид інструмента (*"traverso"* або *"dolce"*), тоді як у авторських манускриптах, флейтові партії не конкретизовано і підписано як *"flauto"* та *"flautino"* (маленька флейта, флейта піколо). Чи мало місце узгодження з автором, нам наразі невідомо.

аматорів, тоді як професіонали частіше обирали *traverso*. Спираючись на цей факт, деякі дослідники припускають, що Вівальді навмисно не конкретизував вид флейти у концертах для їх більшої популяризації між музикантами обох спеціалізацій [306, с. 203]. Все ж, якщо брати до уваги зручність тональностей і окремих пасажів для поздовжнього і поперечного інструмента, то можна здогадатись для якого різновиду задумувався твір.

Найбільш значимими в художньому плані серед всіх флейтових творів А. Вівальді є три програмні концерти з ор.10: «Буря на морі» («*La tempesta di mare»*, RV 433, Op.10 No.1), «Ніч» (*«La Notte»*, RV 439, Op.10 No.2) і «Щиглик» (*«Il Cardellino»*, RV 428, Op.10 No.3).

У кожному з творів флейті доручено виконання художніх задач найвищого порядку, з чим вона впевнено справляється. На фоні трьох концертів виділяється «Ніч». Надзвичайна емоційна напруга, переживання, крайні афективні стани – все це підносить твір на найвищий художній щабель і потребує від інструмента відповідних засобів для втілення цієї палітри. Якщо брати до уваги те, що Вівальді був майже необмежений у виборі як інструментів, так і талановитих виконавців, його рішення віддати флейті такі надскладні твори свідчить про те, що інструмент володів достатнім арсеналом засобів виразності.

Флейтові твори в Італії І-ї пол. XVIII ст. створювалися переважно скрипалями. Вони мислили категоріями скрипкової техніки, яка була невластива флейті і не давала можливості розкрити весь технічний і художній потенціал інструмента. Натомість композитори не виявляли інтересу до вивчення власної специфіки та можливостей traverso і використовували інструмент з обережністю. Показовим прикладом цього є творчість одного з кращих італійських скрипалів XVIII ст. – *Ф. Джемініані* (1687–1762) [176]. У 1730 р. були видані 6 сонат для флейти, скрипки або гобоя з *continuo*. Всі вони написані в зручних тональностях, досить легкі технічно, а верхня межа діапазону доходить лише до *c'''*. Схоже написані і «Три соло…» для німецької флейти або скрипки і *continuo*. Приблизно у 1748 р. був надрукований його трактат *«Правила гри у правдивому смаку на скрипці, німецькій*

флейті, віолончелі та клавесині»[112] (op.8), що являв собою збірку творів для різних ансамблевих складів. Теоретична частина обмежувалася лише правилами розшифрування прикрас, про особливості ж техніки виконавства на тому чи іншому інструменті взагалі не йшлося. Єдиний (!) пасаж про поздовжню флейту красномовно свідчить про обмеженість знань Джемініані про техніку інструмента і небажання заходити на флейтову «територію»: «Не можу не зауважити, що найбільш досконало інструмент проявляє себе в Cantabile, де є час на розподіл дихання, а не в швидких творах з арпеджіо і стрибками» [215, с. 1].

Недостатня обізнаність у техніці одноклапанної флейти не заважала, однак, італійцям створювати для неї музику, хоч і досить легку. Протягом всієї І-ї половини XVIII ст. популярною залишалась сольна флейтова соната, а також тріо-соната для 2-х флейт (флейти, скрипки) з *continuo*.

Представник неаполітанської оперної школи *Л. Вінчі* (1690–1730) [260], який одним з перших почав оновлювати бароковий оперний стиль, написав 6 сонат для флейти і *continuo*, які були видані після смерті композитора, у 1746 р.

Для скрипки або поперечної флейти написані сольні (op.14, 1748) і тріо-сонати (op.12, пр.1749) *К. Тессаріні* (пр.1690–1766) [246], який в своїй композиторській творчості орієнтувався на музику Вівальді.

Серед численних інструментальних творів[113] скрипаля-віртуоза, композитора, педагога і музичного теоретика *Д. Тартіні* (1692–1770) [273] є 6 сонат для 2-х флейт і *continuo*, 2 тріо-сонати для флейти, скрипки і *continuo*, а також 3 концерти для флейти з оркестром. Він детально виписує прикраси відповідно до традицій вільного орнаментування, що ілюструє загальну тенденцію того періоду.

Ще один видатний італійський скрипаль XVIII ст. – *А. Локателлі* (1695–1764) [197] створив для поперечної флейти 12 сонат, 6 тріо-сонат для 2-х скрипок або 2-х флейт з *continuo* (op.5, 1736), а також кілька дуетів.

---

[112] «Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord». Ми працювали з першим лондонським авторським виданням трактату (прибл. 1748 р.), а також з авторським перевиданням 1749 р. [215], в якому і знаходяться рекомендації щодо прикрас.

[113] У творчому доробку Дж. Тартіні близько 135 концертів для скрипки, 175 сонат для скрипки з *continuo*, 30 сонат для скрипки соло, а також численні вокальні твори.

Під авторством *Д. Перголезі* (1710–1736) [237] видано 2 концерти для поперечної флейти, струнних і *continuo* (соль мажор і ре мажор).

Значну частину величезного доробку *Д.Б. Саммартіні* (пр.1700–1775) [179] складають твори для поперечної флейти, серед них: сольні сонати № 9–12 (op.5) з клавесином, дуети для 2-х флейт, 6 сонат для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (op.9), тріо-сонати із участю флейти. 6 концертино, в яких *traverso* виступає сольним інструментом, вже досить близькі до класичного стилю.

Композитор, мультиінструменталіст, музикознавець[114], колекціонер музичної літератури[115] і один з найвідоміших музичних педагогів XVIII ст.[116] *Д.Б. Мартіні* (1706–1784) [162], більш відомий як *Падре Мартіні,* є автором концерта G-dur для флейти, струнних і клавесина, а також кількох сонат для дуету флейт.

Л. Боккеріні (1743–1805) [303] хоч і народився в Італії, але більшість життя працював в Іспанії при дворі інфанта Луїса[117]. Більшу частину його творчого доробку складає ансамблева музика. Для флейти зі струнними ним створено 12 квінтетів і 6 секстетів. Авторство концерту для флейти і струнних ре мажор (op.27) до цього часу лишається під питанням.

Ще одним італійцем, який отримав визнання за межами своєї держави (у Німеччині), був скрипаль і композитор *Б. Кампаньйолі* (1751–1827) [317]. В його доробку три концерти для флейти зі струнними (op.3) і численні дуети для флейти і скрипки. Його музика поєднує в собі риси бароко і класицизму.

Надзвичайна популярність поперечної флейти у аматорських колах призвела до появи у II-й пол. XVIII ст. значної кількості творів з легкою сольною партією і

---

114 *«Історія музики»* (*«Storia della musica»*, 1757—1781) Падре Мартіні стала однією з перших вичерпних праць у цій області. Автор планував чотири томи, але останній дописати не встиг. В перших трьох частинах праці описана історія музики з древніх часів і до античної епохи. Ще однією визначною теоретичною працею Дж.Б. Мартіні був *«Зразок, або основний практичний нарис контрапункту»* (*«L'esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto»*, 1774–1775) у двох томах. Він також є автором словника древніх музичних термінів і трактату «*Компендіум теорії чисел для музикантів»* («*Compendio della teoria dei' numeri per uso del musico*», 1769).

115 Бібліотека Дж. Мартіні нараховувала близько 17000 примірників, що для того часу було надзвичайною кількістю.

116 Його учнями були такі відомі музиканти, як: Й. Мислівечек (Josef Myslivečeк, 1737–1781), українець М.С. Березовський (1745–1777), А. Ґретрі (André-Ernest-Modeste Grétry, 1741–1813), Г.С. Маттеи (Gaetano Stanislao Mattei, 1750–1825), Й.К. Бах (1735–1782), В.А. Моцарт (1756–1791) та інші.

117 Луїс Антоніо Хайме Іспанський, 13-й граф Чінчон (1727–1785).

розгорнутою облігатною партією клавіру, а не *continuo*. Роль клавіру зростала. З поширенням піанофорте, яке впевнено стверджувалося як на соло-арені, так і в камерній музиці, сольна духова соната поступилася місцем сонаті для піанофорте зі струнним або духовим інструментом. В таких творах найчастіше партії скрипки або флейти відзначалися надзвичайною легкістю, більше того, твір міг виконуватись навіть без них.

В Італії першим, хто звернувся до жанру сонати для піанофорте з акомпанементом флейти, був *Д. Платті* (пр.1697–1763) [239]. Також він є автором передкласичного концерту для флейти зі струнними соль мажор. Сольна флейтова партія хоч і надзвичайно віртуозна, але написана зручно, що є наслідком ідеального знання інструмента. 6 сонат для флейти з *continuo* (ор.3, 1743) написані в бароковому стилі і насичені гармонічними подіями. Мелодична лінія в цих творах, однак, індивідуалізована та віртуозна, що є однією з ознак галантного і класичного стилів. Також, кілька його тріо-сонат передбачають опціональне використання поперечної флейти.

Найбільше ж творів у жанрі сонати для клавесину/фортепіано з акомпанементом створив *М. Клементі* (1752–1832) [274]. Флейта як акомпануючий інструмент використовується у 18 сонатах і 6 тріо (разом з віолончеллю). Незвичайними за своїм складом є два нонети для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альта, віолончелі і контрабасу.

Потрапивши до Італії на початку XVIII ст., одноклапанна флейта, хоч і не стала панівним інструментом, як, наприклад, у Франції, однак отримала популярність як у професійних, так і у аматорських музичних колах, що підтверджується достатньою увагою композиторів. Однак, ані конструкція інструмента, ані техніка виконавства на ньому в Італії XVIII ст. не зазнали відчутних змін. Більшість італійської флейтової музики написана скрипалями, котрі, безумовно, знали базові можливості поперечної флейти, але дати справжній імпульс її подальшому розвитку не могли. Звідси і невисокий рівень виконавського

мистецтва, що підтверджується коментарями відомих музикантів[118] того часу, і майже повна відсутність методичної літератури[119].

2.3. Німеччина

Як і у випадку Італії, на території Німеччини одноклапанна поперечна флейта почала здобувати популярність приблизно з другої чверті XVIII ст. Про це свідчить майже повна відсутність методичних напрацювань[120] і незначна кількість флейтових творів, написаних до цього часу.

Одним з небагатьох, хто створював музику для поперечної флейти у І-й пол. XVIII ст. в Німеччині, був *Й.С. Бах* (1685–1750) [151]. Про його життя і творчість написана колосальна кількість досліджень, книг, монографій і статей. Однак флейтовому репертуару в них, як правило, приділяється небагато уваги. Для кого Й.С. Бах писав свої флейтові опуси і чи всі вони вийшли саме з-під його пера, на сьогодні залишається загадкою.

Найбільш повно питання авторства флейтових творів розкрито у працях Г. Епштейна, Ф. Блуме, А. Дюрра, Р.Л. Маршала. На пострадянському просторі досить вичерпну інформацію представлено у книзі Т. Шабаліної «Рукописи Й.С. Баха: Ключі до таємниць творчості» [127, с. 283-294]. Тему зв'язків Баха з представниками прусського двору часів Фрідріха II досконало опрацьовано у книзі В.П. Качмарчика [62, с. 99–108].

Для флейти Й.С. Бах створив партиту, три сонати з *cembalo obbligato*, три – з *continuo*, три тріо-сонати, сюїту №2 і Бранденбурзький концерт № 5. Також одній

---

118 Так, Й.Й. Кванц, який відвідав Італію у 1724 р., негативно оцінював гру італійських інструменталістів, що далеко відійшли «… від кращих традицій італійського співу» [цит. за: 63, с. 58]. Сюди ж можна зарахувати і коментар А. Скарлатті щодо нестройної гри духовиків, наведений на початку підрозділу.

119 Єдиним італійським трактатом XVIII ст. для поперечної флейти був «Saggio per ben sonare il flautotraverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica» (1779) А. Лоренцоні. Більша частина трактату запозичена з «Досвіду» Кванца та з французьких метод першої половини століття.

120 До середини століття на території Німеччини було видано лише два теоретичні трактати, в яких містилися тільки аплікатурні таблиці для одноклапанної флейти: «Museum musicum theoretico practicum» (1732) Ж. Майера (1689–1768) [170] і «Musicus autodidaktos» (1738) Йоганна Ейселя (1698–1763) [201].

флейті та дуету флейт композитор доручає розгорнуті сольні репліки у кантатах і Страстях.

Найчастіше виконуваними є флейтові сонати Й.С. Баха, створені у різні роки. Довгий час вважалося, що всі флейтові сонати були написані в Кетені між 1717 і 1723 рр. (Ф. Шпітта, А. Швейцер, М. Друскін), проте останні дослідження спростували цю гіпотезу [127, с. 283-293]. До Кетенського періоду відноситься тільки сольна партита ля мінор (BWV 1013, бл. 1720 р.), всі інші флейтові твори створені в Лейпцигу. Написання сонат сі мінор і ля мажор з *cembalo obbligato* (BWV 1030, BWV 1032, 1736–1737 рр.), що відрізняються особливою складністю, дослідники пов'язують з відвідуванням Бахом в 1717 р. Дрездена, де він познайомився з французьким флейтистом-віртуозом П.Г. Бюффарденом. Соната мі мажор для флейти та *continuo* (BWV 1035, 1741 р., адресована камергеру М.Г. Фредерсдорфу) написана також для Берлінського двору. Створення сонати мі мінор (BWV 1034, 1720 р.) пов'язують з роботою Баха в цей період над кантатами з дуже розвиненою партією флейти [127, с. 283-293].

З 60-х років XX ст. під питанням знаходиться авторство сонат мі бемоль мажор і до мажор (BWV 1031, BWV 1033, обидві датуються початком 1730-х рр.). У зв'язку з цим вони не були включені до повної збірки творів Й.С. Баха, виданої в 1963 р. (Neue Bach-Ausgabe). Підставою для сумнівів послужив стилістичний аналіз, який виявив нетипову для Баха форму сонати, недостатньо розвинене поліфонічне письмо, часті паралельні рухи голосів тощо. Є припущення, що вони написані К.Ф.Е. Бахом або іншими учнями Й.С. Баха. За однією з версій, соната до мажор була створена спочатку для флейти-соло (розгортання мелодичної лінії флейтової партії сонати дуже схоже на партиту ля мінор /BWV 1013/), а цифрований бас для неї як завдання по композиції написав син Філіп Еммануель, який до того ж був одним з найталановитіших учнів. У той же час, на титульних аркушах всіх збережених копій сонат мі бемоль мажор і до мажор ім'я автора значиться, як "J.S. Bach". Т.В. Шабаліна, яка провела текстологічний аналіз даних творів, вважає, що підстав для сумніву в авторстві Й.С. Баха немає, а поява нових галантних рис в деяких його творах свідчить про еволюцію стилю [127, с. 292-293].

Одним з найскладніших творів епохи бароко для одноклапанної флейти є сольна партита ля мінор (BWV 1013). Твір написаний в формі сюїти з чотирьох частин: алеманда, куранта, сарабанда і буре. Як і в інших творах для інструментів-соло, у флейтовій партиті Й.С. Бах використовує приховану поліфонію. В алеманді рух йде безперервним потоком шістнадцяток, при цьому повністю відсутні паузи для набору дихання. Єдина зупинка є тільки у першій вольті першого коліна. Найвища нота алеманди – *a'''*, яка була нестабільна на одноклапанній флейті і майже не використовувалась у флейтовій музиці епохи Бароко. У куранті часто зустрічаються стрибки на інтервали аж до квартдецими, які в швидкому темпі вимагають від виконавця ідеального володіння амбушюром.

Надзвичайно висока технічна складність твору може свідчити або про те, що при створенні свого першого флейтового опусу Й.С. Баху бракувало досвіду або ж, що початково партита задумувалася для іншого інструмента. Однак, на рукописній копії (автограф до цього часу не знайдений) вказана саме поперечна флейта [62, с. 103].

Також Й.С. Бах є автором трьох тріо-сонат за участі поперечної флейти.

В сонаті соль мажор BWV 1038 для флейти, скрипки і *continuo* композитор дає вказівку спустити дві верхні струни скрипки вниз на тон для пом'якшення звучання і кращого міксту з ніжним тембром флейти.

На відміну від сольних сонат і зокрема партити, флейтові партії в сонаті соль мажор BWV 1039 для 2-х флейт і *continuo* дуже зручні: тональність – одна з найлегших для одноклапанної флейти, поступеневі пасажі, мінімальна кількість хроматизмів, комфортний середній регістр.

Тріо-соната мі мінор BWV 1079 є однією з частин «Музичного дарунку», присвяченого Фрідріху II. Як і всі інші частини циклу, соната написана на запропоновану королем тему. При її створенні Бах брав до уваги музичні вподобання монарха, тому твір написаний в галантному стилі.

Поперечна флейта виконує сольну партію (разом зі скрипкою і клавесином) лише в одному з Бранденбурзьких концертів, концерті № 5 ре мажор (BWV 1050). У концерті № 2 фа мажор (BWV 1047) солюють поздовжня флейта, гобой, труба і

скрипка, а в концерті № 4 (BWV 1049) – дві блокфлейти і скрипка. Поперечна флейта разом зі скрипкою та клавесином також має сольну партію у концерті ля мінор (BWV 1044), що був створений Бахом на основі його прелюдії і фуги BWV 894 для клавесина, а також середньої частини органної сонати BWV 527.

Одним з найвідоміших творів Й.С. Баха для флейти є сюїта №2 сі мінор (BWV 1067), що, як і концерт BWV 1044, була написана для вечорів Collegium musicum у Лейпцигу. Цикл складається з французької увертюри і шести танців: рондо, сарабанди, буре I/II, полонезу з дублем, менуету і badinerie (скерцо). Протягом майже всього циклу флейта дублює першу скрипку. Значні сольні репліки з'являються лише у середній частині увертюри, у дублі полонезу (дует басового голосу /тема/ і флейти /варіації/) і у скерцо.

Композиційна майстерність і найвища художня якість сольних та ансамблевих флейтових творів Й.С. Баха зробили їх одними з найчастіше виконуваних творів для флейти XVIII ст.

Й.С. Бах був не єдиним з німців, хто створював музику для обох різновидів флейт у І-й пол. XVIII ст. Творчий доробок композитора, виконавця на різноманітних дерев'яних духових інструментах і автора трактатів для блокфлейти і гобоя *Й.К. Шикхарда* (пр.1682 – пр.1762) [195] складається більшою мірою з творів для дискантового (альтового) рекордера: 13 збірок сонат для одного та 2-х рекордерів з *continuo*, 3 збірки арій для рекордера і *continuo*, 6 концертів для чотирьох рекордерів з цифрованим басом. Він також аранжував 6 Concerti Grossi (op.6) А. Кореллі для 2-х рекордерів і *continuo*. Для поперечної флейти з *continuo* ним створено дві збірки сонат, а його «Музична абетка» (op.30, пр.1735) складається з 24 сонат для поперечної флейти, скрипки або рекордера з *continuo*, що охоплюють майже повне кварто-квінтове коло, хоча в той час більшість композиторів намагалися писати для духових інструментів тільки в зручних тональностях.

Німецька флейтова музика І-й пол. XVIII ст. зазнала сильного впливу італійського національного стилю. Його відбиток лежить і на творчості

композитора і теоретика *Й.Д. Хайнікена* (1683–1729) [169][121]. Після отримання музичної освіти у Школі Св. Фоми і вивчення юриспруденції у Лейпцизькому Університеті, Хайнікен вирушив до Італії, де провів сім плідних років, познайомився з багатьма відомими композиторами, зокрема з А. Вівальді. Серед його робіт: 4 сольні флейтові концерти, 3 ансамблеві концерти з сольними партіями флейт, а також сонати, тріо- і квартет-сонати. Крім цього, майже у всіх *concerto grosso* Хайнікена поперечні або поздовжні флейти є учасниками групи *solo*, а в концерті до мажор (S 211) сольні партії виконують чотири рекордера.

Італійська музика вплинула також на творчість скрипаля і композитора *Й.М. Мольтера* (1696–1765) [225]. Він отримав освіту в Ейзенасі і працював скрипалем при дворі баденського маркграфа Карла III Вільгельма[122]. Пізніше відбув до Італії, де протягом трьох років опановував теорію композиції, вивчав партитури А. Вівальді, Т. Альбіноні, А. Марчелло, Б. Марчелло і А. Скарлатті. Твори для поперечної флейти займають одне з центральних місць у його творчості. Це: 10 концертів для флейти зі струнними, концертино для чотирьох флейт, 6 концертино для 2-х флейт і віолончелі, 6 концертино для 2-х флейт, 2-х валторн і *continuo*, 3 концертино для флейти, 2-х віол да гамба і клавесину, концертино для флейти, скрипки, альта і *continuo*, 3 концерти для 2-х флейт, 2-х валторн, струнних і *continuo*, концерт для 2-х флейт, струнних і *continuo*, а також сонати і 4 збірки по 6 невеликих дуетів для 2-х флейт без акомпанементу. Й.М. Мольтер був одним з небагатьох хто створив концерт для флейти *d'amore* (*in A*), струнних і *continuo* (MWV 6.14). Його флейтові твори написані у галантному та класичному стилях і відрізняються надзвичайно яскравим мелодизмом.

Колегою Й.М. Мольтера на службі у маркграфа Карла III Вільгельма був скрипаль і композитор *С. Бодінус* (пр.1700–1759) [224]. Більшість його робіт – це камерна музика, хоча є й оркестрові твори. 12 тріо-сонат для флейти, скрипки і

---

121 Хайнікен є автором трактатів з генерал-басу і композиції: «Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses» (1711), «Der General-Bass in der Composition» (1728). Обидві праці знаходяться у вільному доступі в інтернеті [ноти 50].

122 Карл III Вільгельм Баден-Дурлахський (Karl III. Wilhelm von Baden-Durlach, 1679–1738) – у 1709–1738 рр. маркграф Бадена, засновник м. Карлсруе.

continuo зі збірки «Музичні дивертисменти» написані у формі *da chiesa*, хоча іноді замість звичних *Andante, Allegro, Adagio, Presto* композитором використані танцювальні частини (менуети, буре і т.і.). Також С. Бодінус є автором: 13 концертів для флейти з оркестром, увертюри для флейти, скрипки і оркестру, флейтових дуетів, концерту для флейти і фагота зі струнними і *continuo*, та квартет-сонат за участю флейти.

Починаючи з 1720 р., при дворі герцогів Саксен-Гота-Альтенбурзьких працював плідний композитор і теоретик епохи бароко *Г.Г. Штольцель* (1690–1749) [227]. До його обов'язків входило написання однієї кантати в тиждень, що не заважало йому створювати поза роботою опери, вітальні кантати, серенади, різноманітні вокальні та інструментальні твори. До нашого часу дійшло менше половини його доробку. Збереглося 3 флейтові концерти, подвійні концерти для флейти і скрипки, флейти і гобоя, а також близько 20 тріо-сонат для 2-х флейт (або флейти і скрипки) з *continuo*.

У творчості *Г.Ф. Телемана* (1681–1767) [332] переплелись поліфонічний і гомофонно-гармонічний стилі. Протягом всього свого життя він вів пошуки нових гармонічних засобів і, разом з тим, ніколи не нехтував можливостями, що надавав контрапункт. Індивідуальний композиторський стиль Телемана постійно змінювався і розвивався. Яскравим прикладом цього є написана у віці вісімдесяти чотирьох років кантата «Іно», в якій композитор наближається до драматичного стилю Х.В. Глюка.

Твори для флейти займають значне місце у доробку Телемана. Вони охоплюють майже всі можливі інструментальні жанри: 12 фантазій для флейти соло, 13 сонат для флейти з *continuo*, 6 партит для флейти з басом, 10 сонат для 2-х флейт з басом і без, 6 флейтових дуетів, 6 сонат-канонів для 2-х флейт, 25 тріо-сонат для різних складів з однією або двома флейтами, 10 квартетів за участю однієї або 2-х флейт, 16 сюїт, біля 30 концертів, де одна або дві флейти виступають або як єдині сольні інструменти, або в групі з іншими. Майже стільки ж творів Телеман написав і для рекордера.

Незвичайними для свого часу є 12 фантазій для флейти без акомпанементу (TWV 40:2–13, пр. 1732–1733 р.). Мало хто у XVIII ст. наважувався писати для одноголосного інструмента-соло. Телеман, однак, блискуче впорався з цим завданням. У більшості фантазій використана прихована поліфонія. У деяких повільних частинах основні ноти мелодичної лінії доповнені двома нижніми акордовими звуками. Причому, виписані акордові ноти у два способи: 1) меншими, в порівнянні з мелодичною нотою, тривалостями (наприклад Largo з фантазії №3, де шістнадцятки – акордові, а чверть з крапкою – мелодична); 2) форшлагами (Largo і Dolce з фантазії №5). У швидких частинах зустрічаються розкладені акорди у прямому або ломаному русі. За умови рухливого виконання та залу з сильною реверберацією (а у XVIII ст. більшість залів були саме такими), створюється ефект звучання цілого акорду.

Широкі стрибки в швидких частинах, велика кількість прохідних хроматизмів, часто – відсутність місць для набору дихання, необхідність чіткого розмежування голосів у поліфонічній фактурі – все це робить фантазії Г.Ф. Телемана, наряду з партитою Й.С. Баха, одними з найскладніших творів XVIII ст. для флейти.

Дуже важливими є 12 методичних сонат (TWV 41, перша збірка – 1728 р., друга – 1732 р.) для флейти з *continuo*. У повільних частинах виписано по дві альтернативні версії флейтової партії. Верхній рядок – мелодія без прикрас. Нижній – рясно орнаментований варіант мелодії. При виконанні абсолютно всіх прикрас повністю втрачається мелодичний каркас, з'являється відчуття обтяження і перенасиченості. Найімовірніше, Телеман проілюстрував більшість можливих варіантів орнаментування з навчальною метою, щоб музикант міг обирати з-поміж них і використовувати схожі прикраси не тільки у цих сонатах а і у інших творах[123].

[123] Телеман не був першим, хто запропонував можливі варіанти орнаментування саме у вигляді двох рядків: основна мелодія і її орнаментований варіант. У 1710 р. під редакцією Е. Роже (Etienne Roger) і П. Мортьє (Pierre Mortier) вийшла збірка з 12 скрипкових сонат А. Кореллі (op.5) з уже орнаментованими варіантами мелодії у всіх частинах Adagio. За словами видавців, авторство прикрас належало саме Кореллі, однак коментарі самого композитора з цього питання відсутні [168, с. 127]. У випадку ж із творами Телемана авторство прикрас не викликає сумніву.

Наряду з прикладами імпровізацій з виконавських трактатів, методичні сонати Г.Ф. Телемана є надзвичайно цінним зразком мистецтва вільної орнаментації першої половини XVIII ст.

Ще одним плідним композитором був *Й.К. Граупнер* (1683–1760) [291]. Ним створено 1418 (!) церковних і 24 світські кантати, 113 симфоній, 8 опер, 85 увертюр (сюїт), 44 концерти, 66 сонат і 40 партит для клавесину. Граупнер часто експериментував з тембрами: гобой *d'amore*, флейта *d'amore*, шалюмо і віола *d'amore*. Серед його численних інструментальних робіт: шість концертів для флейти з оркестром, сім концертів для 2-х флейт, концерти для різноманітних сольних ансамблів включно з флейтою або дуетом флейт, концерти для флейти d'amore, сюїти для однієї та 2-х флейт, а також флейти d'amore з різними ансамблевими складами, «Музика до столу» для 2-х флейт зі струнними, тріо і сонати.

У творчості учня Граупнера і Й. Кунау (1660–1722) *Й.Ф. Фаша* (1688–1758) [248] простежуються як тенденції бароко так і рококо. У деяких концертах він пропонує цікаві рішення щодо оркестрування і доручає контрастні епізоди між ритурнелями дерев'яним духовим, а не струнним. Композитор попарно об'єднує духові, на певний час формуючи з них сольні групи. У доробку Й.Ф. Фаша: вісім сольних флейтових концертів, ансамблеві концерти, де флейта є одним з сольних голосів, шість сонат з однією або двома сольними флейтами, тріо-соната для флейти, фагота і *continuo*.

Безперечно, найвеличнішою фігурою у німецькому флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. був *Й.Й. Кванц* (1697–1773) [284]. Він поєднав у собі виконавський, композиторський, педагогічний, теоретичний і конструкторський таланти[124].

З дитинства Й.Й. Кванц навчався виконавському мистецтву на багатьох оркестрових інструментах. Поздовжня і поперечна флейти, гобой, фагот, труба, тромбон, скрипка, клавесин – далеко не повний перелік всіх інструментів, які

[124] Велика кількість інформації про життя і творчість Й.Й. Кванца міститься у його автобіографії «Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz» [284].

опановував юний музикант на шляху до звання штадтпфайфера[125]. Кванц сконцентрував зусилля на скрипці. Але після переїзду до Дрездена зрозумів, що йому не вдасться конкурувати зі скрипалями, рівень професійної підготовки яких був набагато вищим. Тож у двадцять один рік Кванц перекваліфікувався на гобой і отримав місце у придворній польській інструментальній капелі Августа II[126]. Однак, і цього разу поступився досвідченішим музикантам. Єдиним сольним інструментом зі значними технічними можливостями залишалась флейта, яку він і обрав. На короткий термін у чотири місяці його наставником став кращий флейтист Дрездена, француз П.-Г. Бюффарден. Паралельно Кванц вивчав гармонію і композицію у видатного німецького скрипаля і композитора Й.Г. Пізенделя (1688–1755), від якого перейняв ідею «мішаного» стилю, що об'єднував кращі риси італійської та французької музики. Пізніше йому випала нагода побувати в Італії, Англії, Франції і познайомитися з тонкощами національних музичних стилів цих країн. Після повернення в Дрезден Кванц отримав місце в Саксонській придворній капелі. Його виконавське мистецтво було помічене королевою, і незабаром він був запрошений викладати флейту молодому принцу Фрідріху II. У Берліні перед Кванцем відкрилося широке поле діяльності. За його рекомендаціями були зібрані кращі музиканти Німеччини і сформований оркестр, який пізніше став відомим у всій Західній Європі.

Кванц написав більше 500 композицій, переважна більшість з яких включає флейту. З них близько 300 концертів, 7 концертів для 2-х флейт, 3 Concerti grossi, біля 200 сонат з *continuo*, 45 тріо-сонат, а також дуети, фантазії, варіації, каприччіо, і збірки вправ. На сьогоднішній день на пострадянському просторі відома дуже мала частина з його доробку. Виконується концерт соль мажор (QV 5:174; No.161) та, зрідка, деякі сонати. Окреме місце у творчості Кванца займає його фундаментальна теоретична робота «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (Берлін, 1752).

---

125 Stadtpfeifer (нім.) – багатопрофільний музикант-мультиінструменталіст у XVI-XVIII ст., що в досконалості володів мистецтвом вільної імпровізації.

126 Август II Фрідріх, також Август II Сильний (1670–1733) – курфюрст Саксонії (з 1694 р.), король польський і великий князь литовський (1697–1704, 1706–1709 рр.).

Учень Кванца, Фрідріх II (1712–1786) був єдиним за всю історію флейтистом-представником королівської династії, який досяг професійного виконавського рівня. Хоч відгуки сучасників щодо майстерності його гри досить неоднозначні[127], все ж вони одностайно оцінювали його як професіонала. Під керівництвом Кванца він досяг значних успіхів не тільки у виконавстві, а і у композиції[128]. У його доробку чотири флейтові концерти (два соль мажорних, до мажорний і ре мажорний) і 121 соната. Також у тандемі з вчителем він написав чотири збірки вправ. Всі твори Фрідріха представляють інтерес лише в історичному плані.

Ще до коронації Фрідріх II збирав навколо себе кращих музикантів Німеччини. Після вступу на трон, монарх перевіз весь склад оркестру до Берліну, де музиканти продовжили звичне концертне життя. Очолив оркестр Кванц. Концерти при дворі проводились щодня, і Фрідріх був їх активним учасником. За вечір він виконував три-чотири концерти для флейти з оркестром. На задоволення репертуарних потреб були кинуті зусилля всіх придворних музикантів. «Культ флейти, що панував у прусському дворі, став для багатьох німецьких композиторів важливим спонукальним мотивом у перетворенні інструмента з оркестрового в сольний і створенні широкого концертно-педагогічного репертуару» [62, с. 108] [129].

Чеський скрипаль-віртуоз і композитор *Ф. Бенда* (1709–1786) [253] вступив на службу до капели Фрідріха II у 1733 р. З 1740 займав концертмейстерський пост, а в 1771 став керівником придворного оркестру. Його музика – це поєднання фольклорної мелодики Чехії з характерними пізньобароковими рисами. Твори Ф. Бенди рясно орнаментовані. Співучі мелодії в них перемежовуються експресивними віртуозними фігураціями сольних інструментів. У його доробку: 5 концертів для флейти з оркестром, 15 сонат для флейти з *continuo*, тріо-соната для 2-х флейт з *continuo*, тріо-соната для флейти скрипки і *continuo*.

---

127 Наближений до Фрідріха II барон фон Білефельд в 1739 р. вважав його виконавство досконалим. Пізніше, композитор К.Ф.Х. Фаш хвалив Adagio короля, однак критикував його техніку в Allegro. К.Ф.Е. Бах, з яким у Фрідріха II були напружені відносини, оцінював його гру критично. Ч. Берні, який почув гру шістдесятирічного короля, був вражений її бездоганністю [63, с. 90-91].

128 Ще одним наставником Фрідріха II з композиції був К.Г. Граун, мова про якого піде далі.

129 Детально історія розвитку флейтової музики при прусському і мангаймському дворах описується у I-II розділах книги «Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.» В.П. Качмарчика [63, с. 39–172].

Деякий час посаду другого скрипаля при дворі займав молодший брат Франтішека *Г.А. Бенда* (1722–1795) [194]. Його улюбленим жанром була опера, але він також створив багато інструментальної музики, переважно для клавіру. Для флейти і облігатного клавесину ним написані 3 сонати.

Один з кращих скрипалів свого часу *Й.Г. Граун* (1703–1771) [228] приєднався до прусського двору в 1732 р. З 1742 р. був прийнятий на посаду концертмейстера у Королівський оперний театр, відкритий Фрідріхом II в цьому ж році. Його творчість – це перехідний етап між бароковим і класичним стилем. Фактура в музиці Й.Г. Грауна все ще залишається поліфонічною, однак основній мелодичній лінії приділяється вже набагато більше уваги. Для флейти він написав 8 концертів, кілька сонат та 8 тріо-сонат. Граун також одним з перших почав писати квартети для струнних. В одному з манускриптів квартету ре мажор (A:XIV:1) передбачена заміна першої скрипки на поперечну флейту. Схожа ситуація у квінтеті ля мінор (Av:XIV:14), де перша скрипка може бути замінена флейтою, а друга – гобоєм.

Брат Й.Г. Грауна співак (тенор), диригент і композитор *К.Г. Граун* (1704–1759) [146] вступив на службу до майбутнього короля Фрідріха II у 1735 р. В 1740 р. отримав місце капельмейстера. В свій час майже всі його тридцять три опери користувалися великою популярністю. Крім сценічних творів К.Г. Граун писав кантати, ораторії, концерти і тріо-сонати. Він є автором кількох концертів для флейти зі струнними, концерту для флейти і 2-х скрипок мі мінор, сонат з клавесином, 6 тріо-сонат для 2-х флейт і *continuo*, а також 8 тріо-сонат для 2-х флейт або скрипок з *continuo*.

К.Ф.Е. Бах (1714–1788) [324] почав писати твори для флейти ще до того, як приєднався до двору Фрідріха Великого. У 1731 р. ним було створено п’ять тріо-сонат для флейти, скрипки і *continuo*, а пізніше ще дві для флейти з басом. В. Качмарчик припускає, що поява цих сонат могла бути пов’язана з бажанням отримати роботу у Фрідріха II, який в той час ще був принцем [62, с. 94].

При прусському дворі К.Ф.Е. Бах, як і переважна більшість його колег, створював флейтову музику для Його Величності. В цей час з’явилась велика

кількість його сольних (близько 20) і тріо-сонат[130]. Деякі з них написані за канонами бароко з *continuo* (як наприклад 7 сонат Wq.123–129)[131], в інших же партію флейти доповнює cembalo obligato (п'ять сонат Wq.83-87). Тріо-сонати цього періоду написані також у стилістиці бароко: матеріал розвивається за законами контрапункту, твори переповнені секвенціями і імітаціями, сольні голоси рівнозначні по важливості.

Всі шість флейтових концертів К.Ф.Е. Баха, відомих на сьогодні – це транскрипції концертів для клавесину зі струнними. В них присутні риси барокового стилю, однак, повільні зміни гармонії, переважно гомофонно-гармонічна фактура, експресивні інтонації у сольній партії разом з частими і різкими змінами контрастних настроїв дають зрозуміти, що перед нами твори одного з головних представників "чуттєвого стилю"[132].

Як і його батько, Ф.Е. Бах є автором твору для флейти соло – сонати ля мінор, найімовірніше, написаної для Фрідріха II. Однак для короля вона виявилась занадто складною і була виконана аж через 36 років сліпим флейтистом-віртуозом Ф.Л. Дюлоном (1769–1826) [62, с. 94]. Твір складається з трьох частин: Poco Adagio-Allegro-Allegro. Мелодична лінія у середньому і високому регістрах часто переривається окремими нотами з нижнього, що створює ефект двоголосся та окреслює гармонію.

---

130 В. Качмарчик акцентує увагу на тріо-сонаті фа мажор (Wq.163). В ній К.Ф.Е. Бах шукає нові темброві барви і експериментує з нетрадиційним складом ансамблю: альт, поздовжня басова флейта і цифрований бас. Український вчений приходить до висновку, що «використання Філіпом Еммануїлом басової флейти є кращим підтвердженням того, що цей рідкісний інструмент був не тільки відомий, але і звучав у Берліні» [63, с. 95]. Нажаль, він не уточнює для якого саме різновиду басової флейти (поперечної або поздовжньої) написана тріо-соната. Не маючи першоджерела, з його слів можна зрозуміти, що мається на увазі саме *поперечна* басова флейта, що дійсно могло би бути сенсацією, адже цей різновид інструмента востаннє використовувався ще до винайдення клапану Dis (див. попередній підрозділ 1.2).

131 Номери творів подані за каталогом А. Воткенна (Alfred Wotquenne, 1867–1939), Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1905 р.).

132 Чуттєвий стиль (нім. Empfindsamer Stil) – стиль в музиці та поезії Німеччині другої половини XVIII ст. Тісно пов'язаний з галантним стилем, що був поширений в цей самий час на території Західної Європи. Чуттєвий стиль спрямований на вираження "справжніх і природних почуттів" і характеризується різкими змінами контрастних настроїв протягом однієї частини твору. Розроблений як протиставлення до барочної "теорії афектів", за якою вся композиція повинна бути витримана в одному настрої. Представники: К.Ф. Абель, К.Ф.Е. Бах, В.Ф. Бах, Г. Бенда, А. Фільц, К.Г. Граун, Й.Й. Кванц, Й.Ф. Рейхард, К. Шаффрат та ін.

К.Ф.Е. Бах продовжував писати флейтові твори і після того, як у 1768 р. покинув двір Фрідріха II і переїхав до Гамбургу. Найімовірніше, композитора надихав вищезгаданий Ф.Л. Дюлон, з яким Бах познайомився у 1783 р. [62, с. 94]. Сонати, тріо-сонати та інші композиції для флейти гамбурзького періоду ще більше віддалені від барокового стилю, ніж попередні роботи: їх фактура прозоріша, мелодії вокалізовані, а прикраси виписані повністю.

Окрім флейтових концертів, сонат і тріо-сонат Філіп Еммануїл написав дві збірки по 12 маленьких п'єс для 2-х флейт з *continuo*, а також 3 квартети для флейти, альта, віолончелі і клавесину.

Ще одним центром музичної культури Німеччини XVIII ст. став Мангайм. Невелике містечко в південно-західній частині країни під керівництвом покровителя наук, літератури, філософії і музики курфюрста П.К. Теодора (1724–1799) перетворилося на «рай для музикантів» [62, с. 149]. Культурна політика пфальцського двору, на відміну від принципів прусського авторитаризму Фрідріха II, формувалася на демократичних засадах. Кожен музикант мав право на вільний вибір індивідуального художнього напрямку, що створювало ідеальну атмосферу творчої свободи. Кращі композитори і виконавці прагнули потрапити до Мангайму часу правління Карла Теодора. Результатом став знаменитий на всю Європу мангаймський оркестр, де почав викристалізовуватись новий оркестровий стиль, який став домінуючим у XIX ст. Каталізатором створення флейтових партитур музикантами мангаймського оркестру, як і у випадку з Фрідріхом II, стало захоплення Карла Теодора флейтою.

Засновником і найбільш відомим представником мангаймської школи був чеський скрипаль, диригент і композитор *Й. Стамиц* (1717–1757) [321]. «Стаміцем і його поколінням була знайдена остання і найбільш зріла форма музичної орнаментики – чотиричастинна композиція як чиста нескінченна рухливість. <...> Розробка обертається драмою. Замість образного ряду виникає циклічна послідовність», – через двісті років напише О. Шпенглер [135, с. 259]. До особливостей мангаймської композиторської школи відносять: широке використання "перехідної" динаміки (*crescendo*, *diminuendo*), мангаймські

“зітхання”, “обігрування”, “мангаймську ракету” [62, с. 163–164]. Музиканти прагнули досягнути якомога досконалішої гри “світла і тіні”, чому і сприяли названі прийоми. Формування нового стилю безпосередньо вплинуло на розвиток оркестру. Найбільших змін зазнала група дерев’яних духових. Якщо до приходу Стаміца в оркестр (1743 р.) вона складалася з одного фагота, чотирьох гобоїв (могли замінюватися флейтами) і п’яти валторн, то в 1748 р. був остаточно затверджений парний склад: 2 флейти, 2 гобоя, 2 фагота і 2 валторни.

У спадок Й. Стаміц залишив 50 симфоній, в яких роль дерев’яних духових, зокрема флейт, не обмежувалась дублюванням струнних, адже для живого зображення всього різноманіття музичних відтінків духові інструменти підходили якнайкраще. Більшість сольних концертів створено Стаміцем для скрипки, однак серед його творчого спадку є і кілька флейтових. В наші дні найчастіше виконуються три концерти Й. Стаміца для флейти з оркестром: ре мажор (GroF 127), до мажор (GroF 668) і соль мажор (GroF 824). В них автор майже повністю відмовляється від імітацій і секвенцій, сповільнює гармонічний рух, накладаючи на сталу гармонію динамічне синкопування, акцентує увагу на тонічній функції. Але в той же час розробка у флейтових концертах Стаміца не виходить за рамки дещо розширених модуляцій у споріднені тональності, що залишає їх все ще на передкласичних позиціях.

Одним з перших флейтистів мангаймського оркестру[133] був *М.Ф. Каннабіх* (пр.1690–1773) [322]. До 1752 р. до його обов’язків також входила почесна місія навчання Карла Теодора грі на флейті. В 1741-42 рр. у Парижі були видані шість його сонат для поперечної флейти і *continuo* (ор.1).

Яскравим представником першої генерації музикантів при дворі Карла Теодора був чеський скрипаль, вокаліст, композитор і педагог *Ф.К. Ріхтер* (1709–1789) [276]. Першу музичну освіту він отримав у рідній Моравії, а продовжив в Італії і Відні. З 1747 р. почав працювати у мангаймському оркестрі. В його музиці

[133] Хоча М.Ф. Каннабіх переїхав в Мангайм у 1720 р., його прізвище з’являється в списках оркестру лише у 1723 р. В 1752 р. флейтист вийшов на пенсію, але продовжував працювати до самої смерті у 1773 р. [63, с. 152–153].

поєдналися елементи бароко і галантного стилю. А гнучка і наспівна мелодія пізніх творів Ріхтера зближує їх з класицизмом. У доробку композитора 6 тріо-сонат з флейтою, 2 збірки сонат da camera і 8 флейтових концертів.

З 1753 по 1778 р. мангаймським придворним капельмейстером був австрійський композитор і диригент *І.Я. Хольцбауер* (1711–1783) [217]. Для флейти ним написано 4 концерти з оркестром і 2 квінтети з клавіром, скрипкою, альтом і басом. Мелодичний матеріал в квінтетах доручений флейті і клавіру, в той час як струнні акомпанують.

Син М.Ф. Каннабіха скрипаль і композитор *Й.К. Каннабіх* (1731–1798) [322] був послідовником Й. Стаміца. Після його смерті став концертмейстером, а пізніше – директором мангаймського оркестру. За життя він створив близько вісімдесяти симфоній, велику кількість балетів, струнних тріо, фортепіанних квартетів і скрипкових сонат. Значну увагу приділяв групі дерев'яних духових. Для флейти К. Каннабіх написав кілька концертів, дуети для 2-х флейт та для флейти зі скрипкою. Його концерт для флейти, гобоя і фагота з великим оркестром передвіщає жанр концертної симфонії.

До другої генерації мангаймської школи відносяться два сини Й. Стаміца *К. Стаміц* (1745–1801) [319] і *А. Стаміц* (1750 або 1754 – 1789 або 1809) [320], які займали посади скрипалів у мангаймському оркестрі, а в 1770 р. звільнилися і поїхали в Париж. Там обидва виступали у "Духовних концертах". Антон став придворним королівським музикантом і залишився у Франції до кінця життя. Карл часто їздив з концертними програмами по містах Німеччини, а також, відвідав Лондон, Прагу і Санкт-Петербург.

Брати Стаміци були послідовниками мангаймської композиторської школи. Творчість Карла близька до галантного стилю молодого В.А. Моцарта. Квадратні періоди, прості приємні мелодії, рух голосів в терцію, сексту або дециму є характерними рисами його творів. Для флейти К. Стаміц написав 7 сольних концертів, концертну симфонію з гобоєм, кларнетом, двома валторнами, скрипкою, віолончеллю та оркестром, 6 флейтових дуетів, тріо і квартети з флейтою. Антоном же створено 2 флейтових концерти, концерт для 2-х флейт, концерт для флейти і

гобоя з оркестром, концертна симфонія для 2-х флейт зі струнними і концертна симфонія для 2-х флейт, 2-х гобоїв, 2-х валторн та струнних, 3 збірки флейтових дуетів, дуети для флейти зі скрипкою, 8 каприсів у формі етюдів, сонату-каприс і рондо-капричіозо для флейти соло.

Ще одним яскравим представником другої генерації мангаймської школи, що зазнав значного впливу творчості Й. Стаміца був скрипаль і композитор італійського походження *К.Й. Тоескі* (1731–1788) [269]. У своїх творах він експериментував з формою, мелодією і ритмом. Тоескі є автором близько 20 концертів для флейти з оркестром, 6 флейтових дуетів, 6 флейтових тріо і 30 квартетів різного складу з флейтою.

Разом з синами та К. Тоескі у Й. Стаміца навчався і віолончеліст *А. Фільц* (1733–1760) [318]. Фольклорні мелодії він поєднував з характерними для мангаймської композиторської школи елементами, що створювало незвичайний ефект. Повного списку творів Фільца до сьогодні не існує. Протягом його життя вони не друкувалися, а після смерті видавалися досить хаотично, з помилками у номерах опусів. На даний момент підтверджене авторство 2 концертів для флейти ре мажор і соль мажор, а також 6 сонат *da camera* для флейти, скрипки, віолончелі і баса.

У 1752 р. до групи флейт мангаймського оркестру приєднався талановитий музикант і педагог *Й.Б. Вендлінг* (1723–1797) [221]. До цього він працював у Цвайбрюккені при дворі герцога Крістіана IV, з яким подорожував Європою та виступав у найбільших її містах. Виконавська майстерність Вендлінга удостоювалась найвищих оцінок публіки і критиків. Приєднавшись до Мангаймського оркестру, флейтист разом з кращими виконавцями брав участь у музичних академіях як соліст і надихав своїм талантом колег-композиторів. Більшість флейтової музики пфальцького двору цього часу створено саме для Й.Б. Вендлінга. Про його видатні виконавські якості схвально висловлювався В.А. Моцарт: називав Вендлінга кращим флейтистом, якого він чув, і на знак дружби інструментував один з флейтових концертів мангаймського віртуоза (KV 284 e) [96, с. 90].

Вендлінг, як і більшість колег по оркестру, був не лише виконавцем, а й плодовитим композитором. Його внесок до скарбниці флейтової літератури складається з: 14 концертів, 12 сонат, 39 дуетів для флейт з басом і без, 30 тріо за участю флейти, а також квартетів і дивертисментів з сольною флейтою.

Німецько-голландський композитор, музичний теоретик, диригент, видавець і педагог *Й. Шмітт* (1734–1791) [198] вивчав музику під керівництвом К.Ф. Абеля у Дрездені і через нього познайомився із мангаймським стилем, що залишило помітний відбиток на його творчості. Ним написаний концерт для 2-х флейт, 6 флейтових тріо, 6 квартетів, а також п'єси і арія з варіаціями.

Ще одним вихованцем мангаймської школи був віолончеліст, диригент і композитор *Ф.І. Данці* (1763–1826) [330]. За життя він займав місця першої віолончелі та віце-капельмейстера мангаймського оркестру, капельмейстера і директора музичного інституту в Штутгарті (де познайомився з К.М. Вебером) та капельмейстера в Карлсруе. Данці працював у всіх музичних жанрах, що були відомими на той час. У його доробку близько сотні світських і духовних вокальних творів, 16 опер, 6 симфоній, численні концерти для дерев'яних духових. Для флейти ним написано 4 концерти, 2 концертні симфонії з флейтою, тріо, квартети і квінтети зі струнними, квінтети для клавіра і дерев'яних духових, сонатину для флейти з фортепіано та значну кількість квінтетів для дерев'яних інструментів з валторною. Музика Данці займає перехідне положення між класицизмом і романтизмом. Форма творів залишається класичною, але будова мелодичної лінії і сміливі гармонічні рішення тяжіють до романтизму. У флейтових концертах струнний оркестр доповнюється валторнами, трубами і групою дерев'яних духових в які часто вплітається партія сольної флейти.

Німецько-чеський композитор і контрабасист *А. Розетті* (пр. 1750–1792) [268] був автором 44 симфоній, багатьох концертів для фортепіано, скрипки, гобоя, кларнета, валторни, фагота, світських і літургічних сольних вокальних та хорових творів. Багато ансамблів створено ним для різних складів дерев'яних духових. Для поперечної флейти Розетті написав 13 концертів, а також квартет з флейтою. У його

музиці поєднуються риси барочного і класичного стилів, що робить їх схожими на ранні твори Й. Гайдна.

Два концерти для поперечної флейти написав ще один представник чуттєвого стилю, мультиінструменталіст (в тому числі і флейтист), викладач і композитор *Ф. Швіндель* (1737–1786) [193].

Старший син Й.С. Баха органіст, імпровізатор, композитор і майстер контрапункту *В.Ф. Бах* (1710–1784) [327] у своїй творчості притримувався барокових традицій. В своїх 6 флейтових дуетах, тріо-сонатах для 2-х флейт з басом і симфонії ре мінор для 2-х флейт зі струнними він використовував всі можливі види поліфонічної техніки. Хоч ці твори не демонструють стильових новацій, які використовували сучасники Фрідемана, висока майстерність з якою вони написані, і глибина емоційного наповнення назавжди звільнили для них місце у репертуарі флейтистів.

Й.К.Ф. Бах (1732–1795) [326], п'ятий син Й.С. Баха, у 1750 р. вступив як клавесиніст на службу до графа В. Шаумбурга-Ліппе[134] у Бюккебург, а у 1759 став придворним концертмейстером, тож іноді його іменують "Бюккенбурзьким Бахом". Ним створено більше 10 сонат для флейти з клавесином, тріо-сонати і 6 квартетів зі струнними, 6 сонат для 2-х флейт і *continuo*. Одні його твори написані у стилі бароко, інші – в галантному, інколи обидва стилі поєднуються. На пізню творчість Й.К.Ф. Баха, в якій з'являються риси класицизму, мала вплив музика Гайдна і Моцарта.

У німецькому флейтовому мистецтві XVIII ст. поруч з Й.Й. Кванцем виразно вимальовується постать композитора, флейтиста-віртуоза, педагога і флейтового майстра *Й.Г. Тромліца* (1725–1805) [275]. По закінченні юридичного факультету Лейпцизького університету Тромліц не пішов адвокатським шляхом, а продовжив займатись улюбленою справою життя – флейтовим виконавством. У 1754 р. він був запрошений на місце першої флейти до лейпцизького оркестру «Великих

134 Вільгельм Шаумбург-Ліппе (нім. Wilhelm Friedrich Ernst zu Schaumburg-Lippe, 1724–1777) – правитель графства Шаумбург-Ліппе-Бюкебург (1748–1777), важливий військовий командир у Семирічній війні, британський фельдмаршал.

концертів»[135]. За словами колег-сучасників, гра Тромліца вирізнялась досконалим інтонуванням, точністю виконання, повним і рівним звуком. Він «був одним з перших, хто, використовуючи більш сильний звук, істотно вплинув на формування бравурного віртуозно-концертного стилю у флейтовому виконавстві» [Цит. за: 64, с. 5].

У флейтовому конструюванні основною заслугою Тромліца є перехід від емпіричних до математичних методів акустичних розрахунків. Він одним з перших серед майстрів використав монохордно-математичний метод при визначенні розташування звукових отворів і у 1785 р. створив "безклапанну"[136] флейту з десятьма отворами хроматичного ре-мажорного звукоряду[137]. В 1786 р. додав до стандартної на той час моделі семиклапанної флейти довгий клапан *f*.

Свої методичні напрацювання Й.Г. Тромліц виклав у трьох флейтових трактатах. Перший – «Короткий трактат про гру на флейті»[138] (1786) – складався всього з тридцяти сторінок і містив лише базові правила і рекомендації. Другий – «Повне й ретельне повчання грі на флейті» (1791) – став фундаментальною працею, що підсумувала всі технічні і стилістичні напрацювання XVIII ст. у флейтовій сфері. Автором даний трактат позиціонувався як самовчитель. Третій – «Про багатоклапанну флейту» (1800) – продовжував і доповнював «Повчання…». В ньому висвітлено специфіку виконавства на восьмиклапанному інструменті і його переваги перед чотирьох- і шестиклапанними моделями.

Композиторський доробок Й.Г. Тромліца складається з творів для флейти з акомпанементом або без нього і включає в себе концерти, сонати, сонатини, рондо та партити. Всі вони спрямовані на розвиток різноманітних технічних якостей флейтиста.

---

135 Лейпцизький оркестр «Große Konzert» був попередником видатного оркестру Ґевандгауса.

136 Клапаном прикривався лише один отвір мі бемоль.

137 Однак, через суттєві незручності, що виникали при виконанні на такому інструменті і полягали у не завжди можливих розтяжках пальців, Тромліц був вимушений відмовитися від цієї моделі. Більше про моделі флейт Й.Г. Тромліца можна дізнатися зі статті В.П. Качмарчика «Особливості конструкцій флейт Й.Г. Тромліца».

138 «Kurze Abhandlung vom Flötenspielen» (нім.).

Ще одним флейтистом-композитором був учень Й.К.Ф. Баха *А.Е. Мюллер* (1767–1817) [226]. Він в різний час працював як піаніст, органіст і диригент у Магдебурзі, Лейпцигу, Веймарі та Берліні, а у 1794 р. став першим флейтистом оркестру Ґевандґауза. В композиторській творчості наслідував В.А. Моцарта. В доробку Мюллера кілька збірок варіацій на популярні теми для флейти-соло та 11 концертів. В одному з концертів композитор як тему для варіацій використав мелодію англійського гімну «Боже, бережи короля/королеву». Мюллер також був автором кількох методичних праць, серед яких «Елементарна книга для флейтистів» (Лейпциг, 1815) [306, с. 234].

Останнім помітним німецьким композитором XVIII ст., який писав для флейти у класичному стилі був флейтист-віртуоз *К. Фюрстенау* (1772–1819) [35]. Його батько грав на багатьох інструментах і став для сина першим викладачем на гобої та флейті. Початок занять музикою у ранньому віці дався взнаки, і у тринадцять років Каспар вже брав участь у концертах Мюнстерської придворної капели і грав у соборному оркестрі. У 1794 р. був запрошений до оркестру герцога Ольденбурзького де і залишився працювати аж до його розформування [62, с. 39]. Протягом життя неодноразово гастролював Європою, спочатку сольно, а пізніше у дуеті зі своїм сином, також флейтистом А. Бернхардом (1792–1852). До своїх творів він завжди включав флейту як сольний інструмент. Серед жанрів, охоплених композитором: концерт, сюїта, варіації, дуети для 2-х флейт, флейти і гітари, 2-х флейт з акомпанементом фортепіано. Всі твори К. Фюрстенау написані на догоду публіці – вони віртуозні і яскраві, але представляють мало цінності у художньому плані.

Отримавши поширення на території Німеччини у другій чверті XVIII ст., поперечна флейта зайняла важливе місце у музичному житті і користувалася популярністю у музикантів різного професійного рівня і соціального статусу. Культурні центри при прусському і мангаймському дворах акумулювали кращих європейських музикантів свого часу, а захоплення Фрідріха II і Карла Теодора флейтою дало поштовх для написання флейтових творів, розвитку педагогіки, методики і пошуку шляхів удосконалення конструкції інструмента. Перейнявши

естафету розвитку флейтового виконавства від Франції, німецькі музиканти підняли його на якісно новий рівень, заклали підвалини подальшого прогресу і залишили надзвичайно різноманітний музичний спадок, який зайняв почесне місце у золотому флейтовому репертуарному фонді і до сьогодні не втрачає своєї актуальності, а твори Й.С. Баха, Г.Ф. Телемана, К.Ф.Е. Баха, Й. Стаміца є одними з найчастіше виконуваних серед флейтистів усього світу.

2.4. Австрія

Пік розвитку австрійської флейтової музики припадає на другу половину XVIII ст., нерозривно пов'язаний з Віднем і, за деякими нечастими винятками, не виходить за межі класичного стилю. Більшість творів для поперечної флейти відносяться до камерної сфери, це: дуети, тріо, квартети, квінтети, дивертисменти, а також популярні в той час сонати для піано-форте з акомпанементом мелодичного інструмента. Не залишалися поза увагою сольні сонати і концерти.

Серед композиторського доробку одного з найвидатніших представників класицизму *К.В. Глюка* (1714–1787) [223] флейтові твори не посідають особливого місця. Глюком створено лише вісім тріо для 2-х флейт або скрипок з *continuo* (1746). Однак, серед широкого кола сучасних слухачів одним з найвідоміших творів із флейтового репертуару на сьогодні є «Танок блаженних духів» з опери «Орфей і Еврідіка» (1762). Така широка популярність не є чимось несподіваним, зважаючи на емоційну складову твору, його компактність і якість викладу музичного матеріалу. Цей твір демонструє наскільки широкі можливості мала вже у той час флейта у передачі величезної палітри станів.

У композиторській спадщині *Ф.Й. Гайдна* (1732–1809) [207] немає творів для сольної флейти. Інша ситуація з ансамблевою музикою. В камерному доробку композитора: 4 квартети для флейти, скрипки, альта і віолончелі, 2 сонати для піанофорте з акомпанементом флейти або скрипки, 4 Лондонські тріо для 2-х флейт/скрипок з віолончеллю, 6 тріо для скрипки/флейти, скрипки і віолончелі, 3 тріо для піанофорте, флейти/скрипки і віолончелі, 2 дивертисменти і 2

дивертисменти da camera для різноманітних складів з флейтою, а також 2 касації[139] з флейтою.

Молодший брат Ф.Й. Гайдна *Й.М. Гайдн* (1737–1806) [150] також звертався до флейти у своїй творчості. Ним створено: 2 концерти для флейти з оркестром, 4 дивертисменти для змішаних складів з флейтою та 3 квартети для флейти, скрипки, альта і віолончелі.

А.К.Д. фон Діттерсдорфа (1739–1799) [218], в наш час відомого своїми двома концертами для контрабасу, у другій половині XVIII ст. знали переважно як автора комічних італійських і німецьких опер. Окрім робіт для театру Діттерсдорф писав симфонії (усього 120 творів, деякі – програмні), ораторії, кантати, меси, камерну та розважальну музику (касації, дивертисменти). Для флейти він створив концерт мі мінор в бароковому стилі (1760), а також касацію і ноктюрн для незвичного складу – чотирьох флейт.

У творах учня К. фон Діттерсдорфа, чеха за походженням *Й.Б. Ванхала* (1739–1813) [167] характерні композиційні принципи мангаймської школи вміло поєднані з чеським музичним фольклором. Для флейти з клавіром він написав 6 сонат і 3 маленькі легкі сонати. Крім цього, ним створено 6 дуетів для 2-х флейт, кілька квартетів для флейти, скрипки, альта і віолончелі, ноктюрн для флейти, 2-х альтів і баса, 3 концерти з оркестром, а також, 6 варіацій на тему пісні “Nel cor più non mi sento” для флейти/скрипки з гітарою. Більшість флейтових творів легкі в технічному плані і, найімовірніше, орієнтовані на аматорів.

Чеський композитор і арфіст-віртуоз *Й.Б. Крумпгольц* (пр.1742–1790) [309] кілька років працював при дворі князя Естергазі, де брав уроки композиції у Й. Гайдна. Більшість творів Крумгольца написані для арфи (6 концертів, 30 сонат та ін.), флейта ж фігурує у 6 сонатах з арфою (ор.8).

Італієць за походженням, *А. Сальєрі* (1750–1825) [229] провів більшу частину життя у Відні, де працював придворним композитором, а пізніше –

---

139 Касація (нім. Kassation) – багаточастинний розважальний музичний твір для різноманітних інструментальних складів, що частіше за все виконувався на відкритому повітрі. Популярний у Австрії і Німеччині другої половини XVIII ст. [203].

капельмейстером імператорського оркестру. Серед його флейтових робіт: концертино *da camera* зі струнними, а також концерт для флейти і гобоя з оркестром. Сальєрі, не відступаючи від класичної гармонії, поєднав в своїх творах галантні мелодії з такими передромантичними композиційними особливостями, як: раптові, драматичні динамічні зміни та акценти, часті синкопування та пульсуючі ритми, несподівані переміни темпів та ін.

Ф.А. Хоффмайстер (1754–1812) – німецький композитор і музичний видавець, який більшість життя провів у Відні [314]. Після переїзду в Лейпциг заснував там у 1800 р. видавництво «Bureau de musique», що пізніше змінило власників і було перейменоване на «Edition Peters». Значне місце у його творчості посідала музика для флейти, що ймовірно, було зумовлено популярністю флейти серед аматорів. У доробку Хоффмайстера близько 20 концертів написані для сольної флейти, більше 20 концертів для групи сольних інструментів включно з флейтою, сонати дуети, тріо[140], квартети, квінтети, варіації на теми Гайдна і Моцарта для флейти-соло, а також більше 50 вправ. Більшість флейтових творів дуже віртуозні і вимагають гнучкості амбушюра, широкого дихання і досконалого володіння пальцевою технікою.

В.А. Моцарт (1756–1791) [202] використовував флейту і у ролі сольного інструмента, і у складі оркестру або камерного ансамблю. Його сольні твори, крім ідеального володіння інструментом, вимагають від виконавця легкості і невимушеності – рис, які часто з'являються тільки в пору творчої зрілості.

Найбільш ранніми творами за участі флейти є 6 сонат (K.10–15) восьмирічного композитора. Головним інструментом в них виступає клавесин/піанофорте, а флейта/скрипка акомпанує[141].

У 1777 р. на замовлення голландського флейтиста-аматора Де Жана Моцарт написав 3 квартети: ре мажор, соль мажор і до мажор (K.285, K.285a, K.285b) для

---

[140] Одне з тріо для трьох флейт програмне, має назву «Курка, зозуля і осел» («La gallina, il cucco e l'asino») і зображає музичне змагання між цими тваринами.

[141] Видатний український флейтист О.С. Кудряшов зробив редакцію шести сонат (K. 10–15), у якій партії флейти і клавесина було збалансовано. У 2003 році було здійснено запис цих сонат разом з С.М. Шабалтіною (клавесин).

флейти, скрипки, альта і віолончелі. Пізніше він створив ще один флейтовий квартет ля мажор (K.298).

Крім квартетів Де Жан замовив Моцарту 3 флейтові концерти. Композитор, однак, написав лише два: соль мажор (K.313) і ре мажор (K.314/285d). Хоча концерти за більшістю композиційних параметрів відповідають класичній традиції, неабияка віртуозність сольних партій, насичений оркестровий акомпанемент і нетипова для класицизму взаємодія соліста і оркестру зближують їх із романтизмом. Дотепер немає точних даних про те, для кого було написане Andante до мажор (K.315). Можливо це одна з частин третього – ненаписаного концерту для Де Жана.

Концерт до мажор (K.299) для флейти з арфою простіший за сольні опуси як в композиційному, так і в технічному планах. Це – яскравий приклад галантної салонної музики кінця XVIII ст. із красивими, легкими і чуттєвими мелодіями. У флейтовій партії концерту Моцарт тричі використав *c′*. Це дозволяє припустити, що граф де Гінський (Comté de Guînes), для якого був написаний концерт, грав на шестиклапанній моделі поперечної флейти. Придбати інструмент він міг у Лондоні, де служив послом Франції [142].

Концерти і квартети Моцарта на сьогоднішній день є одними з найчастіше виконуваних творів серед всього флейтового репертуару.

В останній чверті XVIII ст. на піку популярності в Австрії знаходились струнні квартети і квінтети. Нерідко роль першої скрипки виконував духовий інструмент. Найбільше розповсюдження отримав такий ансамблевий склад: скрипка, альт (або два альта у квінтеті), віолончель і поперечна флейта, що підтверджують твори австрійських композиторів. Іноді струнний склад доукомплектовувався гобоєм, фаготом, а пізніше – кларнетом. Якщо флейта була єдиним духовим інструментом в ансамблі, то найчастіше виконувала роль соліста. Струнні ж акомпанували та проводили тематичний матеріал у вступі, переграх і кінці твору. Попит на ансамблі з флейтою великою мірою був спричинений популярністю інструмента серед

[142] Модель була розроблена лондонськими майстрами незадовго до цього (1774 р.). Див. розділ 1.3.

музикантів-любителів. Аматорський ринок був ласим шматком для композиторів і музичних видавців того часу.

Основу творчого доробку чеха *Ф. Кроммера* (1759–1831) [315], який досяг успіху у Відні, складають струнні квартети і квінтети. В його активі – 9 симфоній, 70 струнних квартетів, 15 струнних квінтетів. Однак в наш час Кроммер найбільш відомий своїми творами для дерев'яних духових інструментів. Для сольної флейти він написав 2 концерти і 5 концертних симфоній. Камерний флейтовий доробок складається з 9 квартетів і 9 квінтетів зі струнними. Роль струнних в пізніх квінтетах Кромера зростає.

Л. ван Бетховен (1770–1827) [244] у творах для флейти дотримувався класичної традиції. У 1792 р. ним було створено Allegro і Minuet для 2-х флейт, у 1801 – серенада ре мажор (op.25) для флейти, скрипки і альта, що пізніше була перероблена для флейти/скрипки і фортепіано (op.41). Приблизно у 1790–1792 рр. написана соната сі бемоль мажор з піанофорте (на сьогодні авторство сонати знаходиться під питанням). 1818 р. датуються 2 збірки варіацій для флейти/скрипки і піанофорте, це: op.105 – 6 австрійських і шотландських тем з варіаціями, op.107 – 10 руських і тірольських тем з варіаціями[143]. Сьома тема з op.107 – це мелодія української народної пісні «Їхав козак за Дунай». Флейтові твори Бетховена технічно не важкі і найчастіше використовуються для навчальних цілей.

Значна частина творчого спадку *Й.Н. Гуммеля* (1778–1837) [297], учня Моцарта, Сальєрі і Гайдна, займає перехідне місце між класицизмом і романтизмом. Він розширює рамки класичної гармонії і вільно поводиться з формою. Більшість творів написані для піанофорте – інструмента, за яким Гуммель був виконавцем-віртуозом. Поза увагою композитора не залишилась і флейта. Для неї він створив: 3 сонати, варіації з піанофорте, тріо-сонату з віолончеллю і піанофорте, 6 п'єс для піанофорте, флейти і віолончелі, тріо, "Розвагу" для скрипки/флейти і піанофорте, "Військовий" септет № 2 з участю флейти,

143 Ідея створення і фольклорний матеріал варіацій належать музиканту-аматору, колекціонеру народних пісень Дж. Томсону (George Thomson, 1757–1851). На його замовлення варіації на народні теми також написали Й. Гайдн та Й.Н. Гуммель.

інтродукцію і велике блискуче рондо, 3 аранжування симфоній Гайдна, Моцарта і Бетховена для флейти, скрипки, віолончелі і піанофорте, 12 аранжувань увертюр різних композиторів для флейти, скрипки і піанофорте.

Протягом всього XVIII ст. в Австрії поперечна флейта як інструмент не зазнала жодних модифікацій. Не було створено і видатних методичних праць. Однак знайомство з високохудожнім і високотехнічним матеріалом флейтової музики австрійських композиторів того часу свідчить про високий рівень флейтового мистецтва Австрії. Більшість тогочасної австрійської музики для флейти створено з глибоким знанням технічних можливостей інструмента: віртуозні за звучанням пасажі найчастіше відрізняються відносною зручністю при виконанні; використовуються вигідні середній та високий регістри; твори написані в комфортних тональностях; музичні фрази побудовані з урахуванням виконавського дихання.

Заповнення ж австрійського нотного ринку в останній чверті XVIII ст. великою кількістю неважкої в технічному плані флейтової музики, в яку досить часто впліталися впізнавані фольклорні мотиви, є показником широкої популярності флейти і серед аматорів. Підтвердженням цього факту можуть слугувати, наприклад, «Прості п’єси» Й.Н. Гуммеля, дві збірки варіацій на фольклорні теми Л. ван Бетховена, багато творів з колосального флейтового доробку Ф.А. Хоффмайстера, а також концерти В.А. Моцарта, які хоч і не легкі, але написані саме для флейтиста-аматора Де Жана.

2.5. Англія

На англійських теренах впродовж всієї І-ї пол. XVIII ст. у музикантів різного професійного рівня значним попитом користувалась поздовжня флейта. Затребуваність музики для неї задовольнялася як корінними англійськими композиторами, так і іммігрантами, які побудували кар’єру у Лондоні. В цей же час почала зростати популярність флейти поперечної, що було загальноєвропейською

тенденцією. З ІІ-ї чверті XVIII ст. у творчості англійських композиторів з'являються твори вже для обох інструментів.

Творчість *Д. Персела* (пр.1664–1717) [238], молодшого брата Г. Персела (1659–1695), припала на самий початок цього процесу, тому в його доробку значаться твори лише для поздовжньої флейти: 2 збірки по 3 сонати з *continuo*, та 3 сонати для 2-х флейт з *continuo*.

Схожа ситуація спостерігається і у творчості видатного англійського композитора і виконавця на віолі да гамба моравського походження *Г. Фінгера* (пр.1655-56 – 1730) [233]. Якщо для поздовжньої флейти він створив значну кількість камерної музики, то поперечна залишилась повністю поза його увагою. Флейтовий доробок Фінгера містить: 6 сонат для дуету поздовжніх флейт, 6 сонат для 2-х флейт і *continuo,* 3 сонати для рекордера з *continuo*, 10 сонат для рекордера з басом.

З-під пера англійського композитора, альтиста, клавесиніста і органіста німецького походження *Й.К. Пепуша* (1657–1752) [161] вийшли 12 англійських кантат, численні маски[144], мотети, оди, арії, сонати для духових інструментів з *continuo*. Він став одним з перших, хто поєднав в одному складі поздовжню флейту з ще досить новою на той час одноклапанною поперечною флейтою. В 6 концертах для 2-х рекордерів, 2-х поперечних флейт/гобоїв/скрипок і *continuo* (ор.8, пр.1710) сольні партії об'єднано попарно. Найчастіше інструменти в дуетах рухаються в терцію або сексту і лише зрідка перша поздовжня флейта, як найвищий за теситурою інструмент, виходить на перший план з відмінними від інших солістів ритмічними фігураціями.

Деякий час Й.К. Пепуш працював під патронатом Дж. Бріджеса, першого герцога Чандос (1642–1714), який був флейтистом-аматором. Композитор ввів партію флейти до всіх кантат, написаних для дому Бріджесів. Крім цього, ним

144 Маска (англ. *mask*) – англійський музично-драматичний жанр. Музична частина складалася як з вокальних, так і з інструментальних номерів. На зрілому етапі розвитку жанру інструментальна частина являла собою сюїту з повільних і швидких танцювальних п'єс.

створені 2 збірки по 6 сонат для рекордера з *continuo* (op.1, op.2a), а також кілька тріо-сонат з участю як поздовжньої, так і поперечної флейт.

Безперечно, найвідомішим композитором XVIII ст., творчість якого була пов'язана з Англією, був *Г.Ф. Гендель* (1685–1759) [232]. В його музиці переплелися різні стильові течії і здобутки національних шкіл бароко.

На імені Генделя прагнули заробити як колеги по цеху, так і видавці. Нерідко з маркетингових міркувань вони друкували твори інших авторів під його ім'ям. Саме через це сучасні музиканти і дослідники творчості великого митця стикаються з питанням авторської автентичності. Дана проблема стосується і значної частини флейтового доробку композитора.

Між 1742-м і 1751-м роками в Парижі з друкарні Ж.-П. Леклерка (1693–176?) і Ф. Буавена (1693–1733[145]) вийшла збірка з 6 сонат для 2-х флейт без акомпанементу. Автором значився Г.Ф. Гендель. Пізніше, однак, з'ясувалося, що насправді композитором був німець Й.К. Шульце, чия абсолютно ідентична збірка була видана ще у 1729 р. у Гамбурзі [184, с. 9].

Плутанина з авторством присутня і у сольних флейтових сонатах Генделя. У доробку композитора значаться 4 сонати для поздовжньої флейти з *continuo* (HWV 360, HWV 362, HWV 365, HWV 369) і 3 для поперечної з *continuo* (HWV 359b, HWV 363b, HWV 367b) з op.1, який був виданий Дж. Уолшем (1665 або 1666–1736) в 1730-му р. у Лондоні, а також 2 сонати для поздовжньої флейти з *continuo* (HWV 367a, HWV 377) без номера опусу. У 1879 р. вийшло видання op.1 під редакцією німецького музикознавця К. Крізандера (1826–1901), що було доповнено сонатою мі мінор HWV 379 (перша частина якої взята з сонати HWV 359b) і трьома, так званими, «Галльськими сонатами»[146]: ля мінор (HWV 374), мі мінор (HWV 375) і сі мінор (HWV 376). Останні дослідження, однак, показали, що лише 6 сонат для поздовжньої (HWV 360, 362, 365, 367a, 369, 377) і 4 для поперечної флейти з op.1 (HWV 359b, 363b, 367b, 379) є дійсно автентичними. Детальний розгляд проблеми

---

145 Після смерті Ф. Буавена у 1733 р. займатися друкарською справою продовжила його вдова Е.-К. Балард. Найчастіше вона співпрацювала з іншими видавцями, одним з її компаньйонів був Ж.-П. Леклерк.

146 Написані у період перебування Генделя в Галле.

авторства флейтових сонат Генделя міститься у статтях Т. Беста [148; 149] і Д. Ласокі [250; 251][147].

Більшість творів з першого опусу, на перший погляд, технічно досить прості, що зробило їх незамінним методичним матеріалом для початківців. Однак ця простота оманлива. Всі флейтові сонати написані в італійському стилі, який передбачав широке використання імпровізації[148]. В багатьох частинах (а особливо у найзручніших для імпровізації повільних частинах *Adagio*) Гендель надає лише мелодичний контур, пропонуючи виконавцю проявити власну фантазію. Таким чином, наявність в сонатах даного опусу цього та інших специфічних виконавських завдань XVIII ст. значно підвищує складність цих творів та вимагає від виконавців відповідної підготовки. Безперечно, використання цих сонат та інших творів XVIII ст. у музичних закладах молодшої ланки є абсолютно необхідним. Однак навчання повинно проводитись обов'язково з урахуванням історичної виконавської специфіки. В протилежному випадку у дитини закріпиться неправильне сприйняття як композитора, так і стилю загалом, що в подальшому дуже важко піддається корекції і вимагає від людини великого бажання, терпіння і часу.

Крім сольних сонат Гендель створив 6 тріо-сонат для 2-х скрипок, гобоїв або поперечних флейт і *continuo* (op.2, 1732–1733) з поліфонічним викладом матеріалу у швидких частинах і 7 тріо-сонат для 2-х скрипок або флейт з *continuo* (op.5, 1739), в яких змішав жанри *da chiesa* і *da camera*. До стандартних для церковної сонати частин композитор додає від двох до п'яти різнохарактерних танців.

Сольна флейта також зустрічається у третьому Concerto Grosso соль мажор (HWV 314) з op. 3 зі струнними і *continuo*, яке написане в італійському стилі. У невеликому п'ятитактовому вступі Largo e Staccato композитором передбачена

147 Terence Best «Handel's Solo Sonatas» (1977); David Lasocki «A New Look at Handel's Recorder Sonatas» (1978); David Lasocki, Terence Best «A New Flute Sonata by Handel» (1981); Terence Best «Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity» (1985).

148 Мова про мистецтво імпровізації у XVIII ст. і її різновиди піде у пункті 3.2.5.

імпровізація флейти між акордами оркестру відповідно до традицій часу. Перша і друга частини, Allegro і Adagio, написані в італійському стилі. Третя – фуга[149].

У Лондоні в оркестрі Генделя працював нідерландський композитор, виконавець-віртуоз на віолоні і диригент *В. де Феш* (1687–1761) [188]. Флейтова музика посідає помітне місце у його творчому доробку: 4 концерти для 2-х флейт, концерт для поперечної флейти, Concerto grosso для 2-х флейт зі струнними, сонати для флейти/скрипки та органу, 16 тріо-сонат для 2-х флейт/скрипок і *continuo*, 30 дуетів для 2-х флейт/скрипок, сонати для 2-х флейт/скрипок.

На композиторський стиль В. де Феша мала значний вплив творчість Вівальді і Генделя. Так, перша і друга частини концерту ре мажор (ор.10, №7) написані у італійському стилі. Партія флейти технічно нескладна і являє собою мелодичний каркас, який повинен бути заповнений солістом за допомогою вільного орнаментування. Третя частина – фуга, в якій флейта має незначну кількість сольних реплік і найчастіше дублює першу або другу скрипку.

За кількістю музики, написаної Фешем для флейти, можна судити про високу популярність інструмента в Англії у II-й чверті XVIII ст. У його творах флейта і скрипка були взаємозамінні. Найімовірніше це викликано бажанням автора розширити коло потенційних покупців своїх збірок.

Композитор, виконавець на рекордері і гобої *Й.Е. Гальярд* (пр. 1687–1749) [208] вивчав музичне ремесло у рідному Целле (Німеччина), пізніше переїхав до Лондона і став придворним музикантом датського принца Георга (Prins Jørgen af Danmark, 1653–1708), чоловіка англійської королеви Анни (Anna Stuart, 1665–1714), а також виступав у якості соліста-гобоїста в оркестрі Італійської Опери Генделя. Першим його опусом стала збірка з 6 сонат для поздовжньої флейти і *continuo.* Також він часто включав гобої і флейти в свої сценічні твори, адже сам був виконавцем і знав технічні і виразні можливості інструментів. Так, наприклад, в одній зі сцен опери «Пан і Сірінкс» розгорнуті віртуозні сольні репліки

[149] Цікаво, що вступ і перші дві частини взяті з інших творів композитора, а саме з Чандоського гімну №7, (Chandos Anthem, HWV 252) та Te Deum (HWV 281), які Гендель написав для Дж. Бріджеса, герцога Чандос. Остання ж частина – це перероблена клавесинна фуга соль мажор (HWV 606).

поперечної флейти ілюструють дику природу і спів пташок. В іншій сцені за допомогою одноманітних фігурацій у віол Гальярд зображає течію річки, а ансамблем з трьох рекордерів ілюструє перетворення Сірінкс.

Уродженець Лондона *Дж. Стенлі* (1712–1786) [156], не зважаючи на майже повну сліпоту, зміг досягти значних успіхів у музиці: у 7 років почав навчання, у 9 вже заміняв органіста в окружній церкві Олл-Хеллоус, в 11 офіційно зайняв його місце, у 14 був обраний з поміж багатьох кандидатів на пост органіста церкви святого Андрія у Холборні, у 17 отримав ступінь бакалавра музики в Оксфордському університеті, а у 22 був призначений на почесну посаду органіста в Церкві Темпла. Послухати молодого митця до церкви приходили видатні музиканти, серед яких був і Г.Ф. Гендель. В композиторському доробку Стенлі численні п'єси та концерти для органу і клавесину, концерти для струнних, кантати, кілька ораторій та камерні твори. Для поперечної флейти він написав 14 solo з *continuo*[150], а також представив 6 своїх надзвичайно популярних оркестрових концертів у версіях для флейти/скрипки з *continuo*, клавесину соло, органу зі струнними.

До середини XVIII ст. поперечна флейта набуває в Англії надзвичайної популярності. Зростає рівень виконавської майстерності музикантів-професіоналів. Композитори заповнюють ринок все складнішими партитурами. Стає зрозумілим, що технічні характеристики одноклапанної флейти перестають відповідати потребам часу. Починаються пошуки вирішення інтонаційних і тембрових проблем інструмента. Лондонські майстри П. Флоріо, К. Гедні, Р. Поттер додають до поперечної флейти спочатку три додаткових отвори, що закривалися клапанами (чотириклапанна флейта, пр. 1760 р.), а потім ще два (шестиклапанна модель, 1774 р.), розширюючи діапазон і надаючи можливість виконання у раніше незручних тональностях.

---

150 "Соло" першого і четвертого опусу складаються з трьох або чотирьох частин. Чотиричастинні за формою (повільно-швидко-повільно-швидко) часто походять на сонату da chiesa. Як у три- так і у чотиричастинних solo частини іноді замінені на танці (менует, сициліана, тощо).

У цей час виходять *«Інструкції...»* Л. Гренома (1766) – перша англійська методична праця для духового інструмента[151]. В трактаті висвітлено як загальні теоретичні, так і суто виконавські питання, зокрема: правильна постановка та амбушюр, виконавське дихання, орнаментика, артикуляція[152]. Чіткість, глибина і детальність авторського викладу є свідченням високого рівня англійського флейтового виконавського і педагогічного мистецтва третьої чверті XVIII ст.

У II-й пол. XVIII ст. кількість першокласних музикантів-іммігрантів, що побудували успішну кар'єру в Англії, продовжувала зростати. Одним з таких талановитих іноземців був останній представник гамбового мистецтва *К.Ф. Абель* (1723–1787) [245]. В 1759 р. він переселився з Німеччини в Англію, де став придворним композитором і камерним музикантом королеви Шарлотти (Charlotte of Mecklenburg-Strelitz, 1744–1818), дружини короля Великої Британії та Ірландії Георга III (George William Frederick, 1738–1820). Пізніше Абель разом з Й.К. Бахом заснував перші платні концерти за підпискою у Англії (Bach-Abel concerts), на яких виконувалася музика найпопулярніших на той час музикантів Європи. Для *traverso* ним написані 6 концертів, численні сонати, тріо-сонати і квартети. Якщо тріо-сонати в основному не відходять від барокових традицій (паралельний рух або канон сольних голосів з акомпанементом *continuo*), то більшість сольних сонат і концертів написані вже у галантному стилі (з прозорою фактурою, яскравою вокальною мелодикою, гомофонно-гармонічним складом, розгорнутими каденціями в кожній частині /в концертах/).

Наймолодший син Й.С. Баха Й.К. Бах (1735–1782) [326] встиг отримати перші уроки музики від свого батька, а після його смерті перейшов під опіку старшого брата К.Ф.Е. Баха, у якого продовжив навчання. В 1756 р. переїхав до Італії, де отримав освіту у Дж.Б. Мартіні, перейшов з лютеранства у католицизм і написав

---

151 Номінально першою англійською методичною працею для флейти є «Найновіша метода для учнів на німецькій флейті» зі збірки «Сучасний майстер музики або універсальний музикант» Пітера Преллера (1730). Однак, фактично ця робота є компіляцією з численних анонімних англійських перекладів «Основ гри на флейті, блокфлейті і гобої» Ж.-М. Оттетера. Докладніше про основні теоретичні праці XVIII ст. для поперечної флейти у підрозділі 3.1.

152 Греном згадує і про нову модель чотириклапанної флейти, однак, як і багато музикантів його часу, не схвалює використання додаткових клапанів.

для католицької церкви Te Deum, 2 меси і реквієм. Вже через 6 років він перебрався до Лондона. Останні 10 років життя працював і в Англії, і в Німеччині. Серед іншого, до його придворних обов'язків у Лондоні входило акомпанування грі на флейті королю Георгу III. В 1771 р. Й.К. Бах познайомився з Й.Б. Вендлінгом, з яким зав'язалася міцна дружба, а творча співпраця продовжувалася все життя. Видатна виконавська майстерність Вендлінга мала значний вплив як на сольні флейтові твори, так і на флейтові партії оркестрових опусів Баха.

Вся музика Й.К. Баха за участю поперечної флейти написана у галантному стилі: квартети з однією або двома флейтами, 6 квінтетів, концерти соль і ре мажор.

Однією з новинок, які запропонував Й.К. Бах були концертні симфонії або концерти для кількох сольних інструментів та струнних. Після розгорнутого вступу оркестру *tutti*, композитор знайомить слухача окремо з кожним солістом (або дуетом, тріо, квартетом солістів), потім сплітає їх у групи між собою. Все це перемежовується невеликими репліками оркестру і закінчується кодою, в якій солісти і оркестр об'єднуються. Поперечна флейта фігурує у двох творах такого типу: концертній симфонії №8 для флейти, гобоя і фагота, та № 12 для двох кларнетів та фагота з акомпанементом струнних, 2-х гобоїв і 2-х валторн, де в другій частині (Larghetto) партія першого гобоя замінюється на сольну партію флейти.

Останнім відомим музикантом-німцем, що жив в Англії у XVIII ст. і створював флейтову музику, був знаний на всю Європу у 1770-х рр. соліст-гобоїст *Й.К. Фішер* (пр. 1733–1800) [243]. За життя він написав 3 методичні трактати для гобоя[153]. З під його пера вийшли 10 сонат для флейти з *continuo*, 6 дуетів для 2-х флейт, а також 10 концертів для гобоя, флейти або скрипки з оркестром (пр. 1768 р.). Більшість концертів написано у незручних для одноклапанної флейти бемольних тональностях та тональностях без знаків. При створенні цих творів, Фішер міг орієнтуватися на чотириклапанну флейту П. Флоріо, К. Гедні, Р. Поттера, яка значно полегшувала виконання у тональностях з кількома

153 «The Compleat Tutor for the Hautboy» (пр.1770), «New and Complete Instructions for the Oboe or Hoboy (пр.1780) і «The Hoboy Preceptor» (1800).

знаками. З цим інструментом він вже міг встигнути познайомитися, адже саме у 1768 р. переїхав до Лондона. Проблема полягає в тому, що найнижчою нотою чотириклапанної флейти була *d′*, а в деяких з концертів нижня межа діапазону сягає *c′*[154]. Є два варіанти відповіді на питання, чому композитор включив недосяжну як для одноклапанної, так і для чотириклапанної флейти ноту. Перший і найбільш вірогідний – на гобої та на скрипці, для яких також призначались дані концерти і на яких виконання *c′* було можливим, потрібно дотримуватись виписаної звуковисотності, в той час, як на флейті можна переносити ноти нижче *d′* на октаву вище. Другий – Фішер міг бути знайомий з раннім варіантом флейти з клапанами *f*, *b*, *gis*, *cis′*, *c′* німецького майстра Й.Й. Шухарта, приблизно 1753–1758 років виготовлення і при написанні концертів мати на думці саме такий інструмент.

Єдиним відомим італійцем, що жив в Англії і писав для флейти був клавесиніст, органіст і композитор *Т. Джордані* (1733–1806) [178]. За своє життя він встиг об'їздити з концертами Німеччину, Австрію, Нідерланди, Францію, Ірландію та Англію. Джордані був дуже плідним композитором. В його доробку численні опери-буфа, кілька опер-серіа, ораторії, кантати, пісні і камерна музика. Твори за участі флейти написані в галантному стилі, прозорі і не претендують на особливу змістовність. Сольні флейтові партії демонструють високий рівень технічної складності. У доробку Джордані: 6 камерних концертів, 6 концертів для флейти, 2-х скрипок і *continuo*, дуети, тріо, квартети, соло для флейти і *continuo*, 9 сонат.

В кінці століття англійці розширили флейтову методичну базу ще двома виконавськими трактатами. Я. Врагг у своєму *«Наставнику…»* (1792) зробив спробу оновити трактат Л. Гренома, доповнивши його новими музичними прикладами та інструкціями для восьмиклапанної флейти, що стала вже досить популярною на той час. Дж. Ганн у своєму *«Мистецтві…»* (1793) підійшов до виконавських питань з наукової точки зору: описав акустичні умови утворення

154 Наприклад, у третій частині (Rondeau) концерту мі бемоль мажор.

звуку і його властивості, заглибився у тему тембрової специфіки поперечної флейти.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

При розгляді флейтового творчого доробку композиторів Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії були виявлені такі тенденції:

По-перше, популярність поперечної флейти починаючи з кінця XVII ст. (приблизного часу появи одноклапанного інструмента) надзвичайно швидко зростала і до середини XVIII ст. у багатьох країнах Західної Європи сягнула свого піку, протримавшись на вершині аж до початку XIX ст. Про це свідчить як величезна кількість творів написаних для цього інструмента, так і глибоке розуміння багатьма композиторами його специфіки. Різний рівень складності цих творів (від найлегших учбових п'єс до надзвичайно важкої музики, виконання якої, в тому числі і на сучасному інструменті, викликає неабиякі труднощі) вказує на популярність поперечної флейти як в аматорських, так і у професійних колах.

По-друге, у різних країнах флейтове мистецтво розвивалось нерівномірно. Його розквіт почався у Франції у кінці XVII ст. Там вперше були написані сюїти і сонати для флейти з *continuo*, флейтові дуети і тріо (М. Маре, М. де Ля Барр, Ж.-М. Оттетер, М. Блаве та ін.). Вже у середині XVIII ст. флейта у Франції була настільки популярною, що для багатьох композиторів стала основним інструментом у їх творчості (Ж.Б. де Буамортьє, П.-Г. Бюффарден та ін.). Логічним наслідком стало написання методичних трактатів: *«Основ...»* Ж.-М. Оттетера (1707), «Методи…» М. Корретта (1740), «Нової методи…» А. Мао (1759), «Мистецтва…» Ш. Делюсса (1761).

Приблизно з другої чверті XVIII ст. естафету розвитку флейтового виконавського мистецтва підхоплюють Німеччина та Англія. Як німецькі (Кванц, Тромліц), так і англійські (Флоріо, Гедні, Поттер, Рібок) майстри протягом II-ї пол. століття вносили у конструкцію поперечної флейти технічні модифікації, що були покликані полегшити виконання надскладних для одноклапанної флейти пасажів,

покращити інтонацію, розширити коло тональностей і динамічний діапазон, зробити яскравішим тембр. В цей час в обох країнах були створені одні з найвизначніших методичних робіт XVIII ст.: *«Досвід…»* Й.Й. Кванца (1752), *«Інструкції…»* Л. Гренома (1766), *«Повчання…»* Й.Г. Тромліца (1791), *«Мистецтво…»* Дж. Ганна (1793).

В Англії довгий час залишалася популярною поздовжня флейта, і тільки з другої чверті століття на арену вийшов поперечний інструмент, який швидко набув надзвичайної популярності. Написанням творів для флейти займалися як уроджені англійці (Д. Персел, Г. Фінгер, Й.К. Пепуш, Ч.Дж. Стенлі та ін.), так і іммігранти, що побудували кар'єру у Лондоні (Г.Ф. Гендель, К.Ф. Абель, Й.К. Бах та ін.). Їхній спадок охоплює величезну палітру жанрів та форм, а його складність варіюється у діапазоні від аматорського до високопрофесійного рівня.

На території Німеччини музика для флейти створювалась і до середини століття (Й.С. Бах, Г.Ф. Телеман, Й.Д. Хайнікен, с. Бодінус та ін.), однак справжній вибух флейтової творчості стався пізніше при прусському і мангаймському дворах. Під патронатом монарших осіб – короля-флейтиста Фрідріха II і Карла Теодора, який захоплювався флейтою – були зібрані кращі німецькі музиканти (Й.Й. Кванц, Ф.Бенда, Й.Г. Граун, К.Ф.Е. Бах, Й. Стаміц, К. Стаміц та ін.), що створили колосальну кількість флейтової музики для своїх патронів. У їхніх творах знайшли безпосереднє віддзеркалення як розвиток технічних можливостей поперечної флейти, так і ріст виконавської майстерності флейтистів того часу.

На територіях Італії та Австрії флейта не стала панівним інструментом серед більшості музикантів і не пережила технологічних змін, однак значна кількість музичної літератури свідчить, що інструмент користувався популярністю і у цих європейських країнах.

Так, для Італії провідним інструментом протягом всього XVIII ст. була скрипка. Саме тому відбиток скрипкової техніки лежить і на флейтових творах (Ф. Джемініані, К. Тессаріні, А. Локателлі, багатьох творах А. Вівальді), які є часто цікавими у художньому плані, однак не враховують флейтової специфіки і не демонструють сильних сторін інструмента.

У музичному житті Австрії поперечна флейта стала відігравати важливу роль у другій половині XVIII ст. Австрійські композитори використовували інструмент в основному у камерно-ансамблевій сфері (дуети, тріо, квартети, квінтети, дивертисменти). На відміну від Італії, значна частина флейтової музики Австрії створена з глибоким знанням можливостей і сильних сторін поперечної флейти (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Ф.А. Хоффмайстер та ін.), що свідчить про високий рівень виконавського мистецтва у цій країні.

У кінці століття провідну роль у розвитку флейтового виконавського мистецтва знову взяла на себе Франція. Перші професори Паризької консерваторії Ф. Дев'єн, А. Юго, Й.Г. Вундерліх зробили суттєвий внесок у формування репертуару, оновили методичну базу і тим самим дали поштовх подальшій еволюції флейтового мистецтва.

Результати проведеної роботи зі систематизації західноєвропейського флейтового доробку XVIII ст. свідчать про те, що включені у сучасний виконавський репертуар твори тієї епохи складають дуже незначний відсоток від величезного старовинного спадку. Разом з тим, надзвичайно велика кількість «забутих» флейтових творів XVIII ст., безперечно, заслуговує на увагу сучасних музикантів, оскільки за своїми художніми і технічними параметрами вони анітрохи не поступаються шедеврам, обраним часом. Безумовно, для їх розуміння і повноцінної виконавської реалізації необхідне володіння комплексним знанням специфіки флейтового виконавського мистецтва досліджуваної епохи. Наступний розділ покликаний допомогти сучасному музиканту і дати своєрідний ключ для роботи з флейтовими творами XVIII ст.

РОЗДІЛ 3

РЕКОНСТРУКЦІЯ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТОЛІТТЯ (НА ОСНОВІ ТРАКТАТІВ)

3.1. Флейтові виконавські трактати XVIII століття як фундамент комплексного підходу до вивчення західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва

Вивчення трактатів – ключ до розуміння виконавського мистецтва епохи. XVIII ст. у плані кількості і якості представлених праць посідає особливе місце. Тільки для поперечної флейти в цей час було створено близько двохсот робіт. Одні з них адресовані аматорам – невеликі за обсягом, чіткі і лаконічні. Інші – надзвичайно інформативні і якнайповніше відображають музичну специфіку періоду їх написання.

Основними мовами провідних флейтових праць XVIII ст. є французька, німецька і англійська, що ускладнює вивчення цих трактатів вітчизняними музикантами. Сьогодні в російському перекладі доступні: *«Fontegara…»* С. Ганассі (1535), *«Основи…»* Ж.-М. Оттетера (1707), *«Досвід...»* Й.Й. Кванца (1752) і *«Повчання…»* Й.Г Тромліца (1791). Українською – на жаль, жоден з трактатів.

Вищеназвані чотири праці є базою для музикантів, проте, зважаючи на різницю в специфіці національних стилів XVIII ст., а також на динаміку розвитку виконавства і музично-теоретичної думки[155], цих чотирьох перекладів все ж замало, адже вони не розкривають всіх нюансів величезної палітри виконавського мистецтва. Паралельно з вищенаведеними трактатами існує ще біля *200* (!) неперекладених методичних праць XVIII ст., і це лише для поперечної флейти

[155] Погляди теоретиків і виконавців коригувалися не тільки зі зміною поколінь, а й протягом життя однієї людини. Прикладом цього може служити Й.Й. Кванц, який скоригував свої думки щодо подвійного стакато і флейтової аплікатури в наступних після «Досвіду…» роботах [166, с. 7].

[152, с. 195]. Більшість з них не такі всеохоплюючі, як, наприклад, *«Досвід…»* Кванца або «*Повчання…*» Тромліца, і розглядають лише окремі аспекти флейтового виконавського мистецтва, але саме з їх допомогою ми можемо зрозуміти багато важливих нюансів національної специфіки і музичного побуту різних країн.

У вітчизняній науковій літературі вивчення старовинних трактатів XVIII ст. значною мірою пов'язано з ім'ям В.П. Качмарчика. У статтях і монографії українським вченим детально розглянуто праці Й.Й. Кванца і Й.Г. Тромліца, висвітлено питання постановки, амбушюрної і артикуляційної техніки, орнаментаційної практики, що описані в даних трактатах.

На пострадянському просторі справжнім проривом в області духового, зокрема флейтового, виконавства стали переклади російською мовою чотирьох найбільш значущих виконавських трактатів XVI – XVIII ст. Три з них представлені у кандидатській дисертації Н.І. Хазанова (2009) [116]. Повний переклад трактату Кванца був здійснений у 2013 р. К. Петеліною та М. Куперман [66]. Також у 2005 р. вийшов друком переклад першої частини *«Досвіду…»* К.Ф.Е. Баха (перекладач Є. Юшкевич) [9], який містить цінну інформацію щодо особливостей виконавства XVIII ст. Досить широко розкрита тема естетики і виконавства епохи Бароко у кандидатській дисертації Ю.В. Шелудякової (2008) [132], в якій авторка спирається на трактати Ганассі, Оттетера і Кванца. У праці В.А. Захарової (2008) [54] висвітлені особливості французького флейтового мистецтва від його витоків і до сьогодення. З французьких трактатів XVIII ст. детально розглядаються *«Principes…»* і *«L`Art de Preluder»* Ж.-М. Оттетера. Кілька слів сказано про методичні праці М. Корретта, А. Мао, Ш. Делюсса.

Набагато детальніше виконавські трактати вивчені закордонними науковцями. Провідною є дисертація Т.Е. Ворнера (1964) [313], де проаналізовано і упорядковано більшість відомих трактатів XVII–XVIII ст.[156] для дерев'яних духових, а також висвітлено загальні аспекти виконавської практики, описані в них.

---

156 У кінці дисертації наведено упорядкований список з 439 (!) трактатів XVII-XVIII ст. для дерев'яних духових інструментів у хронологічному порядку та коментарі до кожного з них [313, с. 262-426].

Отже, більшість наявних досліджень зосереджують увагу на одному або кількох трактатах. В роботах, де проаналізована велика кількість старовинних праць, суто флейтові виконавські особливості або розглядаються побіжно або не згадуються зовсім. Для нашого дослідження було обрано тринадцять знакових трактатів, які дозволяють скласти картину флейтового виконавського мистецтва XVIII ст., максимально наближену до цілісної. Кожен з них містить важливу інформацію про стан розвитку виконавства певних країн в певний проміжок часу. Деякі надають повну інформацію у максимально розгорнутому вигляді, інші ж обмежуються лише стислим викладом основних аспектів. Однак всі ці знання є значимими, оскільки дозволяють простежити процес формування фундаменту, на якому в майбутньому будуть базуватися національні флейтові школи.

У даному підрозділі представлено короткий огляд кожного з цих трактатів. Праці наведені у хронологічному порядку, починаючи від першого в історії трактату для одноклапанної поперечної флейти Ж.-М. Оттетера *«Основи…»* (1707) і закінчуючи *«Мистецтвом…»* Дж. Ганна (1793).

Велика кількість факсиміле, редакцій і перекладів праць XVIII ст. знаходиться у вільному доступі у мережі. Деякі ж трактати в одиничних екземплярах зберігаються лише в кількох бібліотеках світу. В такому випадку можемо спиратися лише на непрямі джерела, в яких містяться цитати або фрагменти з таких праць, іноді – їх аналіз і основні положення.

З тринадцяти трактатів, представлених в даному підрозділі, в оригіналі було опрацьовано вісім: *«Principes…»* і *«L'Art de préluder»* Ж.-М. Оттетера, *«The modern Music-Master…»* П. Преллера, *«Méthode…»* М. Корретта, *«Nouvelle méthode…»* А. Мао, *«Méthode…»* А. Вандерхаґена, *«The Flute Preceptor»* Я. Вратга, *«Nouvelle méthode»* Ф. Дев'єна. В перекладах – два: *«Versuch…»* Й.Й. Кванца і *«Unterricht…»* Й.Г. Тромліца. Ще три – з непрямих джерел: *«L'art de la flute traversiere»* Ш. де Люсса [220; 54; 313; 166], *«Instructions…»* Л. Гренома [183; 306], *«The Art…»* Дж. Ганна [313].

Жак-Мартен Оттетер «Римлянин»[157]

«Основи гри на флейті, блокфлейті і гобої»[158] (Париж, 1707)

Як три кити, трактати Ж.-М. Оттетера, Й.Й. Кванца і Й.Г. Тромліца тримають на своїх плечах всю флейтову методичну світобудову XVIII ст.

«Основи…» Оттетера – це перший трактат для одноклапанної поперечної флейти, основне джерело інформації з виконавської практики кінця XVIII – початку XVIII ст. Величезна кількість витриманих трактатом перевидань і перекладів свідчать про його надзвичайну популярність у І-й пол. XVIII ст. Це – найбільш впливовий трактат, надрукований перед *«Досвідом…»* Й.Й. Кванца. *«Основи…»* складаються з трьох частин: перша – великий трактат для одноклапанної поперечної флейти, друга і третя – короткі методи для рекордера і гобоя відповідно.

Оттетер розглядає майже всі технічні складові виконавської практики, а також розкриває більшість загальних музично-теоретичних правил виконавства свого часу. Особливо важливими є розділи, де обговорюється інтонування, артикуляція, ритмічна нерівність (*notes inégales*) і орнаментика.

У розділі про артикуляцію описано артикуляційні фонеми *tu*, *ru* і основні їх комбінації, якими користувалися флейтисти початку XVIII ст. у Франції. Кожне правило проілюстроване музичним прикладом.

Оттетер дає розшифрування і пояснює численні французькі прикраси, як-от: *port-de-voix, coulement, accent, double cadence, flattement (tremblement mineur), battement*. Також надано контекстні приклади застосування прикрас.

Чисте інтонування на одноклапанній флейті є одним з найскладніших завдань, що постають перед виконавцем, саме тому Оттетер пропонує специфічні способи регулювання амбушюра для покращення інтонації кожної ноти і трелі.

---

157 Жак-Мартен Оттетер «Римлянин» (Jacques Martin Hotteterre «le Romain», 1674–1763) – французький композитор, педагог, гобоїст і флейтист при дворах Людовика XIV і Людовика XV.

158 «Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce et du haut-bois, divisez par traitez». Трактат опрацьовано за факсиміле сьомого (Амстердам, 1728 р.) [235] і восьмого (Париж, 1741 р.) [234] видань, а також за перекладом Н.І. Хазанова (Москва, 2009 р.) [116].

Жак-Мартен Оттетер «Римлянин»

«Мистецтво прелюдування на флейті траверсо, блокфлейті, гобої та інших мелодичних інструментах»[159] (Париж, 1715)

«Мистецтво прелюдування…» суттєво доповнює *«Основи…»*. Тут автор зосереджується на правилах виконання ритму, метру, пошуках правильних темпових рішень. Дана праця є найважливішим джерелом інформації з імпровізування прелюдій І-ї пол. XVIII ст. Автор роз'яснює основні прийоми модулювання і кадансування при компонуванні прелюдії, ілюструючи все наочними прикладами, і дає величезну кількість прелюдій у основних тональностях, що використовувалися в той час. Цей матеріал сьогодні може бути практично застосований як своєрідний словник інтонаційних зворотів тієї епохи; створені на його базі прелюдії доречно виконувати перед французькими творами І-ї пол. XVIII ст.

Пітер Преллер[160]

«Сучасний майстер музики або універсальний музикант»[161] (Лондон, 1730)

Дана робота являє собою збірку з шести окремих виконавських трактатів для рекордера, поперечної флейти, гобоя, скрипки, клавесину і голосу. Також включає розділ з історії музичного мистецтва і словник музичних термінів. Вперше видана у 1730 р., збірка витримала велику кількість перевидань і стала справжнім бестселером серед методичних праць того часу.

«*Найновіша метода для учнів на німецькій флейті…*»[162] є збіркою численних відредагованих анонімних трактатів, які з'явилися у Англії у І-й пол. XVIII ст. і

---

159 «L'Art de préluder sur la flûte traversière (la flûte à bec, le Hautbois et autres instruments de dessus)». Трактат опрацьовано за факсиміле першого видання (Париж, 1719 р.) [236].

160 Пітер Преллер (Peter Prelleur, 1705 – пр.1741) – композитор, клавесиніст, органіст і музичний теоретик французького походження, що жив і працював у Лондоні.

161 «*The modern Music-Master or universal musitian*». Трактат опрацьовано за факсиміле першого видання (Лондон, 1730 р.) [280].

162 «*The newest method for learners on the german flute as improved by the greatest masters of the age with a collection of the finest minuets, rigadoons, and opera airs extant*».

насправді були англомовними перекладами «*Основ…*» Оттетера. Єдиним нескопійованим з «*Основ…*» є розділ про метр. Інформація, що подана в ньому базується, однак, на «*Мистецтві прелюдування…*» того ж Оттетера і трактаті «*La veritable maniere…*»[163] французького гобоїста Жана-П'єра Фрейон-Понсейна[164] (1700). В кінці трактату представлені танці і перекладення арій з популярних на той час опер для одної або 2-х флейт.

Всі англійські флейтові виконавські трактати, що були видані до 1766 р.[165] спиралися на напрацювання французьких флейтистів. Це є доказом того, що англійська флейтова школа у своїх витоках базувалася саме на французькому фундаменті.

За великим рахунком, нічого нового у теоретичному і виконавському планах ця праця нам не повідомляє, однак, зважаючи на колосальну кількість її перевидань, а отже і популярність, можна зробити висновок, що англійську музику для флейти першої половини XVIII ст. слід виконувати, спираючись саме на французьку манеру виконання.

Мішель Корретт[166]

«Обґрунтована метода, що дозволяє легко навчитись грати на поперечній флейті»[167] (Париж, 1740)

«*Метода…*» Корретта, на відміну від трактатів Оттетера, призначена для аматорів. Це перший навчальний посібник для винайденої у 1720-х рр. чотиричастинної однаклапанної поперечної флейти (праця Оттетера написана для тричастинного інструмента), і перший, в якому є згадка про пікколо. Трактат

---

163 «*La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du hautbois, de la flute et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens*»

164 Жан-П'єр Фрейон-Понсейн (Jean-Pierre Freillon-Poncein, пр. 1655- пр. 1720) – французький композитор і гобоїст.

165 Саме у 1766 р. були написані «Інструкцій…» Л. Гренома – перший суто англійський флейтовий трактат.

166 Мішель Корретт (Michel Corrette, 1707–1795) – французький органіст і композитор.

167 «Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere avec les principes de Musique, des Ariettes et autres Jolis Airs en Duo». Трактат опрацьовано за факсиміле другого видання (Париж, 1753 р.) [180].

включає в себе відомості щодо базових принципів теорії музики, розділи про прелюдування і транспозицію. Традиційно для того часу, остання частина являє собою збірку простих арій і дуетів.

Важливими є порівняння особливостей використання метру у французькій, італійській, англійській і німецькій музиці. Крім того, представляється цінним пояснення взаємозв'язку темпу і метру, а також специфіки виконання *notes inégales*.

Корретт дає визначення і наводить розшифрування різноманітних прикрас і представляє контекстні приклади їх використання. На матеріалі соло, арій і дуетів він ілюструє застосовування пальцевого вібрато (*flattement*) для виділення особливо важливих нот. Дуже цінними є міркування автора щодо імпровізованих прикрас та демонстрація специфіки їх застосування на конкретних прикладах.

Артикуляційні фонеми *tu* і *ru*, а також всі комбінації з ними Корретт визначає як застарілі, рекомендуючи натомість користуватися односкладовою артикуляцією.

Також до трактату включено основні правила прелюдування. Вони мають багато спільного з оттетерівськими, однак є і нові важливі доповнення та зауваження щодо цього мистецтва. За доброю традицією, правила проілюстровані яскравими і зрозумілими нотними прикладами.

«*Метода…*» Корретта є незамінним джерелом інформації з французької флейтової практики II-ї чверті XVIII ст., хоча і написана не флейтистом.

Йоганн Йоахім Кванц[168]

«Досвід настанов з гри на поперечній флейті»[169] (Берлін, 1752)

«Досвід…» – монументальний трактат, який віддзеркалює музичну практику Німеччини ІІ-ї чверті XVIII ст. Одразу після виходу він отримав схвалення читачів і став найвпливовішою музично-теоретичною працею свого часу. Був виданий одночасно французькою і німецькою мовами (голландський переклад з'явився двома роками пізніше), багаторазово перевидавався і до сьогодні залишається об'єктом пильної уваги професіоналів. *«Досвід…»* складається з трьох частин, серед яких перша присвячена виключно флейтовим інструкціям. Друга – мистецтву акомпанування і питанням ансамблевої гри. Третя – музичним формам і стилю.

На відміну від більшості виконавських праць, виданих в той час, *«Досвід…»* не був самовчителем для аматорів. Трактат виходить далеко за межі вузькоспеціалізованого виконавського повчання, однак, все ж лишається, в першу чергу, *настановою саме для флейтистів*. Головною ідеєю трактату, за вдалим формулюванням В. Качмарчика, є «вибудовування цілісної системи підготовки різнобічно освіченого флейтиста-соліста, творця, який глибоко збагнув стильове різноманіття і особливості інтерпретації, твердо засвоїв гармонію і основи композиції, вільно володіє навичками імпровізації і здатен своїм виконанням принести естетичну насолоду слухачу» [62, с. 116].

Одними з найцінніших для виконавця на флейті є розділи про постановку, орнаментацію, і артикуляцію. *«Досвід…»* – це єдиний трактат аж до виходу *«Мистецтва…»* Дж. Ганна (1793), в якому подано опис гнучкості амбушюра флейтиста, необхідної для виконання октав і реалізації динамічних відтінків. Кванц присвячує значну увагу прикрасам, розділяючи їх на дві категорії – основні (зазвичай позначені в музичному тексті знаками) і довільні (імпровізовані,

---

168 Йоганн Йоахім Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) – камер-музикант, педагог, майстер музичних інструментів, музичний теоретик і композитор, що працював спершу в Дрездені, а потім в Берліні при дворі прусського короля Фрідріха Великого (Friedrich II, Friedrich der Große, 1712–1786).

169 «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen». Трактат опрацьовано за перекладом К. Петеліної (Санкт Петербург, 2013 р.) [66], а також за факсиміле першого видання (Берлін, 1752 р.) [283].

залишені на розсуд /смак/ виконавця). Розділ про артикуляцію містить приклади, що ілюструють актуальні в той час у Німеччині правила використання складів (*ti, di, tiri, diri, did`ll*). У *«Досвіді…»* вперше було описано техніку подвійного *staccato* та техніку гри без участі язика. На особливу увагу заслуговує розділ *«Про манеру виконання Адажіо»*, в якому продемонстровано способи орнаментування простої мелодії.

«Досвід…» Й.Й. Кванца в свій час став рушієм розвитку флейтового мистецтва, а в наш – дозволив краще зрозуміти не тільки технічний, а й естетичний бік виконавства II-ї чверті – середини XVIII ст.

Антуан Мао[170]

«Нова метода навчання грі на флейті за короткий термін»[171] (Париж 1759)

«Нова метода…» написана на піку популярності одноклапанної флейти. У вступі автор декларує свою мету – розширити незрівнянні *«Основи…»* Оттетера і тим самим задовольнити сучасні йому педагогічні потреби. В другому виданні текст подано паралельними колонками французькою і голландською мовами, адже А. Мао, хоч і працював у Парижі, однак, за походженням був нідерландцем.

«Нова метода…» адресована як початківцям, так і більш досвідченим виконавцям. Написана дуже чітко, ясно і стисло, ця робота є однією з найкращих з-поміж усіх трактатів XVIII ст. і має бути рекомендованою для обов'язкового вивчення сучасними музикантами.

Сильними сторонами *«Методи…»* є розділи про інтонування, артикуляцію, орнаментику і альтернативну аплікатуру. Для коригування інтонації автор пропонує користуватися одразу кількома прийомами: коригуванням амбушюру, використанням альтернативної аплікатури, заміною середніх частин інструмента та висуванням корку.

---

170 Антуан Мао (пр.1720 – пр.1785) – видатний голландський флейтист і композитор.

171 «Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps a jouer la flute traversière». Трактат опрацьовано за факсиміле другого видання (Париж, 1759 р.)[258].

В одному з розділів трактату знаходимо ще одне, після Корретта, підтвердження того, що від комбінацій фонем *tu*, *ru*, які складали основу артикуляції в часи Оттетера, відмовились, залишивши лише *tu*. Тепер різноманіття артикуляції досягалось комбінаціями штрихів *legato* і *détaché*. Для подвійного *staccato* Мао рекомендує використання комбінації *di-del*.

Автор вбачав різницю між італійським і французьким виконавськими стилями в специфічних прикрасах, що були проілюстровані ним у музичних прикладах.

Цікавими є згадки про дві особливі техніки, які, за Мао, використовувались дуже рідко: утримування флейти зліва і розташування лабіального отвору між верхньою губою і носом (!), потік повітря при цьому подавався знизу. Мао не рекомендував жодну з цих непрактичних технік.

Шарль Делюсс (де Люсс)[172]

«Мистецтво поперечної флейти»[173] (Париж, 1761)

Фрагменти *«Мистецтва…»* частково запозичені зі скрипкового трактату Фр.С. Джемініані *«Мистецтво гри на скрипці»* (1751), однак у Делюсса містяться унікальні ідеї щодо флейтової артикуляції, вібрато, обертонів.

«Мистецтво» – перший французький флейтовий трактат, де згадується подвійне *staccato*[174] . Для його виконання використовуються комбінації складів *loul*, що проілюстровано нотним прикладом. Делюсс першим серед французьких флейтистів пише про артикуляцію без участі язика на складі *hu*, яку можна використовувати у повільних ніжних частинах.

Делюсс описує три способи виконання вібрато. Згідно першого, дещо дивного, виконавець повинен чергувати привертання і відвертання від себе флейти за допомогою великого пальця лівої руки. За другим – коливання тону досягається за

---

172 Шарль де Люсс (Charles de Lusse, 1720-25 – 1774) – французький флейтист і композитор.

173 «L'art de la flute traversiere». Основні положення трактату де Люсса проаналізовані у працях Є. Губіч [220], В.А. Захарової [54], Т.Е. Ворнера [313], р. Браун [166].

174 "Подвійне стакато" або "подвійний язик" – спосіб виконання дуже швидких фігурацій на духових інструментах, коли атака першої ноти реалізується за допомогою передньої частини язика (кінчика), а наступної – за допомогою задньої (кореня), що значно підвищує рухливість.

допомогою поштовхів дихання на складах *hou, hou*, що відповідає сучасному діафрагмальному вібрато. Це – перша згадка такого типу вібрато. Третій спосіб – вібрування за допомогою пальців або *flattement*, вже описане попередниками (Оттетром, Кванцем та ін.). Даний різновид використовувався тільки на довгих нотах.

«Мистецтво» – перший французький флейтовий трактат, в якому дається пояснення флейтових обертонів, їх нотації і виконання. В ньому також описана залежність манери виконання прикраси від її смислового наповнення.

Трактат містить 20 прелюдій у різних тональностях, велику кількість вправ-етюдів, які є одними з перших у своєму роді для флейти, а також 12 безпрецедентних за технічною складністю каприсів-каденцій.

Праця Делюсса свідчить, наскільки високим був рівень флейтового мистецтва у Франції третьої чверті XVIII ст., яким інтенсивним був його розвиток і який технічний стрибок зробило виконавство на цьому інструменті у порівнянні з початком століття.

Льюіс Греном[175]

«Прості і легкі інструкції для гри на німецькій флейті»[176] (Лондон, 1766)

«Інструкції…» Гренома – перший суто англійський підручник для флейти. Трактат містить розділи, присвячені базовим музично-теоретичним поняттям та найрізноманітнішим виконавським питанням: постановці при грі на флейті, амбушюру і виконавському диханню, орнаментиці, артикуляції.

Греном забезпечує читача розлогими інструкціями щодо подвійного *staccato* (використовуючи склади *toot-tle*), що є показником зростання важливості цієї техніки протягом другої половини XVIII ст. Також він вперше в історії флейтового

---

[175] Льюіс Греном (Lewis Granom, 1700–1780) – англійський флейтист, вчитель і композитор.

[176] «Plain and easy instructions for playing on the german flute». Трактат Гренома детально розглянутий у докторській дисертації Х. Кроун [183].

виконавського мистецтва розглядає техніку потрійного *staccato* (комбінація складів *toot-tle-too),* що застосовується для швидких тріолей, а також у всіх жигах.

«Інструкції…» – перший флейтовий трактат в якому зроблена спроба чітко визначити довжину аподжіатур. Автор надає приклади довших і коротших затримань відповідно до конкретних тривалостей.

Також трактат містить викладені на 18 (!) сторінках таблиці трельних аплікатур – найбільш деталізовані з усіх, що були надруковані у XVIII ст. Крім того, Греном запропонував 32 авторські прелюдії у 12 мажорних і 10 мінорних тональностях, дуети для 2-х флейт без акомпанементу і для флейти з цифрованим басом.

Фактично, це перший авторський трактат, де згадано багатоклапанну флейту. Греном не схвалює додавання клапанів, які, на його думку, тільки захаращують інструмент і не забезпечують такій флейті інтонаційні переваги перед одноклапанною.

Принципи флейтового виконавства викладені Греномом чітко і зрозуміло, але, разом з тим, глибоко і детально, що робить працю незамінною для музикантів різного рівня виконавської майстерності. Всі методичні роботи для флейти англійських авторів, створені від моменту появи *«Інструкцій»* (1766) і аж до кінця XVIII ст. або повністю копіюють частини з Гренома або використовують його напрацювання у дещо зміненому вигляді.

Аман Вандерхаґен[177]

«Нова раціональна метода для флейти»[178] (Париж, 1790)

Трактат Вандерхаґена, окрім теоретичної бази, містить низку вказівок щодо постановки пальців і рук, положення амбушюру, своєчасного дихання, правильного фразування і способів корекції строю нестабільних нот на одноклапанній флейті.

У порівнянні з працями Оттетера (1707) і Кванца (1752), у *«Методі…»* зменшується кількість артикуляційних складів і різновидів прикрас. Велику цінність представляє *таблиця італійських термінів*, де максимально детально роз'яснено їх значення[179]. Автором запропоновані найуживаніші в кінці XVIII ст. послідовності штрихів, які можна було використовувати в разі відсутності штрихових позначень. Це видається особливо важливим, зважаючи на те, що композитори XVIII ст. приділяли мало уваги позначенню штрихів у своїх творах, а виконавські традиції застосування певних штрихових комбінацій передавалися усно.

Окремий розділ трактату присвячено мистецтву *прелюдування*. Це є беззаперечним підтвердженням того факту, що, не зважаючи на значні стильові зміни, які відбувалися в кінці XVIII ст., традиція *прелюдування* перед виконанням твору не зникла. Шістнадцять зразків прелюдій (вісім у мажорних і вісім у мінорних тональностях) дають змогу сучасним виконавцям зрозуміти основи прелюдування класичного періоду, навчитися імпровізувати правильно і в належному стилі.

---

177 Аман Вандерхаґен (Amand Vanderhagen або Amand Van der Hagen, 1753–1822) – фламандський кларнетист. Народився у 1753 р. в Антверпені. Освіту отримав у Брюсселі. В 1785 переїхав до Парижа, де почав працювати, як кларнетист і фаготист в королівському ансамблі «Gardes-Françaises». Широко відомий, як автор першого посібника гри на кларнеті «Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette» (Париж, 1785). До його методичного доробку також входять «Nouvelle méthode de clarinette» (Париж, 1798), «Méthode nouvelle et raisonée pour le hautbois» (Париж, 1792), а також «Méthode nouvelle et raisonée pour la flûte» (Париж, 1790) і його перевидання «Nouvelle méthode de flûte» (Париж, 1798), що розглядається в даному підрозділі.

178 «Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, detaillés avec précision et clarté». Трактат опрацьовано за факсиміле 1798 р. [311].

179 Вандерхаґен трактує італійські позначення на початку твору одночасно і як темп, і як характер.

Друга частина трактату – збірка вправ, етюдів і художнього матеріалу, що вибудована за принципом “від легкого до складного”, є відмінним посібником як для флейтистів-початківців, так і для професіоналів.

Все вищеназване робить *«Методу…»* А. Вандерхагена незамінним джерелом для вивчення специфіки флейтового виконавства Франції класичного періоду.

Йоганн Георг Тромліц[180]

«Повне й ретельне повчання грі на флейті»[181] (Лейпциг, 1791)

«Повчання…» за обсягом, кількістю піднятих питань і якістю їх викладу можна поставити в один ряд з трактатом Кванца. У праці Тромліца, на відміну від *«Досвіду…»* Кванца, немає окремих розділів щодо підготовки до концертного виконання або щодо оцінки музикантів і музичних творів (хоча такі відомості і зустрічаються в тексті інших розділів) тощо. Однак глибина розкриття суто флейтових питань доведена ним до абсолюту. Автор мав колосальний досвід в теорії, композиції, будові інструмента і виконавстві, що відбилося у висвітленні даних питань в трактаті. Найбільш важливими для виконавця є розділи про артикуляцію, прикраси і тембр.

«Повчання…» написане насамперед для одноклапанної флейти, але згадуються також і додаткові клапани та їх використання для покращення тембру та інтонації. У 1800 р. Тромліц написав трактат *«Про багатоклапанну флейту»*[182], який позиціонував як другу частину *«Повчання…»*.

Починаючи з Корретта (1740), всі без винятку французькі автори відмовляються від артикуляційних комбінацій, надаючи перевагу односкладовій артикуляції. У Німеччині ж, судячи з трактатів Кванца і Тромліца, продовжували користуватись великим арсеналом артикуляційних фонем аж до кінця XVIII ст.

---

180 Йоганн Георг Тромліц (Johann George Tromlitz, 1725–1805) – видатний німецький флейтист, педагог, майстер інструментів і композитор.

181 «Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen» (нім.). Трактат опрацьовано за факсиміле першого видання (Лейпциг, 1791 р.) [308] , а також за перекладом Н.І. Хазанова (Москва, 2009 р.) [116].

182 «Über die Flöten mit mehreren Klappen: Deren Anwendung und Nutzen» (нім.).

Розділи про артикуляцію з *«Повчання…»* за обсягом і змістом перевершують все, що було написано до цього часу. На відміну від Кванца (*ti*, *di*), Тромліц рекомендує склади *ta* і *da*, які, на його думку, роблять звук повнішим, вільнішим і відкритішим. Для подвійного *staccato* запропонована комбінація *dad'l*. Цікавим є приклад, в якому запропоновано одинадцять варіантів артикуляційного рішення однієї фрази[183]. Це демонструє гнучкість системи артикуляції, яка залежала насамперед від характеру самої фрази.

П'ятдесят сім сторінок трактату присвячено орнаментиці. Як і у Кванца, прикраси у Тромліца поділені на дві категорії – основні (до якої відносяться і динамічні відтінки) та довільні. Окремий розділ відведено трелям, способам їх виконання і коригування інтонації. Тромліц наводить дуже показовий приклад способів прикрашання *Adagio*. Він розписує його на 7 рядків, де перший – мелодія майже без прикрас, другий – редуційована до акордових нот мелодія, третій – гармонічна основа, четвертий – *continuo*, а останні три – орнаментована в різні способи мелодія, від простого до ускладненого варіанту.

На відміну від багатьох попередників, Тромліц був прибічником рівного за тембром у всіх регістрах, сильного звуку, чим передбачив виконавські тенденції XIX ст.

[183] Див. нотний приклад у додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.н).

Якоб Вragг[184]

«Флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті»[185] (Лондон, 1792)

Врагг був одним з тих авторів, що використовували напрацювання Л. Гренома. З «Інструкцій…» Гренома він скопіював деякі фрагменти тексту і таблицю аплікатур для одноклапанного інструмента. До цього додав власні інструкції для восьмиклапанної флейти, вже досить популярної на той час, і власні музичні приклади. Особистий внесок Врагга виявився досить вагомим: трактат став настільки популярним і затребуваним, що з 1792 по 1802 витримав двадцять перевидань, адже в ньому були сконцентровані найнеобхідніші як для початківців, так і для професійних флейтистів знання.

Інформація викладена у трактаті детально і глибоко, а водночас – стисло і чітко. На особливу увагу заслуговують розділи про прикраси, тривалості нот, артикулювання подвійного і потрійного *staccato*. Друга частина трактату – збірка авторських дуетів, арієт, фрагменти з творів сучасників Врагга, які є цінним практичним посібником для флейтистів різного рівня технічної і художньої підготовки. Серія з 28 прелюдій підтверджує важливість традиції прелюдування для виконавського мистецтва кінця XVIII ст.

Трактат Врагга відображає унікальну виконавську специфіку флейтового мистецтва Англії II-ї пол. XVIII ст. і є незамінним джерелом цінної інформації для роботи з творами К.Ф. Абеля, Й.К. Баха, Й.К. Фішера, Т. Джордані та ін.

---

184 Нам не вдалося знайти жодних біографічних даних про Якоба Врагга. Однак з його власних праць можна почерпнути деяку інформацію. Наприклад, в першому виданні трактату «The Flute Preceptor» Врагг позиціонує себе як вчитель флейти і гобоя [313, с. 332], також на користь цього свідчить його трактат «Гобойний наставник» [313, с. 333]. У розділі «Кілька побіжних спостережень щодо восьмиклапанної флейти» з флейтового трактату автор, в якості доказу надійності інструмента, зауважує, що професія змушує його брати флейту з собою у різні частини міста і восьмиклапанний інструмент при цьому завжди залишається в порядку [328, с. 15]. Отже, з цього можна зробити висновок, що Врагг або мав велику кількість учнів у різних частинах Лондона, або, що ймовірніше, був концертуючим виконавцем.

185 «The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute». Трактат опрацьовано за факсиміле третього (Лондон, 1806 р.) [328] і сорокового (Бостон, пр.1855 р.) [329] видань.

Франсуа Дев'єн[186]

«Нова теоретична і практична метода для флейти»[187] (Париж, 1792)

Остання значна французька методична праця для одноклапанної флейти. Вона залишалась надзвичайно популярною від першої публікації і протягом всього XIX ст.

Завдяки главам про артикуляцію і орнаментацію трактат стає, наряду з *«Методою…»* Вандерхаґена, важливим джерелом для вивчення французької виконавської практики класичного періоду. Дев'єн наводить приклади інкорпорування відповідних штрихів до нотного тексту. Такі приклади демонструють найуживаніші комбінації штрихів, що фігурували у музиці того часу, а також вкотре свідчать, що відсутність позначок не означала неможливості їх додавання самим виконавцем. Як не дивно, на відміну від переважної більшості музикантів II-ї пол. XVIII ст., Дев'єн відхиляє і навіть засуджує практику подвійного *staccato* як неприродню і таку, що перешкоджає нюансам артикуляції.

Трелі, групето і аподжіатури – це все, що обговорюються у главах про орнаментацію, віддзеркалюючи тенденцію до зменшення широкого арсеналу прикрас в кінці XVIII ст. у порівнянні з його початком.

Джон Ганн[188]

«Мистецтво гри на німецькій флейті за новими принципами»[189] (Лондон,1793)

Всеохоплюючий та найглибший за змістом англійський флейтовий трактат XVIII ст., один з найважливіших, написаних у Європі до цього часу.

---

186 Франсуа Дев'єн (François Devienne, 1759–1803) – французький флейтист, фаготист, композитор і один з перших викладачів флейти у Паризькій консерваторії.

187 «Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte». Трактат опрацьовано за факсиміле паризького видання 1794 р. [189].

188 Джон Ганн (John Gunn, 1765–1824) – шотландський віолончеліст, флейтист, педагог і музикознавець.

189 «The Art of Playing the German-Flute on new principles». Найголовніші положення трактату описані у дисертації Т.Е. Ворнера [313].

У вступному розділі з наукової точки зору описано утворення та властивості музичного звуку, що є унікальною практикою для XVIII ст. Трактат відображає конфлікт, що існував між естетичним еталоном великого, яскравого, однаково сильного у всіх регістрах звуку багатоклапанної флейти, який утвердився в Англії у останній чверті століття, і старшим ідеалом м'якого, різноманітного тону одноклапанної флейти. Ганн схвалював і рекомендував обидва звучання, що мало забезпечувати різнобарвність виконання.

Артикуляції і орнаментиці не приділено багато уваги, однак поданої інформації достатньо для розуміння особливостей виконавської практики Класичної епохи у Англії цього часу. Артикуляційні склади були спрощені до приголосних *t* і *d*. Для подвійного *staccato* Ганн рекомендує комбінації *teddy* або *tiddy*.

У розділі про виразне виконання Ганн звертається до дуже важливої аналогії між ораторським і музичним мистецтвом, а також обговорює різні ритмічні малюнки, які є складовою музичних фраз.

Зважаючи на різноманітність піднятих питань флейтового виконавства та глибину їх розкриття, *«Мистецтво…»* є одним з найважливіших трактатів межі XVIII і XIX ст., який виступає певним містком що їх зв'язує.

Окрім вищеназваних праць у процесі написання даного дослідження були опрацьовані також інші трактати і методики XVI–XVIII ст., а саме роботи: С. Ганассі [116], Р. Роньйоні [292], Ф. Роньйоні [293], Дж. Да ла Касси [185], С. Вірдунга [312], М. Агріколи [139], Т. Борде [153], Ж.-П. Фрейона-Понсейна [210], Л. Моцарта [97], К.Ф.Е. Баха [9], Ф. Куперена [76], Д.Г. Тюрка [310], Ф. Джемініані [215], М. де Сен-Ламбера [299]. Переважна більшість з них написана не для поперечної флейти, однак всі вони містять важливу інформацію щодо специфіки виконавського мистецтва XVIII ст., яка іноді не згадується у флейтових трактатах або розглядається в них з іншого ракурсу.

Наявність такої кількості методичних посібників свідчить про те, що у XVIII ст. в країнах Західної Європі інтенсивно формувалися і розвивалися осередки флейтового мистецтва, закладався фундамент національних виконавських шкіл, які

продовжують жити і розвиватись до сьогодні. Стартом цього процесу можна вважати написання Оттетером *«Основ…»* (1707). Протягом наступних сорока років Франція була провідним постачальником трактатів для поперечної флейти, які дали поштовх розвитку методики флейтового виконавства у інших європейських країнах.

В 1752 р., вийшов друком *«Досвід…»* Й.Й. Кванца, а в 1791 р. – *«Повчання…»* Тромліца, які вивели на міжнародну арену ще одну потужну флейтову школу – німецьку.

Найпізніше до європейської виконавської плеяди долучилася англійська школа, яка одразу заявила про себе яскравими і змістовними методичними розробками Л. Гренома і Дж. Ганна.

Величезна кількість трактатів та їх глибоке смислове наповнення свідчать про особливу роль XVIII ст. в історії розвитку сольного і ансамблевого флейтового мистецтва. Вперше за всю історію авторами методичних посібників було розглянуто повний комплекс флейтових виконавських засобів, виведені основні правила і дані ґрунтовні рекомендації для професійного виконавства на цьому інструменті. Аналіз корпусу трактатів дозволяє простежити загальну тенденцію до постійних змін протягом століття одних аспектів флейтового виконавського мистецтва (артикуляція, орнаментика, фразування) і майже повної незмінності інших (імпровізація, ритмічна альтерація). Однак, жоден з цих аспектів не був забутий, виведений з обігу, що вказує на спадкоємність традицій. Відповідно, для виконання музики XVIII ст. сучасному музиканту бажано ознайомитись з якомога більшою кількістю методичних посібників різних країн і різного часу написання. Найбільш інформативними флейтовими працями є описані вище тринадцять трактатів, які разом з провідними історичними роботами для інших інструментів (наприклад, К.Ф.Е. Баха або Л. Моцарта) дозволяють зрозуміти важливі нюанси національної специфіки і музичного побуту різних країн, поринути у сутність процесів, що відбувалися в музичному виконавському мистецтві XVIII ст., скласти його цілісну картину, та – що найголовніше – виконувати музику того часу цікаво, творчо і відповідно до історичної правди.

3.2. Реконструкція та аналіз особливостей виконавської практики

3.2.1 Темп і характер як єдине ціле у музиці XVIII століття. Способи вирішення труднощів при визначенні темпу

Визначення адекватного темпу музичних творів XVIII ст. – одне з важливих завдань. Звертаючись до виконавських трактатів епохи, розуміємо, що ця проблема була актуальною завжди: «Хоча важко розподілити ноти відповідно до певного темпу, це ще не так важко, як визначити правильний темп п'єси», – пише Тромліц [116, с. 153]. Італійські терміни, які сьогодні інтерпретуються переважно як показники *швидкості* виконання, у XVII–XVIII ст., відображали передусім *характер п'єси*, її *афект*. Куперен пише з цього приводу: «Усі п'єси <...> прагнуть виразити якесь почуття. Отже, не маючи придуманих позначень або символів, щоб передати конкретні ідеї, ми намагаємось виправляти це вказівками на початку творів, використовуючи такі слова, як *Tendrement*, *Vivement* та інші, що якнайповніше передають ідею, яку ми хочемо виразити» [252, с. 59-60].

Проблему темпу в музиці XVIII ст. розглядали численні музикознавці, зокрема А. Долмеч [190, с. 27-52] та Р. Браун [166, с. 81-82], Т.Е. Ворнер [313, с. 96–116], К. Лоусон і Р. Стауелл [252, с. 58-64], Ю.В. Шелудякова [132, с. 136–149]. Найбільш вичерпно цю тему висвітлено в працях Р. Донінгтона: розглянуто зв'язок метру і темпу, швидкість виконання різноманітних старовинних танців, гнучкість темпу в музиці епохи Бароко [191, с. 11-28; 192, с. 316-368]. В українському музикознавстві тема темпу у флейтовій музиці XVIII ст. досі перебуває поза увагою науковців.

Які ж існували методи визначення швидкості виконання у творах XVIII ст.? Що з цього приводу пишуть автори трактатів? Спробуємо відповісти на ці питання і систематизувати правила епохи.

Подана у трактатах інформація щодо визначення темпу, переважно, не систематизована, часто – спорадична. Крім того, нерідко погляди авторів на трактування італійських позначень темпів-характерів дещо відрізнялись. Так,

Р. Донінгтон пише, що Г. Перселл (1683) визначав *Largo* як помірний темп, С. де Броссар[190] (1703) – як дуже повільний [191, с. 15], Л. Моцарт та Й.Г. Вальтер[191] пропонували виконувати *Largo* повільніше за *Adagio* [252, с. 59]. Найповільнішим визначав *Largo* А. Вандерхаґен (1790)[192]. Усі вони підходили до визначення швидкості виконання дуже приблизно. Однак були й ті, хто ще до винайдення метронома (1812) намагався знайти спосіб робити це більш-менш точно.

Визначення темпу за допомогою музичного розміру

Першим серед флейтистів тему зв'язку *музичного розміру* і *темпу* розглянув Оттетер (1719). Він пише про швидкість долей для кожного розміру (метру[193]), а також пов'язує розміри з певними танцями та частинами циклів, в яких вони використовувалися [236, с. 57-61]:

1. Розмір 4 (C) рахується повільно на 4. Використовується для прелюдій, початкових частин сонат, алеманд і адажіо, але непридатний для рухливих та швидких танцювальних частин.

2. Розмір 𝔠 рахується швидко на 4 або повільно на 2. Італійці використовували цей розмір тільки з позначками *tempo di gavotta*, *tempo di capella* або зі звичним для нас *tempo alla breve*. У таких випадках такт рахується на два швидких удари.

3. Такт з позначенням 2 містить два удари. Твори, написані в такому розмірі, жваві, часто з пунктирним ритмом. Застосовується в оперних увертюрах, а також у

190 Себастьян де Броссар (1655–1730) – французький композитор, капельмейстер, історик і теоретик музики [165].

191 Й.Г. Вальтер (1684–1748) – німецький органіст, композитор, лексикограф, музичний теоретик [171].

192 У трактаті представлено таблицю італійських термінів динаміки і темпу (характеру), які максимально зрозуміло роз'яснено французькою (Дод. А, Приклад 3.2.1.a). За його таблицею: Largo – найповільніший з усіх темпів; Larghetto – трохи жвавіше, ніж Largo; Adagio – поважно і жвавіше, ніж Largo; Grave – жвавіше, ніж Adagio та з певною важкістю у виконанні; Affectuoso – між Andante й Adagio, з виразністю і ніжністю у звучанні; Amoroso – м'яко, рух ніжний і повільний, Andante – рухливо, граційно; Andantino – не так весело як Andante; Moderato – помірно; Gratioso – граційно; Allegro – весело; Allegretto – менш швидко, ніж Allegro; Vivace – весело і жваво; Presto – швидко; Prestissimo – дуже швидко, це найбільш швидкий темп; Cantabile – співати легко, не поспішаючи [311, с. 21].

193 У старовинних трактатах термін «метр» використовується у значенні, що відповідає сучасному поняттю розміру, яке і буде використано далі в тексті дисертації.

таких частинах балету: *entrées*, марші, буре, гавоти, ригодони, бранлі, котільйони. В італійській музиці не зустрічається.

4. Розмір $^{3}/_{2}$ рахується повільно на 3. Використовується у творах ніжних і зворушливих: *sommeils*, плачах, кантатах, курантах і частинах *grave* у сонатах.

5. Музика у розмірі 3 або $^{3}/_{4}$ може бути як повільною, так і досить швидкою, залежно від жанру і загального контексту. У цьому розмірі написані пасакалії, чакони, сарабанди, танцювальні частини і куранти в італійському стилі.

6. Розмір $^{3}/_{8}$ найчастіше використовують для дуже швидких п'єс – канарі й пасп'є. У цих випадках цілий такт рахується на один удар. Іноді зустрічається і в дуже повільних творах, рахується на три удари.

7. Розмір $^{9}/_{8}$ рахується на 3, його використовують у жигах із сонат, іноді в кантатах.

8. Розмір $^{6}/_{4}$ здебільшого рахується на 2 удари на цілий такт. Використовується в оперних увертюрах, лурах, жигах, форланах і в деяких інших танцях. В італійській музиці зустрічається дуже рідко.

9. Кожен такт у розмірі $^{6}/_{8}$ рахується на 2. Найкраще підходить для інструментальної музики, особливо для жиг.

10. Розмір $^{12}/_{8}$ рахується на 4. Як і попередній розмір, він більше підходить для інструментальної музики, його використовують у жигах.

11. Розмір $^{2}/_{4}$ рахується швидко на 2, застосовується для швидких мелодій, мелодій з пунктирним ритмом, а також кантат.

Отже, можемо спостерігати: швидкість темпу прямо пропорційна значенню чисельника дробу, що позначає розмір, і зворотно пропорційна значенню знаменника. Іншими словами, абсолютна тривалість, наприклад, вісімки в розмірі $^{3}/_{8}$ буде більша, ніж у розмірі $^{3}/_{4}$ (тобто темп твору в розмірі $^{3}/_{8}$ буде повільнішим, ніж у розмірі $^{3}/_{4}$). Звичайно, цей висновок досить загальний і потребує ґрунтовнішого дослідження. Також велике значення має розмір домінуючої найменшої тривалості. Цінний матеріал для спостережень надає, наприклад, перша частина сонати сі мінор BWV 1030 Й.С. Баха для флейти і клавесина.

Про те, що розмір є прямим показником темпу, писав М. Корретт (1740) [180, с. 4]. Так, розмір **2** був характерним для французьких ригодонів, гавотів, буре і котильйонів, а розміри $^{2}/_{4}$ і $^{2}/_{8}$ часто використовували в *allegro* і *presto* італійських сонат і концертів[194] [180, с. 4-6]. Точних інструкцій щодо визначення темпу за розміром Корретт не дає, найімовірніше, через те, що його сучасники і так добре знали темпи популярних танців і модних на той час у Франції італійських сонат і концертів.

Т. Борде (1755) писав про наявність певного взаємозв'язку між метром і настроєм твору, що також підтверджує тезу про нерозривність темпу і характеру в музиці XVIII ст.: «Різні розміри були придумані саме для того, щоб охарактеризувати рух п'єс, на початку яких вони проставлені» [153, с. 10]. Однак далі Т. Борде не розвинув цієї теми.

Хоча виконавські традиції, за якими певному розміру відповідав певний темп, безумовно, побутували, навряд чи вони були дуже точними і жорсткими. Розмиті вказівки авторів трактатів І-ї пол. XVIII ст., які сучасники сприймали інтуїтивно, залишають нам багато запитань.

Визначення швидкості виконання за пульсом

Найближче до вирішення проблеми підійшов Кванц (1752). Він жодним словом не згадує про визначення темпу за розміром, натомість пропонує використовувати власний пульс музиканта у спокійному стані (найвідповіднішим вважає пульс людини з холерико-сангвінічним темпераментом, що приблизно дорівнює 80 ударам за хвилину) [66, с. 281]. Спираючись на це, він виділяє чотири основні групи темпів:

1) *Allegro assai* (*Allegro di molto* і *Presto*);

2) *Allegretto* (*Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto*, *moderato* тощо)[195];

---

194 Повний список співвідношення розмірів з танцями та творами інших жанрів у різних національних стилях за Корреттом поданий у пункті 3.2.4 даної роботи.

195 Кванц також окремо виділяє тип помірного *Allegro,* що перебуває між *Allegro assai* і *Allegretto*. Його використовують у вокальній та інструментальній музиці, «…якій не підходить швидкий темп у

3) *Adagio cantabile* (*Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *Alla siciliana*, *Adagio spirituoso* і т. д.);

4) *Adagio assai* (*Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave* тощо).

Найшвидшою групою темпів є перша – *Allegro assai*; темп кожної наступної групи вдвічі повільніший за попередню. Усі похідні назви, включені до чотирьох основних груп темпів, мають свої значення, «але вони *більше стосуються вираження основного афекту кожної п'єси, а не темпу як такого* (курсив – *І. Є.*)» [66, с. 278].

Оскільки «на один удар пульсу не можна виконати більше ніж вісім дуже швидких нот» [66, с. 279], то у звичайному парному розмірі один удар пульсу в *Allegro assai* дорівнює половинці (♩ ≈ 160), в *Allegretto* – чвертці (♩ ≈ 80), в *Adagio cantabile* – вісімці (♩ ≈ 40), в *Adagio assai* – шістнадцятці (♩ ≈ 20).

За Кванцем, у розмірі *alla breve* всі темпи стають удвічі швидшими [66, с. 279]. Це означає, наприклад, що в *Allegro di molto* III частини концерту *ре мінор* для флейти з оркестром К.Ф.Е. Баха (H. 484.1) чвертка має дорівнювати колосальним ста шістдесятьом ударам! В *Allegro* другої частини флейтової сонати *до мажор* Й. С. Баха (BWV 1033) чвертка дорівнює ста двадцяти ударам. Кванц стверджує: «Я не вимагаю рахувати всю п'єсу відповідно до ударів пульсу <...> Я хочу лише показати, як за двома, чотирма, шістьма або вісьмома ударами пульсу можна <...> встановити будь-який темп» [66, с. 278]. Цікаві його міркування щодо повторів: «Загальновідомо, що якщо ви повторюєте п'єсу, особливо швидку <...>, то за другим разом варто грати дещо швидше, щоб не приспати слухачів» [66, с. 282]. Зауважимо, що тут йдеться про спрямування руху, об'єднання музичного матеріалу, фрази, а не про формальне прискорення темпу.

Спосіб Кванца слід брати до уваги, виконуючи флейтову музику XVIII ст., але при цьому також необхідно враховувати індивідуальний метро-ритм кожного твору і звертати увагу на найменші тривалості. Зокрема, К.Ф.Е. Бах (1753) радив зважати як на його зміст, так і на найшвидші ноти, «якщо це брати до уваги, *Allegro* не буде

пасажах…» [66, с. 280] і позначають як просто *Allegro*, *Poco Allegro* або *Vivace* (!). Як бачимо, *в часи Кванца темп Vivace був повільнішим за Allegro assai.*

занадто квапливим, а *Adagio* – занадто заколисливим» [9, с. 104]. Л. Моцарт писав: «Кожна мелодійна частина має щонайменше одну фразу, за якою можна чітко розпізнати, якої швидкості [виконання] вимагає музика. Часто, якщо інші правила були ретельно дотримані, ця фраза змушує піти за її природним рухом» [97, с. 33].

Тромліц (1791) не погоджувався зі способом визначення швидкості виконання за пульсом[196]. Він справедливо стверджував, що «у людини певного темпераменту пульс не буває однаковим у різні дні, а змінюється від години до години, і для кожного віку <...> є своя норма <...> [яка, до того ж] може дуже сильно змінюватись під дією як внутрішніх, так і зовнішніх впливів» [116, с. 167]. Для Тромліца вирішальними були відчуття виконавця, які у нього викликав зміст твору. Вони не виражаються повністю італійським терміном перед початком п'єси[197], а закладені композитором у нотну тканину і "прочитуються" в ній.

За Тромліцем, для адекватного визначення швидкості виконання музикант має найперше «розділити кожен такт на долі <…> вибрати такий темп долей, який найкраще відповідає основному темпу» [116, с. 168]. Потім, коли все буде зіграно правильно, необхідно «прислухатись до мелодії та до вкладеного в неї почуття» [там само] і відкоригувати темп відповідно до афекту. Слушна точка зору, згідно з якою спочатку слід визначити правильну метричну сітку, потім – міру можливого відхилення від неї. Це дозволить досягнути яскравого втілення авторської художньої ідеї і, водночас, уникнути спотворення музичного тексту, не допустити виконавського свавілля. Зазначимо, що сьогодні до нього вдаються під час роботи з музикою раннього бароко, зокрема італійською.

---

196 Цікаво, що в жодному з флейтових виконавських трактатів, що з'явилися після «Досвіду» Кванца, ідея використання пульсу для визначення швидкості виконання або взагалі не згадується, або не підтримується.

197 Тромліц з цього приводу зазначає: «Часто композитор пише Allegro. Але зовсім не в значенні швидко, скоріше він намагався таким чином передати певну ступінь радості і веселощів» [116, с. 167]. Ця цитата може свідчити про те, що в кінці XVIII ст. вже намітилась тенденція до трактування виконавцями італійських термінів на початку твору як показника насамперед швидкості, а не характеру. Й. Г. Тромліц же цим зауваженням намагається відкоригувати таку тенденцію.

Взаємозв'язок швидкості виконання і жанрової основи твору

Значну частину творів XVII–XVIII ст. написано для супроводу танців на балах і в театральних постановках, що задовольняло соціальні потреби свого часу. Поступово танцювальна музика звільнялася від прикладної функції, музична тканина ускладнювалася внаслідок зростання віртуозності виконавців-інструменталістів, що призвело до її (музики) віддалення від жанрового прототипу і, нерідко, до зміни швидкості виконання [191, с. 17]. Водночас багато п'єс, які не мали прикладного значення, зберігали міцний зв'язок із жанровою основою.

Виконуючи музику XVIII ст., пов'язану з танцювальними жанрами, важливо володіти знаннями щодо танцювального мистецтва епохи (період написання твору, призначення музики, різновид танцю, його характер, традиційний темп, особливості виконання хореографічних фігур тощо). Р. Донінгтон дає пояснення щодо характеру і темпу деяких найпоширеніших танців XVII–XVIII ст. [191, с. 17–18]:

– павана «має певні погойдувані рухи при помірній швидкості», «проте, дуже прикрашені павани, не призначені для танцю, можуть потребувати повільнішого темпу для того, щоб бути граційними в усіх складних варіаціях»;

– гальярда йде в такому ж пульсі, як і павана. Цей танець має жвавіший афект, але не темп. Якщо гальярда призначена для танцювання, слід знайти збалансований темп для енергійного і елегантного виконання.;

– сарабанда протягом XVII–XVIII ст. зазнала суттєвих змін темпу – від дуже швидкого до повільного;

– менует, подібно до сарабанди, пройшов шлях від дуже жвавого на початку XVIII ст. до «швидше помірного, ніж хуткого» у II-й пол. XVIII ст.;

– алеманда була дуже жвава наприкінці XVII ст., але, починаючи з другої чверті XVIII ст., вона стає серйозною і величною;

– куранта мала національні варіанти. Італійська corrente[198] була бадьорою, жвавою і веселою, французька courante – серйозною і поважною;

198 У Донінгтона – Coranto, хоча в переважній більшості італійських сонат вказано Corrente.

– чакона і пасакалія – дуже подібні танці. Кванц стверджує, що пасакалія швидша за чакону, тоді як де Броссар і Вальтер вважають навпаки.

У Кванца, відповідно до його системи визначення швидкості за пульсом, наведено темпи багатьох французьких танців [66, с. 284-286]:

– entrée, loure, courante – ♩ ≈ 80;

– sarabande –♩ ≈ 80, але в більш приємній манері, ніж entrée, loure і courante;

– chaconne, furie, bouree, rigaudon, rondeau, menuet – ♩ ≈ 160;

– march – в alla breve ♩ ≈ 160;

– passacaille – ♩ ≈ 160, але трохи жвавіше, ніж chaconne;

– gavotte – ♩ ≈ 160, але більш стримано, ніж bouree і rigaudon;

– tambourin – ♩ ≈ 160, трохи швидше, ніж bouree і rigaudon;

– gigue, canarie – в розмірі $^{6}/_{8}$ ♩. ≈ 160;

– musette – в розмірі $^{3}/_{4}$ ♩ ≈ 80, у $^{3}/_{8}$ ♪ ≈ 80[199];

– passepied –♩ ≈ 80, але легше і жвавіше, аніж menuet.

Ворнер порівняв значення швидкостей для танців у Кванца і у авторів французьких трактатів (нефлейтових) цього часу. За його твердженням, темпи Кванца в більшості випадків дещо швидші за ті, про які йдеться у французів. Єдиним винятком є менует, який у Кванца повільніший [313, с. 111–112].

У сучасній виконавській практиці трапляються різні (іноді навіть полярні) підходи до визначення темпу творів XVIII ст. У таких умовах вивчення зв'язку інструментальної музики з танцювальним рухом стає важливим фактором у вирішенні проблеми визначення адекватної швидкості й належного характеру старовинної музики.

---

[199] Кванц: «Іноді натхненний танцюрист починає танцювати настільки швидко, що удар пульсу припадає на початок кожного такту» [66, с. 285]. Це вкотре свідчить про тісний взаємозв'язок музики й хореографії, а також спростовує твердження про повільність темпів у старовинній музиці порівняно із сьогоденням.

Tempo rubato

У XVIII ст. темп твору не був механічним, статичним. Для більшої виразності його можна було гнучко коригувати відповідно до спрямування фрази, до загальної художньої ідеї, основна пульсація (метр) при цьому залишалася незмінною. Така техніка отримала назву «*tempo rubato*»[200].

К. Ф. Е. Бах пише, що таким чином можуть бути змінені цілий такт, його частина або кілька тактів. Він надає приклади застосування темпової свободи:

– пасажі в мажорному творі, що повторюються далі в мінорі, можуть дещо уповільнюватись для підкреслення афекту;

– «пов'язана з ферматою томна, ніжна або печальна виразність зазвичай спонукає до легкого розширення темпу» [9, с. 112];

– «повільні ноти і ніжні або печальні мелодії найкраще [підходять для *tempo rubato*] і дисонантні акорди краще за консонантні» [9, с. 112];

– виконуючи *affettuoso*, слід уникати частих і надмірних уповільнень, які сприяють затягуванню темпу, адже сам афект мимоволі спонукає до такої помилки; загальний темп слід зберігати до кінця п'єси;

– *rubato* може бути застосоване в межах одиниці метроритмічної пульсації, але сама по собі метроритмічна пульсація має залишатися сталою.

У трактаті наведено контекстні приклади застосування темпової свободи, у яких знаком + позначено ноти, які мають бути подовжені (Дод. А, приклад 3.2.1.б). У другій частині сонати для флейти соло *ля мінор* (H. 562) він вказує на розширення часу словом *ten*, що означає *tenuto* – з італ. *затримувати* (Дод. А, приклад 3.2.1.в).

Британські вчені К. Лоусон і Р. Стауелл, спираючись на трактати П.Ф. Тозі, К.Ф.Е. Баха, Л. Моцарта і Д.Г. Тюрка[201], запропонували основні способи використання *tempo rubato*:

---

[200] Термін «tempo rubato» увів у професійний обіг італійський співак, композитор і музикознавець П'єр Франческо Тозі (Pier Francesco Tosi, 1654–1732) [252, с. 62].

[201] Д.Г. Тюрк (Daniel Gottlob Türk, 1750–1813) – німецький органіст, композитор і теоретик музики [240].

– гнучкість вимовляння метроритмічних фігур при збереженні пульсації. При цьому часто відбуваються зміни в динаміці та зміщення природних акцентів (наприклад, неакцентована сильна доля);

– розширення такту для включення більшої кількості нот ніж дозволяє розмір, і гнучке, але ритмічно контрольоване виконання цих пасажів;

– вільні темпові відхилення (*accelerando, ritardando*) [252, с. 62].

Отже, за традиціями XVIII ст. швидкість твору визначається за *його жанром, розміром, афектом (емоційним наповненням), домінуючими дрібними тривалостями.* Сьогоднішній же виконавець мусить:

1. Визначити країну, час написання та жанр твору. Якщо це танець – спираємося на відповідну швидкість виконання. Якщо стилізований танець, але, ймовірно, був створений не для танцювання – коригуємо темп відповідно до характеру музики і спираємося на подальші пункти. Якщо це частина циклу – звертаємо увагу на характер «сусідів».

2. Врахувати розмір та проаналізувати значення ремарки на початку твору, афект, який вона виражала, і приблизну швидкість виконання, яка в той час була за нею закріплена.

3. Брати до уваги домінуючі найкоротші тривалості твору.

4. Якщо твір написаний придворними композиторами Фрідріха II (оточення Кванца) або їхніми учнями (середина і II пол. XVIII ст.), то до нього можна застосувати метод визначення темпу за пульсом.

5. Обираючи швидкість виконання, варто пам’ятати, що темпи танців, а також значення термінів із плином часу змінювались як у бік сповільнення, так і в бік пришвидшення[202].

6. Використовувати *tempo rubato*. Музика того часу була виразною, живою та емоційною, як людське мовлення, а не механічною, статичною.

---

[202] Кванц писав із цього приводу: «У минулі часи темп, що вважався швидким, був удвічі повільнішим, ніж сучасний. Тодішнє *Allegro assai, Presto, Furioso* тощо виконувались не набагато швидше сучасного *Allegretto*. Саме тому в інструментальних п’єсах ранніх німецьких композиторів так багато швидких нот, твори ці виглядали складніше, ніж звучали. Сучасні французькі музиканти зберегли манеру грати рухливі п’єси у стриманих темпах» [66, с. 278].

Головне завдання музиканта – втілити характер твору, його афект. Для цього використовували всі можливі засоби виразності, зокрема й темп. Математично точне виконання, відповідно до ударів метронома, що постало у практиці набагато пізніше і, на жаль, продовжує культивуватися окремими музикантами аж до сьогодні, було абсолютно не властиве виконавцю XVIII ст. Визначаючи темп, він умів прочитати в тексті інформацію, закладену автором, і, будучи компетентним, довіряв своїм професійним відчуттям. Спираючись на рекомендації, наведені у трактатах XVIII ст., ми маємо можливість максимально наблизитись до розуміння старовинних творів і виконувати музику того часу історично обґрунтовано, яскраво і виразно.

3.2.2. Динаміка як основоположний чинник у проявленні гармонічної логіки твору

«Точне виконання forte і piano – одна з найважливіших складових музики. Їх чергування – найзручніший засіб як для точного вираження афекту, так і для підтримки балансу світла і тіні у виконанні» [66, с. 268], – стверджував Кванц. Проблема пошуку відповідної динаміки полягає в тому, що у музиці XVIII ст. (особливо його І-ї пол.) авторські динамічні позначки були швидше винятком, аніж правилом. Однак динамічна виразність широко використовувалась, що підтверджується і трактатами, і власне музикою цієї епохи. Відсутність позначень була зумовлена нерозривним зв’язком динаміки і втіленого у музиці афекту, а уважні і досвідчені виконавці вміли адекватно прочитати і реалізувати всі динамічні нюанси. Л. Моцарт зауважував з цього приводу: «Вірно прочитати музичну п'єсу справжнього майстра і зіграти її згідно основному афекту – значно більше мистецтво, ніж завчити найскладніші пасажі і концерти <...> Адже мало дотримати все зазначене та запропоноване, зігравши в точності те, що записано; грати слід з відомою чутливістю, проникаючи в суть афекту, який необхідно висловити, щоб при цьому всі рухи, ліги, акценти, *форте* і *піано* (курсив – Є.І.), одним словом, все, що відноситься до хорошого виконання, відомим чином

розмістити і виконати, навчитися чому можна лише маючи здоровий глузд і великий досвід» [97, с. 196–197].

Сучасному музиканту, що “виріс” на творах XIX-XXI ст. з рясною кількістю динамічних позначок, важко зорієнтуватись у факсимільних нотних текстах минулого, де вони майже відсутні. Особливо ця проблема актуалізується в умовах духового, зокрема флейтового виконавства, що обумовлюється природою звуковидобування, властивою цим інструментам.

До *питання динаміки у флейтовому виконавстві* XVIII ст. зверталися небагато зарубіжних музикознавців. Ворнер присвячує даній проблемі окремий розділ дисертації [313, с. 117–132], в якому, спираючись переважно на Кванца, виокремлено і проаналізовано основні рекомендації. Проте вчений не виводить загальних правил застосування динамічних нюансів для всієї флейтової музики XVIII ст.

Питання динаміки стосовно всієї музики XVIII ст. розкриті у монографіях Р. Донінгтона (1982) [191, с. 31-38; 192, с. 416-431], К. Лоусона та Р. Стауелла (1999) [252, с. 53-55]. Однак технологія виконання на поперечній флейті передбачає деякі специфічні прийоми і нюанси щодо використання динаміки, які в даних роботах не розглядалися.

Ю.В. Шелудякова надає кілька основних правил використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві цього періоду, однак не заглиблюється окремо в кожен трактат і не наводить детальних рекомендацій музикантів XVIII ст. [132, с. 132–136]. Більшість узагальнень і висновків у даній роботі запозичено з книги «Музика бароко…» Р. Донінгтона.

У вітчизняній науковій літературі проблема використання динаміки у флейтовій музиці XVIII ст. дотепер, нажаль, залишається поза увагою вчених. Правила і рекомендації щодо застосування динаміки зустрічаються у працях Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, однак вони часто “розкидані” по всьому тексту і не завжди зрозумілі непідготовленому читачеві. Спробуємо упорядкувати їх у певну систему, яка б допомагала розуміти динамічну логіку творів XVIII ст.

У першоджерелах XVIII ст. інформації щодо використання динаміки досить мало. Найвірогідніше, це пов'язано з тим, що в музичній мові цього періоду динаміка була одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів. Вона "прочитувалася" фахівцями в тканині твору і була безпосередньо пов'язана з гармонією: дисонантні співзвуччя виражали напруження і виконувалися голосніше, а консонантні втілювали розв'язання і зняття напруження, а отже виконувалися тихіше. А оскільки кожен музикант того часу обов'язково ґрунтовно вивчав генерал-бас, він, відповідно, завдяки цьому осягав і основи динамічної логіки. Це – своєрідний *фундаментальний закон розуміння і використання динаміки*. Детальні вказівки щодо його практичного застосування містяться у різних трактатах. На перший погляд, вони представляють окремі випадки і, навіть сукупно, не можуть претендувати на роль збірки правил. Натомість, їх уважне вивчення, правильне розуміння і вміле застосування у практиці дозволять створити історично обґрунтовані виконавські версії музичних творів епохи. Розглянемо ці правила.

Першою з флейтових робіт, в якій подано грунтовну інформацію щодо динаміки, є *«Досвід…»* Кванца, де детально описані два основних її критерії: діапазон (сила звуку) і тривалість динамічного нюансу.

Кванц є прибічником динамічної розмаїтості: «слід урізноманітнювати мелодію, то пробуджуючи, то знову приглушаючи меланхолію» [66, с. 165]. Ці слова ще раз підкреслюють, що сутність музики – у втіленні афекту, передачі емоції, а динаміка є одним з найголовніших факторів у вирішенні цього завдання. Увага виконавця до кожної зміни гармонії, повороту мелодії і його реакція на це адекватною зміною динаміки, темпу, штриха тощо надає можливість втілити художню ідею.

Реалізовувати динамічні зміни необхідно «з великою обережністю, не переходити раптово від одного [нюансу – І.Є.] до іншого, а непомітно посилювати і зменшувати звук»[203] [66, с. 165]. Кванц засуджує і форсування звуку, і надмірне

[203] Ця цитата є ще одним підтвердженням того, що зміни динаміки у музиці І-ї пол. і середини XVIII ст. були не тільки терасоподібні (ступінчасті), як вважалося досить довгий час, а й плавні.

приглушування (вони призводять до погіршення звучання) і вважає, що завжди повинен залишатись певний зазор до крайніх динамічних меж [66, с. 268]. Отже, динамічна шкала Кванца була дуже різноманітною і багатоступеневою. Використання всієї палітри його нюансів на практиці створює приголомшливий ефект максимального звукового об'єму.

Кванц приділяє увагу розповсюдженому динамічному ефекту XVIII ст. – *messa di voce (swell)*[204] – посиленню і подальшому послабленню звуку на одній довгій ноті. Технологію виконання об'єднаних *swell* і *flattement*[205] він описує так: «…необхідно м'яко артикулювати її початок язиком <...> починаючи hapianissimo, посилити звук до середини ноти, а потім зменшити звучання в тій же манері, вібруючи пальцем на найближчому відкритому отворі» [66, с. 165]. Кванц зауважує, що «кожна нота <...> в межах її тривалості повинна містити в собі і *forte*, і *piano*» [там само], чим ще раз наголошує на необхідності якісного виконання кожної окремої ноти та ретельного її опрацювання. Також пояснюється виконання *swell* у ферматах *ad libitum*[206]: ноту з ферматою «необхідно тримати *messa di voce* так довго, як дозволяє дихання, посилюючи і послаблюючи силу звуку, при цьому необхідно залишити достатньо повітря для виконання наступних прикрас на одному диханні» (Дод. А, приклад 3.2.2.б) [66, с. 191].

Swell також розглядає Л. Греном: слід починати ноту м'яко і ніжно, поступово посилити її, а потім зменшити звучання до початкового нюансу [183, с. 92-93]. Він об'єднує *swell* з довгими аподжіатурами[207] і батманами та рекомендує використовувати на підготовчій ноті перед треллю. На його думку, *swell* є

---

[204] З італійської "*messa di voce"* – "введення", або "постановка голосу". Англійський аналог *messa di voce* – *"swell"*; цей термін зустрічається у багатьох трактатах і буквально означає "набряк", "розбухання", "наростання".

[205] *Flattement* – це коливання тону, схоже за технологією виконання на трель, а за звучанням – на вібрато, завдяки чому його ще називають «пальцевим вібрато». Виконується даний вид прикраси почерговим «частковим або неповним закриттям і відкриттям наступного отвору від крайнього закритого отвору витриманої ноти, або іншого отвору повністю, в залежності від обставин» [116, с. 281].

[206] Детальніше про ферматі *ad libitum* див. розділ 3.2.5.

[207] Іт. *appogiature*, фр. *port de voix*, нім. *Vorschlag* – прикраса, що являє собою затримання на неакордовій ноті з подальшим розв'язанням у акордову. Залежно від місця знаходження може виконуватись або за рахунок тривалості наступної ноти (за принципом сустракції), або за рахунок попередньої (за принципом антиципації). Також може бути короткою або довгою в залежності від музичного стилю і місця використання. У XVIII ст. більш розповсюдженою була довга аподжіатура, що виконувалась за принципом сустракції.

найвеличнішою прикрасою у співі або виконанні на інструменті, тому нею не можна зловживати [183, с. 93].

Й.Г. Тромліц не згадує окремо *swell*, однак зараховує до додаткових прикрас *crescendo* і *decrescendo*, які «можна використовувати на одній ноті, особливо довгій» [116, с. 299]. Абсолютно очевидно, що йдеться про *swell* (Дод. А, приклад 3.2.2.а). Якщо гармонізувати наведений Тромліцем приклад згідно гармонічної логіки, то динамічні піки (перша доля т. 2 і третя доля т. 3) припадатимуть на момент дисонансу, отже, саме таке їх підкреслення за допомогою динаміки є найбільш природним. Це – яскрава ілюстрація зв'язку динаміки і гармонії у музиці XVIII ст., а також приклад того, як уважний аналіз нотного тексту може допомогти виявити місця динамічних змін.

Swell у поєднанні з *flattement* згадує наприкінці ст. Е. Міллер. Він пов'язує їх нерозривно і не розглядає окремо, оскільки, на його думку, ця комбінація створює чудовий ефект на флейті [183, с. 94].

Виконання *swell* вимагає від флейтиста ідеального контролю над губним апаратом. Адже при нарощуванні і спаді динаміки суттєво змінюється інтенсивність подачі виконавцем повітряного струменя в інструмент. Це призводить до підвищення (в crescendo) або пониження (в diminuendo) висоти звуку. До такої інтонаційної нестабільності схильні всі види поперечних флейт, включно з сучасною. І Кванц, і Греном акцентують увагу на інтонаційній чистоті при виконанні *swell*. Греном не допускав нестройної гри і вважав техніку керування амбушюром необхідною навичкою кожного професійного флейтиста [183, с. 93]. Своєї черги, Кванц детально описує цю техніку. Для запобігання завищення або заниження тону він пропонує «спочатку підібрати губи або відвернути від себе флейту, наскільки це необхідно <...> починаючи сильніше видувати повітря, висунути губи вперед або повернути флейту до себе <...> якщо необхідно закінчити ноту так само тихо, як почали, варто підібрати губи в правильній пропорції або відвернути від себе флейту» [66, с. 58]. В такому випадку «нота буде чисто строїти з акомпануючими інструментами, незалежно від сили звуку» [66, с. 165]. Тромліц

також рекомендує схожу техніку повертання інструмента для чистого інтонування при виконанні *crescendo* і *decrescendo* [116, с. 300].

Розглянемо правила використання динаміки[7], що містяться в розділах «Про манеру виконання Allegro»[208] і «Про манеру виконання Adagio»[209] з «Досвіду» Кванца:

1. Поступове crescendo і diminuendo використовується в повільних п'єсах для груп нот, якщо окремі ноти закороткі для *swell* [66, с. 165].

2. *Форшлаги* починають м'яко, поступово нарощують звучання, а розв'язання виконують тихіше за форшлаґ. Такий вид прикраси називається *Abzug* (нім. "відступ") і застосовується на довгих нотах [66, с. 91].

3. Головна тема в Allegro при повторенні, виконується відмінно від інших тем, що її оточують [66, с. 130].

4. Увага до динаміки в кадансовій зоні. Нота з треллю (за гармонічною логікою на ній має бути кадансовий квартсекстакорд) спочатку посилюється, потім послаблюється; наступна нота після трелі грається на *diminuendo*. Форшлаґ перед третьою нотою, який створює дисонанс з домінантовою гармонією, виділяється диханням або невеликим акцентом. Три останні ноти граються на *piano* (Дод. А, приклад 3.2.2.в) [66, с. 153].

5. Остання нота фрази, мотиву повинна поступово затихати, а наступна, що починає нову фразу, – починатися гучніше [66, с. 166].

6. *Swell* на синкопованих нотах дозволяє підкреслити дисонанси, що найчастіше виникають при застосуванні даної метро-ритмічної фігури (Дод. А, приклад 3.2.2.г) [66, с. 171; 66, с. 357].

7. Трактат містить Adagio [66, с. 371-373] і коментарі до нього [66, с. 173–175]. Динаміка тут строката. Найвірогідніше, Кванц зконцентрував правила у одному творі виключно для наочної демонстрації. Насправді ж у виконавстві чергування динамічних нюансів було значно врівноваженішим, недарма К.Ф.Е. Бах писав, що

---

208 Назви розділів Кванца («Про манеру виконання Allegro», «Про манеру виконання Adagio») свідчать його насамперед творчий підхід, адже усі технічні особливості він підпорядковує художньому задуму.

209 В розділах *«Про манеру виконання Allegro»* і *«Про манеру виконання Adagio»* з *«Досвіду»* термінами *Allegro* і *Adagio* позначено не конкретні темпи, а групи швидких і повільних п'єс.

дуже часте «чергування світла і тіні недобре, адже не сприяє ясності і врешті-решт перетворює *виняткове в повсякденне* [курсив – І.Є.]» [9, с. 113]. А. Долмеч наклав описані у тексті Кванца динамічні характеристики до Adagio з таблиць [190, с. 37-42]. В додатках ми наводимо цей приклад з нюансами Кванца (Дод. А, приклад 3.2.2.ґ).

Також у додатках наведено ілюстрацію, де до нотних прикладів Кванца ми застосували динамічні нюанси, описані ним у параграфах 26-39 (Дод. А, приклад 3.2.2.д) [66, с. 169–173].

Поради Кванца щодо динаміки спрямовані на втілення різноманітних афектів:

1) завжди підкреслюються і виділяються дисонанси [66, с. 240]; вони розподілені на три групи (*Mezzoforte, Forte* і *Fortissimo)* [66, с. 250-252], де ступінь напруженості дисонансу прямо пропорційний гучності[210];

2) динамічно виділяється початок теми [66, с. 248-249];

3) в пасажах виділяються інтонаційно важливі ноти [66, с. 248].

Приклади використання динамічних нюансів також можна знайти у збірці Кванца шість дуетів для 2-х флейт (QV 3:2, 1759 р.), де динаміка (*P*, *mP* і *F)* вказана автором. Позначень плавних динамічних змін, згадками про які рясніє трактат, з невідомих причин Кванц тут не застосовує, найвірогідніше, сподіваючись на те, що виконавець самостійно використовуватиме їх, спираючись на правила з *«Досвіду»*.

К.Ф.Е. Бах пише, що «неможливо точно визначити місце, де повинні стояти forte і piano, бо навіть найкраще правило допускає стільки ж винятків, скільки випадків застосування» [9, с. 112–113], що вкотре свідчить про необхідність ґрунтовних знань та творчого підходу. Він наводить наступні ситуації використання динамічних нюансів [9, с. 113]:

– дисонанси виконуються голосніше від консонансів;

– голосно виконуються особливі повороти в мелодії, що збуджують бурхливий афект;

---

[210] У додатках наведено таблицю з трактату Кванца, де він на прикладі невеликої п’єси ілюструє динаміку для різноманітних дисонансів (Додаток А, приклад 3.2.2.е) [66, с. 251-252].

– підкреслюються “оманливі”[211] гармонічні ходи;

– тема при повторі може варіюватися за допомогою *forte* і *piano*.

Як не дивно, але майже у всіх флейтових виконавських трактатах після *«Досвіду»* Кванца і до початку XIX ст. питання динаміки або взагалі опущене або згадується побіжно: наводиться переклад італійських термінів, іноді з короткими коментарями. Тромліц (1791) трактує *crescendo* і *decrescendo* як додаткові прикраси і каже, що «необхідно знаходити місця, де чергування сильного і слабкого мало б найкращий ефект…» [116, с. 299]. За його словами, кожен з виконавців розставляє нюанси відповідно до свого відчуття. У додатках наведений єдиний приклад трактату з проставленою Тромліцем динамікою (Дод. А, приклад 3.2.2.є).

Підсумуємо основні правила використання динаміки у музиці XVIII ст.:

1. Афект слугує орієнтиром для побудови динамічного контуру твору.

2. Дисонанси (напруження) виконуються голосніше від консонансів (зняття напруження, розв’язання).

3. В середині довгих, цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (вимовляються) окремі опуклі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення.

4. На довгих нотах використовується прийом messa di voce, що вважався найвеличнішою прикрасою в музиці.

5. Протягом всього XVIII ст. залишається популярним ефект відлуння[212].

6. Одним з основних критеріїв використання тих або інших динамічних нюансів є контур мелодії. У випадку флейти винятком можуть бути широкі стрибки, в них необхідно давати більше звуку на нижні ноти, оскільки останні, по-перше, часто являються гармонічною основою, по-друге, тихіші через специфіку інструмента.

---

[211] Найвірогідніше, Бах має на увазі перерваний каданс та інші варіанти підміни очікуваного акорду іншим, тобто риторичну фігуру “еліпсис”.

[212] Яскравим прикладом відлуння-динаміки є твір Ж.-М. Оттетера «Écho» з «Першого тому п'єс для поперечної флейти з іншими інструментами в супроводі баса» (op.2, 1708), який побудований за принципом динамічних контрастів.

Розуміння логіки розміщення динамічних нюансів – це насамперед розуміння логіки розгортання музичної думки, а не формальне дотримання правил, описаних у виконавських трактатах. Динаміка є реакцією на події, що відбуваються у музичній тканині. Вказати шлях до побудови динамічного каркасу може гармонія, де дисонанси «збуджують емоції» [9, с. 113], а отже інтонуються інтенсивніше, виділяються, а консонанси «заспокоюють» [9, с. 113] їх і виконуються слабше.

3.2.3. Артикуляція і штрихи як засадничі складові музичної виразності флейтового виконавства

Артикуляція – одна з основних складових як мовної так і музичної виразності, потужний фактор фразування. До проблеми артикуляції XVIII ст. на духових інструментах зверталися сучасні науковці Р. Браун [166, с. 49-67], Т.Е. Ворнер [313, с. 9-95], К. Лоусон і Р. Стауелл [252, с. 47-53], Р. Донінгтон [191, с. 29-31; 192, с. 407-415], Ю.В. Шелудякова [132, с. 121–132], Дж. Боланд [152, с. 46-50], Н. Тофф [306, с. 116–123]. У вітчизняному музикознавстві дану тему детально опрацьовує В.П. Качмарчик [65]. В його напрацюваннях тема двоскладової артикуляції розкрита дуже докладно, що робить їх важливим джерелом наукової інформації.

Музична практика XVII–XVIII ст. базується насамперед на зв’язку з мовою, риторикою. Часто інструменталісти (не духовики) в процесі роботи над фразуванням намагаються підібрати до мелодичної лінії відповідні слова, фрази, розставляють “дихання”, тоді як у духовиків мовна природа є технічною основою виконання. З цієї причини осмислення принципів духової артикуляції видається дуже важливим для абсолютно всіх інструменталістів. І досвід саме XVIII ст. у цьому аспекті є унікальним.

У духовому виконавстві артикуляція поєднує в собі дві взаємопов’язаних складових: *систему штрихів* і *«артикуляційну фонетику»* [65, с. 185]. Перша – це найрізноманітніші способи зв’язку та відокремлення звуків в умовному діапазоні від *Legatissimo* до *Staccatissimo*. Другий являє собою сукупність фонемних

поєднань, «де приголосні є визначальними для атаки звука, а голосні мають вирішальний вплив на темброутворення звука в цілому» [там само].

Традиції використання штрихів і артикуляційних фонем у певних місцях мелодичної побудови дещо відрізнялися у різних країнах і з часом змінювалися. На основі трактатів С. Ганассі, Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, М. Корретта, Й.Й. Кванца, А. Мао, Л. Гренома, Л. Херона, А. Вандерхаґена, Й.Г. Тромліца, Ф. Дев'єна, Я. Врага, Дж. Ганна спробуємо систематизувати історичну інформацію щодо цього за географічним і хронологічним принципом. Це дозволить простежити еволюцію артикуляційних засад протягом цілого століття та їх взаємозв'язок з флейтовим репертуаром.

Франція

Починаючи з *«Фонтегари»* Ганассі (1535) питанню *артикуляції* у флейтових виконавських трактатах приділялося багато уваги, адже ясність вимови та різноманітність завжди вважалися ознакою професіоналізму, надихала виконання життям і наповнювала його яскравими барвами. Першою працею XVIII ст., в якій висвітлено питання артикуляції, стали *«Основи…»* Ж.-М. Оттетера (1707), де запропоновано лише два склади *tu* і *ru* (*тю*, *рю*). Вибір саме цих фонем безпосередньо пов'язаний з практикою *notes inégales*[213]. Склад *ru*, довший за вимовою, у Оттетера завжди припадає на сильний час, тоді як більш короткий *tu* – на слабкий. Тобто модель тю-рю – ямбічна, що характерно для французької мови. Спираючись на текст трактату [116, с. 58-66], можна виділити основні правила використання і чергування артикуляційних складів:

1. Склад *tu* застосовується на цілих, половинних, чвертках. На вісімках – якщо вони повторюються на одній висоті або стрибають на широкі інтервали.

[213] Практика *notes inégales* детально розглянута у пункті 3.2.5.

2. У розмірах $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{8}$, $^{6}/_{8}$ $^{9}/_{8}$ $^{12}/_{8}$ вісімки стають домінуючою тривалістю і завжди артикулюються *tu*. Вісімки у розмірі 𝐂 також артикулюються *tu*, якщо далі у творі є шістнадцятки.

3. Перша з групи злігованих нот завжди артикулюється *tu*. Дане правило стосується і всіх прикрас, які об'єднуються з основною нотою лігою: *port-de-voix, coulement, accent, cadence, double-cadence*[214].

4. Коли вісімки, шістнадцятки або тридцятьдругі, що об'єднані у парні групи, рухаються поступенево вгору або вниз, до них застосовується артикуляція *tu tu ru tu ru tu ru* і т.д. Коли групи непарні – застосовується послідовність складів *tu ru tu ru* і т.д. Правило дійсне для половинних нот у розмірі $^{3}/_{1}$, і чверток у $^{3}/_{2}$.

5. Угрупах з шістнадцяток, що повторюються на одній ноті, застосовується артикуляція *tu tu ru tu*, а в тих, що рухаються стрибками – *tu ru tu ru*.

6. Дві шістнадцятки, що йдуть після або перед вісімкою, а також дві вісімки, які йдуть після або перед чверткою, артикулюються *tu ru*.

7. Артикуляція *tu tu ru* застосовується у групах з трьох нот, коли перша нота з крапкою.

Це – правила для французької музики кінця XVII – І-ї чверті XVIII ст.

Нами були випробували фонемні поєднання зі складами *tu ru* як на репліці одноклапанного інструмента XVIII ст., так і на флейті сучасного зразка. На обох інструментах старовинна артикуляція має яскравий ефект. Відповідь на питання "чи актуальна старовинна артикуляція на сучасній флейті?" однозначно ствердна. Використання у творах І-ї пол. XVIII ст. тільки сучасних фонем з приголосними *t* і *d* призводить до неприйнятних результатів, зокрема при постійному повторенні ударних, жорстких складів з *t* виникає одноманітність, яка стає набридливою, з'являється антимузичне розділення як окремих нот, так і нерозривних мотивних структур. Приголосна *d* дає можливість краще забезпечує кращий зв'язок нот між собою, однак не позбавляє одноманітності. Склад *ru* не тільки допомагає

214 Правила №3 і №4 виведені з нотних прикладів, представлених у трактаті Оттетера.

урізноманітнити виконання, але й дозволяє легко втілити традиційні французькі *notes inégales*.

Вже у 1735 р. Корретт відмовляється від використання складів *tu*, *ru* і називає їх “абсурдом”, його підтримує Мао (1759) [258, с. 23]. Обидва радять користуватися односкладовою артикуляцією. Корретт пише про скорочені ноти і ноти звичайної довжини, але не уточнює бажану артикуляцію [180, с. 20]. Мао відмічає, що склади *tu*, *ru* були замінені штрихами *detaché* і *legato* [258, с. 23]. Для подвійного *staccato* Мао радить використовувати комбінацію *di del* [258, с. 25].

У 1760 р. Делюс підсумував напрацювання своїх попередників у сфері флейтової артикуляції і вивів 4 основні правила [313, с. 56]:

1. Приголосна *t* використовується для роздільної артикуляції.

2. Склад *tu* застосовується для м’якого *staccato*, позначеного крапками над нотами або рисками під лігою (рідше); використовується у швидких темпах. Якщо темп повільний, *tu* замінюється на *hu*, який реалізується інтенсивним поштовхом повітря і дозволяє пом’якшити момент атаки.

3. Комбінація складів *loul* (*лул*) використовується для артикулювання подвійного *staccato*. Застосовується при виконанні швидких пасажів у віртуозних творах (“caprice”) і в тих місцях, де імітується вітер або буря. Позначається ламаною лінією:  .

4. Для синкопованих нот застосовується комбінація *t,he*, де *t* – початок синкопи, а *he* – позначення поштовхом повітря її другої половини (Дод. А, приклад 3.2.3.а).

Вандерхаґен і Дев’єн трактують артикулювання і штрихи на флейті як одне ціле. Вандерхаген (1790) пише лише про два склади: *té* – для нот зі штрихом ***piqué*** (*staccato*) і *tu* – для усіх інших випадків [311, с. 36]. Дев’єн (1792) називає артикуляційні комбінації *tourou* і *turu* заїканням (“bredouillage”) [189, с. 9]. Для подвійного *staccato* він пропонує використовувати комбінацію *dougue* (приблизно як *дугьо*), яка за технікою виконання відповідає сучасним фонемним поєднанням *ta ka*, *tu ku* тощо.

Німеччина

На відміну від Франції, де вже з 1730-х рр. використання складів *tu, ru* вважалося хибним, німці користувалися двоскладовою артикуляцією аж до кінця XVIII ст., що підтверджується Кванцем і Тромліцем.

У порівнянні з Оттетером, Кванц розширює артикуляційну палітру і надає приклади використання фонем у складніших ритмах, що з'явилися зі зміною стиля. Окрім приголосної *t*, що формує жорстку атаку, він пропонує використання у певних випадках м'якшої *d*. Голосна *u* змінюється на *i*. Це впливало на форму губного апарату і на стан ротоглоткової порожнини, що, своєї черги, відбивалося на тембрі і силі звуку [62, с. 122]: якщо голосна *u* давала м'який, ніжний, закритий, тьмяний тембр, то *i* – відкритий, світлий і яскравий.

У трактатах наряду з безліччю артикуляційних складів, представлено не меншу кількість варіантів артикулювання *подвійного staccato*. Кванц першим описав даний вид техніки і запропонував використовувати для нього складне фонемне поєднання *did'll*. Перший склад *di* виконується звичайним способом, після чого кінчик язика відскакує до піднебіння і залишається там, а середина язика з обох боків піднебіння рухається донизу, пропускаючи повітря і утворюючи другий склад *d'll*. Протягом XVIII ст. для подвійного *staccato* використовувались такі фонемні поєднання: *did'll, di del, tar'll, ta d'll, di-l* (Німеччина), *loul* (Франція), *tootle*, *toot-tle*, *tut-tle* (Англія).

Ще одним нововведенням Кванца стала артикуляція без участі язика. Якщо ноти знаходяться на одній висоті і об'єднуються лігою, кожну з них слід виділяти поштовхом повітря. Іноді над ними стоять крапки, тоді потрібно робити різкіші поштовхи повітря і використовувати при цьому склад *he* [66, с. 73-74]. В сучасних наукових роботах такий штрих отримав назву *mezzo-staccato*[215] (Дод. А, приклад 3.2.3.б).

---

215 Схожий штрих згадується також у працях Т. Борде (1755) Ш. Делюса (1761), Г. Тромліца (1791), Я. Врагга (1792), пізніше у Дж-Г. Альтеса (1880), В. Барге (1880) [166, с. 53-54].

Правила артикулювання з трактату Кванца можна розділити на 3 групи: 1) з односкладовими фонемами; 2) з дво- і трискладовими фонемними поєднаннями; 3) для подвійного *staccato*.

1. Односкладові:

– склад *ti* слід використовувати для коротких, рівних за тривалістю, яскравих і швидких нот, *di* – для повільних, спокійних і протяжних. В *Adagio* завжди користуватися *di*, за винятком нот, над якими стоять крапки [66, с. 70-71];

– вісімки, що рухаються стрибками у швидких темпах, слід грати на *ti*. Вісімки, чверті або половинні, які йдуть слідом за ними і рухаються поступенево, виконуються на *di* [66, с. 72];

– чвертки з вертикальними рисками над ними (штрих, схожий на струнне staccato) виконуються на *ti* (Дод. А, приклад 3.2.3.в);

– форшлаг виконується на тому ж складі, що й попередня нота [66, с. 72];

– перша зі злігованих нот артикулюється *di*;

– якщо над нотою перед лігою стоїть риска, то ця і наступна за нею ноти виконуються на *ti*;

– якщо ліга починається на другій ноті і слабка доля злігована з сильною, то в помірному темпі використовується склад *di*, а в швидкому *ti* [66, с. 73].

2. Дво- і трискладові:

– у пунктирних послідовностях перша нота артикулюється *ti*, після чого до закінчення фігурації використовується фонемне поєднання *tiri*. Якщо в пунктирній послідовності замість першої ноти з крапкою поставлена пауза, то далі використовується поєднання *tiri* [66, с. 75];

– у розмірах $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ і $^{12}/_{8}$ до групи з трьох нот, якщо перша з них з крапкою, застосовують артикуляційні фонеми *ti ti ri* [66, с. 76];

– у швидких пасажах, що складаються з однакових тривалостей, комбінація *di ri* замінює *ti ri*. Фонема *ti* використовується тільки для першої ударної ноти. Якщо за шістнадцятками йдуть стрибки вісімок, на них використовується *ti*, якщо ж вісімки рухаються плавно – *di* (Дод. А, приклад 3.2.3.г);

– у дуже швидких пасажах, де неможливо зіграти комбінацію *di ri*, останні дві або перші дві ноти можна підлігувати (другий варіант – кращий). Відповідно, артикуляційні групи будуть виглядати так: *ti ti ri* і *ti ri ti* [66, с. 77];

– якщо за довгою нотою йдуть дві коротші, то використовується артикуляція *di di ri*. Це правило дійсне також для трьох рівних вісімок або тріолей [66, с. 77-78].

3. Подвійне staccato:

– використовується тільки у найшвидших пасажах, наприклад, у послідовностях нот однакової тривалості, що рухаються без широких стрибків. У цьому випадку на першу ноту припадає склад *di*, а на наступну – *d'll* і так далі[216] [66, с. 80];

– якщо замість першої ноти – пауза, дві наступні артикулюються *ti*, подальша артикуляція як в попередньому пункті (Дод. А, приклад 3.2.3.г);

– якщо перші дві ноти – однієї висоти, то перші три виконуються на *ti*. Якщо на одній висоті останні дві, то третя артикулюється *di*, а четверта *ti* [66, с. 80];

– якщо остання з чотирьох нот робить стрибок, її варто грати на *ti* [66, с. 80];

– якщо перша нота пасажу злігована з попередньою довгою нотою або якщо замість ліги стоїть крапка, то ноту варто виконувати інтенсивним видихом зі складом *hi*. Також, після крапки можна зіграти дві ноти на *ti* [217] (Дод. А, приклад 3.2.3.д);

– за наявності великих висхідних або низхідних стрибків, пауз на сильну частину долі і повторення нот на одній висоті використовується склад *ti* [66, с. 81];

– три вісімки у $^{6}/_{8}$ та інших схожих розмірах, а також тріолі виконуються за допомогою комбінації *did'll di*. Якщо друга нота робить широкий стрибок вниз, її

---

[216] На відміну від комбінацій *ti ri* та *di ri*, в яких акцент падає на другий склад, в *did'll* акцентується перший склад, який завжди приходиться на сильний час долі, або на "хорошу ноту" [66, с. 78]. Г. Тромліц дає таке визначення поняттям "хороша" і "погана" ноти: «Точне розуміння довгих і коротких, або як їх ще називають хороших і поганих нот, є важливим для правильного використання *ta*, *da* і *ra*, ми спробуємо здобути це знання <…> З двох нот рівної тривалості перша більш довга, ніж друга. Її називають довгою, тому що напруження або виразність, або акцент, приходяться саме на неї. Інша – коротша <…> Короткі ноти також ті, перед якими стоять ноти з крапками; або ті, у котрих гарна частина приходиться на паузу; або останні ноти у розмірі $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ або в тріолі» [116, с. 225-226].

[217] Як бачимо з прикладу, Кванц виписує склад ti лише на одній ноті після крапки, а не на двох, як йдеться у його правилі.

виконують на *di*, а дві наступні на *did'll*. Якщо замість першої ноти стоїть пауза, на наступних використовується комбінація *did'll* [66, с. 83].

Хоча старовинні версії артикуляції подвійного *staccato* і мають незначні переваги у м'якості, майже ідентичного звукового ефекту можна досягти, використовуючи пом'якшений варіант звичних для сучасних флейтистів фонем *du-gu* або *tu-gu*.

Наведені вище правила є актуальними при виконанні музики галантного стилю середини та другої половини XVIII ст.

Тромліц (1791) приділив питанню артикуляції набагато більше уваги, ніж всі інші автори XVIII ст. Ним підсумовано попередні здобутки в цій сфері і представлено усі можливі варіанти використання того або іншого складу або їх комбінацій, а також винятки з правил; все це проілюстровано прикладами.

Артикуляційні фонеми Тромліца зберігають запропоновані Кванцем приголосні, однак вузька голосна *i* замінюється на *a*, що робить звук округлішим і яскравішим. Пояснюючи спосіб виконання складів з голосною *a*, Тромліц радить максимально розслабити і відкрити горло, щоб зробити звук наповненим [308, с. 158]. Цим методом успішно користуються і дотепер.

Комбінацію *did'll*, запропоновану Кванцем для подвійного *staccato*, Тромліц замінює на жорсткішу *tad'll*. На її основі він виводить кілька додаткових фонемних побудов *tad'llad'll*, *dad'llda_dad'll*, *rad'llad'll*, що застосовуються для підвищення рухливості язика у групах пасажів[218].

Багато правил Тромліца мають винятки, описані ним же. В деяких випадках вони проілюстровані нотними прикладами, але не прокоментовані автором. Окремі артикуляційні положення взагалі суперечать одне одному.

Максимально інформативно і стисло правила Тромліца виглядають так:

1. Постійне використання складу ta:

– на незлігованих чвертках і половинних нотах як сильного, так і слабкого часу долі, які не зв'язані між собою [308, с. 158];

---

[218] Приклад використання фонемних комбінацій для подвійного стакато з трактату Тромліца наведено у додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.е).

– на слабкій долі такту (затакті) [308, с. 159];

– на нотах, над якими проставлені вертикальні риски[219] (Дод. А, приклад 3.2.3.є);

– після нот з крапками і після пауз [308, с. 160];

– на останній ноті в такті, коли вона відноситься до наступної фрази (Дод. А, приклад 3.2.3.ж);

– у послідовностях трьох рівних нот (наприклад, чверток у розмірі $^{3}/_{4}$, вісімок у $^{3}/_{8}$ або шістнадцяток) та тріолях остання нота виконується коротко зі складом *ta* [308, с. 160];

– кілька нот однакової тривалості і звуковисотності виконуються на *ta* або *da*, в залежності від того, наскільки зв'язними вони повинні бути[220] (Дод. А, приклад 3.2.3.з);

– при широких стрибках, особливо на довгих нотах, завжди використовується фонема *ta* [308, с. 161];

– нота, що завершує каданс (Дод. А, приклад 3.2.3.и);

– послідовність нот з крапками над ними[221] артикулюється на *ta*, але таким чином, що *t* наступного *ta* завжди об'єднується з попереднім *ta*, наближаючись до складу *tat* (Дод. А, приклад 3.2.3.і).

2. Дві ноти однакової тривалості, але різної звуковисотності, одна з яких припадає на сильну долю або на сильний час долі ("хороша нота"), а інша на слабку долю або на слабкий час долі ("погана нота"), виконуються комбінацією ta_a[222] [308, с. 162–163].

---

[219] Тромліц пояснює виконання цього штриха так: «Риски над нотами означають, що всі вони виділяються або промовляються з *ta*, але не скорочуються. Вони виконуються довго на tatata» [308, с. 162]. З опису стає зрозуміло, що це марковане *détaché* і аж ніяк не *martelé*, про яке пише В. Качмарчик [62, с. 183]. «Характерною рисою штриха [*martelé*] є миттєва зупинка звуку <…> за допомогою язика», внаслідок чого між звуками виникають паузи [1, с. 224]. Тромліц, найімовірніше, виразив би це послідовністю складів *tat_at_at_at*, якою він користується для скорочення нот зі штрихом staccato [308, с. 162].

[220] Найімовірніше, ступінь зв'язності визначався характером твору або його фрагменту.

[221] Тромліц пояснює виконання даного штриха так: «Крапки над нотами повинні робити їх коротшими і можуть бути виражені вищезгаданими tat_at_at_at». «Язик тримається притиснутим, поки вимовляється наступна a, що належить попередньому t, яке однак зв'язується з наступним t, і таким чином виходить at» [308, с. 162]. В сучасній виконавській практиці цей штрих називається *staccato*.

[222] Фактично, описання способу виконання цієї групи складів відповідає визначенню штриха *legato*. Тромліц, однак наголошує, що *a* необхідно реалізовувати поштовхом повітря, щоб не змазати ноту [308, с. 163].

3. Чотири ноти однакової тривалості, що об’єднані між собою, артикулюються ta_a_ra_a [308, с. 163–164].

4. В комбінаціях груп по 4 ноти однакової тривалості перші чотири ноти артикулюються ta_a_ra_a, а надалі склад ta замінюється на da [308, с. 164]:

– з чотирьох нот однакової тривалості перша – довга, друга – коротка, третя – довга, четверта – коротка. Звук а може бути використаний тільки на короткій ноті. Однак якщо коротка нота стоїть окремо, в будь-якому місці твору вона артикулюється ta. Наступна за нею хороша нота завжди артикулюється ra. Отже, ta може бути використано як для хороших, так і для поганих нот, в той час як ra і da – тільки на хороших і тільки після ta (Дод. А, приклад 3.2.3.ї);

– якщо фраза починається з короткої ноти, то вона артикулюється ta, а наступна за нею нота – ra (Дод. А, приклад 3.2.3.й).

5. Коли склад ta приходиться на коротку ноту на початку або у середині фрази, за ним завжди йде ra [308, с. 167]:

– якщо після цього йдуть дві рівних ноти, вони артикулюються ra_a, а наступні чотири – ra_a_da_a (Дод. А, приклад 3.2.3.к);

– якщо мелодія робить великий стрибок (на початку або в середині фрази), то склад ta повторюється [308, с. 168].

6. Наступна нота після ноти з крапкою артикулюється ta, а наступна за нею – ra. Комбінація повторюється, допоки не закінчаться подібні фігури, навіть якщо в них зустрічаються широкі стрибки [308, с. 171].

7. Пунктирні фігури в повільних темпах з ніжною мелодією, а також пунктирні фігури з лігами артикулюються ta_a_ra_a. Надалі ta замінюється на da (Дод. А, приклад 3.2.3.л).

8. Групи з трьох вісімок у розмірі $^{3}/_{8}$, трьох чвертків у $^{3}/_{4}$, трьох половинних у $^{3}/_{2}$, а також тріолі, артикулюються ta_a_da – за першим разом і ra_a_da – надалі [308, с. 173–174].

9. В швидких темпах подовжена крапкою нота, що переходить в наступну долю, а також нота, злігована з наступною долею, артикулюються ta_hat або ta_at,

в повільних темпах – ta_had або ta_ad, в дуже повільних – ta_ha або ta_a [308, с. 178–179].

10. Тріоль артикулюється ha_a_da або hat (had)_a_a, якщо її перша нота злігована з попередньою (Дод. А, приклад 3.2.3.м).

11. Дві ноти рівної тривалості, якщо друга з них злігована з наступною, артикулюються ta_ta (da). За ними йде склад hat, had або ha [308, с. 180].

12. Синкопа артикуляційно поділяється на дві рівних тривалості, на першу з яких припадає склад ta (da), а на другу – a [308, с. 182–183].

Кількість винятків в «Повчанні…» майже рівнозначна кількості правил. Не будемо наводити їх опис, обмежимося лише нотним прикладом у додатках[223] (Дод. А, приклад 3.2.3.н). В ньому Тромліц першу фразу, що виконана за правилами, переартикульовує десять (!) разів демонструючи щоразу певний виняток. Даний приклад показує, що існуюча система правил була далеко не абсолютним законом, а гнучкою схемою, яка давала можливість неабиякої виконавської свободи. Єдиним непорушним правилом була відповідність обраної артикуляції логіці і характеру фрази.

Італія

Єдиною італійською флейтовою виконавською працею XVIII ст. був *«Трактат для вдосконалення гри на поперечній флейті»* (*«Saggio per ben sonore il flauto-traverso»*, Віченца, 1779) А. Лоренцоні[224]. Він майже повністю складається з матеріалу, запозиченого у інших авторів (третина трактату, наприклад, копіює *«Досвід…»* Кванца). Тому при виконанні італійської музики можна спиратись на артикуляційні вказівки, запропоновані іншими авторитетними практиками (зокрема Кванцем).

---

223 Ще один приклад цілої частини твору, де Тромліц використовує артикуляцію як за правилами, так і за винятками, наведено у додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.о).

224 А.Лоренцоні (Antonio Lorenzoni, пр. 1700 ?) – італійський флейтист-віртуоз і композитор. Народився у Монтеккьо-Маджоре, під час написання трактату проживав у місті Вінченца. [187, с. 251].

Англія

Англійські автори часто орієнтувалися на своїх французьких колег. В Англії І-ї пол. XVIII ст. ринок методичних посібників з флейтового виконавства був переповнений анонімними перекладами *«Основ…»* Оттетера. На базі одного з таких перекладів, що був здійснений у 1729 р., П. Преллер створив два окремих трактати – для поздовжньої і для поперечної флейт, що увійшли до його збірки «*The modern musick-master or, the universal musician»* [166, с. 9]. Вперше видана у 1731 р., збірка витримала велику кількість перевидань, стала справжнім бестселером серед методичних праць того часу і суттєво вплинула на розвиток англійського флейтового мистецтва даного періоду. Спираючись на це, можна стверджувати, що використання правил Оттетера буде правомірним при виконанні як французької, так і англійської музики І-ї пол. XVIII ст.

В 1766 р. в Лондоні вийшли *«Інструкції»* Л. Гренома, де висвітлено широке коло питань флейтового виконавського мистецтва, натомість артикуляції приділено мало уваги. Одиничні склади не згадуються взагалі. Однак, спираючись на комбінацію для подвійного *staccato toot-tle*, можна припустити, що основним складом для артикулювання в Англіїї другої половини XVIII ст. був *too*. Підтвердження цьому знаходимо у пізнішому *«Флейтовому наставнику»* Я. Врага (1792), який пропонує вже на початковому етапі навчання використовувати для артикулювання склад *too* [329, с. 2]. У *«Трактаті…»* Л. Херона (1771) запропоновано склад *tit* для більшості нот [152, с. 203]. Дж. Ганн у своєму *«Мистецтві»* (1793) згадує два артикуляційні склади *te*, *de* або *tee*, *dee*[225] [313, с. 58].

В Англії техніка подвійного *staccato* з комбінацією *tut-tle* вперше була представлена органістом і композитором Е. Міллером (Edward Miller, 1735–1807) у передмові до його «Шести соло для німецької флейти» («Six Solos for a German Flute», Лондон, 1761). Л. Греном детально описав її, використовуючи комбінацію

[225] В українській вимові te, de, звучить як *ті*, *ді*, а tee, dee – це варіант з дещо подовженою голосною *е* (українською - і).

toot-tle [183, с. 71–72]. Завдяки своїй винятковій швидкості і стабільності у нижньому регістрі ця комбінація залишалась популярною серед англійських флейтистів протягом всієї другої половини XVIII ст. Херон для подвійного *staccato* використовував комбінацію *tit-tle* [152, с. 203], а Ганн радив застосовувати *teddy* або *tiddy* [313, с. 58]. На початку XIX ст. були придумані гостріші і чіткіші структури *d-g*, *t-k* і їх похідні, які з часом замінили собою всі різновиди попередніх фонетичних комбінацій.

Широке використання артикуляційних складів було невід'ємною частиною флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. Дотримання правил артикулювання, описаних у методичних працях часу написання виконуваного твору, не просто урізноманітнить виконання, а дозволить зрозуміти основи фразування XVIII ст. і втілити авторський задум.

Розглянемо другу складову артикуляційного мистецтва – **штрихи.**

Штрихові позначення надзвичайно рідко з'являлися в музиці, створеній до XVIII ст. Пізніше ситуація хоч і змінилася, однак, композитори все ще лишали свободу вибору штриха виконавцеві. Більшість праць XVIII ст. не містять правил застосування штрихових комбінацій при виконанні тієї або іншої мелодичної лінії. Через це не будемо виділяти правила штрихування для окремо взятої країни, а приведемо їх у хронологічному порядку.

Ж.-М. Оттетер першим серед флейтистів XVIII ст. дав пояснення штриху *legato*: «ліги складаються з двох або більше нот, виконаних на один удар язика» [235, с. 17–18]. Кілька його прикладів наведено в додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.п).

На жаль, він не дає вербальних пояснень щодо умов застосування лігування. Однак, спираючись на приклади, можна вивести загальне правило: ліга поєднує певну послідовність нот, серед яких найголовнішою, смислово акцентованою є перша, інші ж не мають самостійного смислового навантаження і можуть бути трактовані як мелодизована орнаментальна фігура.

Отже, за Оттетером ліги можуть бути застосовані:

– між двома нотами однакової тривалості, що рухаються поступенево догори або донизу;

– на трьох восьмих у розмірі $^{12}/_{8}$ (скоріше за все також у $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$ і $^{9}/_{8}$), що рухаються поступенево догори (донизу), або коли перша і третя знаходяться на одній висоті, а друга – на ступінь вище (можна припустити, що це друге правило розповсюджувалось і на тріолі у інших розмірах);

– на трелі з нахшлаґом.

Для того, щоб отримати якнайповніше уявлення про виконавську традицію штрихування у XVIII ст., слід звертатись не лише до текстової частини трактатів, а й до музичних прикладів та окремих збірок для інструмента, які часто насичені містять штрихові позначення. Це також справедливо для всіх інших складових виконавського комплексу, описаних в трактатах.

Наприклад, характерною штриховою комбінацією для груп з трьох рівних вісімок у танці *жигах* на початку XVIII ст. були два *legato*, одне *detaché* (або *staccato*). Підтвердження цього знаходимо у збірці Оттетера *«Pièces pour la flûte traversiere»* op.2, 1708 р. (Дод. А, приклад 3.2.3.р).

У *«Мистецтві прелюдування»* Оттетера, що вийшло через 12 років після *«Основ…»*, коло можливих штрихових комбінацій значно розширено. Спираючись на нотні приклади з цього посібника можна доповнити вищеназвані правила.

1. До груп з 4 рівних нот можуть застосовуватися комбінації штрихів: по 2 *legato* [236, с. 35]; по 4 *legato* [236, с. 24]; 1 *detaché*, 3 *legato* [236, с. 19].

2. Групи з 4 і більше нот (найчастіше – рівної тривалості), які рухаються поступенево або плавно, без широких стрибків і знаходяться в одному такті або об’єднані в один мотив, можуть бути виконані під лігою (Дод. А, приклад 3.2.3.с).

3. Можуть бути зліговані дві ноти з пунктирним або ломбардським ритмом [236, с. 16, 30].

Крім прикладів, які вписуються у рамки правил, є багато варіантів штрихування, що згадуються лише один раз на весь трактат. Тому можна стверджувати, що штрихування в першій чверті XVIII ст. було надзвичайно

різноманітним і найчастіше залишалось на розсуд виконавця. Застосовувати наведені в *«Мистецтві прелюдування»* штрихові комбінації до творів цього періоду необхідно з обережністю, адже жанр імпровізованої прелюдії[226] був вільним і міг включати в себе елементи, які тільки зрідка з'являлися у інших музичних жанрах. Авторські приклади штрихування, схожі на комбінації з трактату Оттетера, стали розповсюдженими ближче до II-ї пол. XVIII ст.

У *«Методі…»* Корретта (1735) зазначається, що вісімки у *жигах* на $^{6}/_{8}$ і $^{12}/_{8}$ виконуються комбінацією штрихів два *legato*, одне *detaché* або три *legato* [180, с. 5-6]. Також *legato* найчастіше застосовується до груп з 2-х, 3-х і 4-х нот в сонатах і концертах [180, с. 20].

У майже всеосяжному *«Досвіді»* Кванца (1752), як не дивно, немає окремого розділу, присвяченого штрихам. Коментарі з цього приводу розосереджені по всьому трактату. Також велика кількість цінної інформації знаходиться у нотних прикладах до інших розділів.

У розділі *«Про хороше виконання…»* Кванц дає пораду щодо використання ліг і, що важливо, звертає увагу на зв'язок штрихування і фразування: «Не грайте *legato* ті ноти, які повинні прозвучати окремо, і не розділяйте ті ноти, над якими проставлена ліга <...>. Музичні ідеї, пов'язані одна з одною, не повинні розділятися; і навпаки, слід розділяти фрази, де одна музична думка завершилася і почалася нова, навіть якщо в цьому місці немає ні паузи, ні цезури» [66, с. 120].

Як було сказано вище, у пункті про артикуляцію пасажі, зашвидкі для комбінації *di ri*, Кванц пропонує виконувати двома *detaché/staccato*, двома *legato* або навпаки; кращим вважає вважає другий варіант [66, с. 77]. У таблицях імпровізованих варіацій на прості інтервали він пропонує розмаїту палітру штрихів [66, с. 355-369]: по два *legato*; одне *detaché/staccato/marcato*, три *legato*; три *legato*, одне *detaché/staccato/marcato*; одне *detaché/staccato/marcato*, два *legato*, одне *detaché/staccato/marcato*; зліговані гамоподібні пасажі з 5-ти і більше нот; *legato* між двома нотами однієї звуковисотності (навіть через тактову риску); *legato* на

[226] Детальніше про мистецтво прелюдування йдеться у розділі 3.2.5..

двох пунктирних нотах і на двох нотах з ломбардським ритмом; синкопа злігована з наступною нотою; тріолі по три і шість нот під однією лігою; перша нота з двох груп тріолей *detaché/staccato/marcato*, інші п’ять – *legato*.

Приклади Кванца найчастіше демонструють лігування в межах однієї долі і ніколи не об’єднують більше двох долей в одному такті. Таке детальне штрихування властиве епосі Бароко. Отже, в даному випадку ми маємо яскраву ілюстрацію успадкування певних барокових стилістичних прийомів музичним мистецтвом другої половини XVIII ст.

Як зазначалося у пункті про артикуляцію, А. Мао (1759) пише про заміну складів *tu*, *ru* на штрихи *detaché* і *legato* [258, с. 23]. Правила їх використання він ілюструє на прикладі Allegro, поданому нами у додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.т).

Переважна більшість штрихових комбінацій з прикладу Мао зустрічалися у ілюстраціях Кванца та були розповсюдженими у бароко. Винятком є лігування двох нот, починаючи зі слабкого часу долі. При використанні таких штрихових послідовностей відбувається переакцентування, через що збивається регулярна структура сильних та слабких долей, а також може бути розширена фраза. Такий вид штрихування став звичайним у ІІ-й пол. XVIII ст. та передвістив появу нового стилю, де мотив (структурна одиниця музики до середини XVIII ст.) був, так би мовити, поглинений фразою, яка могла об’єднувати кілька тактів.

Протягом останньої чверті XVIII ст. нових штрихових комбінацій не з’явилося. Однак рідкісні у першій половині століття послідовності стали використовуватись частіше. Серед них: 2 *legato*, 2 *staccato* і навпаки; 4 *legato* у квартольних послідовностях; 1 *staccato*, 5 або 7 *legato* (у тріольних та квартольних послідовностях), а також лігування двох нот, починаючи зі слабкого часу долі. Нотні приклади і коментарі до них Вандерхаґена (1790) ілюструють це (Дод. А, приклад 3.2.3.у).

На відміну від попередників, Вандерхаген говорить про вплив темпу твору на вибір штриха. Так, у помірному темпі послідовність з рівних восьмих могла виконувалась штрихами 2 *legato* – 2 *staccato*, у швидкому – по 2 *legato*, у дуже швидкому – по чотири та по вісім злігованих нот (Дод. А, приклад 3.2.3.ф).

«Нова метода…» Дев'єна (1792) вирізняється серед трактатів XVIII ст. майже вичерпним розділом щодо використання штрихів[227]. Автор ілюструє різноманітні їх комбінації для квартольних, тріольних і окремо для хроматичних послідовностей. Використовувані штрихи за Дев'єном [189, с. 8–10]: штрих, що позначається клинцями, аналогічний до скрипкового *staccato*, в кінці прикривається язиком[228]; вісімки по 2 *legato* – основна і найлегша послідовність штрихів; 2 *legato* 2 *staccato* – найблискучіша послідовність, що використовується у більшості випадків, коли композитор не позначає штрихи, найкраще підходить для пасажів; 3 *legato* 1 *staccato* – менш яскрава, аніж попередня, не дозволяє досягти особливого ефекту; лігування по дві ноти на слабкий час долі – використовується дуже рідко. Інші послідовності прийнятні лише у випадках, коли мелодія рухається особливим чином (Дод. А, приклад 3.2.3.х).

На *тріолях* використовувались *такі послідовності штрихів* [189, с. 12–14]: 2 *legato,* 1 *détaché/staccato*; 1 *détaché/staccato,* 2 *legato*; 3 *legato*; по 2 *legato* з "захопленням" наступної тріолі; 3 *legato*, 3 *détaché/staccato*.

Хроматичні послідовності рівних за тривалістю нот могли бути зіграні по 2, 4, 8 і навіть 16 *legato* [189, с. 14–15].

Розділи про штрихи з трактатів Вандерхаґена і Дев'єна є незамінним джерелом інформації при виконанні музики класичного періоду.

Спираючись на найважливіші флейтові трактати XVIII ст., можна зробити наступні ***висновки***:

1. Не зважаючи на відсутність в творах XVIII ст. штрихових позначень, виконавець відповідно до руху мелодичної лінії мусить використовувати різноманітні комбінації штрихів, актуальні в період написання твору[229]. Штрихи

---

[227] Для артикулювання всіх нот Дев'єн пропонує використовувати склад *ти* (*тю*), адже, за його словами, при вимові більш поширених складів *те* (*ме*) і *та* (*ма*) необхідно широко відкривати рот, що може негативно впливати на стабільність амбушюру [189, с. 7].

[228] Хоча даний штрих, за Дев'єном, виконується як струнне *staccato*, автор завжди називає його *détachées* [189, с. 8]. Можливо і в інших французьких трактатах цього періоду під штрихом *détachées* розумілося коротке виконання по типу скрипкового *staccato*. Це питання потребує окремого дослідження.

[229] Ворнер, проаналізувавши більшість трактатів XVII – першої половини XIX ст., розробив таблицю частоти використання комбінацій штрихів в періоди з 1600 по 1735, з 1735 по 1780 і з 1780 по 1830 рр., а також зазначив, до якої мелодичної лінії ці штрихи могли застосовуватись [313, с. 94-95]. Ця таблиця представлена нами у додатках (Дод. А, приклад 3.2.3.ц).

стають фактором не тільки художньої виразності, а й технічної реалізації твору, оскільки адекватний їх підбір полегшує виконання складних пасажів, окремі з яких могли б взагалі не прозвучати при роздільному артикулюванні. Разом з тим, часте використання однієї штрихової комбінації протягом великих фрагментів твору надає виконанню одноманітності.

2. У *І-й* чверті XVIII ст. артикулювання за допомогою різноманітних складів займало лідируючи позиції у флейтовому виконавстві, хоча й не повністю заміняло собою штрихування. Композиторські позначення штрихів у музиці цього періоду дуже рідкісні.

3. У *ІІ-й* чверті XVIII ст. у Франції почалося скорочення кількості артикуляційних складів, що пізніше розповсюдилось майже на всю територію Західної Європи, за винятком Німеччини.

4. Композиторські штрихові позначення починають з'являтися в творах *ІІ-ї пол.* XVIII ст. У трактатах цього часу чітко простежується відхід від домінування артикуляційних складів на користь найрізноманітніших комбінацій штрихів[230].

Отже, обґрунтоване використання штрихових комбінацій є невід'ємною частиною комплексу навичок музиканта, що прагне виразного, цікавого та історично достовірного виконання музики XVIII ст.

3.2.4. Свобода виконавського трактування ритму. Ритмічна альтерація

Сучасний музикант звик максимально точно виконувати виписаний ритм, адже з самого дитинства його вчать правильно визначати найрізноманітніші ритмічні малюнки, співставляти їх між собою. В разі виникнення особливих складнощів на допомогу завжди приходить комп'ютерна техніка, що дозволяє абсолютно точно співставити найскладніші ритмічні фігури. Сучасним музикантам, що сформувались в середовищі такої математичної стерильності ритму, важко навіть уявити, що беззаперечне слідування нотному тексту далеко не

[230] Єдиним винятком є «Повчання» Тромліца (1791) з надзвичайно розлогим розділом, присвяченим артикуляційним складам.

завжди було обов'язковою вимогою до музиканта. Більше того, були часи, коли точне виконання виписаних тривалостей вважалося ознакою поганого смаку.

У музиці XVI–XVIII ст. нотація ритму часто не відображала його реалізацію у виконанні: виписані ноти рівної тривалості могли виконуватися нерівно, пунктир міг загострюватися, а затакт – звужуватись. Всі ці види ритмічних змін отримали загальну назву – ***ритмічна альтерація***.

Ритмічна альтерація завдяки своїй гнучкості та безлічі можливих варіантів має величезний художній потенціал. Зміна лише в одній ритмічній фігурі може кардинально змінити настрій всієї п'єси[231]. Саме тому знання і розуміння механізмів роботи ритмічних змін видається надважливим.

Проблема точності виконання ритму у старовинній музиці висвітлена у багатьох зарубіжних [132, с. 144–149; 166, с. 83-86; 191, с. 42-66; 152, с. 42-45; 313, с. 136–157; 252, с. 64-67; 190, с. 53-87] і в деяких вітчизняних музикознавчих працях [126, с. 16–17; 62, с. 127–128]. У відношенні до дерев'яних духових інструментів найбільш повно особливості *ритмічної альтерації* розглянуті Т.Е. Ворнером [313, с. 136–157]. Багато уваги питанню ритмічної альтерації у флейтовому виконавстві епохи Бароко Ю.В. Шелудякова [132, с. 144–149], спираючись, в основному, на трактат Кванца і книгу Донінгтона.

Спробуємо систематизувати історичну інформацію про принципи використання ритмічної альтерації у виконавській практиці і представити основні правила у хронологічному порядку. Це дозволить побачити динаміку розвитку поглядів на проблему ритмічної альтерації у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. і застосувати здобуті знання у практичній діяльності. Основою для цього стануть праці Ж.-М. Оттетера (1707, 1719) [234, 235], М. Корретта (1740) [180], Й.Й. Кванца (1752) [66], К.Ф.Е. Баха (1753) [9], Т. Борде (1755) [153] і Г. Тромліца (1791) [308].

Найрізноманітніші випадки ритмічної альтерації у флейтовій музиці XVIII ст. можна умовно поділити на три основні групи: *нерівні ноти* (*notes inégales*),

---

231 Гарним прикладом є *«Les sauvages»* з опери Ж.-Ф. Рамо *«Les Indes Galantes»*, де застосування *inégale* сприяє створенню надзвичайно виразного образу.

загострення пунктирного ритму (*т.зв. "ритм французької увертюри"*) і *співвідношення пунктирного і тріольного ритмів* у різних голосах. Їх трактування в кожному конкретному випадку залежить від стильової приналежності твору і загального контексту.

Notes inégales

У музиці (найчастіше – французькій) всього XVIII ст. була розповсюджена традиція нерівного виконання домінуючих дрібних тривалостей, що рухались поступово. Інформація про це подана у численних трактатах того часу, написаних для різних інструментів. Щодо флейтового виконавства, то відомості про *notes inégales* в основному сконцентровані переважно у працях Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, Й.Й. Кванца, Т. Борде, Г. Тромліца. Розглянемо окремо кожен з цих трактатів і виділимо основні правила виконання і застосування ритмічної нерівності.

Виконання *notes inégales* на флейті нерозривно пов'язане з коротким і довгим артикуляційними складами *tu ru*. Підтвердження цього знаходимо у 8-й главі *«Основ…»* Ж.-М. Оттетера (1707). Автор наводить приклад, де м'який і довгий склад *ru* припадає на *хороші ноти* (*довгі, сильні, ударні*), які у такий спосіб подовжуються, а чіткий і короткий *tu* – на *погані* (*короткі, слабкі, неударні*), які стають коротшими у співвідношенні з попередніми [116, с. 59]. Також у праці з прелюдування він наголошує, що всі вісімки у його прелюдіях повинні виконуватись нерівно, якщо немає авторської ремарки про протилежний спосіб виконання [236, с. 6]. Цікаво, що і флейтист Оттетер, і клавесиніст Ф. Куперен (*«Мистецтво гри на клавесині»*, 1716 р.) [76, с. 29] приблизно в один період говорять про нерівне виконання тільки вісімок, в той час, як автори пізніших трактатів[232] пишуть про застосування *inégal* у відношенні до *найкоротших тривалостей* твору (якими часто є шістнадцятки).

[232] У переважній більшості англійських трактатів першої половини та середини XVIII ст. подаються ідентичні відомості щодо notes inégales, адже до 1766 р. (р. виходу праці Л. Гренома) всі англійські автори видавали переклади «Основ» Оттетера, копіюючи їх в тій або іншій мірі.

Пізніше М. Корретт інструктує щодо використання рівних і нерівних нот у певних розмірах і частинах творів. На відміну від Оттетера і Кванца, він не пов'язує *inégal* з артикуляцією, зокрема із використанням короткого і довгого складів *tu ru*, адже в своїй методі взагалі відмовляється від них і радить користуватися лише односкладовою артикуляцією [180, с. 20]. Цікаво, що його правила стосуються творів – представників різних національних стилів (переважно, французького й італійського) [180, с. 4-6]:

– у чотиридольних розмірах C і 𝔠, що часто використовуються в італійській музиці в *Allemande*, *Adagio*, *Allegro* і *Presto* (частинах сонат і концертів), вісімки виконуються рівно, а шістнадцятки – нерівно. Інколи в частинах *Allegro* і *Presto* шістнадцятки можуть виконуватись рівно;

– у дводольному розмірі 2, що використовується у французькій музиці (і дуже рідко в італійській) для *ригодонів*, *гавотів*, *буре* і *котильйонів*, вісімки у групах по дві ноти виконуються нерівно (пунктирно);

– у розмірах $^{2}/_{4}$ і $^{2}/_{8}$, які часто використовуються у *allegro* і *presto* італійських сонат і концертів, вісімки виконуються рівно, шістнадцятки – пунктирно. Іноді в сонатах шістнадцятки можуть виконуватись рівно;

– розмір $^{3}/_{2}$ позначає повільний темп і часто використовується у *сарабандах*. Чвертки в цьому розмірі повинні бути зіграні нерівно. Однак характер п'єси може стати орієнтиром і для їх рівного виконання[233];

– вісімки виконуються рівно, а шістнадцятки – нерівно у розмірі $^{3}/_{8}$, який у французькій музиці використовується для *пасп'є*, а також для *affettuoso*, *менуетів* і *allegro* в сонатах;

– розмір $^{6}/_{4}$ використовується у *лурі*, *водевілях* і *контрдансах*, зрідка зустрічається у італійській музиці. Чвертки в ньому необхідно акцентувати, а восьмі виконувати *inégale*;

– для *жиг* у французькому та італійському стилях використовується розмір $^{6}/_{8}$. Вісімки завжди виконуються рівно (про шістнадцятки Корретт не згадує, тож

[233] Прикладом такої п'єси, за Корреттом, може бути англійська арія «Dulty miller» [180, с. 5].

можна припустити, що вони також мали бути рівними), перші дві часто зліговуються, третя артикулюється (можливе також лігування по 3 вісімки);

– розмір $^{9}/_{8}$ часто зустрічається у італійських *жигах*, *allegro* і *presto* (у французькій музиці використовується тільки зрідка). Вісімки – *égale*, шістнадцятки – *inégale*;

– для *жиг* у італійській, французькій, німецькій і англійській музиці може бути використаний розмір $^{12}/_{8}$. Вісімки виконуються рівно, а шістнадцятки – пунктирно.

Отже, в деяких випадках Корретт допускає винятки з огляду на характер твору.

Підтвердження безпосереднього зв'язку артикуляції та ритму надає Кванц (1752): двоскладова структура *tiri* «найбільше підходить для не дуже жвавих пасажів, особливо тому, що навіть найшвидші ноти в них завжди варто грати трохи *неоднаково* [курсив наш – І.Є.]» [66, с. 74]. В цій артикуляційній структурі наголос припадає на другий склад *ri*, який завжди довший за ненаголошений *ti* і використовується на сильній долі, а «в групі з чотирьох шістнадцяток *ri* завжди буде попадати на першу і третю ноти, а *ti* – на другу і четверту» [66, с. 74].

За Кванцем у поступовому русі варто розрізняти *головні* (*основні, хороші*) ноти, які необхідно «підкреслювати рухами грудної клітини» [66, с. 127] трохи подовжуючи, і виконуючи голосніше, і *прохідні* (*погані*), що виконуються слабше. «Згідно цього правила, навіть найкоротші ноти в кожній п'єсі стриманого темпу або в *Adagio, не зважаючи на те, що вони записані однаковими тривалостями, повинні виконуватись* трохи нерівно, так щоб ударні ноти кожної фігури, а саме перша, третя, п'ята і сьома, затримувались трохи довше, ніж прохідні – друга, четверта, шоста і восьма», важливо, що «подібне подовження ноти не повинно бути рівним по тривалості ноті з крапкою» [66, с. 121]. До коротких нот Кванц відносить чверті в такті на 3/2, вісімки в такті на 3/4 і шістнадцятки в такті на 3/8, а також восьмі в *alla breve* і шістнадцятки або тридцять другі в такті на 2/4 або в простому парному розмірі. Якщо з'являються фігури з тривалостями вдвічі коротшими за ті, на яких виконувалась нерівність, то тоді саме їх необхідно починати виконувати в описаній манері. Винятком для інструменталістів є: *а)* пасажі в дуже швидких темпах, де неможливо встигнути виділити всі необхідні ноти, отже, лише перша з чотирьох

нот виконується довше і голосніше; *б)* ноти, які мають штрихові позначення; *в)* кілька послідовних нот однієї висоти; *г)* чотири, шість або вісім нот, з'єднані лігою; *ґ)* восьмі в жигах.

Про традицію виконання *нерівних нот* згадує і Т. Борде (1755). Він пише, що у разі відсутності будь-яких позначень над рівними за тривалістю нотами, вони, за традицією, повинні виконуватися трохи нерівно (*inégale*). Крапка ж над нотою вказує на ритмічно рівне (*égale*) виконання [153, с. 5], на відміну від звичного для нас трактування крапки як штриха *staccato*. У розмірах C, $^{3}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ і $^{2}/_{8}$, за Борде, завжди треба грати рівно. У всіх інших випадках нерівність переходить з більших до менших тривалостей, що з'являються у п'єсі. Наприклад, якщо спочатку рух йде чвертками і вони граються *inégale*, то в разі появі восьмих, нерівно необхідно грати вже їх, а чвертки виконувати *égale* до вступу коротших тривалостей [153, с. 8].

В кінці століття – у 1791 р. – до проблеми сильних і слабких нот в контексті ритмічної нерівності звернувся Г. Тромліц. Як Оттетер і Кванц, Тромліц пов'язує виконання *notes inégales* на флейті з артикуляційними фонемами. Для ударних нот – це, залежно від обставин, *da* або *ra*, для неударних – *ta* (виняток – перша нота фрази, яка є сильною, але завжди виконується на *ta*). Правила Тромліца співвідносяться з основами використання артикуляції для ритмічної нерівності, описаними Кванцем. Проте інколи у плавному русі вісімками Тромліц використовує після *ta, da, ra* замість інших складів лише голосну *a* (без приголосних). Така артикуляція максимально пом'якшує слабкі ноти і фактично створює ефект *legato*.

Причиною того, чому *notes inégales* так і не отримали сталого позначення в нотації, безумовно є величезне розмаїття можливих варіантів нерівності, яка, по-перше, в залежності від характеру твору могла коливатись від майже пунктиру (у числовому співвідношенні 3:1), до ледь помітної нерівності (4:3) [166, с. 83], а, по-друге, – гнучко змінювалась протягом твору відповідно до художнього змісту.

До сьогоднішнього часу питання необхідності застосування *notes inégales* в тій або іншій музиці залишається вирішеним не до кінця. Спираючись на те, що дана

традиція згадується у багатьох виконавських трактатах (причому не тільки флейтових) саме французьких авторів і характерна насамперед для французького стилю, можна припустити, що використовувати нерівність у музиці, яка написана в інших національних стилях, слід з обережністю. Однак, повністю відкидати можливість застосування *notes inégales* у нефранцузькій музиці не можна, оскільки про це пишуть Корретт, Кванц і Тромліц, а також з огляду на інтенсивний культурний взаємообмін, що мав місце у XVIII ст., та становлення мішаного стилю. Крім того, диференціація сильних і слабких долей як втілення ідеї ієрархічності проходить крізь всі національні школи, стильові відгалуження і виконавські манери XVIII ст., а *inégale* є важливим засобом втілення подібної ієрархії. Таким чином, основним орієнтиром для виконавця завжди повинен залишатися контекст конкретного твору.

Також зауважимо, що, зважаючи на наявність згадок про дану манеру гри у трактатах всього XVIII ст., обґрунтоване використання її буде доречним як у барокових творах, так і в творах-представниках галантного і класичного стилів.

Музика – гнучке мистецтво, що не терпить статики. Математична точність символів і знаків не може повністю віддзеркалити всю пластичність цієї живої мови. Описані в трактатах правила і рекомендації відкривають для сьогоднішнього виконавця шляхи розуміння музичних творів минулого.

Загострення пунктирного ритму

Як рівні за тривалістю ноти могли виконуватись нерівно, так і виписана нерівність (пунктирний ритм) найчастіше виконувалася трохи відмінно від запису. Ноту з крапкою слід було акцентувати, а наступну одну або кілька нот грати гостріше і швидше ніж записано. Такий вид ритмічної альтерації сформувався у попередньому – XVII ст. у творчості французьких композиторів, зокрема в операх Люллі, завдяки чому отримав назву “ритм французької увертюри”. Він став надзвичайно затребуваним завдяки своїй виразності – підкресленому, енергійному спрямуванню слабкого (ямбічного) елементу до сильної долі. У флейтових трактатах XVIII ст. до питання *загострення пунктирного ритму* звертаються Кванц та Тромліц.

Кванц, пояснюючи правильне виконання тривалостей нот, зауважує, що нота з крапкою повинна триматися довше за її виписану тривалість, а та, що йде за нею – скорочуватись[234] (Дод. А, приклад 3.2.4.а).

Вдруге Кванц повертається до теми ритмічного загострення при поясненні особливостей виконання популярних танців XVIII ст. За його словами, у розмірах 2, ₵, $^{3}/_{4}$ у *лурі*, *сарабанді*, *куранті* і *чаконі* «вісімки, що стоять за чвертками з крапкою, слід грати не з їх точною тривалістю, а дуже коротко і гостро» [66, с. 284]. Також три і більше тридцятьдругих, що йдуть після нот з крапкою або пауз, краще виконувати якомога швидше, в останній момент перед наступною долею. Особливо яскравий ефект ритмічне загострення має у повільних п'єсах [66, с. 284]. Зазначимо, що всі названі Кванцем танці – репрезентативні, урочисті. Застосування в них ритму французької увертюри якнайкраще сприяє втіленню притаманного ним характеру.

Ритмічна альтерація згадується і наприкінці XVIII ст. Багато уваги приділяє цьому питанню Тромліц (1791). Для нього хороше виконання пунктирного ритму – це перетримання ноти з крапкою, ніби вона має дві крапки, і скорочення тривалості наступних нот [116, с. 230-231]. Більш того, він пропонує ще гостріший варіант ритмічної альтерації, коли ноту з крапкою необхідно тримати до наступної долі, а в момент її настання зіграти другу, коротку ноту [116, с. 231].

Якщо після ноти з крапкою йде не одна, а кілька нот, ритм також загострюється, при чому швидкі ноти слід зв'язувати з попередньою нотою лігою і не артикулювати окремо (Дод. А, приклад 3.2.4.б). Аналогічне загострення застосовувалося і до зворотного пунктиру. Судячи з прикладів Тромліца, короткі ноти в такому випадку також завжди лігувалися з довгою (Дод. А, приклад 3.2.4.в).

У повільних темпах ритмічна альтерація посилюється ще більше, але, в той самий час, альтеровані ноти виконуються м'якше і ніжніше [116, с. 232].

---

[234] Аналогічну думку висловлює і К.Ф.Е. Бах у своєму *«Досвіді…»* (1753). Однак, він зауважує, що це правило має певні винятки. Наприклад, якщо на пунктирній фігурі проставлена трель або групето, їх варто виконувати ширше. Схожа ситуація і в сумних або виразних темах. Також пунктир, за Бахом, не виконується занадто швидко у повільних темпах [9, с. 109].

На перший погляд, правила Тромліца для пунктирного ритму абсолютно незмінні для усі випадків, адже він не пропонує рівності виконання, як альтернативи ритмічній альтерації. Однак, останній абзац восьмої глави, де обговорюється пунктирний ритм, переконує в протилежному. В ньому автор пропонує композиторам диференціювати пунктир з одною і двома крапками, адже в протилежному випадку музикант може спиратися тільки на свою «розсудливу інтуїцію» [116, с. 232]. Інакше кажучи, правильний вибір залежав насамперед від характеру та афекту твору і залишався за виконавцем. Пам'ятаймо, що за традицією епохи це було справедливо також і щодо багатьох інших складових виконавської інтерпретації.

Співвідношення пунктирного і тріольного ритмів

Ще однією проблемою, пов'язаною з ритмом в музиці XVIII ст., є співвідношення пунктиру в одному голосі з тріолями в іншому[235]. Першим, хто висвітлює це питання, є Кванц, який протиставляє квартолі і тріолі. За його словами, швидку ноту з пунктирної комбінації слід виконувати після третьої ноти тріолі з іншого голосу, а не разом з нею, в протилежному випадку «мелодія, замість того, щоб прозвучати велично і яскраво, стане млявою і нудною» [66, с. 67]. К.Ф.Е. Бах притримується протилежної думки і вважає правильним синхронізацію другої ноти пунктиру з третьою нотою тріолі [9, с. 110–111]. Тромліц згадує про обидва способи виконання швидкої ноти пунктиру: разом з третьою нотою тріолі і після неї. Теоретично вірним він вважає саме другий варіант (Кванц), однак, на його думку, таке співвідношення ритмів створює неналежний ефект [116, с. 164].

Отже, історичні документи свідчать: думки теоретиків XVIII ст. щодо правильного виконання вищезазначених ритмічних співвідношень розходились, що в багатьох випадках дозволяє залишити вирішення цієї проблеми на розсуд музиканта.

---

235 Гарним наочним прикладом є перша частина відомої сонати a-moll для рекордера і *continuo* (HWV 362) Г.Ф. Генделя. Перша сторінка манускрипту цього твору представлена нами у додатках (Дод. А, приклад 3.2.4.г).

3.2.5. Мистецтво імпровізації: прелюдування, каденції, вільне орнаментування

Імпровізація у найрізноманітніших її проявах була невід'ємною складовою музичної практики минулих епох. Її межі коливалися від додавання окремих прикрас до вільного орнаментування цілих частин твору (що включало як поодинокі прикраси, так і складні, інтонаційно насичені фігури та довільні каденційні розширення), а також до створення вступних прелюдій. У флейтовому виконавстві XVIII ст. можна виділити три способи імпровізування: 1) *прелюдування*; 2) *вільне орнаментування* композиторського тексту; 3) вільні *каденційні розширення*.

Прелюдування

Мистецтво *прелюдування* сягає корінням епохи Середньовіччя. Співаки, що акомпанували собі на арфі, перед виконанням пісні настроювали інструмент. Згодом такі настройки перетворилися на імпровізовані прелюдії і виконувалися навіть в тому випадку, коли інструмент був налаштований заздалегідь [220, с. 50]. Традиція розвивалася і була дуже затребуваною протягом наступних століть у виконавській практиці більшості музичних інструментів. Прелюдування дозволяло перевірити якість настройки інструмента, якість регулювання його клавіатури (у випадку грі на органі, клавесині), а також підготувати слухачів до сприйняття певного твору, оскільки тоді це було невід'ємною складовою концертних виступів.

На жаль, сьогодні рідко вдаються до прелюдування перед виконанням музичних творів XVIII ст. І якщо ми прагнемо до історичної відповідності, то мусимо відновити цю дивовижну практику.

У XVIII ст. існували: 1) *prelude composé*, що створювалась композитором, як початкова частина циклічного твору; 2) *prelude de caprice* – короткий імпровізований вступ до основного твору [220, с. 49]. Правила *прелюдування* і найрізноманітніші приклади прелюдій містяться у переважній більшості трактатів XVIII ст.

П*релюдування* є центральною темою деяких англомовних робіт. Так, Б.Б. Мейтер і Д. Лесокі пропонують практичні рекомендації щодо імпровізування прелюдій [263]. М. Бенайя [145] досліджує зв'язок між музичними творами та імпровізацією в бароковій музиці. Є. Губіч [220] розглядає принципи прелюдування, викладені у французьких флейтових трактатах XVIII ст.

У вітчизняному музикознавстві питання імпровізованих прелюдій допоки залишається не вивченим. В цьому пункті ми виокремимо і розглянемо правила імпровізації прелюдій, сформульовані у флейтових виконавських трактатах XVIII ст.: Ж.М. Оттетера (1707, 1719), М. Корретта (1740), Т. Борде (1755), Л. Гренома (1766), А. Вандерхаґена (1790), Ф. Дев'єна (1792) та Я. Врагга (1792).

Першим і найвичерпнішим флейтовим посібником став трактат Ж.М. Оттетера *«Мистецтво прелюдування»* (1719), де надано відомості щодо прелюдій та принципів їх компонування. Наведемо базові правила прелюдування за Оттетером [236, с. 3]:

1. Прелюдія починається і закінчується в основній тональності твору.

2. Може починатися з I, III або V ступеня ладу.

3. Закінчуватись повинна I ступенем ладу (тонікою).

4. Допустимі відхилення у тональності 1-го ступеню спорідненості.

Найчастіше слід використовувати такий каркас [236, с. 3]: 1) рух тонічним тризвуком догори; 2) спуск донизу до домінанти; 3) каданс і завершення на тоніці. Різноманіття варіантів прелюдій досягається заповненням такої мелодико-гармонічної основи (Дод. А, приклади 3.2.5.а, 3.2.5.б).

Іншим можливим каркасом для побудови простої прелюдії може бути поступеневий рух ламаними терціями догори (Дод. А, приклад 3.2.5.в). Використання спочатку пониженого, а потім підвищеного VII ступеня підкреслює його роль як ввідного тону (Дод. А, приклад 3.2.5.г).

Дотримуючись традицій епохи, Оттетер підвищує VII ступінь в верхньому висхідному тетрахорді в мінорі, а в низхідному тетрахорді використовує натуральний мінор (низькі VI та VII ступені) [236, с. 45].

Прелюдії можуть містити одне або кілька відхилень у споріднені тональності, кожне з них має закріплюватись кадансом (Дод. А, приклад 3.2.5.г). Найчастіше відбувається відхилення у тональність домінанти через подвійну домінанту. Відхилення у тональність субдомінанти відбувається через VII ступінь: в мажорі він понижується, а в мінорі залишається низьким (Дод. А, приклад 3.2.5.д).

Оттетер розрізняє у прелюдіях два види *кадансів*: *недосконалий* закінчується на терцовому тоні тонічного тризвуку, використовується досить нечасто і тільки у мажорних тональностях; *досконалий* є звичайним явищем і може використовуватись повсюдно [236, с. 47].

Трактат містить приклади прелюдій у використовуваних в той час тональностях. Цікаво, що швидкі прелюдії поділені на такти, в той час як у прелюдіях повільних тактові риски лише намічені (Дод. А, приклад 3.2.5.е), що дозволяє побачити в них своєрідне продовження традиції французьких клавесинних безтактових прелюдій[236] і нагадує про необхідність виразної роботи з часом.

Наступним флейтовим посібником, який містив настанови щодо прелюдування, стала *«Метода…»* М. Корретта (1740). Він підтверджує правила, сформульовані Оттетером, і доповнює їх двома зауваженнями: 1) прелюдія може навіть заміщати кілька початкових тактів твору [180, с. 45]; 2) якщо музикант грає без акомпанементу він може виконати велику прелюдію [180, с. 45].

Є. Губіч пише про наведені Корреттом у першому виданні трактату (1740) приклади дуетного імпровізування прелюдій [220, с. 64] (Дод. А, приклад 3.2.5.є). Цікаво, що у другому виданні (1741), з факсиміле якого ми працювали, ці приклади відсутні, а єдиний двоголосний приклад, яким закінчується глава про прелюдування, прокоментовано так: «В партитурах Мотетів, Кантат, Опер іноді записують два голоси на одному рядку» [180, с. 49] – і жодного слова про

[236] Детальніше про особливості традиції французьких безтактових прелюдій можна дізнатися зі статей «Лютневий стильовий комплекс в клавесинній музиці XVII-XVIII ст.» [129], «Об использовании украшений в эпоху барокко» [130] та дисертації «Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання» [128] О.В. Шадріної-Личак.

прелюдування. Стаття Є. Губіч є фактично єдиним побічним джерелом, де згадується дуетне імпровізування. Разом з тим, цю практику пізніше критикує Вандерхаген [311, с. 66]. Отже, ця ситуація залишає питання і вимагає подальших досліджень. Принагідно зазначимо, що будь-яке музикування в дуеті вимагає неабиякого професіоналізму і високого рівня ансамблевої взаємодії.

Й.Й. Кванц, як не дивно, не надає жодних правил прелюдування, однак, побічно згадує про нього. Так, у розділі *«Про те, як слід оцінювати музикантів та музичні твори»* він нарікає на органістів, які мало знають «про мистецтво виконання імпровізованої прелюдії перед хоралом» [66, с. 331], а у розділі *«Про обов'язки тих, хто акомпанує або грає в оркестрі»* радить капельмейстерам «не дозволяти оркестрантам прелюдувати собі на втіху» до початку концерту, щоб уникнути розстроювання інструментів [66, с. 207].

Розділ про прелюдування знаходимо у *«Методі»* Т. Борде (1755). В якості прикладу він пропонує певну мелодико-гармонічну основу для прелюдування у всіх тональностях, яку можна заповнювати варіаціями і розширювати відхиленнями (Дод. А, приклад 3.2.5.ж) [153, с. 16].

Про прелюдування йдеться і в англійських флейтових посібниках. Наприклад, Л. Греном (1766) наводить приклади прелюдій різного рівня складності у всіх тональностях крім *fis-moll* і *cis-moll*. В порівнянні зі зразками першої половини XVIII ст. приклади Гренома віртуозніші. Така тенденція технічного ускладнення у прелюдуванні в подальшому буде посилюватись (Дод. А, приклад 3.2.5.з).

Попри значні стильові зміни кінця XVIII ст., традиція *прелюдування* не зникла, що підтверджують трактати А. Вандерхаґена, Ф. Дев'єна, Я. Врагга.

А. Вандерхаґен (1790) присвячує прелюдуванню окремий розділ. Він вважає, що вчитися цьому слід з самої «колиски» [311, с. 66], починаючи з найпростіших елементів і поступово збагачуючи свій арсенал прийомів. Традицію одночасного прелюдування кількома виконавцями вважає хибною, оскільки в такому випадку створюється дуже поганий ефект. Вандерхаґен пропонує 16 зразків в мажорних (*C, D, E, Es, F, G, A, B*) і в мінорних (*c, d, e, f, fis, g, a, h*) тональностях. В цих прикладах відсутні тактові риски, а також позначення темпу і розміру, що знову ж таки

нагадує про витоки даного жанру і його виконавську специфіку (Дод. А, приклад 3.2.5.и).

Я. Врагг (1792) не присвячує прелюдуванню окремого розділу, але, судячи з того, що кожному блоку дуетів, представлених у другій частині, передує маленька легка прелюдія, можна зробити висновок: традиція прелюдування була добре відома у Англії кінця XVIII – початку XIX ст. Останніми нотними прикладами трактату є збірка прелюдій у найбільш використовуваних тональностях і група дещо легших прелюдій для початківців [329, с. 62].

Як і Врагг, Ф. Дев'єн (1792) не говорить про прелюдування. Однак, до кожної з частин сонат, наведених у кінці трактату, він створює *окрему* прелюдію (Дод. А, приклади 3.2.5.і, 3.2.5.ї). Причина цього, найімовірніше, полягає у бажанні автора пом’якшити тональні переходи між частинами, адже всі вони написані у різних тональностях. У зразках Дев’єна, аналогічно до Вандерхаґена і Врагга, не позначені ані темп, ані розмір, ані тактові риски. Це дозволяє стверджувати, що абсолютна свобода при виконанні прелюдій, яка була характерною для французького стилю, культивувалася принаймні аж до кінця XVIII ст.

Прелюдії Дев’єна розвивають тенденцію до технічного ускладнення, а їх діапазон розширено до крайніх нот одноклапанної флейти, які використовувались у музиці того часу: від d' до a''' (Дод. А, приклад 3.2.5.й).

Висвітлення специфіки прелюдування і численні зразки прелюдій у флейтових трактатах XVIII ст. – свідчення надзвичайної важливості даної традиції для виконавського мистецтва досліджуваного часу. Їх вивчення дозволяє зрозуміти основи прелюдування та простежити його еволюцію протягом століття, що полягала у технічному і гармонічному ускладненні.

На жаль, сьогодні прелюдування не застосовується у виконавстві (в роботі з творами відповідної епохи) настільки широко, як це відбувалося в історичній практиці. Але маємо надію, що воно буде відроджене у майбутньому.

Каденції одноголосні та двоголосні, фермати *ad libitum*

У XVIII ст. існували два основні види каденційних розширень, що відрізнялися розмірами і тональним планом: 1) *каденції* на домінанті в кінці твору; 2) *фермати* або *затримання ad libitum*[237].

Сучасному виконавцеві більш звична саме каденція на домінанті перед закінченням частини концерту. Тромліц визначає її так: «*Каденція – це несподівана довільна прикраса, що відповідає основному настрою п'єси або частини, на ноті, що передує фінальній трелі зі знаком фермати; або це несподіване майстерне доповнення* <...> *між нотою зі знаком фермати і заключною треллю*» [116, с. 326]. «Мета каденції, – як пише Кванц, – в кінці п'єси ще раз несподівано вразити слухача і залишити в його душі особливе враження» [66, с. 177].

Першим, хто спробував узагальнити основні правила мистецтва імпровізації, був Ж. М. Оттетер (1719). Хоч він і не пише безпосередньо про каденції, загальні правила створення прелюдій з *«Мистецтва прелюдування»* ідеально відповідають завданням, що виникають в процесі імпровізування каденцій, адже головна різниця між каденцією і прелюдією полягає в місці розташування.

Найбільш повно питання розглянуто у розділі «Про каденції» з *«Досвіду…»* Й.Й. Кванца. Ось узагальнені поради і правила з цієї праці [66, с. 178–182]:

1. Характер каденції мусить відповідати афекту твору.

2. Каденція повинна містити коротке повторення або імітацію найвиразніших фраз твору.

3. Інтонаційним фундаментом каденції може слугувати тематизм твору.

4. Каденція має представляти собою не цілісну мелодію, а складатися з окремих мотивів, відповідно до почуттів, виражених раніше в творі.

5. Вокальні і духові каденції повинні мати таку структуру, що дозволятиме їх виконання на одному диханні, струнні ж можуть бути довшими, «однак розумна стисліть краще стомлюючого багатослів'я» [66, с. 181].

---

237 Кванц і Тромліц даний тип каденції називають або просто фермата, або *ad libitum*. Зважаючи на те, що у сучасній музичній теорії обидва поняття диференційовані і далеко не завжди вказують на каденційні розширення, було вирішено при розгляді цього явища XVIII ст. використовувати об'єднаний термін і надалі в тексті позначати як фермата *ad libitum*.

6. Регулярний розмір використовується зрідка або зовсім відсутній.

7. Каденції, що виражають радість, містять широкі інтервали, енергійні метро-ритмічні фігури, тощо (Дод. А, приклад 3.2.5.к).

8. Основою для каденцій, що виражають сум, є поступеневий рух, що перемежовується дисонансами (Дод. А, приклад 3.2.5.л).

9. Мотиви і прості інтервали не повинні повторюватись в одній тональності, а в транспозиції – більш як двічі. Ритмічні і мелодичні фігури слід постійно оновлювати і варіювати (Дод. А, приклад 3.2.5.м).

10. «Чарівність каденцій в тому, що своєю несподіваністю вони розчулюють і зворушують слухача, приводячи його почуття в піднесений трепет. Однак не варто думати, що домогтися цього можна простим нагромадженням швидких пасажів – кілька простих інтервалів, майстерно змішаних з дисонансами, куди сильніше схвилюють почуття, аніж безліч строкатих фраз» [66, с. 182].

Також Кванц дає кілька рекомендацій щодо відхилень у споріднені тональності при кадансуванні [66, с. 180–181]:

1. Коротка каденція залишається в межах основної тональності. У довгій можна відхилитися у субдомінанту (*S*), у ще довшій – у *S* і домінанту (*D*). Також можливі відхилення і у інші тональності (найімовірніше, йдеться про тональності першого ступеня спорідненості).

2. У каденціях в *мажорі* перехід у тональність *S* виконується через понижений VII ступінь. В тональність *D* модулюють через підвищений IV ст. (подвійну домінанту) (Дод. А, приклад 3.2.5.н).

3. У *мінорних* каденціях перехід у тональність *S* виконується шляхом підвищення III ст. (ввідний тон до *S*). В тональність *D* переходять через підвищений IV ст. (подвійну домінанту) (Дод. А, приклад 3.2.5.о).

У середині XVIII ст. також були популярними каденції для двох інструментів. Пам’ятаймо, що до цього ж періоду відносяться і згадки про дуетне прелюдування. Отже, найімовірніше, імпровізація в дуеті була розповсюдженою виконавською практикою в цей час. Такі каденції могли бути довшими за одноголосні, важливу роль у їх створенні відігравало знання гармонії. Також в них, на відміну від

одноголосних, було допустимо брати дихання. Специфіка імпровізації в дуеті створювала об'єктивні труднощі, адже вимагала вміння передбачати хід музичної думки партнера і будувати адекватний діалог. Кванц узагальнив *основні принципи побудування двоголосних каденцій*:

1. Двоголосні каденції можна будувати в формі канону (відповідь при цьому повинна бути точна, неварійована) [66, с. 186].

2. Голоси можуть рухатись терціями або секстами, а також імітувати один одного [66, с. 183].

3**.** У пасажах секстами або терціями один з голосів може задавати напрям руху і випереджати інший на одну ноту, що створюватиме затримання. (Дод. А, приклад 3.2.5.п) [66, с. 184].

4. Рух паралельними терціями або секстами можна урізноманітнити імітаціями, що також призведе до затримань (Дод. А, приклад 3.2.5.р) [66, с. 184].

5. Передостання нота каденції завжди виконується з треллю в обох голосах [66, с. 187–188].

Кванцем також розглянуто *фермату ad libitum*. Вона зустрічається у вокальних п'єсах, рідше – у сольних партіях інструментальних концертів в Adagio. Якщо каденція виконується в кінці твору, то *фермата ad libitum* – всередині, іноді на початку. *Фермата ad libitum* записана двома нотами. Перша, з ферматою, – це V ступінь основної тональності, друга – тоніка. Її призначення – це насамперед прикрашання вокалістами двоскладових слів з довгою голосною (va-do, par-to і т.ін., додаток А, приклад 3.2.5.с) [66, с. 191]

Правила Кванца щодо виконання *фермати ad libitum* [66, с. 191]:

1. На відміну від каденцій, *фермата ad libitum* не може виходити за межі основної тональності.

2. Перша нота з ферматою виконується з *swell* і утримується настільки довго, наскільки вистачає дихання.

3. Основою для побудови фігурацій є тонічний тризвук. Можливий рух як догори, так і донизу.

Ще одним важливим джерелом XVIII ст., в якому докладно описуються правила виконання *каденцій* і *фермат ad libitum* є *«Настанови…»* Тромліца (1791).

Правила для *фермат ad libitum* за Тромліцем [116, с. 323-325]:

1. Всі види імпровізацій мають відповідати характеру твору.

2. Знак фермати може стояти як над паузами, так і над нотами. Якщо фермата стоїть над паузою у партії соліста, він перед початком імпровізації може мовчати стільки, скільки вважає за потрібне. Якщо ж перед паузою є трель, то соліст може тримати її довше, замість того щоб мовчати.

3. Часто фермати стоять на двох нотах в інтервалі октави або квінти. В такому випадку означений інтервал має заповнюватися імпровізованими фігураціями, а трель перед останньою нотою повинна бути довгою.

4. Якщо фермата стоїть над нотою з треллю (переважно це – V ст. тональності), за якою йде пауза, то на цій ноті виконується дуже довга трель з *crescendo* і *diminuendo*, яка різко обривається в кінці. Для виконавця це – можливість показати красиву рівну трель. Далі може одразу йти наступна фраза, однак соліст зобов’язаний все одно зробити невелику зупинку перед її початком.

5. Фермата може зустрічатися в рондо і означати зупинку або повернення до рефрену.

6. Імпровізація на ферматах повинна бути лаконічною і базуватися на правилах гармонії.

Щодо каденцій, Тромліц поділяє думку Кванца: вокалісти і духовики у її виконанні обмежені одним вдихом. Разом з тим, він допускає вміле і доречне (після уривчастих нот або пауз) взяття дихання в каденції.

Правила для каденцій за Тромліцем [116, с. 327-331]:

1. Найпростіший спосіб створення каденцій – використання інтонаційного матеріалу твору. Однак, на відміну від Кванца, Тромліц не наполягає на цьому. За наявності гарних ідей у виконавця, компонування можливе і на основі повністю нового матеріалу.

2. У виконанні каденцій дуже важливо досягти ефекту несподіваності. Цьому сприятиме різноманітність використаних фігур та метро-ритмічна свобода.

3. Каденція має бути короткою і закінчуватись на тоніці, тому в ній можливі лише відхилення у субдомінанту або домінанту зі швидким поверненням до основної тональності. Запропоновані Тромліцем способи відхилення у споріднені тональності в каденціях подібні до описаних Кванцем.

Тромліц також допускає можливість *побудови двоголосних каденцій*[238] [116, с. 332-339]. На відміну від одноголосних, їх рекомендовано записувати і вчити, а не виконувати експромтом. Основними способами їх створення є рух голосів паралельними терціями або секстами, імітації, а також поєднання вказаних способів. Гармонічні закони побудування таких каденцій аналогічні до описаних Кванцем.

Вільні каденційні розширення були важливою частиною концертного виконання у XVIII ст., але іноді ними зловживали. Так, Тромліц нарікав на часте виконання каденцій, розмір яких був порівнянний з розміром частин основного твору. Публіка ж залишалася в захваті і вигуки «бравісимо» тривали протягом всієї каденції. І навпаки, якщо музикант прекрасно виконував концерт, але не додавав довгої каденції, весь його виступ не мав цінності [116, с. 325].

Отже, основними вимогами, які висувалися до створення вільних каденційних розширень були: відповідність характеру твору, стислість, несподіваність (або її ілюзія) при концертному виконанні, ритмічна і темпова свобода, різноманітність фігурацій і їх комбінування, відповідність правилам гармонії.

Вільне орнаментування

На відміну від прелюдій і каденцій, де відбувалося створення принципово нового матеріалу (хоч і з опорою на інтонаційну базу твору), вільне орнаментування передбачало роботу з авторським матеріалом. У XVIII ст. існували різні можливості прикрасити текст.

1. О*рнаментування* – прикрашання окремої ноти так званими *“суттєвими”* прикрасами: мордентами, трелями, форшлаґами, ґрупето тощо.

---

238 У додатках представлена розширена двоголосна каденція з трактату Тромліца, в якій можна побачити більшість прийомів гармонізації та комбінування голосів (Дод. А, приклад 3.2.5.т).

2. *Димінуювання* передбачало заповнення мелодичного контуру фігурами з дрібних тривалостей у поступеневому русі.

3. Поєднання обох технік представляло собою *мистецтво вільної орнаментації*. Складні фігури, що виникали при цьому, називалися «довільними манерами». Головним завданням було підкреслення виразності і якомога глибше розкриття художньої ідеї твору. Це – найвищий рівень орнаментаційної майстерності.

Орнаментування за допомогою *суттєвих* прикрас було прерогативою *французького стилю*, тоді як *димінуювання* і *вільне орнаментування* використовувалося насамперед в *італійському*, а пізніше і в *мішаному стилі*. Вільне орнаментування застосовувалось частіше в повільних п'єсах, де було більше можливостей для цього. У швидких творах соліст також міг урізноманітнювати мелодію, однак, у зв'язку з темпом, набір можливих варіантів в такому випадку дещо звужувався. Найкраще для вільного орнаментування у швидких п'єсах підходили репризи та повернення основної теми у формі рондо.

Основними джерелами інформації з мистецтва вільного орнаментування у флейтовому виконавстві XVIII ст. є трактати Кванца [66] та Тромліца [308].

Найбільшу кількість інформації представлено у розділі «Про імпровізовані (непідготовлені) варіації на простих інтервалах»[239] у «Досвіді» Кванца (1752) [66, с. 133–135].

Отже, як завжди орієнтуємося на характер твору. Прикрашаємо мелодію після того, як вона прозвучала у первісному вигляді. Перша нота фігури мусить відповідати основній мелодичній ноті або одній з нот акорду (тоді за нею одразу повинна йти основна нота). В орнаментованій версії має «прочитуватися» основна мелодія.

При орнаментуванні конкретних мелодичних побудов пам'ятаймо наступне: 1) до нот, що рухаються поступенево або по терціях, можна додавати форшлаги,

---

[239] Кванц наводить таблиці з колосальною кількістю варіацій на задані інтервали. Їх вміст є абсолютно зрозумілим навіть без коментарів автора. Ознайомитись з ними можна у додатках (Дод. А, приклад 3.2.2.д).

трелі (Дод. А, приклад 3.2.5.ф, щ, х); 2) більші інтервали можуть бути заповнені прохідними нотами (Дод. А, приклад 3.2.5.ю); 3) на інтервалах від кварти і більше у висхідному русі доцільно використовувати групето (Дод. А, приклади 3.2.5.ц, ш); 4) на висхідних інтервалах від секунди до октави на сильну долю можна застосовувати подвійний терцовий форшлаґ-обігрування[240] (Дод. А, приклад 3.2.5.ь); 5) якщо мелодія завершується на терцовому тоні – виконується форшлаґ і трель; 6) якщо в кадансі стрибок (терція-прима), то на терції – форшлаґ і трель, а сам терцовий хід заповнюється прохідною нотою за принципом антиципації; 7) якщо на паузі після кадансу стоїть фермата, генеральна пауза або ad libitum, то можна виконати блок прикрас (Дод. А, приклад 3.2.5.ч).

Всі описані у трактаті правила проілюстровані *Adagio* [66, с. 371-373]. Перший рядок – неорнаментована мелодія, другий – застосування вільної орнаментації, третій – партія *continuo*. Орнаментований варіант видається надто перенасиченим. Очевидною метою Кванца було надання ілюстрації контекстного застосування правил. Отже, виконання абсолютно всіх доданих фігур не обов'язкове, головне – зрозуміти, в яких місцях мелодичної лінії доречно використати той або інший варіант орнаментації[241] (Дод. А, приклад 3.2.2.ґ). Цей приклад надзвичайно важливий, однак не унікальний: згадаймо орнаментовані варіанти мелодії у повільних частинах сонат А. Кореллі, op.5 (видання Е. Роже і П. Мортьє) або у методичних сонатах Г.Ф. Телемана (TWV 41).

Тромліц також розглядає питання вільного орнаментування[242]. В розділі «Довільні прикраси…» він дає загальні рекомендації і теж наводить приклад орнаментування[243][116, с. 369-371]. Adagio Тромліца поділено на сім (!) рядків: 1) мелодія з мінімумом прикрас (найчастіше в такому вигляді вона подається композитором, її можна залишити без змін); 2) мелодія редуційована, максимально

---

240 Кванц називає цю прикрасу *Anschlag* [66, с. 156].

241 Тут можна провести аналогію з Adagio у трактаті Тромліца. Він пояснює: «Я намагався варіювати кожен рядок у даному прикладі, але тільки для того, щоб показати, як прикраси можна застосовувати. Три варіанти <…> можна використовувати як вони є або заміняти один на інший. Або найбільш співочі частини простої мелодії можна залишити як вони є і поєднувати з варіаціями…» [116, с. 370].

242 А. Лоренцоні (1779) також надає правила вільного орнаментування [313, с. 209-210]. Однак вони фактично повторюють Кванца, тому не згадуються у дисертації.

243 Adagio з трактату Тромліца [308, с. 333-352] подане у додатках (Дод. А, приклад 3.2.5.я).

спрощена переважно до акордових звуків; 3) гармонічна основа (розкладені акорди); 4) партія *continuo*; 5-7) орнаментована трьома різними способами мелодія. За технікою орнаментування рядки 5 та 6 дуже схожі на *Adagio* Кванца. Рядок 7 – найбільш оздоблена версія з урізноманітненим ритмічним малюнком. Положення Тромліца щодо необхідності узгодження прикрас з характером твору і майстерного опрацювання деталей, доцільності орнаментування реприз, збереження мелодичного контуру тощо цілком співзвучні Кванцу. Майстри XVIII ст. декларують виважений підхід до орнаментування, адже «мета виконання – не тільки викликати здивування, але й торкнутися серця» [116, с. 370].

Не зважаючи на те, що музична спільнота знає про вільне орнаментування і його принципи, до сьогоднішнього дня продовжуються дебати щодо доречності використання цієї традиції в тих або інших творах та щодо відповідності музичному стилю. Одні музиканти використовують найширший спектр прикрас і варіацій, іноді повністю втрачаючи основну мелодичну лінію, в той час як інші навіть дуже просту мелодію залишають в первісному вигляді, що в багатьох випадках збіднює виконання, і робить музику по-шкільному елементарною[244]. Жоден з варіантів, звичайно, не є правильним. Доказом цього є рекомендації з трактатів XVIII ст.

3.3. Аналіз Adagio і Allegro ma poco з сонати №1 (op.2) Ж.-М. Леклера у контексті запропонованого підходу

Кінцевою метою вивчення специфіки виконавського мистецтва будь-якого періоду музичної історії є практичне втілення отриманих знань – концертне виконання музичних творів. Цьому передує довгий і кропіткий процес індивідуальної виконавської роботи, що поєднує теоретичний аналіз з практичним

[244] Яскравим прикладом може бути перше Allegro з сонати для рекордера a-moll (HWV 362) Г.Ф. Генделя. Мелодія рухається переважно акордовими нотами і в такому вигляді звучить занадто просто, рівень складності відповідає середнім класам музичної школи, що і визначає сферу затребуваності твору. Однак, відповідно до історичної практики, в репризі ця мелодія має бути орнаментована, що в підсумку суттєво змінить вигляд твору і зумовить інший формат його побутування.

опрацюванням. Спробуємо продемонструвати методику такої роботи на прикладі перших двох частин (Adagio і Allegro ma poco) із сонати №1 мі мінор (op.2) Ж.-М. Леклера. Розглянемо такі виконавські аспекти, як: характер і темп, фразування і місця для набору дихання, динаміка і смислові акценти, ритмічна альтерація, артикуляційні фонеми, штрихи, прикраси, вільне орнаментування, каденції, прелюдування.

Вибір твору зумовлений кількома факторами. На сьогоднішній день XVIII ст. у репертуарі флейтистів обмежується творами Баха, Генделя, Вівальді і Моцарта (зрідка до них додаються Телеман і Бетховен). Величезний же пласт флейтової музичної культури XVIII ст. залишається невідомим і незатребуваним. Це не викликає подиву, адже у сучасному виконавському мистецтві, зокрема вітчизняному, флейтова музика XVIII ст. часто опрацьовується відповідно до традицій XIX–XX ст., що суттєво змінює її історичний вигляд і не йде на користь кінцевому виконавському результату. Історично поінформований підхід дозволяє знайти шляхи адекватного втілення старовинної музики як на історичних інструментах (копіях), так і на сучасній флейті, а також зрозуміти і донести до публіки авторські ідеї. Велика кількість творів XVIII ст. при цьому кардинально трансформується і починає звучати цікаво, яскраво і переконливо, що, своєї черги, дає змогу ввести їх до золотого фонду флейтового репертуару. Приклад сонати Леклера є прекрасною ілюстрацією цього феномену.

Ще одним аргументом на користь Леклера є концентрація в ньому величезної кількості особливостей, притаманних виконавському мистецтву XVIII ст., що робить його показовим.

Початковим етапом аналізу є розгляд контексту написання твору (коли, де і за яких обставин), що дозволить аргументовано обрати певні історичні трактати для роботи з ним. Сонати Леклера op.2 були видані у 1728 р. у Франції, отже мусимо користуватись роботами французів першої половини XVIII ст. Це *«Основи…»* (1707) і *«Мистецтво прелюдування»* (1719) Ж.-М. Оттетера, *«Мистецтво гри на клавесині»* (1716) Ф. Куперена. Також варто звернути увагу на *«Методу…»* М. Корретта (1740). Так, вона написана пізніше. Але музичне

виконавство є дуже динамічним мистецтвом, яке стрімко розвивається. Цілком ймовірно, що висвітлені в працях 40-х рр. положення вже функціонували у практиці кінця 20-х рр., адже для теоретичного осмислення практичної традиції потрібен час.

Характер і темп

Нагадаємо, що у XVIII ст. характер і темп були взаємопов'язані. Італійські терміни виражали афект твору і були дуже гнучкими у темповому відношенні. Слід враховувати максимально можливу кількість факторів, що впливають на визначення швидкості виконання. В даному випадку метод Кванца (визначення темпу за пульсом) незастосовний[245], отже, спиратимемося на: характер, розмір, найдрібніші ноти твору, співвідношення басової та сольної партії.

Попри невеликий розмір (22 т.), перша частина є цілісною, завершеною музично-риторичною думкою зі вступом (тт. 1-4, *continuo* без сольного голосу), експозицією (тт. 4-8), розвитком (тт. 8–18), що містить риторичні заперечення, підтвердження початкової думки та завершення-висновок (тт. 18-22, *continuo* без сольного голосу, аналогічно вступу). На тлі низхідного басу (хроматичний хід в діапазоні кварти з кадансом – риторична фігура *Pathopoiia* або *Passus duriusculus*[246]), який повторюється без змін шість разів, розгортаються варіації сольного голосу. У музиці XVIII ст. фігура *Passus duriusculus* найчастіше використовувалась для передачі сильних емоцій: скорботи, туги, гніву на злодіяння, відрази або співчуття. В даному випадку хроматичний хід поєднується з жорстким пунктирним ритмом, що надає характеру невідступність, фатальність. Сольний голос плавний і ніжний, контрастує з басом. Це – монолог душі, що намагається протистояти невблаганному фатуму, але врешті-решт підкорюється.

---

[245] Трактат Кванца був написаний пізніше (1752), у іншій країні, і далеко не всі музиканти, що були знайомі з цим методом, сприймали його і використовували на практиці.

[246] Passus duriusculus, Pathopoiia– риторична фігура, виражена низхідним або висхідним хроматичним ходом, частіше за все в діапазоні чистої кварти. Хроматика при цьому могла йти не послідовно, а діапазон міг бути більшим або меншим у залежності від бажаної інтенсивності фігури [89, с. 18–19].

Характер *Adagio* передбачає повільний темп[247]. Основне питання при цьому: *наскільки* повільне? В партії баса дрібні тривалості [248]. Якщо спиратись тільки на це, то, за логікою, слід рахувати на вісім (вісімками). Однак за Оттетером [236, с. 57], розмір **C** передбачає хоч і повільний, але рахунок на *чотири удари* (чвертками). Басова партія майже повністю складається з однакових ритмічних фігур, що створюють остинатний ефект. Рахунок на чотири втілює повільний, але стабільний поступ, який забезпечує розміреність руху і підкреслює фатальний характер басу. Якщо обрати показник за метрономом, то найвідповіднішими будуть ~43-45 ударів (удар=чвертка), що дозволить солісту грати довгі фрази на одному диханні і драматургічно вибудувати всю частину у цілісну думку.

Tempo rubato може бути застосовано у другій половині т. 14 (Дод. А, приклад 3.3.а, І частина). Хроматичний хід, представлений тут у висхідному русі, у музиці цього періоду був надзвичайною подією, яка виділялася усіма можливими засобами, зокрема *Tempo rubato*. В даному випадку можемо заповільнити останні дві вісімки і зробити мінімальний люфт перед першою долею. В партії баса тут зникає пунктир, залишаються рівні вісімки, які дають часовий «простір», необхідний для виконання цих темпових відхилень.

Тридольна ІІ ч., має танцювальний характер, що є характерною рисою французьких сонат цього періоду, які поки що тісно пов'язані з сюїтою. Містить велику кількість секвенцій і характерні зміщення метро-ритмічних акцентів у кадансових зонах (геміоли). Темп частини може бути досить рухливим, адже найкоротшими тривалостями є вісімки, швидке виконання яких не є проблемою. Однак авторська вказівка – *Allegro ma poco,* і це *ma poco* стримує виконавця, тому тут слід трактувати *Allegro* – рішуче [191, с. 15]. На нашу думку, найкращим для другої частини буде темп ММ=150 (удар=чвертка). Розмір частини ¾, одиницею пульсації при цьому буде цілий такт, що надасть необхідної танцювальності і

247 Нагадаємо, що за С. де Броссаром (1703) Adagio – це комфортно і невимушено, без натиску, майже завжди повільно, відтягуючи [191, с. 15].

248 Шістнадцятки, шістнадцятки з крапкою і тридцять другі. Дуже нечасто вісімки.

рухливості, дозволить об’єднувати короткі фрази та приводити їх до логічного завершення в кадансах.

Помітних темпових відхилень ця частина не потребує, за винятком незначного подовження першої долі для підкреслення танцювальності.

Фразування і місця для набору дихання

Інформація про фразування та місця для набору дихання у трактатах французьких авторів відсутня. Більшість важливих зауважень з цих питань зосереджено у працях Й.Й. Кванца (1752) та Й.Г. Тромліца (1791).

Розглянемо приклади фразування, які є найбільш показовими для творів XVII–XVIII ст. Перша фраза флейти у *Adagio* – секвенція, ланки якої (кожна – по дві долі) об’єднуються між собою шістнадцятками (Дод. А, приклад 3.3.б). Вона може бути виконана кількома способами:

1. Повністю на одному диханні до вісімки соль (включно) на третій долі. Слід дещо скоротити вісімку, набрати повне дихання і виконати наступну синкопована чвертку з акцентом. В такий спосіб ми зберігаємо цілісність музичної думки, не розчленовуємо ланки секвенції, об’єднані шістнадцятками. Невеликий люфт, що утворюється між повторенням ноти соль на третій долі, підкреслює синкопу[249]. Наголосимо, що дотримання належної технології майже автоматично забезпечує художній результат.

2. Коротке дихання можна підхоплювати між повторенням шістнадцяток (на другій або четвертій долях тактів, в залежності від того, наскільки його вистачає)[250]. При цьому слід обов’язково дотримувати заліговані ноти до настання долі і максимально непомітно вдихати між шістнадцятками.

---

[249] За Кванцем, брати дихання після короткої ноти не можна [66, с. 86]. Він посилається на те, що дихання подовжує тривалість ноти, причому ніяке скорочення не компенсує цей ефект. Однак, на нашу думку це правило на 100% вірне лише для швидких темпів. В нашому ж випадку (з повільною І частиною) дихання після вісімки не тільки можливе (в повільному темпі скорочення ноти все ж компенсує час, витрачений для набору дихання), але й пріоритетне, адже дозволяє зробити синкопу більш виразною.

[250] Ідентичний спосіб описаний Кванцем у розділі «Техніка дихання при грі на флейті» [66, с. 87].

Схожі приклади фразування зустрічаються й надалі в *Adagio* [251], як власне і у багатьох інших флейтових творах XVII–XVIII ст., наприклад у другій частині сонати до мажор для флейти з *continuo* (BWV 1033) Й.С. Баха[252] або у першій частині сонати соль мінор для флейти з *continuo* (op.1, Sonata II) Г.Ф. Генделя[253].

У більшості флейтових сонат XVIII ст. рухливі частини з танцювальною основою поділяються на дво- або чотиритактові фрази. *Allegro* з сонати Леклера дещо відходить від цього стандарту. За допомогою секвенцій і розширення кадансових зон композитор подовжує фрази до 5 (Дод. А, приклад 3.3.в), 6, іноді – неповних 8 тактів (Дод. А, приклад 3.3.г). Фрази з чотирьох і п'яти тактів бажано не розділяти. У рухливому темпі дихання повинно вистачити на цілу фразу. Восьмитактові побудови даного *Allegro* – це завжди секвенції, отже між їх ланками можна набирати дихання. У прикладі 3.3.г з додатку А ланка дорівнює одному такту. Однак, за правилом, після короткої ноти, особливо якщо це остання нота такту, дихання набирати не можна. Залишається місце між першою і другою долями та між другою нотою з крапкою і останньою вісімкою. У першому способі є небезпека з повними легенями повітря акцентувати другу долю, що в даному випадку буде грубою помилкою[254]. Отже, другий варіант видається найкращим. Виконуючи його, слід скоротити чвертку з крапкою, щоб встигнути взяти дихання і зіграти останню вісімку разом з басом.

У описаному вище прикладі є достатньо часу на вдих, на відміну від секвенцій, де вісімками рухається сольна партія (Дод. А, приклад 3.3.ґ). Найкращим способом буде набір великої кількості повітря перед довгою секвенцією і виконання її на одному диханні. Проте часто у схожих місцях[255] часу для повноцінного глибокого вдиху, якого б вистачило на довгу фразу, немає. В такому випадку дихати можна між швидкими нотами (вісімками, шістнадцятками). Для цього слід скоротити ноту

---

[251] Наприклад, у тт. 11–13 секвенція з'являється у ритмічно зміненому вигляді. Виконується аналогічно до попередньо розглянутої першої фрази.
[252] Схоже фразування зустрічається у тт. 5-6, 8–10, 11–13 другої частини.
[253] А саме у першому такті першої частини.
[254] Розстановка акцентів в таких побудовах детально обговорюється нижче, у пункті "Динаміка і акценти".
[255] Наприклад у тт. 59-64 першої частини сонати сі мінор (BWV 1030) Й.С. Баха, або у тт. 77-84 концерту ре мажор (RV 428) А. Вівальді.

після якої буде набиратися дихання, дуже швидко підхопити повітря, а потім дещо прискорити дві або три наступні ноти, щоб наздогнати темп [66, с. 87]. Головним завданням виконавця, за словами авторів трактатів, є збереження абсолютно всіх нот. В наш час нерідко нехтують цим правилом і у довгих пасажах пропускають одну, а іноді і кілька нот для комфортного набору дихання. Застосування ж описаного прийому дозволить виконавцеві дихати без втрат для музичної тканини[256].

Динаміка і смислові акценти

Динаміка є іманентною рисою музичного мовлення, виразного висловлювання, одним із дієвих засобів втілення смислових акцентів у виконанні.

Надзвичайно яскравим динамічним прийомом XVIII ст. був *swell*. В *Adagio* Леклера зустрічаються довгі ноти, які починаються на слабку долю і переходять на сильну, формуючи затримання. Такий контекст є безпосереднім показником застосування *swell*. Для прикладу візьмемо тт. 10 і 11 (Дод. А, приклад 3.3.д). Остання нота т. 10 (h"), яка припадає на слабку долю, злігована з сильною долею т. 11 (h"). За метро-ритмічною логікою слабка четверта доля повинна спрямовуватися до сильної першої, так само як і за гармонічною логікою дисонанс, що утворюється з басовим голосом (нота ля великої октави), повинен виділятися. Це тяжіння можна передати за допомогою динаміки. Для цього необхідно почати четверту долю т.10 тихо (*P*, *PP*), поступово додавати гучності (*crescendo*) і, досягнувши динамічного максимуму (*mP*, *mF*) на першій долі т. 11, послаблювати звучання (*diminuendo*) до початку наступної долі. Це і буде ефект *swell*[257].

---

[256]Редакція з усіма можливими варіантами набору дихання представлена у додатках (Дод. А, приклад 3.3.а).

[257] Схожі місця, де слабка доля злігована із сильною і спрямовується до неї з наростанням напруження, можна знайти у більшості творів XVII-XVIII ст. Наприклад, протягом першої частини сонати для флейти і *continuo* e-moll (BWV 1034) Й.С. Баха надзвичайно часто зустрічається фігура, в якій вісімка, що починається на слабкий час долі, об'єднується лігою з наступною долею (з першою шістнадцяткою), після чого слідують три шістнадцятки.

До *swell* можна також додати пальцеве вібрато *flattement*, що згадується у більшості флейтових трактатів XVIII ст., причому іноді тільки у поєднанні зі *swell*. Починати *flattement* необхідно повільно з четвертої долі т. 10, потім поступово прискорювати удари разом з посиленням динаміки. Після динамічного піку швидкість ударів варто зменшувати до повної зупинки наприкінці першої долі т. 11. Такий динаміко-орнаментальний мікст додасть напруження ноті, а прискорення биття *flattement* при наближенні до першої долі ще більше підкреслить тяжіння до неї і її важливість. Аналогічну комбінацію *swell* + *flattement* варто застосувати і до наступних злігованих нот a", перша з яких – слабка II доля, а друга – відносно сильна III[258].

Розглянемо секвенцією у тт. 11–13 (Дод. А, приклад 3.3.е). За загальним правилом сильні і відносно сильні долі виконуються напруженіше і голосніше за слабкі. Тут до цього додається ще одне генеральне правило XVIII ст.: дисонанси виділяються, консонанси відпускаються. Отже, ля дієз (I доля т. 12) необхідно почати з акцентом на *F*, потім поступово відпустити (*diminuendo*) і м'яко розв'язати в сі на *P*. Аналогічно виконувати кожну ланку секвенції.

Allegro ma poco має тридольний розмір, що передбачає підкреслення першої долі, послаблення другої і тяжіння третьої до першої. Дане правило розповсюджується майже на всі такти частини, включно із тт. 16-20 (Дод. А, приклад 3.3.є). В цій секвенції друга доля в мелодії завжди розташовується вище за першу, що може спонукати виконавця виконувати вищу ноту голосніше і акцентованіше за нижчу, адже вплив звуковисотності на динаміку є специфікою поперечної флейти. Однак, в даному випадку слід пам'ятати правило сильної долі: виділяти першу і відпускати другу. Крім формальної відповідності історичним нормам, це створюватиме ефект легкого стрибка, що якнайкраще відповідає танцювальному характеру даної частини.

---

[258] У вже згаданій першій частині флейтової сонати (BWV 1034) Й.С. Баха *swell* та *flattement* можна додати до довгих нот в тактах 5, 13, 26.

Винятками з даного правила є такти з геміолами[259], а саме: 21-22, 33-34, 43-44, 59-60, 76-77, 90-91. В них для створення належної метро-ритмічної кадансової фігури необхідно переносити акцент на слабку долю.

Для прикладу візьмемо найбільш показові тт. 33-35 (Дод. А, приклад 3.3.ж). Акценти будуть припадати на I і III долі т.33, II долю т.34 (квартове затримання), I долю т.35 (розв'язання). Сьогодні нерідко виконують подібні місця невірно через незнання історичних норм та неувагу до гармонії. Зважаючи на широке розповсюдження геміоли протягом всього XVIII ст. і наявність її чи не в кожному тридольному творі, її розуміння і застосування сучасними музикантами видається особливо важливим. Відтак, побудова фрази відповідатиме гармонічній логіці, а ефект ритмічного зсуву внесе неабияку свіжість у звучання.

В *Allegro ma poco* можна застосувати поширений у XVIII ст.[260] ефект *відлуння*, зокрема у тт. 85-88 (Дод. А, приклад 3.3.з, тт. 1-4). Тт. 87-88 як в мелодичному, так і в гармонічному плані буквально копіюють 85-86, що дозволяє зіграти такти 85-86 голосно (*mF*, *F*), а 87-88 – відтінити і виконати тихо (*mP*, *P*). Далі з т. 89 (де домінує субдомінантова функція) слід почати крещендо і довести його до самого кінця частини для затвердження музичної думки. Відлуння краще застосовувати лише за першим разом, а при повторі репризи виконати весь рядок на одному голосному нюансі або для більш ствердного закінчення навіть підсилити (*crescendo*) тт. 87-88 і зіграти заключний каданс на максимально можливій динаміці.

Ритмічна альтерація

---

259 *Геміола* – ритмічний прийом зміни тридольного розміру на дводольний шляхом переносу акцентів у такті. Відомий у музиці з XV ст.

260 Яскравим прикладом використання динаміки відлуння може служити концерт соль мажор для флейти з оркестром (K.313/285c) В.А. Моцарта. В кожній з частин твору є місця для цього яскравого ефекту. В третій частині Rondeau, наприклад, його можна застосувати у тт. 91-98, причому у двох варіантах. За першим, динаміка повинна мінятися кожен такт (Forte-Piano), тоді як за другим – кожні чотири. Зважаючи на те, що в класичній традиції фрази стали довші ніж у епоху Бароко, другий спосіб має перевагу.

Для оцінки доцільності використання ритмічної альтерації у певному творі замало просто знати правила з трактатів і вміти їх застосовувати. Необхідно розуміти ритмічну логіку партій і їх співвідношення, а також афект твору.

У *Adagio* остинатна басова партія жорстко ритмічна, тверда, незламна. Партія флейти абсолютно протилежна – ламентозна, плинна. Візьмемо до уваги різницю в авторській нотації метро-ритму (пунктир для басу і його відсутність для соло), що свідчить про необхідність різної вимови цих голосів. Отже, щоб не знівелювати цей антагонізм, флейтисту не слід зловживати характерною французькою практикою *notes inégales,* натомість використання на шістнадцятках легкого ступеню нерівності цілком виправдано.

Наприклад, на останніх восьми шістнадцятках т. 7 легка нерівність додасть грацийності каданcовій зоні і символізуватиме певне узгодження протилежних образів. Крім того, артикуляційна комбінація *tu ru tu ru*, що за правилами повинна була використовуватись у схожих місцях (низхідні поступеневі шістнадцятки або вісімки після довгої ноти), передбачає нерівність (довші ноти зі складами *ru* і коротші з *tu*). *Inégalite* у сольному голосі не буде суперечити і басова партія, яка саме тут з жорсткого пунктиру переходить на рух рівними вісімками. Насамкінець, можливість застосування *inégalité* на шістнадцятках у розмірі **C** підтверджується зокрема М. Корреттом [180, с. 4].

У *Allegro ma poco* (¾) в комбінаціях з шістьох вісімок ламаний рух інколи поєднується з поступеневим, який є базовою умовою для застосування нерівності у французькій музиці. Однак, у більшості випадків останні три вісімки все ж рухаються стрибкоподібно, що не дає нам права виконувати їх нерівно. А зважаючи на те, що ритміко-штрихова комбінація (шість вісімок: три *legato*, три *détaché*/*staccato*) домінує в даній частині, слід уніфікувати ритм і відмовитись від *notes inégales*.

Щодо загострення пунктиру, то цей прийом теоретично можливий у тт. 22, 44, 77 і 91. Однак, зважаючи на танцювальний і легкий характер музики, застосування загострення, що більш пасує до драматичного афекту, тут не є необхідним. Те саме

стосується і затактової вісімки, яка не повинна скорочуватись, адже це може створити ефект поспіху, смикання, що порушить розміреність танцювального руху.

Артикуляційні фонеми

Найвідповіднішим трактатом для підбору артикуляційних фонем будуть *«Основи…»* (1707) Ж.-М. Оттетера, що містять велику кількість інформації з цього питання і перевидавались в період написання сонати Леклера. В трактаті запропоновано правила комбінування складів *tu* і *ru* [116, с. 58], які доцільно застосувати до більшої частини сонати. Однак, є винятки, які, за музичною логікою, потребують особливої артикуляції, відмінної від висвітленої в трактаті. Це не буде хибним, адже сам Оттетер декларував творчий підхід до вирішення цього питання [116, с. 62-63].

Одним з таких випадків є тт. 15–16 *Adagio*. Комбінації по три шістнадцятки на другу і четверту долі за правилом [116, с. 61] необхідно виконувати на складах *tu tu ru*. Однак, у зв'язку з тим, що тут слід зняти напругу, створену попереднім хроматичним ходом, і полегшити всі три шістнадцятки, до кожної з нот даної комбінації якнайкраще підійде штрих м'якого *staccato* і склад *tu*[261].

В *Allegro ma poco* три окремі вісімки, що йдуть після трьох злігованих, за Оттетером, повинні виконуватись *tu tu ru*. Однак, щоб зробити більший контраст з *legato*, а також додати грацийності виконанню, пропонуємо у всіх схожих тактах виконувати їх на складі *tu* зі штрихом staccato. При повторі можна застосовувати і артикуляцію Оттетера (наприклад, при поступеневому русі).

Приклади *Adagio* і *Allegro ma poco* з артикуляційними фонемами наведені у додатках (Дод. А, приклади 3.3.и, 3.3.і).

Якщо музикант спиратиметься на Корретта, то в його розпорядженні залишиться лише один склад – *tu*. Комбінуючи м'якшу атаку з твердішою, він зможе досягнути певного артикуляційного різноманіття. Але, на нашу думку,

---

261 Звичайно, в цьому місці можлива і стандартна артикуляція *tu tu ru*, однак, на нашу думку, вона буде програвати в художньому плані артикуляції на *tu* і м'якому стакато.

використання лише *tu* збіднює виконання. Особливо на одноклапанній флейті, де переваги двоскладової артикуляції проявляються дуже яскраво, зокрема у французькій музиці, яка відрізняється своєю витонченістю.

Штрихи

За допомогою різноманітних артикуляційних комбінацій можна досягнути значної виразності. Однак, ще яскравішим твір стане, якщо до його виконання додати штрихи відповідно до традицій епохи. Пам'ятаймо, що у часи Леклера авторські штрихові позначки були рідкістю і використовувалися переважно для позначення *винятків* зі стандартних правил штрихування тієї епохи. У нашій флейтовій сонаті, однак, штрихи (ліги) розставлені автором самостійно і традиційно. Єдине, що залишається музиканту – виконати їх правильно і зі смаком. Знайти ж місця скорочення (аналог *staccato*) і акцентування окремих нот в творі допоможе аналіз гармонічного каркасу і ритмічного малюнку.

Візьмемо, наприклад, тт. 4-5 *Adagio*. Опорні ноти мелодії виписані чвертками, це: *h''*, *c'''*, *h''*. Нота e" у т. 4 спрямовується до *c'''*, що в т. 5, отже її можна полегшити, дещо скоротивши. У той же час, для втілення цього спрямування, *e''* потрібно виконати з інтенсивною подачею повітря. В результаті отримаємо скорочену, але пружну ноту.

Дуже цікавим є т. 14 *Adagio* (Дод. А, приклад 3.3.ї). За генеральним правилом XVIII ст. *зліговані послідовності нот починаються інтенсивно і послаблюються (diminuendo) до кінця*. Однак, в даному прикладі другі ноти під авторською лігою – це *висхідні* хроматизми, які ще й являються підвищеними VI і VII ступенями, спрямованими до тоніки. За логікою, слід посилювати кожну наступну ноту у цьому фрагменті, що суперечить наведеному правилу. Найоптимальнішим рішенням буде знаходження компромісу між першим і другим варіантами. Так, вісімку *h'* необхідно почати легкою атакою в нюансі *P*, але зі спрямуванням у наступну – третю долю. Також *h'* слід дещо скоротити, що створить бажаний ефект

дзвоновості[262] і в той же час не скине потрібного напруження. Нота *c″* починається твердою, але не жорсткою, атакою голосніше (*~mP*) ніж *h′*, і витримується в одному динамічному нюансі або дещо підсилюється (для наростання напруження). *Cis″* динамічно злегка відпускається, що досягається зменшенням інтенсивності подачі повітря, і скорочується за аналогією з *h′*. *D″* виконується потужніше за *c″* (*~mF*) і так само тримається на одній динаміці або підсилюється. *Dis″* – аналогічно *cis″*. *E″* (розв'язання) – досить м'яко в нюансі *mP*. У такий спосіб, з одного боку, яскраво проявиться бажаний ефект наростання напруження, а з іншого, будуть враховані і узгоджені між собою мелодико-гармонічна логіка і теоретичні правила[263].

У тт. 15–16 для зняття напруженості шістнадцятки варто виконати легким штрихом, наближеним до негострого *staccato* (Дод. А, приклад 3.3.й).

Gis′ y т. 17 (мажорний терцовий тон в мі мінорі) необхідно проінтонувати, вимовити по-особливому, оскільки тут він є показником зміни ладу. На сучасній флейті це можна зробити як за допомогою динаміки, так і за допомогою акценту. На старовинному ж інструменті *gis′* першої октави є надзвичайно ніжним і слабким у динамічному плані та може бути виконаний виключно делікатною атакою та штрихом. Дієвим засобом досягнення бажаної виразності є продумане побудування всього мотиву, в який цей *gis′* «вписаний». Для цього *fis′*, останню вісімку т. 16, слід полегшити динамічно (*P*, *PP*) і штрихово (м'яке *staccato*), щоб навіть дуже тендітна наступна нота була виокремлена на її фоні, а також взяти соль дієз на мить пізніше. У такий спосіб можна реалізувати виразний акцент.

Щодо другої частини, то описане вище правило поступового полегшення нот під лігою варто застосувати до всіх вісімок, об'єднаних лігами по дві–три ноти. Як було зазначено у попередньому розділі, у послідовностях трьох злігованих і трьох незлігованих вісімок останні варто дещо скорочувати для більшого контрасту з першими.

---

[262] Це якнайкраще буде відповідати ще одному генеральному правилу музики того часу, за яким кожна нота повинна затихати до закінчення.

[263] Цей фрагмент можна було б виконати і без скидання напруження на хроматизмах, що відповідало б музичній логіці. Однак, на нашу думку, суперечити авторській волі, яка проявилася у подвійних лігах, ми не маємо права, а отже повинні намагатись наслідувати традиції і правила виконавства XVIII ст.

Прикраси

При роботі з твором XVIII ст. насамперед необхідно розшифрувати авторські прикраси. Після цього визначити доцільність додаткового орнаментування та його параметри.

У сонаті Леклера найчастіше використовуються трелі[264]. За правилами переважну більшість трелей (*cadences*) слід починати із затримання тривалістю в половину всієї прикраси [116, с. 52], що дозволить підкреслити і прослухати дисонанс.

Про обумовленість швидкості трелей характером твору, а також про їх прискорення або уповільнення у Оттетера не йдеться. Куперен (1716) пропонує варіант без прискорення (Дод. А, приклад 3.3.к), а от Корретт (1740) вимагає поступового прискорення (Дод. А, приклад 3.3.л). Спираючись на ці праці, можемо тут застосовувати обидва варіанти. Однак варто пам’ятати, що автори пізніших флейтових трактатів визначають спосіб з прискоренням як “французький”, а без прискорення як “італійський”, а також про необхідність узгодження прикрас з характером твору. Отже, пріоритетнішим в нашому випадку буде “французький” варіант.

Також слід визначитися щодо доцільності виконання “виходу” з трелі (нахшлаґу). Оттетер, Куперен і Корретт його не передбачали. У французькій традиції вид трелі із закінченням називався *double cadence*, причому закінчення додатково виписувалось композитором (Дод. А, приклад 3.3.м). У сонаті Леклера переважають прості трелі. Там, де автор передбачав виконання *double cadence*, він виписав закінчення у вигляді двох шістнадцяток.

Отже, в частинах сонати, що розглядаються, трелі слід починати з верхньої допоміжної ноти (вона триватиме половину основної ноти), потім виконувати саму трель, поступово її прискорюючи. Закінчувати без нахшлаґа, акуратно переводячи у наступну ноту.

---

[264]В сонаті Леклера трелі позначаються знаком “+”, що характерно для французького нотопису даного періоду.

У *Adagio* також зустрічаються трелі на коротких нотах, де немає часу на затримання (Дод. А, приклад 3.3.н). Це – слабкі долі, які не повинні бути акцентованими. Використання затримання є недоцільним, оскільки воно тільки обтяжить слабкі долі і сповільнить рух. Отже, тут логічним буде виконання короткої трелі з верхньої допоміжної або з основної нот.

У т. 13 *Adagio* перед передостанньою нотою *fis″* з треллю йде нота *e″* (Дод. А, приклад 3.3.о)[265]. За правилами трактатів середини-кінця XVIII ст., якщо перед нотою з треллю йде нота на тон або півтон нижча за тремолюючу, то трель повинна починатись з нижньої допоміжної ноти. Тобто в даному випадку слід почати трель із затримання на *e″*, потім перевести його в *fis″* і вже тоді тремолювати між *fis″* і *g″*. Однак, ані Оттетер ані Куперен, ані Корретт не згадують у своїх працях про такі ситуації з нижнім затриманням. Отже, вибір залишається за виконавцем[266].

Згідно більшості флейтових трактатів XVIII ст., аналогічно до затримання перед треллю, тривалість форшлаґу (який власне і є затриманням) повинна складати половину наступної ноти (у випадку з непарними тривалостями – $^2/_3$ її). У сонаті Леклера є всього один виписаний автором форшлаг у такті 8 I частини (Дод. А, приклад 3.3.п). Наступна нота (фа дієз) позначена треллю, розшифрування якої також починається з форшлагу. Тобто тут фактично передбачено два форшлаги поспіль. Безумовно, це є знаком особливої уваги автора до даного затримання (єдиний форшлаг у творі!), прагненням підкреслити його. Є два варіанти виконання: 1) зіграти тільки один форшлаг, але виділити його всіма можливими способами: атакою (твердою, однак не різкою), динамікою, інтенсивною подачею повітря та максимальним подовженням; 2) точно дотриматися авторських вказівок і зіграти два форшлаги. Мультиплікування дисонансу (у флейти три ноти соль поспіль, а в басу – акорд мі/фа-дієз/ля/до) створить яскравий виразний колористичний ефект. Така робота з гармонією і

---

265 Схожа ситуація зустрічається також між тт. 14 і 15 другої частини.

266 Якщо брати до уваги те, що затримання повинно бути максимально дисонуючим до інших голосів, то в такому разі варіант з верхнім форшлаґом буде пріоритетнішим, адже при його використанні з середнім голосом буде утворена велика нона, а з басом – мала квартдецима, обидва інтервали дисонуючі. Якщо ж застосувати нижній форшлаґ, то з середнім голосом він утворить дисонуючу велику септиму, а з басом чисту дуодециму – пустий консонантний інтервал.

фактурою є надзвичайно характерною стильовою рисою французької музики XVII – початку XVIII ст.

Після адекватного розшифрування авторських прикрас виконавець має визначитися щодо доцільності додавання власної орнаментики. За традицією, п'єси у французькому стилі виконавець міг урізноманітнювати лише суттєвими прикрасами, в той час, як у творах італійського і мішаного стилів застосовувалось вільне орнаментування (поєднання суттєвих прикрас з димінуціями). Соната Леклера написана у французькому стилі. Разом з тим, беручи до уваги вагомий італійський досвід композитора (кількарічне перебування в Італії, тісні професійні контакти з Локателлі тощо), ми не можемо повністю виключити можливість застосування італійських виконавських традицій. Розглянемо можливі варіанти додавання прикрас.

В кадансових зонах на домінантовій функції має виконуватись трель. Леклер виписав трель у всіх кадансах, за винятком т. 22 в *Allegro*, де, безперечно, вона має бути додана. У т. 8 *Adagio* перші дві вісімки утворюють низхідну терцію, що дозволяє виконати між ними *coulement*[267]. Схожа ситуація і у т.10 *Adagio* між вісімками *h' g',* а також у т.27 *Allegro* між чвертками *d'' h'*, де дана прикраса є органічною (Дод. А, приклад 3.3.р). На одному з повторюваних мотивів у тт. 15–16 *Adagio coulement* можна застосувати кількаразово (між чотирма нотами мотиву можна додати чотири прохідні), а також додати форшлаг перед останньою нотою мотиву (Дод. А, приклад 3.3.й). Фігура, що виникне у такий спосіб, відповідатиме всім критеріям вільного орнаментування.

Каденції

Місця, де можна було б виконати каденцію, в *Adagio* та *Allegro* відсутні.

[267]*Coulement* (*coulé* – фр., slide – англ.) – прикраса, що заповнює терцію або кварту відсутніми діатонічними звуками. Виписується і виконується як короткий форшлаг до другої ноти.

Прелюдування

Прелюдування перед твором було невід'ємною складовою концертного виконання музиканта XVIII ст. Імпровізовані прелюдії «приємно вводили у тональність п'єс» [76, с. 34], допомагали налаштувати інструмент і підготуватись до виконання, могли передбачати афект твору, тим самим готуючи слухача до його сприйняття. Правила і численні приклади прелюдій містяться у всіх чотирьох французьких трактатах, що були використані для аналізу. Спираючись на них, ми створили кілька варіантів прелюдій[268], які представлені у додатках. Перша, найпростіша, представляє собою лише заповнений тонічний каркас, не виходить за межі основної тональності і не спирається на тематизм твору (Дод. А, приклад 3.3.с). Друга, складніша, містить відхилення у тональність домінанти із закріпленням у ній, що відповідає правилам Оттетера [236, с. 44] (Дод. А, приклад 3.3.т). Третя побудована на тематичному матеріалі першої частини сонати, віддзеркалює її характер і також містить відхилення у споріднені тональності (Дод. А, приклад 3.3.у). Відповідно до моделі Оттетера, тактові риски у другій і третій прелюдіях тільки намічені, що нагадує про їх імпровізаційний характер.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Протягом XVIII ст. було створено колосальну кількість трактатів (близько 200), що охопили найширше коло теоретичних і практичних питань. З них найбільш інформативні – «Principes…» і «L'Art de préluder…» Ж.-М. Оттетера, «The modern Music-Master…» П. Преллера, «Méthode…» М. Корретта, «Nouvelle méthode…» А. Мао, «Versuch…» Й.Й. Кванца, «Instructions…» Л. Гренома, «L'art de la flute traversiere…» Ш. де Люсса, «Méthode…» А. Вандерхаґена, «The Flute Preceptor…» Я. Врагга, «Nouvelle méthode…» Ф. Дев'єна, «Unterricht…» Й.Г. Тромліца, «The Art…» Дж. Ганна. Разом з провідними історичними роботами

[268] Прелюдії запропоновані лише для першої частини, адже друга написана в основній тональності сонати (мі мінор) і не потребує прелюдії.

для інших інструментів (наприклад, К.Ф.Е. Баха та Л. Моцарта) ці праці дозволяють зрозуміти важливі нюанси національної специфіки і музичного побуту різних країн, поринути у сутність процесів, що відбувалися в музичному виконавському мистецтві XVIII ст.

Аналіз трактатів дозволив простежити за процесом постійного оновлення протягом століття таких складових флейтового виконавського мистецтва, як артикуляція, орнаментика, фразування, імпровізація. Інші ж (ритмічна альтерація), навпаки, продемонстрували тенденцію до майже повної незмінності. Однак, всі вони у тій чи іншій мірі розвивалися і жодна не була виведена з обігу, що вказує на спадковість традицій.

Темп. Швидкість твору визначається за *його жанром, розміром, афектом (емоційним наповненням), домінуючими дрібними тривалостями.* На вибір темпу може впливати *акустика концертних приміщень*. Існував також метод визначення темпу за пульсом, запропонований Кванцем, однак він не отримав достатньої уваги з боку музикантів. Використання *tempo rubato* є важливою складовою виконання.

Динаміка. Орієнтиром для побудови динамічного контуру твору є афект (емоційний стан). Дисонанси (напруження) виконуються голосніше від консонансів (зняття напруження, розв'язання). В середині довгих, цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (вимовляються) окремі опуклі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення. На довгих нотах використовується прийом *messadivoce* (*swell*), широко застосовується ефект відлуння. Одним з основних критеріїв використання тих або інших динамічних нюансів є контур мелодії. У випадку флейти винятком можуть бути широкі стрибки. В них необхідно давати більше звуку на нижні ноти.

Артикуляція. В І-й чверті XVIII ст. домінувало артикулювання за допомогою різноманітних складів, позначення штрихів у музиці цього періоду майже відсутні. У ІІ-й чверті XVIII ст. у Франції почалося скорочення кількості артикуляційних складів, що пізніше розповсюдилось майже на всю територію Західної Європи, за винятком Німеччини. Авторські штрихові позначення починають з'являтися у

творах ІІ-ї пол. XVIII ст., у трактатах чітко простежується відмова від домінування артикуляційних складів на користь найрізноманітніших штрихових комбінацій.

Ритмічна альтерація. Основні види ритмічної альтерації: *notes inégales,* загострення пунктиру («ритм французької увертюри») і співвідношення тріольного і пунктирного ритму у різних голосах.

Notes inégales – французька традиція. Ступінь *inégalité* коливався від пунктиру до злегка помітної нерівності, визначався характером конкретного музичного фрагменту, міг гнучко змінюватись протягом твору відповідно до художнього змісту. У виконанні використовувалась двоскладова артикуляція *tu (ti, ta) ru (ri, ra),* де склад *ru (ri, ra)* був довший, а *tu (ti, ta)* – коротший.

Загострення пунктиру забезпечувало підкреслення тяжіння до сильної долі: нота з крапкою перетримувалась, а коротка скорочувалась ще більше, ступінь скорочення визначався характером конкретного музичного фрагменту. Загострення пунктиру широко використовувалось протягом всього XVIII ст. і втілювало урочистий, репрезентативний характер.

Ситуація співвідношення тріольного і пунктирного ритму мала два способи реалізації: виконання другої ноти пунктиру разом з останньою нотою тріолі (К.Ф.Е. Бах) або після неї (Й.Й. Кванц). Єдиного загальноприйнятного варіанту не існувало, що дозволяє сьогодні робити вибір на розсуд виконавця.

Імпровізація. Один з найважливіших і водночас найважчих аспектів флейтового виконавства. Включала прелюдування перед твором, створення каденцій і фермат *ad libitum*, вільне орнаментування.

Традиція прелюдування мала усну форму побутування і еволюціонувала протягом століття, виразно демонструючи тенденцію до технічного і гармонічного ускладнення. На сьогоднішній день, на жаль, прелюдування не застосовується флейтистами при виконанні музики XVIII ст.

Каденційні розширення – фермата *ad libitum* (початок або середина твору, коротка, не виходить за межі основної тональності) та власне каденція (кінець твору, довша у порівнянні з ферматою *ad libitum*, може містити відхилення у споріднені тональності). Основними вимогами до їх створення були: відповідність

характеру твору, стисліст, несподіваність, ритмічна і темпова свобода, різноманітність фігурацій і їх комбінування, відповідність правилам гармонії.

Вільне орнаментування передбачало рясне прикрашання мелодичної лінії за допомогою «суттєвих» прикрас і димінуційних пасажів. Основним орієнтиром був характер твору, його художня ідея.

Робота з *Adagio* та *Allegro ma poco* з сонати №1 (op.2) Ж.-М. Леклера вкотре підтвердила надзвичайну важливість застосування методу історично достовірної реконструкції та його ефективність. Вивчення контексту написання твору та використання правил і рекомендацій, поданих у трактатах цього часу (Ж.-М. Оттетер, Ф. Куперен, М. Корретт), дозволили представити виконавську редакцію твору та аргументувати обрані рішення.

Методика виконавської роботи над флейтовим твором XVIII ст.

Загальні моменти. Визначити період та країну написання твору, приналежність до певної національної школи, призначення для певного різновиду інструмента. Відібрати відповідні історичні трактати для роботи з твором. Визначити загальну характеристику (афект, коло образів) та жанрову основу, музичну форму, складові риторичної диспозиції. Проаналізувати на предмет наявності музично-риторичних фігур.

Основні складові виконавського опрацювання.

1) Темп. Визначити одиницю пульсації. Пам'ятати про зв'язок з жанровою основою. Визначити місця можливого застосування темпових відхилень (*tempo rubato).*

2) Динаміка. Проаналізувати гармонічну структуру твору, розставити смислові цезури. Спираючись на логіку гармонічного і мелодичного розгортання, а також на характер твору, визначити динамічні нюанси і смислові акценти. Використовувати прийом *swell*.

3) Фразування, дихання і артикуляція. Окреслити початок і кінець фраз. Визначити відповідно до фразування місця для набору дихання і можливі варіанти розривів фраз для якомога непомітнішого швидкого підхоплення дихання. Обрати артикуляційні фонеми та штрихові комбінації відповідно до логіки мелодичної лінії, темпу, характеру твору, а також правил з відповідних трактатів.

4) Ритм. Визначити особливості ритму в творі, а також доцільність застосування ритмічної альтерації та її параметри.

5) Орнаментика та імпровізація. Обрати і розшифрувати прикраси відповідно темпу і характеру твору? . Визначити доцільність і ступінь інтенсивності вільного орнаментування і, відповідно до цього, розробити кілька його можливих варіантів. Створити кілька прелюдій різного рівня складності. Визначити місця для виконання фермат *ad libitum* і каденцій та створити кілька їх варіантів.

Окремі виконавські рішення (темп та артикуляція) можуть бути скориговані на етапі публічного виконання відповідно до особливостей акустики концертного приміщення.

ВИСНОВКИ

Сучасне флейтове виконавство не можна уявити без музики XVIII ст. Спілкування з нею починається з музичної школи і продовжується протягом усієї професійної діяльності. Однак найчастіше її виконавське осмислення і опрацювання відбувається з позицій XIX–XXI ст. та на флейті сучасного зразка, що в підсумку не сприяє формуванню адекватної картини флейтового мистецтва в цілому та розумінню ролі і взаємозв'язку окремих етапів його розвитку. У дисертації здійснено спробу осмислення XVIII ст. як своєрідного феномену в історії західноєвропейської флейтової культури. Дослідження показало, що в цей період, завдяки концентрації фахових зусиль кількох поколінь майстрів, теоретиків, композиторів, педагогів і виконавців, розвитку флейтового мистецтва був наданий потужний імпульс, наслідки якого відчуваються до сьогодні. Сучасне флейтове мистецтво базується на фундаменті XVIII ст. і в значній мірі є його логічним продовженням.

У цілісному явищі флейтового мистецтва XVIII ст. виокремлено три основні складові. Це: конструктивний розвиток інструмента, репертуар і особливості виконавської техніки. Вони є взаємопов'язаними і взаємозумовленими.

І. Розвиток інструмента. Наприкінці XVII ст. ренесансна безклапанна поперечна флейта у певному сенсі вичерпала свій ресурс. Час вимагав суттєвого розширення виражальних можливостей інструмента, що було абсолютно неможливо без його технічної модифікації. Завдяки поступовим змінам конструкції, що відбувалися, починаючи з середини XVII і протягом всього XVIII ст., одночастинна безклапанна поперечна флейта перетворилась спочатку на тричастинний одноклапанний інструмент, що дало можливість виконувати всі хроматичні звуки і коригувати стрій інструмента, а пізніше – на багатоклапанний інструмент (4, 6, 8 клапанів). Це дозволило наблизитись до максимально можливої на той час технічної, інтонаційної, тембрової досконалості, а відтак – вирішувати художні завдання найвищого порядку. Найбільший внесок у конструктивне

вдосконалення поперечної флейти зробили майстри Франції (II пол. XVII ст.), Німеччини (середина і II пол. XVIII ст.), Англії (II пол. XVIII ст.).

II. Репертуар. Протягом XVIII ст. для поперечної флейти був створений художній репертуар найвищого ґатунку, який дотепер зберігає свою безперечну актуальність. Вагомий флейтовий доробок залишили композитори Франції, Італії, Німеччини, Австрії і Англії. Колосальна кількість сольної і камерно-ансамблевої музики різного рівня складності свідчить про надзвичайну популярність флейти як серед професіоналів, так і серед аматорів того часу. Вивчення жанрово-стильової складової флейтових національних шкіл XVIII ст. може стати темою подальших досліджень.

Численні твори, написані Ж.-М. Леклером, Ж.-М. Оттетером, А. Вівальді, Й.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, Г.Ф. Телеманом, В.А. Моцартом, Л. ван Бетховеном, входять до золотого фонду сучасного флейтового репертуару. Разом з тим, значна частина художнього доробку XVIII ст. досі залишається поза увагою вітчизняного широкого загалу, що зумовлено недостатньою обізнаністю зі специфікою виконавства і потребує корекції.

III. Особливості виконавської техніки. Протягом XVIII ст. була створена фундаментальна теоретична база флейтового мистецтва – більше 200 трактатів, в яких описані численні виконавські прийоми, висвітлені методичні та педагогічні аспекти. Корпус трактатів містить максимально всебічну та повну інформацію і є сьогодні історико-теоретичним фундаментом вивчення західноєвропейського флейтового мистецтва. Найважливішими є роботи Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, М. Корретта, А. Мао, Ш. де Люсса, Й.Й. Кванца, Л. Гренома, А. Вандерхаґена, Я. Вражга, Ф. Дев'єна, Й.Г. Тромліца, Дж. Ганна.

Вивчення трактатів дозволило дослідити, уточнити і доповнити систему основних виконавських аспектів опрацювання флейтових творів XVIII ст., якими є: темп, динаміка, артикуляція, ритм, імпровізація.

1. Темп. Швидкість твору XVIII ст. визначається за його жанром, афектом, розміром, домінуючими дрібними тривалостями, також на вибір темпу впливає акустика концертних приміщень. Кванцем було запропоновано метод визначення

темпу за пульсом, який, однак, не отримав достатньої уваги з боку музикантів. Використання *tempo rubato* є важливою складовою виконання.

2. Динаміка. Попри майже відсутність динамічних позначень в музичних текстах І-ї пол. XVIII ст. та подальше їх збільшення, динаміка завжди широко використовувалась, адже була одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів. Для визначення динамічного контуру твору орієнтиром є гармонічна структура останнього та його афект. Дисонанси (напруження) виконуються голосніше від консонансів (зняття напруження, розв'язання). У середині довгих, цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (вимовляються) окремі опуклі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення. На довгих нотах використовується прийом *swell*, що вважався найвеличнішою прикрасою у музиці. *Swell,* а також ефект відлуння залишаються популярними протягом всього XVIII ст. Одним з основних критеріїв використання динамічних нюансів є мелодичний рельєф.

3. Артикуляція. У XVIII ст. однаково важливими були дві взаємопов'язані складові флейтової артикуляції: артикуляційна фонетика (Качмарчик) і система штрихів.

У І-й чверті XVIII ст. домінувала артикуляція за допомогою різноманітних складів. Штрихи використовувались менше. Композиторські позначення штрихів у музиці цього періоду майже відсутні.

У ІІ-й чверті XVIII ст. у Франції почалося скорочення кількості артикуляційних складів, що пізніше розповсюдилось майже на всю територію Західної Європи, за винятком Німеччини.

У ІІ-й пол. XVIII ст. поширюються авторські штрихові позначення. Чітко простежується відхід від домінування артикуляційних складів на користь най-різноманітніших комбінацій штрихів.

4. Ритмічна альтерація. Реалізація виписаного ритму часто не була ідентична його нотації. Випадки ритмічної альтерації у флейтовій музиці XVIII ст. можна умовно поділити на *notes inégales,* загострення пунктиру (ритм французької увертюри) і співвідношення тріольного і пунктирного ритму у різних голосах.

Notes inégales – прерогатива французької музики. Вони пов'язані з двоскладовою артикуляцією *tu (ti) ru (ri),* де склад *ru (ri)* був довший, а *tu (ti)* – коротший. Ступінь *inégalité* коливався від пунктиру до злегка помітної нерівності, визначався характером конкретного музичного фрагменту, міг гнучко змінюватись протягом твору відповідно до художнього змісту.

Загострення пунктиру («ритм французької увертюри») мало на меті підкреслити тяжіння до сильної долі: нота з крапкою перетримувалась, коротка – ще більше скорочувалась. Основний виразний ефект – урочистість, репрезентативність. Ступінь загострення визначався характером конкретного музичного фрагменту. Прийом використовувався протягом всього XVIII ст.

Співвідношення тріольного і пунктирного ритму могло визначатися двома способами: виконанням другої ноти пунктиру разом з останньою нотою тріолі (К.Ф.Е. Бах) або після неї (Й.Й. Кванц). Єдиного загальноприйнятного варіанту не існувало, що дозволяє сьогодні робити вибір на розсуд виконавця.

5. Імпровізація. Імпровізаційна практика широко застосовувалась протягом всього XVIII ст. Всі її види (прелюдування, вільне орнаментування, виконання фермат *ad libitum* та каденцій) демонструють тенденцію до поступового технічного ускладнення.

Традиція прелюдування була надзвичайно поширена у флейтовому виконавстві XVIII ст. Вона мала усну форму побутування і еволюціонувала протягом століття, виразно демонструючи тенденцію до технічного і гармонічного ускладнення. На сьогоднішній день, на жаль, прелюдування не застосовується флейтистами при виконанні музики XVIII ст.

До каденційних розширень відносилися фермата *ad libitum* та каденція. Основними вимогами до їх створення були: відповідність характеру твору, стисліть, несподіваність, ритмічна і темпова свобода, різноманітність фігурацій і їх комбінування, відповідність правилам гармонії.

На відміну від прелюдій і каденційних розширень, вільне орнаментування передбачало варіювання композиторського матеріалу. Створена композитором мелодична лінія орнаментувалася за допомогою «суттєвих» прикрас і

димінуційних пасажів. Основним орієнтиром був характер твору, його художня ідея.

Проведене дослідження показало: потужний і розвинутий флейтовий виконавський комплекс XVIII ст. дозволяв вирішувати найскладніші технічні і художні завдання. Він сформувався в практиці флейти-траверсо (її одно-, чотири-, шести-, восьмиклапанних модифікацій), однак його застосування на флейті сучасного зразка є цілком обґрунтованим і актуальним, адже дозволяє створити яскраві і стилістично достовірні інтерпретаційні версії творів минулих епох.

З позицій історично поінформованого виконавства та з урахуванням власного практичного досвіду проведено детальний аналіз та представлено виконавську редакцію *Adagio* і *Allegro ma poco* із сонати №1 (ор.2) Ж.-М. Леклера. Досліджено наступні параметри: характер, темп, фразування, ритмічна альтерація, артикуляція, штрихи, динаміка, розшифрування прикрас, вільне орнаментування, прелюдування, каденційні розширення. Запропоновано методику виконавського опрацювання та педагогічної роботи з флейтовими творами XVIII ст.

Неможливо скласти універсальний алгоритм-інструкцію, який охоплював би всі можливі випадки, і у такий спосіб визначити раз і назавжди «правильне» звучання творів. Ми можемо лише уважно вивчати, максимально систематизувати інформацію і окреслити напрямок, в якому має рухатися виконавець, що працює зі старовинною музикою.

Список використаних джерел

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Задруга, 2010. 320 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Учебное пособие. Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
3. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 280 с.
4. Арнонкур Н. Музыка барокко: путь к новому пониманию. Москва : Группа компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. 247 с.
5. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы: 2005. 204 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 4. Москва : Музыка, 1982. С. 8-35.
8. Барна И. Если бы Гендель вел дневник…. Будапешт: Корвина, 1987. 275 с.
9. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. 170 с.
10. Белецкий И. В. Антонио Вивальди. Москва : Музыка, 1975. 98 с.
11. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва, 2000. 388 с.
12. Березин В. Из времён Людовика XIV : несколько документов о создании Королевской Акдемии музыки // Старинная музыка. 2007. № 1-2. С. 14-20.
13. Березин В. Франсуа Госсек в капелле Ла Пуплиньера. Старинная музыка. 2003. № 2-3 (20-21). С. 6–12.
14. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / Общая редакция, комментарии и послесловие Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1978. 320 с.

15. Берченко р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва : «Классика-XX1», 2005. 372 с.

16. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. Москва, 1993. 338 с.

17. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестра в XVII–XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса : Друк Південь, 2011. 539 с.

18. Бочаров Ю. С. Da chiesa e da camera. Старинная музыка. 2011. №3-4. С. 16-23.

19. Бочаров Ю. С. Итальянская увертюра: век восемнадцатый. Старинная музыка. 2012. №1-2 (55-56). С. 17-22.

20. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры. От барокко к романтизму: Сборник статей. Вып. 2. Москва : Московская консерватория, 2010. С. 11-27.

21. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. Москва : Композитор, 2005. 280 с.

22. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / Редакция Х.С. Кушнарёва. Изд. 2-е. Издательство Музыка, Ленинградское отделение, 1973. 198 с.

23. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: В 3 томах: Том 2: От начала XVII до середины XIX столетия. Москва, 1930. 267 с.

24. Браудо Е. М. История музыки (сжатый очерк). 2-е изд. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1935. 464 с.

25. Брянцева В. Барокко // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 А – Гонг. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973. Стб. 330–332.

26. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва : Музыка, 1981. 303 с.

27. Булычева А. Воображаемый театр Франсуа Куперена // Старинная музыка. 2000. № 2. С. 10–14.

28. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. Москва : Музгиз, 1934. 272 с.

29. Вейс Г. Всеобщая история мировой культуры. Москва : Эксмо, 2007. 960 с.

30. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : В. Шевчук, 2009. 344 с.

31. Виппер р.Ю. История Нового времени. Киев : Ника-Центр, 1997. 624 с.

32. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка, 1994. 126 с.

33. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. // Українське барокко і європейський контекст. Київ, 1991. с. 211-215.

34. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко // Українське барокко: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів. Київ, 1993. С. 244-251.

35. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках. Выпуск 1. Москва : «Музыка», 1990. 360 с.

36. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.

37. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. изд. 2, доп. Київ : Музична Україна, 1973. 310 с.

38. Григорьев В. Ю. Антонио Вивальди. Москва : Магнитогорский гос. музыкально-педагогический ин-т, 1994. 224 с.

39. Громченко В. Композитори мангеймської школи та їх роль у становленні виразових можливостей кларнета (На прикладі Концерту D-dur для кларнету з оркестром Я. Стаміца). Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 9. Одеса : Друкарський дім, 2008. С. 295-302.

40. Гумерова О. А. Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»: автореф. дис. … канд. искусствоведения 17.00.02. Саратов, 2010. 22 с.

41. Гумерова О. А. Творческие позиции мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска». Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. №4 (20). С. 54-60

42. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760 –1770-х годов: поэтика жанров: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2018. 283 с.

43. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.

44. Дрязжина Е. «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и его автор // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 104–166.

45. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. Вопросы музыкальной формы. вып. 2 / Вл. Протопопова [ред.]. Москва : Музыка, 1972. С. 98–138.

46. Екимова К. Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIII века: к проблеме жанровой классификации. Культурная жизнь Юга России. 2016. №3 (62). С. 38–41.

47. Єрмак І.Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII ст. // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 29–42.

48. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (11). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 211–217.

49. Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті // East European Scientific Journal. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.

50. Єрмак І.Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. // Мистецтвознавчі записки. Вип. 35. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С. 316–322.

51. Єрмак І.Ю. Трактат Амана Вандерхаґена «Nouvelle méthode de flute» як віддзеркалення виконавського мистецтва Франції другої половини XVIII ст. //

Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. Вип. 3. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2018. С. 80–88.

52. Єрмак І.Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 11. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2018. С. 88–114.

53. Жаркова В. Прогулки "человека вкуса" в классическом саду и в пространстве французской музыкальной культуры "золотого века" // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : [зб. статей]. Київ, 2007. Вип. 61. С. 179–186. (Серія "Старовинна музика: сучасний погляд": кн. 3).

54. Захарова В.А. Флейтовая культура Франции (Генезис, пути и закономерности развития): диссертация … кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург : Государственное образовательное учреждение Высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена», 2008. 214 с.

55. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с., нот. (Вопросы истории, теории, методики).

56. Захарова О. Фигура // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. С. 800–803.

57. Искусство Западной Европы: Англия, Франция: иллюстрированная энциклопедическая библиотека / под ред. В. Бутромеева. Москва : Современник, 1996. 300 с., ил.

58. Карпяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. – Львів, Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378с.

59. Карпяк А.Я. Плекання нових композиційних форм у флейтових концертах Адольфа Гассе // Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 1. С. 51-57. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_1_7 (Дата звернення: 15.11.2020)

60. Карпяк А.Я. Реформування жанру флейтового концерту XVIII ст. у творчості

Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха // Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 3. С. 20-26. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_3_5 (Дата звернення: 15.11.2020)

61. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1989. 304 с.

62. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. Донецк: Юго-Восток, 2008. 310 с.

63. Качмарчик В.П. Орнаментика И. Кванца // Музыковедение: Приложение к журналу «Музыка и время». 2006. № 1. С. 17-22.

64. Качмарчик В.П. Особенности конструкций флейт И.Г. Тромлица // Вестник РАМ: науч. журнал Российской Академии музики им. Гнесиных. 2008. № 2. С. 5-14.

65. Качмарчик В.П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко // Старинная музыка. 2005. № 3-4. С. 17-22.

66. Кванц И.И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2013. 387 с.

67. Кванц И. И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте / Пер. и коммент. Е. Дрязжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 104–166.

68. Киньяр П. Все утра мира. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 128 с.

69. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1: 535 с.; Т. 2: 589 с.

70. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с, ил.

71. Конен В. История зарубежной музыки, вып.3 (Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша), изд. 4. Москва, 1976. 534 с.

72. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1997. 640 с.

73. Конен В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии. От Люлли до наших дней. Москва : Музыка, 1967. С. 11-32.

74. Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. 480 с.

75. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1972. 318 с.

76. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине [пер. с франц. О.А. Серовой-Хортик; комментарии Я. И. Мильштейна]. Москва : Музыка, 1973. 152 с.

77. Ландовска В. О музыке [пер. с англ.; послесловие А. Майкапара]. Москва : Радуга, 1991. 437 с.

78. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, часть I. Ленинград : Музыка, 1973. 264 с.

79. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, часть II. Ленинград : Музыка, 1973. 191 с.

80. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.

81. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с., нот.

82. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 2: XVIII век. Москва : Музыка, 1982. 622 с., нот.

83. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен: [О музыкальной культуре XVII в.] // Сов. музыка. 1981. №6. С. 116–120.

84. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 318 с.

85. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.

86. Лобанова М. Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов. Вып. 92. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1987. С. 102–120.

87. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.

88. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

89. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. Москва : Классика XXI, 2013. 111 с.

90. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо: [пер. с фр.]. Ленинград : Музыка, 1983. 126 с.

91. Мангеймская школа. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. С. 430–431.

92. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Выпуск 1. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 180 с.

93. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Выпуск 2. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 197 с.

94. Милка А. Предисловие / А. Милка // Кирхгоф Г. Музыкальная азбука…; Факсимильное воспроизведение оригинального издания ок. 1734 года. Реализация цифрованного баса, вступительная статья и комментарии Анатолия Милки. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 65 с.

95. Модр А. Музыкальные инструменты. Пер. с чешского Л.А. Александровой. Москва : Гос. Муз. Издательство, 1959. 267 с., илл. 64 с.

96. Моцарт В.А. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, с.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. Москва : Междунар. отношения, 2006. 536 с.

97. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Санкт-Петербург : Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 216 с.

98. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.

99. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Сост. В. Шестаков. Москва : Музыка, 1971. 688 с.

100. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

101. Неклюдов Ю. Вопросы стиля поздних симфоний Моцарта и Гайдна. Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин: Сб. трудов. Вып. 81. Москва, 1985. С. 138–157.

102. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

103. Посвалюк В. Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших часів // Дослідження. Досвід. Спогади. 2004. № 5.С. 166–171.

104. Пылаева Л. Французская куранта XVIII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 16-21.

105. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. Москва : Наука, 1966. 347 с., 40 л. илл.

106. Розеншильд К. История зарубежной музики. Вып. 1: До середины XVIII века. [Учебное пособие для исполнительских факультетов консерваторий]. – Москва : Музыка, 1973. 532 с.

107. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. Москва : Музыка, 1979. 168 с.

108. Рыцарев С. Симфония во Франции до Берлиоза. Москва : Музыка, 1977. 104 с.

109. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с., нот., ил.

110. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 398 с.

111. Симонова Э. Йоганн Йоахим Кванц – музыкант эпохи барокко // Музыкальная академия. 1999. №3. С. 157–159.

112. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

113. Тризно Б.В. Флейта. Москва : Музыка, 1964. 48 с.

114. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 207 с.

115. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха. Москва : Музыка, 1987. 110 с.

116. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.– М. Оттетер, И.Г. Тромлиц: диссертация … кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. 423 с.

117. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

118. Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции / сост. и ред. р. А. Насонов, М. Л. Насонова. Москва : Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1999. С. 39–84.

119. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. Композитор, 1995. № 3. С. 165–168.

120. Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с., нот.

121. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.

122. Холопова В. Формы музыкальных произведений: уч. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

123. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту: у 2 т. Т. 2. Доба Відродження. Київ : Музична Україна, 1979. 412 с.

124. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.

125. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.

126. Шабалтина С.М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / ред. М.В. Храпачева. Киев : Український пріоритет, 2013. 160 с.

127. Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург : Logos, 1999. 440 с.

128. Шадріна-Личак О.В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання: дисертація … кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 214 с.

129. Шадріна-Личак О.В. Лютневий стильовий комплекс в клавесинній музиці XVII-XVIII ст. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд: зб.статей. Київ, 2014. Вип.109. Кн 6. С. 135–147.

130. Шадрина-Лычак О.В. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство (До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра): зб. статей. Київ, 2017. № 55. С. 101–111.

131. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Классика-XX1, 2002. 816 с.

132. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи бароко: диссертация … кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Тамбов : Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2008. 244 с.

133. Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 376 с.

134. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. Москва : Музыка, 1975. 351 с.

135. Шпенглер О. Закат Европы пер. и ком. И.И. Маханькова. Москва : Альфа-книга, 2010. 1088 с.

136. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва : Музыка, 1979. 311 с.

137. Юдкін-Ріпун І. Культурологія Просвітництва. Київ, 1999. 200 с.

138. Юшкевич Е. Комментарии // Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. С. 118–169.

139. Agricola Martin, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1529. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP502292-PMLP604999-agricola_musica_instrumentalis_PPN898236940.pdf (дата звернення: 18.11.2020).

140. Agricola Martin, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1532. URL: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP374800-PMLP604999-agricola_Musica_Jnstrumentalis_Deudsch_1532.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

141. Agricola Martin, Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1542. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP374802-PMLP604999-martin_agricola_Musica_Jnstrumentalis_Deudsch_1542.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

142. Anthony J.R. Montéclair Michel Pignolet [Pinolet] de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19008 (дата звернення: 22.11.2020)

143. Artaud P.-Y., Geay G. Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flutists. Paris : Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, 1980. 131 p.

144. Bach J.S. Johannespassion [Manuscript by Johann Nathanael Bammler, n.d. (1739-49), Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus. ms. Bach P 28]. 103 p. URL: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP508761-PMLP03317-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_28.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

145. Bania M. The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century, “The Consort” 2014, Vol. 70, p. 67–92.

146. Bauman T. Graun Carl Heinrich. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O905476 (дата звернення: 22.11.2020).

147. Benton R. Pleyel family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21940 (дата звернення: 24.11.2020).

148. Best T. Handel's solo sonatas // Music and Letters, Volume 58, Issue 4, 1977. DOI: https://doi.org/10.1093/ml/58.4.430 (дата звернення: 20.12.2020).

149. Best T. Terence Best «Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity // Early Music, Volume 13, Issue 4, 1985. DOI: https://doi.org/10.1093/em/13.4.476 (дата звернення: 20.12.2020).

150. Blazin D. Haydn Johann Michael. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52558 (дата звернення: 22.11.2020).

151. *Blume Fr.* J. S. Bach // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. I. Kassel, 1949. S. 962–1047.

152. Boland J.D. Method for the one-keyed flute. Berkeley : University of California Press, 1998. 224 p.

153. Bordet Toussaint, Méthode raisonnée pour apprendre la musique, Paris : l'auteur, 1755. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet,_Toussaint_-_M%C3%A9thode_raisonn%C3%A9e_pour_apprendre_la_musique_(1755).pdf (дата звернення: 15.11.2020).

154. Bottrigari Ercole. Il desiderio; overo De' concerti di varii strumenti musicali: Nel quale anco si ragiona della participatione di essi strumenti & di moltre altre cose pertinenti alla musica. Bologna : G. Bellagamba, 1599. 51 p.

155. Boyd M., Pagano R., Hanley Edwin. Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspare). *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.600227 8252 (дата звернення: 22.11.2020).

156. Boyd M., revised by Williams A.G. Stanley John. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26552 (дата звернення: 24.11.2020).

157. Bowers J.M. Lusse (?Charles) de [De-Lusse; Delusse; D.L.]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17206 (дата звернення: 22.11.2020).

158. Bowers J.M. La Barre Michel de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15746 (дата звернення: 22.11.2020).

159. Bowers J.M. Lusse Charles de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17206 (дата звернення: 22.11.2020).

160. Bowers J.M. Naudot Jacques-Christophe. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19627 (дата звернення: 22.11.2020).

161. Boyd M., revised by Beeks G., Cook D.F. Pepusch Johann Christoph. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21274 (дата звернення: 22.11.2020).

162. Brofsky H. revised by Durante S. Martini Giovanni Battista. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17921 (дата звернення: 22.11.2020).

163. Brook B.S., Campbell D.E., Cohn M.H., Fend M. Gossec François-Joseph. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11509 (дата звернення: 22.11.2020).

164. Brook B.S., Kagan S. Ruge Filippo. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24108 (дата звернення: 22.11.2020).

165. Brossard Y. De. Brossard Sébastien de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04079 (дата звернення: 17.12.2020).

166. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p.

167. Bryan P.R. Vanhal Johann Baptist. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29007 (дата звернення: 22.11.2020).

168. Buelow G.J. A History of Baroque Music. Bloomington, IN : Indiana University Press, 2004. 701 p.

169. Buelow G.J. Heinichen Johann David. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12688 (дата звернення: 22.11.2020).

170. Buelow G.J. Majer Joseph Friedrich Bernhard Caspar. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17499 (дата звернення: 29.11.2020).

171. Buelow G.J. Walther Johann Gottfried. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29877 (дата звернення: 17.12.2020).

172. Bukofzer M.F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W.W. Norton, 1947. 489 p.

173. Burney Charles, The Present State of Music in France and Italy, 1771. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP73259-PMLP146752-The_present_state_of_music_in_France_and_Italy.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

174. Burney Charles, The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, Vol.1, 1773. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP279489-PMLP146757-Burney_The_present_state_of_music_in_Germany_etc_vol1.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

175. Campbell M., Greated C., Myers A. Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music. New York : Oxford University Press, 2004. 495 p.

176. Careri E. Geminiani Francesco Saverio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10849 (дата звернення: 22.11.2020).

177. Castonguay G.R. Guillemain Louis-Gabriel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11989 (дата звернення: 22.11.2020).

178. Cholij I. Giordani Tommaso. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11172 (дата звернення: 22.11.2020).

179. Churgin B. Sammartini Giovanni Battista. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24463 (дата звернення: 22.11.2020).

180. Corrette Michel, Méthode pour apprendre à jouër la flûtte, Paris : [Undefined publisher], 1753. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP285215-PMLP462950-corrette_methode_flute.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

181. Cotte R.J.V. Gianella Luigi. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11070 (дата звернення: 22.11.2020).

182. Couperin François, L'Art de toucher le clavecin, Paris : Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut, 1716. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L'art_de_toucher_le_clavecin_–1716-.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

183. Crown H. Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff, 2013. 237 p.

184. Cunningham J.A. A critical edition of Johann Christoph Schultze's Six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Iowa, 2015. 129 p.

185. Dalla Casa Girolamo, Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana, Venice: Angelo Gardano, 1584. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP263443-PMLP394693-il_vero_modo_di_diminuir_livro_1-2.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

186. Debost. M. The simple flute: from a to z. New York : Oxford University Press, 2002. 282 p.

187. De Lorenzo L. My complete story of the flute: the instrument, the performer, the music. Lubbock, Texas: Texas Tech University Press, 1992. 660 p.

188. Den Bremt F.Van, revised by Rasch R.A. Fesch Willem de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07387 (дата звернення: 22.11.2020).

189. Devienne F., Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute, Paris : Naderman, n.d. [1794] URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP315134-PMLP509044-Devienne,_Fran%C3%A7ois_-_Nouvelle_m%C3%A9thode..._pour_la_Fl%C3%BBte_(1794).pdf (дата звернення: 15.11.2020).

190. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth Centuries revealed by contemporary evidence. London : Novello, 1946. 493 p.

191. Donington R. Baroque music: style and performance. London : Faber & Faber, 1992. 206 p.

192. Donington R. The interpretation of early music. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.

193. Downs A. Schwindl [Schwindel] Friedrich. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25222 (дата звернення: 22.11.2020).

194. Drake J. D., Bauman T., Pilková Z. Benda Georg Anton. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002275725 (дата звернення: 22.11.2020).

195. Drummond P., Lasocki D. Schickhardt Johann Christian. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24845 (дата звернення: 22.11.2020).

196. Dudley S. Hugot Antoine. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13522 (дата звернення: 22.11.2020).

197. Dunning A. Locatell Pietro Antonio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16840 (дата звернення: 22.11.2020).

198. Dunning A. Schmitt Joseph [Georgius Adamus Josephus]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24963 (дата звернення: 05.12.2020).

199. *Dürr A.* [Hrsg.] Bach, Sonate C-dur für Flöte und *continuo* BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020 überliefert als Werke J. S. Bachs. Kassel, 1975.

200. *Dürr A.* Ergänzung zum Kritischen Bericht: Sonata A-dur für Flauto Traverso und Cembalo BWV 1032. Kassel & Leipzig, 1981.

201. Eisel, Johann Philipp, Musicus autodidaktos, Erfurt: Johann Michael Funck, 1738. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP533938-PMLP863447-musicusauto_google.pdf (дата звернення: 29.11.2020).

202. Eisen C. and Sadie S. Mozart Wolfgang Amadeus. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233 (дата звернення: 22.11.2020).

203. Encyclopaedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/art/cassation (дата звернення: 15.11.2020).

204. Eppstein H. J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehung zur Sonate fur Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027) II Die Musikforschung XVIII. 1965. S. 126–137.

205. Eppstein H. Studien uber J. S. Bachs Sonaten fur Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala, 1966; Eppstein H. Uber J. S. Bachs Flotensonaten mit Generalbass IIB J. 1972. S. 12-23.

206. *Eppstein H.* Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten // Bach-Jahrbuch. S. 77-90.

207. Feder G., Webster J. Haydn Franz Joseph. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593 (дата звернення: 22.11.2020).

208. Fiske R., revised by King R.G. Galliard Johann Ernst. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10555 (дата звернення: 22.11.2020).

209. Fitzgibbon. H.M. The story of the flute. New York : Charles Scribner's Sons, 1914. 292 p.

210. Freillon Poncein Jean-Pierre, La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du hautbois, de la flute et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens, Paris : Jacques Collombat, 1700. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP267402-PMLP433179-freillon_poncein_metodo.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

211. Frémiot M. Gautier Pierre [Gaultier de Marseille]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10759 (дата звернення: 22.11.2020).

212. Fuller D., revised by Gustafson B. Corrette Michel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06563 (дата звернення: 22.11.2020).

213. Fuller D., Gustafson B. Couperin François. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278202 (дата звернення: 22.11.2020).

214. Ganassi dal Fontego Silvestro, Opera intitulata Fontegara, la guale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il guale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si dileta di canto, Venice, 1535. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP259954-PMLP46423-ganassi_opera_intitulata_fontegara.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

215. Geminiani F. Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord, London : [the author], n.d. (ca.1748). URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP331505-PMLP536235-rulesforplayingi00gemi_op8.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

216. Giannini T. Jacques Zaslaw N. (-Martin) Hotteterre (ii) ['le Romain']. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277581 (дата звернення: 22.11.2020).

217. Grave F. K. Holzbauer Ignaz (Jakob). *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13269 (дата звернення: 23.11.2020).

218. Grave M. and Lane J. Dittersdorf August Carl Ditters von. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861 (дата звернення: 22.11.2020).

219. Groot A. de. Große Friedrich II, Friedrich der. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44935 (дата звернення: 22.11.2020).

220. Gubiec E. "The art of preluding on the flute in the 18th century in France". URL: http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/dmdocuments/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

221. Gunson E. Wendling family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42496 (дата звернення: 23.11.2020).

222. Hansell S., revised by Termini O. Lotti Antonio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17023 (дата звернення: 22.11.2020).

223. Hayes J., Brown B. A., Loppert M., Dean W. Gluck Christoph Willibald Ritter von. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007318 (дата звернення: 22.11.2020).

224. Häfner K. Bodinus Sebastian. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03365 (дата звернення: 22.11.2020).

225. Häfner K. Molter Johann Melchior. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18914 (дата звернення: 22.11.2020).

226. Hempel G. Müller August Eberhard. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19311 (дата звернення: 22.11.2020).

227. Hennenberg F. Stölzel Gottfried Heinrich. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26841 (дата звернення: 22.11.2020).

228. Henzel C. Graun Johann Gottlieb. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11653 (дата звернення: 22.11.2020).

229. Hettrick J. S., Rice J. A. Salieri Antonio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24378 (дата звернення: 22.11.2020).

230. Hörner S. About this Recording. Preface to CD-recording. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573040&catNum=573040&filetype=About%20this%20Recording&language=English (дата звернення: 05.12.2020).

231. Higginbottom E. François Couperin [le grand]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203 (дата звернення: 22.11.2020).

232. Hicks A. Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060 (дата звернення: 24.11.2020).

233. Holman P., Rawson R. Gottfried Finger. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09670 (дата звернення: 22.11.2020).

234. Hottererre Jacques Martin, Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois, Paris : Christophe Ballard, 1741. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

235. Hottererre Jacques Martin, Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois, Amsterdam: Estienne Roger, n.d. [1728]. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

236. Hottererre Jacques Martin, L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois et autre Instruments de Dessus, Paris : Christophe Ballard, 1741. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

237. Hucke H., Monson D.E. Pergolesi Giovanni Battista. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21325 (дата звернення: 22.11.2020).

238. Humphreys M., Thompson R. Purcell Daniel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278245 (дата звернення: 22.11.2020).

239. Iesuè A. Platti Giovanni Benedetto. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21924 (дата звернення: 22.11.2020).

240. Jacobi E.R. Türk Daniel Gottlob. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28607 (дата звернення: 17.12.2020).

241. Jones G.G. Fürstenau family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10402 (дата звернення: 24.11.2020).

242. Jambe de Fer Philibert, L'Epitome musical de tons, sons et accords, des voix humaines, fluestes d'Alleman, fluestes a neuf trous, violes et violons, Lyon : Michel du Bois, 1556. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP496971-PMLP804786-Jambe_de_Fer_Epitome_Musical_1556_low_res.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

243. Keahey T.H. Fischer Johann Christian. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09727 (дата звернення: 22.11.2020).

244. Kerman J., Tyson A., Burnham S.G., Johnson D., Drabkin W. Beethoven Ludwig van. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026 (дата звернення: 22.11.2020).

245. Knape W., Charters M.R., McVeigh S. Abel family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00035 (дата звернення: 24.11.2020).

246. Koole A., revised by Dunning A. Tessarini da Rimini Carlo. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27737 (дата звернення: 22.11.2020).

247. Kozumi H. Technique for contemporary flute music: for players and composers. Japan: Schott. 1996. 69 p.

248. Küntzel G., revised by Reul B.M. Fasch Johann Friedrich. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09346 (дата звернення: 22.11.2020).

249. La Gorce J. de and Milliot S. Marais Marin. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17702 (дата звернення: 22.11.2020).

250. Lasocki D. A New Look at Handel's Recorder Sonatas. URL: https://www.yumpu.com/en/document/read/37645051/a-new-look-at-handels-recorder-sonatas-instantharmonynet (дата звернення: 20.12.2020).

251. Lasocki D., Best T. A New Flute Sonata by Handel // Early Music, Volume 9, Issue 3, 1981. DOI: https://doi.org/10.1093/earlyj/9.3.307 (дата звернення: 20.12.2020).

252. Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York : Cambridge University Press, 1999. 219 p.

253. Lee D.A. Benda Franz. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002275723 (дата звернення: 22.11.2020).

254. Leclair J.-M. 12 Violin Sonatas, Op.2 [Paris : l'Auteur, Le Sr. Boivin, Leclerc, n.d. (1728)]. 86 p. URL: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP18123-Leclair_Sonate_a_Violino_o_Flauto_e_Basso_Libro_II.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

255. Lescat P. Boismortier Joseph Bodin de. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03429 (дата звернення: 22.11.2020).

256. Lindgren L. Bononcini Giovanni. *Grove Music Online.* DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278276 (дата звернення: 23.11.2020).

257. Lully Jean-Baptiste, «Thésée». Complete Parts [Manuscript, n.d., (ca. 1675), Schrank II coll. Mus. ms. autogr. Lully, J.-B. LWV 51]. 124 p. URL: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP87941-PMLP05618-lully_Th%C3%A9s%C3%A9e_309510279.pdf (дата звернення: 18.11.2020).

258. Mahaut Antoine, Nouvelle Méthode pour jouer la Flûte Traversière, Paris : De La Chevardière, 1759. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP179948-PMLP315140-rsl01004472605_mahaut_methode_de_flute.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

259. Marais M. Pièces en trio. First part [Paris : L'Autheur, Jean Hurel, Hiérosme Bonneuil & Henri Foucault, 1692. RISM A/I: M 387] 114 p. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP311666-PMLP309523-marais_trios_1_dessus.pdf (дата звернення: 22.11.2020).

260. Markstrom K. Vinci Leonardo. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29423 (дата звернення: 22.11.2020).

261. *Marshall R. L.* J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology // Journal of the American Musicological Society

XXXII, 1979. P. 463-498.

262. *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989. 382 p.

263. Mather B. B., Lasocki D., The Art of Preluding 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinettists and Other Performers, New York 1984. 78 p.

264. Mersenne Marin, Harmonie universelle, Paris : Sebastien Cramoisy, 1636. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP77422-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_Pt1_01.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

265. Mersenne Marin, Harmonie universelle, Liber II De instrumentis harmonicis Paris : Guillaume Baudry, 1636. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP481881-PMLP156089-281_pdfsam_F_Marini_Mersenni_Harmonicorum_libri_Mersenne_Marin_bpt6k63326258.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

266. MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik in 17 Banden Herausgegeben von Friedrich Blume Deutscher Taschenbuch Verlag, Barenreiter-Verlag. Kassel und Basel, 1949. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlags GmbH & Co. KG, Mlinchen und des Barenreiter-Verlags Karl Votterle GmbH & Co. KG. Kassel–Bassel–London, 1989. 183–187 pp.

267. Montgomery W. Devienne François. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07688 (дата звернення: 22.11.2020).

268. Murray S. E. Rosetti [Rösler, Rössler] Antonio [Anton]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23855 (дата звернення: 22.11.2020).

269. Münster R. Toeschi family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28050 (дата звернення: 23.11.2020).

270. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton, 1983. 630 p.

271. Nicolussi-Prohászka H. revised by Badley A. Hofmann Leopold. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13174 (дата звернення: 22.11.2020).

272. Palisca C.V. Baroque music. Second edition. (Prentice – Hall history of music series). H.W. Hitchkock, editor. 1981, Prentice-Hall, Inc. 300 p.

273. Petrobelli P. Tartini Giuseppe. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27529 (дата звернення: 22.11.2020).

274. Plantinga L., revised by Lévi Sala L. Clementi Muzio [Clementi Mutius Philippus Vincentius Franciscus Xaverius]. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40033 (дата звернення: 22.11.2020).

275. Powell A. Tromlitz Johann George. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28438 (дата звернення: 22.11.2020).

276. Praetorius Michael, Syntagma musicum, Book 1, Wittenberg: Johannes Richter, 1615. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP68460-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB1.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

277. Praetorius Michael, Syntagma musicum, Book 2, Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

278. Praetorius Michael, Syntagma musicum, Book 3, Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP68477-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB3.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

279. Praetorius Michael, Theatrum Instrumentorum, Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1620. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP496508-PMLP138176-m_praetorius_syntagma_musicum_supp_Theatrum_instrumentorum_1620.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

280. Prelleur Peter, The Modern Musick-Master, or The Universal Musician, London, 1806. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP69798-PMLP140468-prelleur_title_pref_index.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

281. Pritchard B.W. Caldara Antonio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04576 (дата звернення: 22.11.2020).

282. Putnik E. The art of flute playing. Alfred music publishing, 1973. 96 p.

283. Quantz J.J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP59461-PMLP121922-Quantz,_Versuch_einer_Anleitung._1._Vorrede.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

284. Quantz J.J., Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1755. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz_autobiography_marpurg_Historisch-kritische_Beytr%C3%A4ge_1.3.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

285. Rameau, Jean-Philippe, Pièces de clavecin en concerts. Complete Score [Paris : l'auteur [J.P. Rameau], La Veuve Boivin, M. Le Clair, 1741]. 43 p. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf (дата звернення: 22.11.2020).

286. Reilly E.R. Buffardin Pierre Gabriel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04264 (дата звернення: 22.11.2020).

287. Reilly E. R., revised by Giger A. Quantz Johann Joachim. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22633 (дата звернення: 22.11.2020).

288. Reinert Cunningham J.A. A critical edition of Johann Christoph Schultze's six sonatas for two flutes without basso and a chaconne for two equal voices in canon // Dissertation for the Doctor of Musical Arts degree. The University of Iowa, 2015. 129 p.

289. Reinländer C. Rejcha Antonín. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23094 (дата звернення: 22.11.2020).

290. Reutter J. Richter Franz Xaver. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23401 (дата звернення: 22.11.2020).

291. Rifkin J. revised by Küster K. Graupner Johann Christoph. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16326 (дата звернення: 22.11.2020).

292. Rognoni Riccardo. Passaggi per potersi esercitare nel diminuire. Venice : Giacomo Vincenti, 1594. URL: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf (дата звернення: 20.12.2020).

293. Rognoni Taeggio Francesco, Selva de varii passaggi, Milan : Filippo Lomazzo, 1620. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP412834-PMLP669263-Rognoni_Selva_Libro_1.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

294. Rushton J., revised by Harris-Warrick R. Philidor Anne Danican. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277751 (дата звернення: 22.11.2020).

295. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1971. 432 S.

296. Sachs C. The history of musical instruments. New York : Dover publications, Inc., 2006. 505 p.

297. Sachs J. revised by Kroll M. Hummel Johann Nepomuk. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13548 (дата звернення: 22.11.2020).

298. Sadler G., Christensen T. Rameau Jean-Philippe. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832 (дата звернення: 22.11.2020).

299. Saint-Lambert Michel de, Les principes du clavecin, Paris : Christophe Ballard, 1702. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP537884-

PMLP268029-saint_lambert_Les_principes_du_clavecin_1702_CH-Gpu_71359.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

300. Selfridge-Field E. Marcello Alessandro. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17715 (дата звернення: 23.11.2020).

301. Selfridge-Field E. Marcello Benedetto. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17716 (дата звернення: 22.11.2020).

302. Skempton A., Robinson L. Loeillet family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16864 (дата звернення: 22.11.2020).

303. Speck C. and Sadie S. Boccherini Ridolfo Luigi. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03337 (дата звернення: 22.11.2020).

304. Talbot M. Vivaldi Antonio Lucio. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120 (дата звернення: 22.11.2020).

305. Talbot M. Albinoni Tomaso Giovanni. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00461 (дата звернення: 22.11.2020).

306. Tinctoris Johannes, Terminorum musicae diffinitorium, Treviso: Gerardus de Lisa, n.d. [ca.1494]. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

307. Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers, second edition. New York : Oxford University Press, 1996. 468 p.

308. Tromlitz Johann George, Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig : Adam Friedrich Böhme, 1791. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP75105-PMLP150692-TromlitzAusfhrlicherUndGrndlicherUnterrichtDieFlteZuSpielen1791.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

309. Tuháčková A., Pohl C.F., Zingel Hans J., Jackson B. G., Rempel U. M. Krumpholz Johann Baptist. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15591 (дата звернення: 22.11.2020).

310. Türk Daniel Gottlob, Anweisung zum Generalbaßspielen, Leipzig & Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1791. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP273946-PMLP445001-kurzeanweisungzu00trkd.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

311. Vanderhagen Amand, Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, detaillés avec précision et clarté, Pleyel, Paris 1798. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP315316-PMLP509333-Van_der_Hagen_A_-_Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_(1798).pdf (дата звернення: 15.11.2020).

312. Virdung Sebastian, Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht, Basel 1511. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP313726-PMLP176555-musicagetutschtv00vird_1511.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

313. Warner T. E. Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York, 1964. 459 p.

314. Weinmann A. Hoffmeister Franz Anton. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13162 (дата звернення: 22.11.2020).

315. Wessely O. Krommer Franz. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15571 (дата звернення: 22.11.2020).

316. White C., Gribenski J., Parcell A.D. Cambini Giuseppe Maria Gioacchino. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04637 (дата звернення: 22.11.2020).

317. White C., revised by Laghi S. Campagnoli Bartolomeo. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04668 (дата звернення: 22.11.2020).

318. Wolf E.K. Filtz Anton. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09651 (дата звернення: 22.11.2020).

319. Wolf E.K., Kaiser F., Wolf J.K. Stamitz Karl Philipp. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40302 (дата звернення: 22.11.2020).

320. Wolf E.K. and Wolf J.K. Stamitz Anton Thadäus Johann Nepomuk. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277360 (дата звернення: 22.11.2020).

321. Wolf E.K., Wolf J.K. Stamitz Johann. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277360 (дата звернення: 22.11.2020).

322. Wolf J.K. Cannabich Family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04736 (дата звернення: 22.11.2020).

323. Wolff C., Emery W. Bach Johann Sebastian. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195 (дата звернення: 22.11.2020).

324. Wolff C., Leisinger U. Bach Carl Philipp Emanuel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185 (дата звернення: 22.11.2020).

325. Wolff C., Leisinger U. Bach Johann Christoph Friedrich. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278188 (дата звернення: 22.11.2020).

326. Wolff C., Roe S. Bach Johann Christian. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278196 (дата звернення: 22.11.2020).

327. Wolff C., Wollny P. Bach Wilhelm Friedemann. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278197 (дата звернення: 22.11.2020).

328. Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, London 1806. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP264327-SIBLEY1802.26075.6521-39087031762612_PM544.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

329. Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, Oliver Ditson & Co., Boston ca. 1855. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP281308-PMLP428502-wraggsfluteprece00wrag.pdf (дата звернення: 15.11.2020).

330. Würtz R., Corneilson P., Alexander P.M., Höft B. Danzi Franz (Ignaz). *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277662 (дата звернення: 23.11.2020).

331. Zaslaw N. Blavet Michel. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03262 (дата звернення: 22.11.2020).

332. Zaslaw N. Leclair family. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16222 (дата звернення: 24.11.2020).

333. Zohn S. Telemann Georg Philipp. *Grove Music Online*. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635 (дата звернення: 22.11.2020).

Нотні матеріали

1. Abel Carl Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Abel%2C_Carl_Friedrich (дата звернення: 29.11.2020).
2. Albinoni Tomaso Giovanni. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Albinoni,_Tomaso (дата звернення: 29.11.2020).
3. Bach Carl Philipp Emanuel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Carl_Philipp_Emanuel (дата звернення: 29.11.2020).
4. Bach Johann Christian. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Johann_Christian (дата звернення: 29.11.2020).
5. Bach Johann Christoph Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Johann_Christoph_Friedrich (дата звернення: 29.11.2020).
6. Bach Johann Sebastian. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Johann_Sebastian (дата звернення: 29.11.2020).
7. Bach Wilhelm Friedemann. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bach,_Wilhelm_Friedemann (дата звернення: 29.11.2020).
8. Barre Michel de la. URL: https://imslp.org/wiki/Category:La_Barre%2C_Michel_de (дата звернення: 29.11.2020).
9. Beethoven Ludwig van. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Beethoven,_Ludwig_van (дата звернення: 29.11.2020).
10. Benda Franz. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Benda%2C_Franz (дата звернення: 29.11.2020).
11. Benda Georg Anton. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Benda,_Georg (дата звернення: 29.11.2020).

12. Blavet Michel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Blavet,_Michel (дата звернення: 29.11.2020).
13. Boccherini Ridolfo Luigi. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Boccherini,_Luigi (дата звернення: 29.11.2020).
14. Bodinus Sebastian. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bodinus,_Sebastian (дата звернення: 29.11.2020).
15. Boismortier Joseph Bodin de. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Boismortier,_Joseph_Bodin_de (дата звернення: 29.11.2020).
16. Bononcini Giovanni Battista. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bononcini,_Giovanni (дата звернення: 29.11.2020).
17. Buffardin Pierre Gabriel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Buffardin%2C_Pierre-Gabriel (дата звернення: 29.11.2020).
18. Caldara Antonio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Caldara,_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).
19. Cambini Giuseppe Maria Gioacchino. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Cambini,_Giuseppe_Maria (дата звернення: 29.11.2020).
20. Campagnoli Bartolomeo. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Campagnoli,_Bartolomeo (дата звернення: 29.11.2020).
21. Cannabich Johann Christian Innocenz Bonaventura. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Cannabich,_Christian (дата звернення: 29.11.2020).
22. Cannabich Martin Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Cannabich,_Martin_Friedrich (дата звернення: 29.11.2020).
23. Clementi Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Clementi,_Muzio (дата звернення: 29.11.2020).

24. Corrette Michel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Corrette,_Michel (дата звернення: 29.11.2020).
25. Couperin François. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Couperin,_Fran%C3%A7ois (дата звернення: 29.11.2020).
26. Danzi Franz Ignaz. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Danzi,_Franz (дата звернення: 29.11.2020).
27. Devienne François. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Devienne,_Fran%C3%A7ois (дата звернення: 29.11.2020).
28. Dittersdorf August Carl Ditters von. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Dittersdorf,_Carl_Ditters_von (дата звернення: 29.11.2020).
29. Fasch Johann Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Fasch,_Johann_Friedrich (дата звернення: 29.11.2020).
30. Fesch Willem de. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Fesch,_Willem_de (дата звернення: 29.11.2020).
31. Filtz Anton. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Filtz,_Johann_Anton (дата звернення: 29.11.2020).
32. Finger Gottfried. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Finger,_Gottfried (дата звернення: 29.11.2020).
33. Fischer Johann Christian. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Fischer,_Johann_Christian (дата звернення: 29.11.2020).
34. Friedrich der Große Friedrich II. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Frederick_II (дата звернення: 29.11.2020).
35. Fürstenau Caspar. URL: https://imslp.org/wiki/Category:F%C3%BCrstenau,_Kaspar (дата звернення: 29.11.2020).

36. Galliard Johann Ernst. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Galliard,_Johann_Ernst (дата звернення: 29.11.2020).
37. Gautier Pierre. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Gautier,_Pierre (дата звернення: 29.11.2020).
38. Geminiani Francesco Saverio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Geminiani,_Francesco (дата звернення: 29.11.2020).
39. Gianella Luigi. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Gianella,_Luigi (дата звернення: 29.11.2020).
40. Giordani Tommaso. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Giordani,_Tommaso(дата звернення: 29.11.2020).
41. Gluck Christoph Willibald Ritter von. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Gluck,_Christoph_Willibald(дата звернення: 29.11.2020).
42. Gossec François-Joseph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Gossec%2C_Fran%C3%A7ois_Joseph (дата звернення: 29.11.2020).
43. Graun Carl Heinrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Graun,_Karl_Heinrich(дата звернення: 29.11.2020).
44. Graun Johann Gottlieb. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Graun,_Johann_Gottlieb (дата звернення: 29.11.2020).
45. Graupner Johann Christoph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Graupner,_Christoph (дата звернення: 29.11.2020).
46. Guillemain Louis-Gabriel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Guillemain,_Louis-Gabriel (дата звернення: 29.11.2020).
47. Haydn Franz Joseph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Haydn,_Joseph (дата звернення: 29.11.2020).
48. Haydn Johann Michael. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Haydn,_Michael (дата звернення: 29.11.2020).

49. Händel Georg Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Handel,_George_Frideric (дата звернення: 29.11.2020).
50. Heinichen Johann David. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Heinichen,_Johann_David (дата звернення: 29.11.2020).
51. Hoffmeister Franz Anton. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Hoffmeister,_Franz_Anton (дата звернення: 29.11.2020).
52. Hofmann Leopold. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Hofmann,_Leopold (дата звернення: 29.11.2020).
53. Holzbauer Ignaz Jakob. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Holzbauer,_Ignaz (дата звернення: 29.11.2020).
54. Hotteterre Jacques Martin le Romain. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Hotteterre,_Jacques (дата звернення: 29.11.2020).
55. Hugot Antoine. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Hugot,_Antoine (дата звернення: 29.11.2020).
56. Hummel Johann Nepomuk. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Hummel,_Johann_Nepomuk (дата звернення: 29.11.2020).
57. Jean-Baptiste Lully. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Lully,_Jean-Baptiste (дата звернення: 29.11.2020).
58. Krommer Franz. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Krommer,_Franz (дата звернення: 29.11.2020).
59. Krumpholz Johann Baptist. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Krumpholz%2C_Jean-Baptiste (дата звернення: 29.11.2020).
60. Leclair Jean-Marie. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Leclair,_Jean-Marie (дата звернення: 29.11.2020).

61. Locatelli Pietro Antonio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Locatelli,_Pietro_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).

62. Loeillet de Gant Jean-Baptiste. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Loeillet,_Jean_Baptiste (дата звернення: 29.11.2020).

63. Loeillet Jacques. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Loeillet,_Jacques (дата звернення: 29.11.2020).

64. Loeillet Jean-Baptiste, Loeillet John of London. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Loeillet,_John (дата звернення: 29.11.2020).

65. Lotti Antonio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Lotti,_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).

66. Marais Marin. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Marais,_Marin (дата звернення: 29.11.2020).

67. Marcello Alessandro Ignazio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Marcello,_Alessandro (дата звернення: 29.11.2020).

68. Marcello Benedetto. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Marcello,_Benedetto (дата звернення: 29.11.2020).

69. Martini Giovanni Battista. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Martini,_Giovanni_Battista (дата звернення: 29.11.2020).

70. Molter Johann Melchior. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Molter,_Johann_Melchior (дата звернення: 29.11.2020).

71. Montéclair Michel Pignolet de. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Mont%C3%A9clair,_Michel_Pignolet_de (дата звернення: 29.11.2020).

72. Mozart Wolfgang Amadeus. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Mozart,_Wolfgang_Amadeus (дата звернення: 29.11.2020).

73. Müller August Eberhard. URL: https://imslp.org/wiki/Category:M%C3%BCller,_August_Eberhard (дата звернення: 29.11.2020).
74. Naudot Jacques-Christophe. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Naudot,_Jacques-Christophe (дата звернення: 29.11.2020).
75. Pepusch Johann Christoph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Pepusch,_John_Christopher (дата звернення: 29.11.2020).
76. Pergolesi Giovanni Battista. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Pergolesi,_Giovanni_Battista (дата звернення: 29.11.2020).
77. Philidor Anne Danican. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Philidor,_Anne_Danican (дата звернення: 29.11.2020).
78. Platti Giovanni Benedetto. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Platti,_Giovanni_Benedetto (дата звернення: 29.11.2020).
79. Pleyel Ignace Joseph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Pleyel,_Ignaz (дата звернення: 29.11.2020).
80. Purcell Daniel. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Purcell,_Daniel (дата звернення: 29.11.2020).
81. Quantz Johann Joachim. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Quantz,_Johann_Joachim (дата звернення: 29.11.2020).
82. Rameau Jean-Philippe. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Rameau,_Jean-Philippe (дата звернення: 29.11.2020).
83. Rejcha Antonín. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Reicha,_Anton (дата звернення: 29.11.2020).
84. Richter Franz Xaver. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Richter,_Franz_Xaver (дата звернення: 29.11.2020).

85. Rössler Franz Anton. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Rosetti,_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).

86. Ruge Filippo. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Ruge,_Filippo (дата звернення: 29.11.2020).

87. Salieri Antonio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Salieri,_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).

88. Sammartini Giovanni Battista. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Sammartini,_Giovanni_Battista (дата звернення: 29.11.2020).

89. Scarlatti Pietro Alessandro Gaspare. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Scarlatti,_Alessandro (дата звернення: 29.11.2020).

90. Schickhardt Johann Christian. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Schickhardt,_Johann_Christian (дата звернення: 29.11.2020).

91. Schmitt Georg Adam Joseph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Schmitt,_Joseph (дата звернення: 29.11.2020).

92. Schwindl Friedrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Schwindl,_Friedrich (дата звернення: 29.11.2020).

93. Stamitz Anton Thadäus Johann Nepomuk. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Stamitz,_Anton (дата звернення: 29.11.2020).

94. Stamitz Johann. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Stamitz,_Johann (дата звернення: 29.11.2020).

95. Stamitz Karl Philipp. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Stamitz,_Carl_Philipp (дата звернення: 29.11.2020).

96. Stanley Charles John. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Stanley,_John (дата звернення: 29.11.2020).

97. Stölzel Gottfried Heinrich. URL: https://imslp.org/wiki/Category:St%C3%B6lzel,_Gottfried_Heinrich (дата звернення: 29.11.2020).

98. Taillart Pierre Evrard Ainé. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Taillard,_Pierre-Evrard (дата звернення: 29.11.2020).

99. Tartini Giuseppe. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Tartini,_Giuseppe (дата звернення: 29.11.2020).

100. Telemann Georg Philipp. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Telemann,_Georg_Philipp (дата звернення: 29.11.2020).

101. Tessarini Carlo da Rimini. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Tessarini,_Carlo (дата звернення: 29.11.2020).

102. Toeschi Carl Joseph. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Toeschi,_Carl_Joseph (дата звернення: 29.11.2020).

103. Tromlitz Johann George. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Tromlitz,_Johann_George (дата звернення: 29.11.2020).

104. Vanhal Johann Baptist. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vanhal,_Johann_Baptist (дата звернення: 29.11.2020).

105. Vinci Leonardo. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vinci,_Leonardo (дата звернення: 29.11.2020).

106. Vivaldi Antonio Lucio. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio (дата звернення: 29.11.2020).

107. Wendling Johann Baptist. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Wendling,_Johann_Baptist (дата звернення: 29.11.2020).

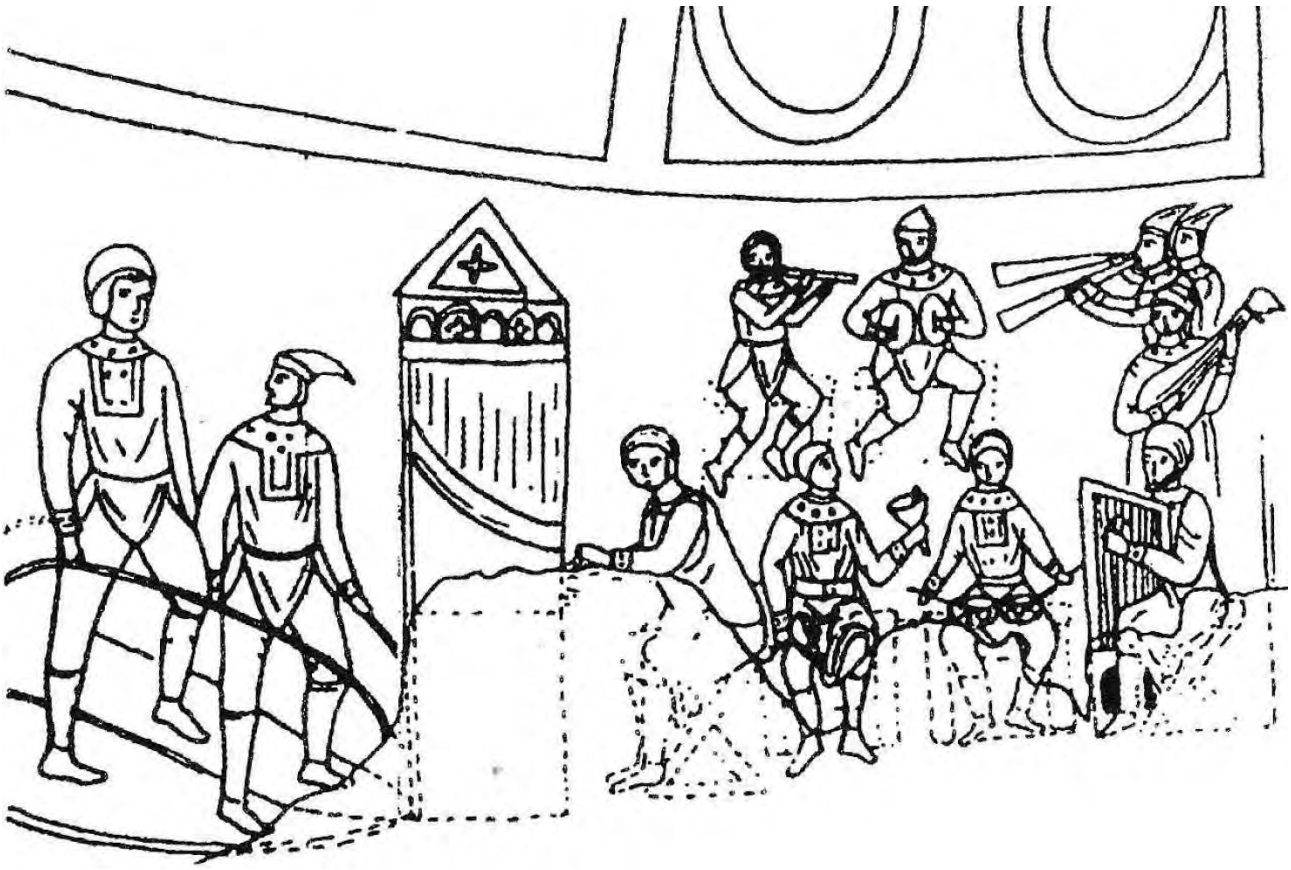
ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1.2.а. Мініатюра з німецької енциклопедії «Hortus deliziarum». Сирена грає на поперечній флейті **[54, с. 237].**



Приклад 1.2.б. Фреска «Скоморохи» із собору Святої Софії Київської. Київ, XI ст. **[1, с. 115].**



1.2.в.

У середовище західноєвропейської християнської церкви епохи Середньовіччя поперечна флейта, як і інші музичні інструменти, проникла не одразу. У V ст., після розпаду Римської імперії, в Європі сформувалося нове феодальне суспільство, яке породило нову культуру. Церква, яка на той час домінувала у всіх сферах життя, вела боротьбу проти залишків античної культури, яка вважалася язичницькою. Під її анафему потрапили і традиції античного музичного мистецтва. Основним у богослужінні був духовний текст. З цієї причини вокальна музика досить довгий час займала домінуюче положення. Музичні ж інструменти вважалися слугами хіті, пияцтва і невігластва, а виконавство на них – «хибним мистецтвом» [54, с. 57]. Церква знаходила підтвердження цьому у висловах своїх апологетів. Левін наводить висловлювання кількох з них. Кипріан, наприклад, говорив: «Недозволено вірним християнам, абсолютно неприпустимо ні бути присутніми на видовищах, ні бути разом з тими, яких Греція посилає усюди для розваги слуху, навчивши їх різним порожнім мистецтвам. Ось один з них наслідує грубому військовому шуму труби; інший, дуючи у флейту, видобуває з неї сумні звуки; а той, із зусиллям захопивши в легені повітря, перебирає отвори органу, і, то стримуючи дихання, то втягуючи його всередину, випускаючи повітря через відомі щілини інструментів і потім перериваючи звук на відомому коліні – невдячний художнику, який дав йому мову, – намагається говорити пальцями» [78, с. 34]. Климент Александрійський висловлював таку думку: «Хто часто віддається слуханню гри на флейтах, на струнних інструментах, хто бере участь в хороводах, танцях, єгипетському битті в долоні і тому подібному непристойному і легковажному припровадженні часу, той скоро доходить до великих непристойності і розбещеності, переходить до шуму тимпанів, починає шаленіти на інструментах мрійливого культу. Вельми легко подібний бенкет переходить в п’яний спектакль. Тому надамо флейти пастухам, людям забобонним, що поспішають на богослужіння ідольське; бажаємо ми якнайшвидшого вигнання цих інструментів з наших тверезих громадських бенкетів; вони личать більш худобі, ніж людям; нехай користуються ними люди дурні…» [там само].

1.2.г.

До жонглерських ремесл відносились як спів та декламування, так і акомпанування собі на різноманітних музичних інструментах. Цілком природно, що найбільшою популярністю користувались інструменти, які дозволяли водночас і співати, і грати – струнні та ударні: лютня, мандола, псалтир, арфа, ротта, віела, крут, ребек, барабани, бубни, накри, дзвіночки, трикутники, тарілки тощо. На духових же співаки могли грати тільки між куплетами, що і було причиною меншої популярності цієї групи інструментів.

«Серйозне ставлення [менестрелів] до питань художньої майстерності, різнобічна освіта, безперервно організовувані музично-поетичні змагання, які вимагали постійного вдосконалення, – все це рішуче зміцнювало в світській музичній культурі Європи тенденції професіоналізму» – писав Левін [78, с. 49]. Дослідники вважають, що вже з цього часу музиканти з різних народів мультинаціонального середовища менестрелів почали схилятися до виконання на тому чи іншому інструменті [54, с. 65]. Італійці стали надавати перевагу струнним, зокрема скрипці, іспанці – гітарі, французи – дерев'яним духовим, *особливо флейтам*, німці – мідним і дерев'яним духовим. У подальші епохи саме це стане каталізатором інтенсивного розвитку певних груп інструментів у певних країнах.

1.2.г.

Іоанн де Грохео писав, що в його час не було такої вокальної музики, яка не виконувалася б на інструментах [1, с. 119]. Для цього найкраще підходили інструменти одного типу звуковидобування, так звані “консорти”. Для того, щоб інструменти відповідали діапазонам вокальних партій, необхідно було визначити точні співвідношення довжини і об’єму. Не одразу і не для всіх інструментів в рівній мірі, але майстри Ренесансу виконали це завдання. Виникли послідовні за величиною однорідні інструменти, звукоряди яких були віддалені на квінту один від одного. Кожен з них відповідав виду людського голосу: сопрано, альт, тенор, бас. «Так на заміну незліченних варіантів, що народжувалися в силу вміння і фантазії своїх творців, прийшли впорядковані сімейства інструментів, що знаменувало новий щабель еволюції духового інструментарію» [78, с. 61-62].

“Інструментальні хори” епохи Відродження складалися з кількох груп, кожна з яких представляла окреме сімейство. Точно визначених складів як в якісному, так і в кількісному відношенні ще не існувало. Музиканти об’єднувалися за спільними інтересами і можливостями. До змішаного типу ансамблю могли входити духові, струнні та ударні інструменти, іноді до них приєднувалися і вокалісти. Наприклад, оркестр мадригаліста А. Стріджо складався з віол, лютень, лір, арф, тромбонів і органів, а «під час урочистого візиту королеви Кіпра до Венеції у 1497 р. грав оркестр, розділений на дві групи: в одній використовувались лютні, віоли і ударні інструменти, в іншій – флейти і тромбони» [1, с. 121]. Такі великі різнорідні ансамблі підготували появу перших видів оркестрів у сучасному розумінні цього слова.

Найбільш раннім вважається так званий “середньовічний оркестр” XV ст. Він складався з окремих характерних голосів, наприклад: три співака, арфа, віола, ручний орган, тромбон, довга труба або дві довгі труби, коротка кручена труба, флейта, арфа, цитра, портатив, лютня, п’ять тамбуринів, дзвіночки і маленькі литаври. У XV-XVI ст. був поширеним так званий “ренесансний оркестр”, де функцію басового голосу виконував тромбон, а високі голоси могли мінятися: три

флейти і тромбон; три шалмея і тромбон; дві труби і тромбон; флейта, цинк, дев'ять тромбонів і співак [78, с. 65].

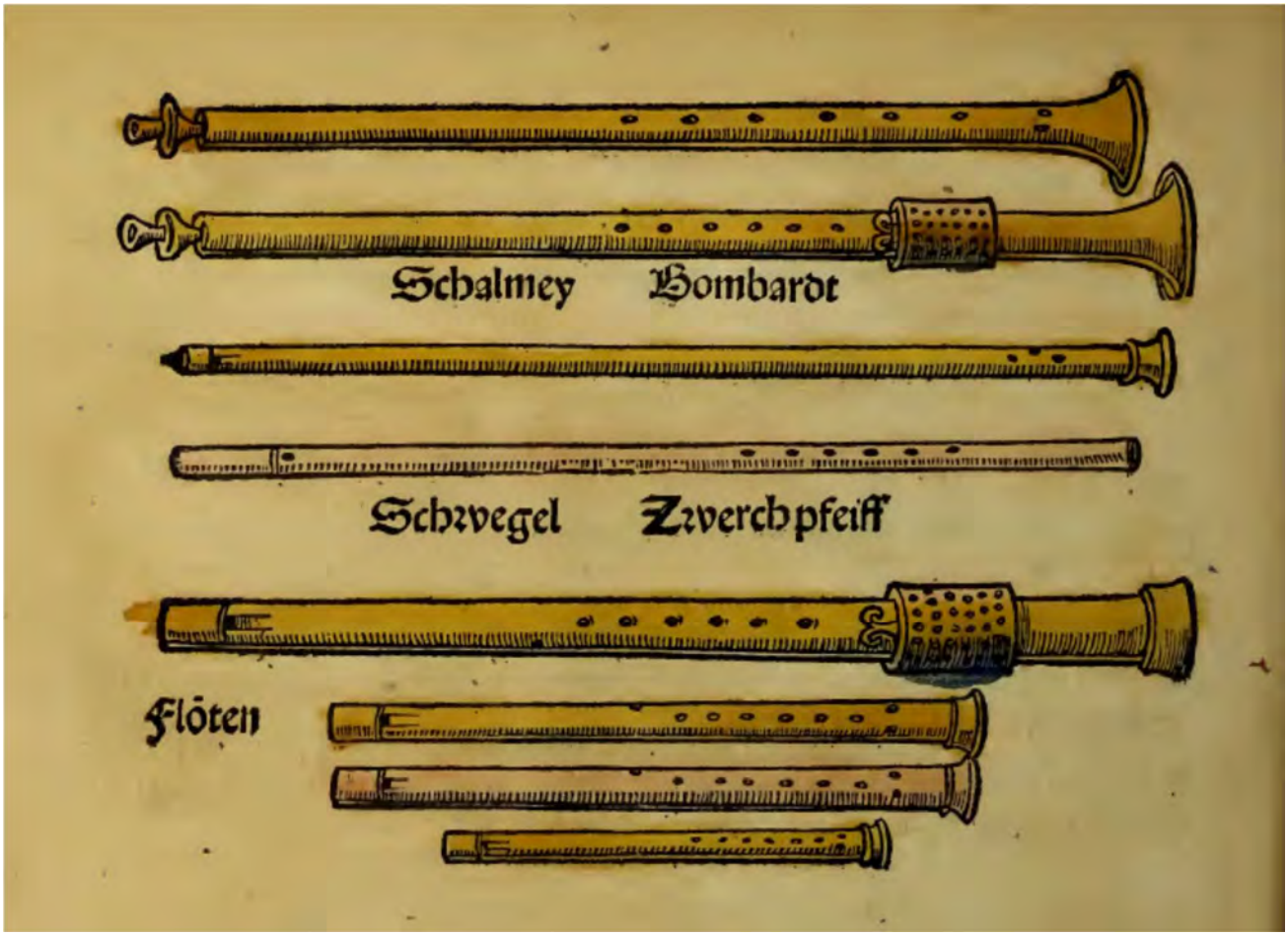
1.2.д.

У рукописах картезіанського монастиря Бюксхейма, що датовані 1470 роком, зберігається близько 250-ти поліфонічних інструментальних п'єс. Видання ж Аттеньяна 1529 і 1555 років повністю складаються з аранжувань пісень і танців. Вони відображають вже усталену ренесансну практику використання народних мелодій для інструментального варіювання. Назва одного з розділів аттеньянівського збірника якнайкраще віддзеркалює всю сутність тогочасного виконавського стилю: «Вісімнадцять народних танців, поданих з переробками і завитками» [78, с. 65]. У 1501 – 1503 рр. в Італіїї з друкарні італійського типографа Оттавіано Петруччі (іт. *Ottaviano Petrucci*, лат. *Octavianus Petrutius*, 1466–1539) вийшли нотні видання творів, призначених суто для інструментального виконання [78, с. 68].

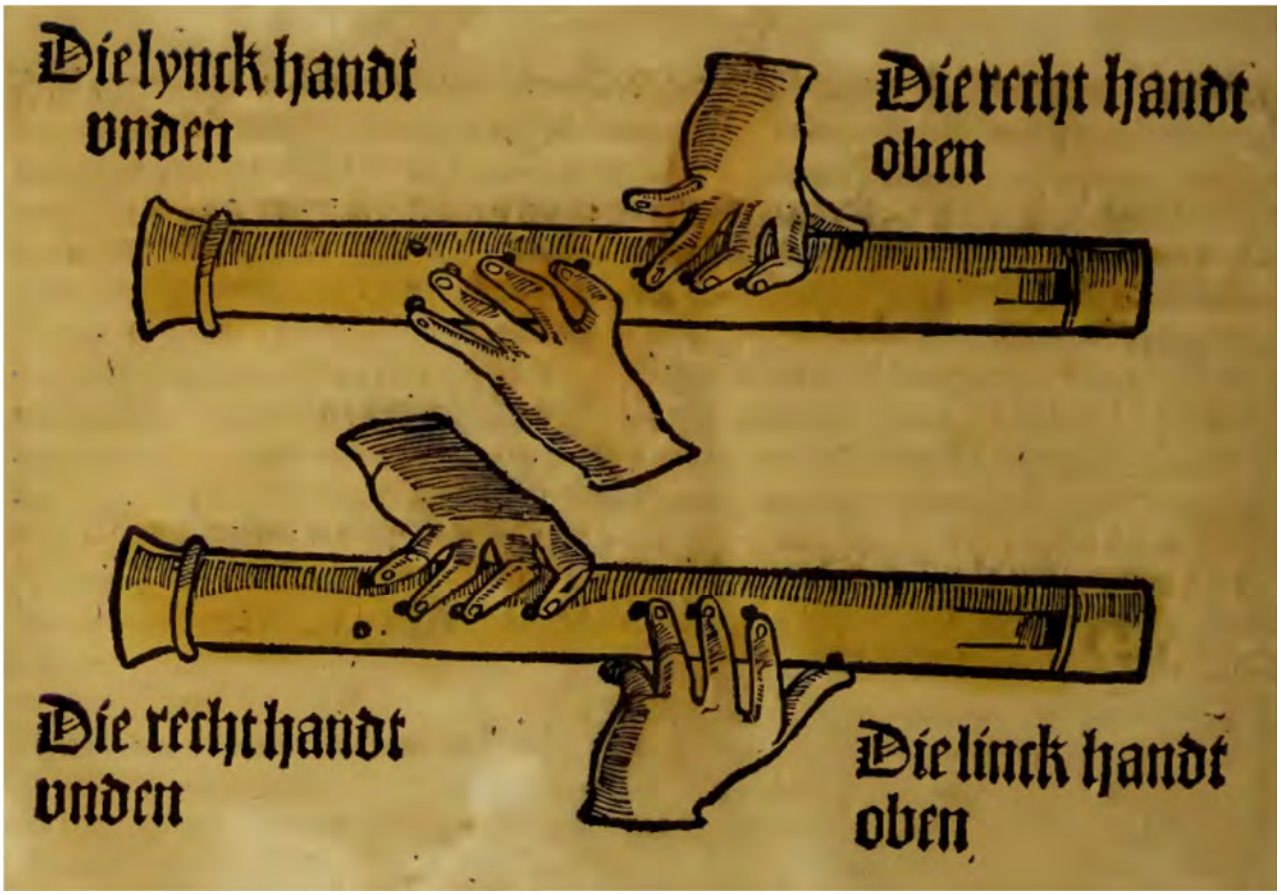
1.2.е.

Оркестр Дж. Габрієлі складався переважно з духових інструментів: корнетів (цинків), труб, тромбонів, фаготів, флейт. Лише в кількох симфоніях до духових додається скрипка [1, с. 121]. Не зважаючи на те, що італійський композитор вже виписував самостійні інструментальні партії, єдиного уніфікованого складу оркестру він ще не сформував. «Наприклад,– пише Ю. Усов, – в сонаті «Піано і форте» (1579) застосовані два інструментальні хори: перший складається з корнета, двох альтових і тенорового тромбонів, другий – зі скрипки, двох тенорових і одного басового тромбонів; інший склад у «Алілуйї», також призначеній для двох хорів: один включає в себе корнет, віолу, теноровий тромбон і дві низькі вокальні партії, інший – корнет, віолу, два басових тромбона і голос» [114, с. 14].

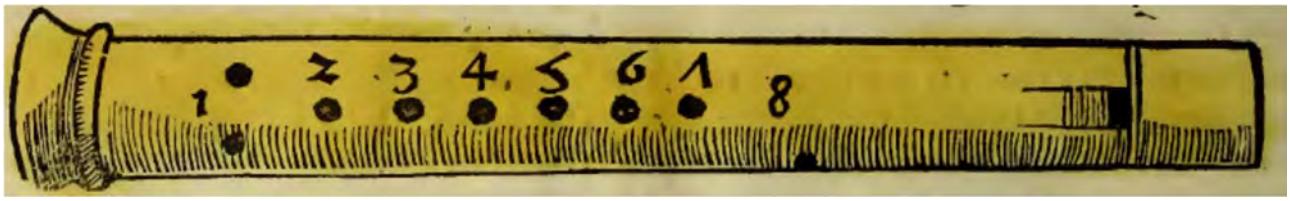
***Приклад 1.2.є. Ілюстрація з «Трактату про музику» С. Вірдунга. Поряд із сімейством поздовжніх флейт (flöten) також представлена одноручна флейта “Schwegel” та ренесансна поперечна флейта “Zwerchpfeiff”* – [312, с. 18].**



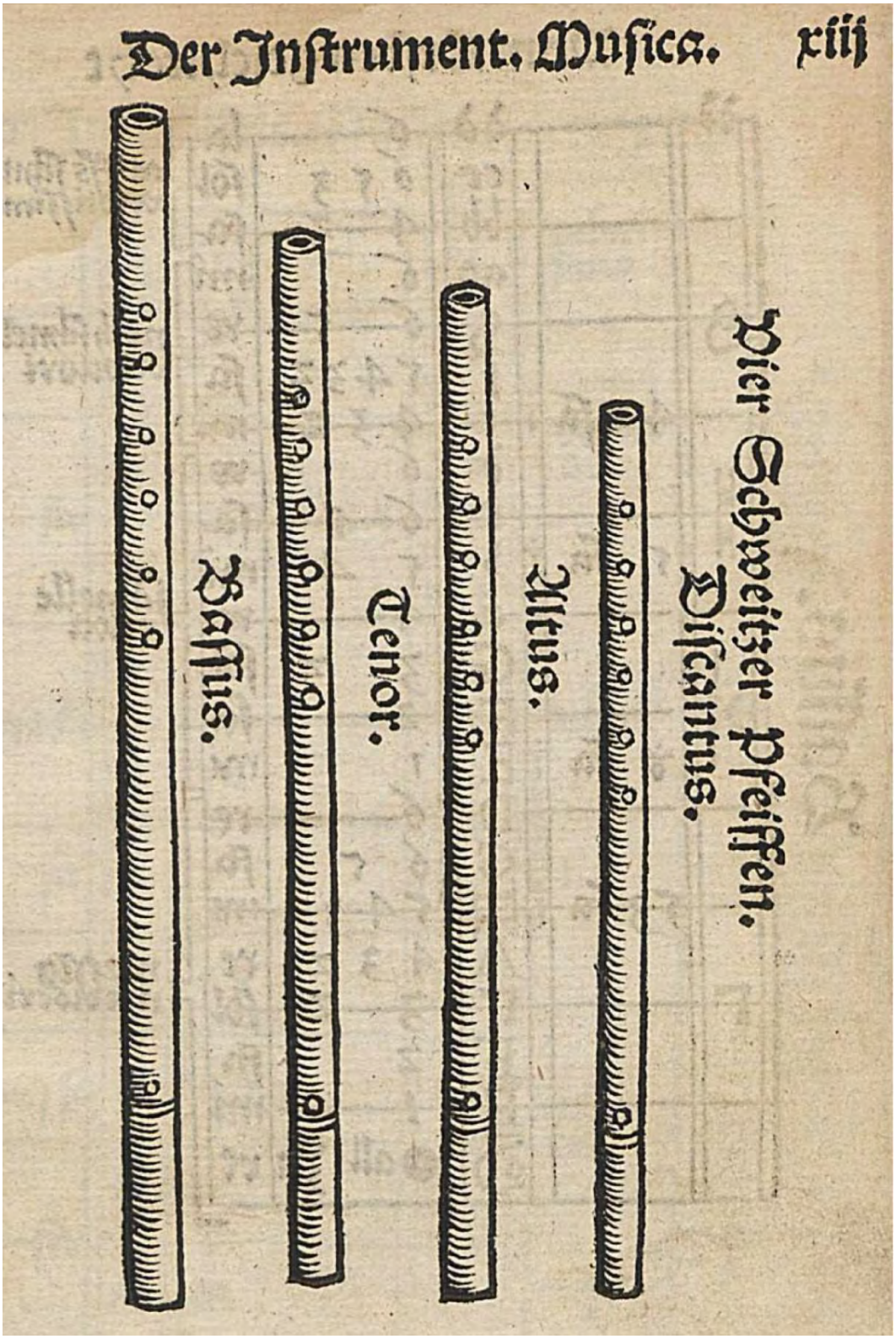
Приклад 1.2.ж. Два способи утримання поздовжньої флейти (ліворучний і праворучний) за Вірдунгом **[312, с. 100].**



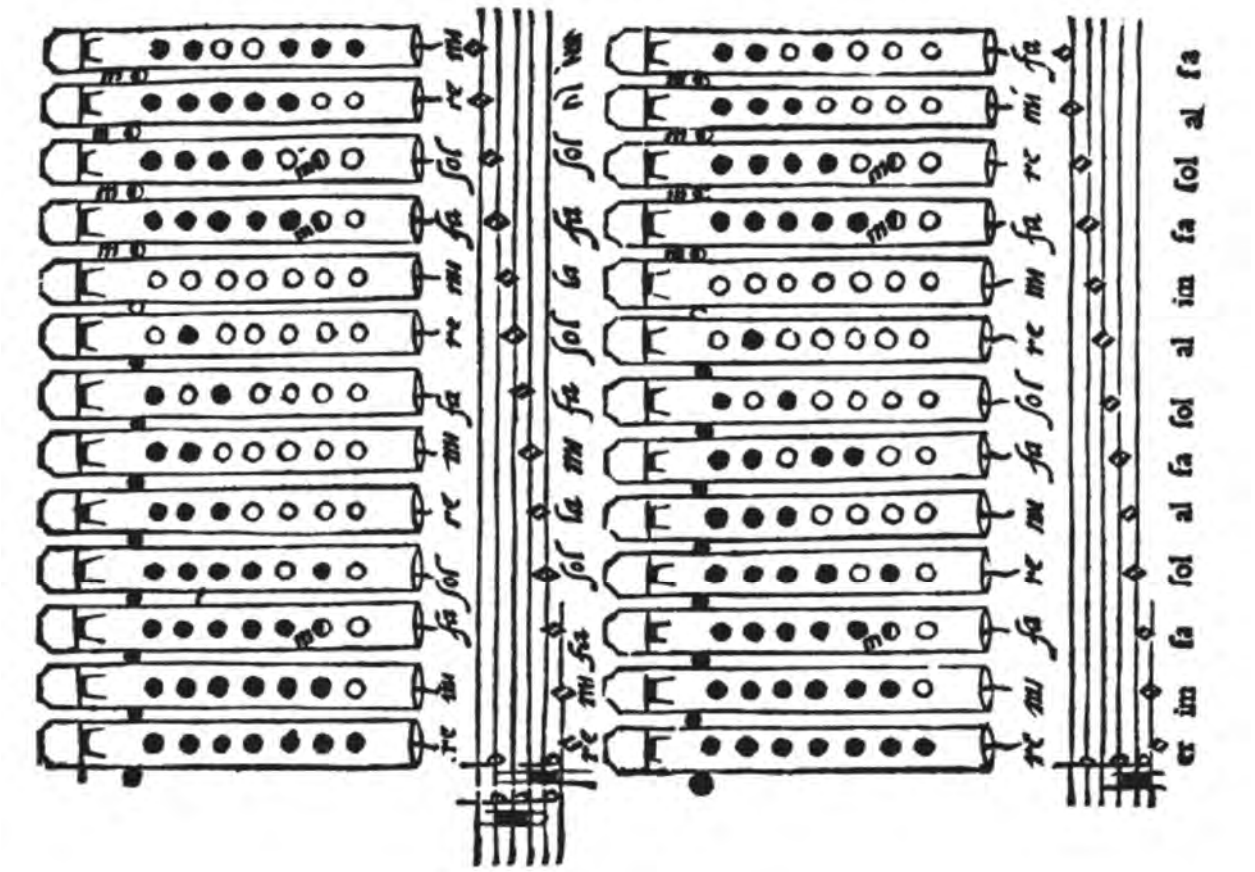
Приклад 1.2.з. Аплікатура поздовжньої флейти за Вірдунгом **[312, с. 102].**



Приклад 1.2.и. Чотири різновиди schweizer pfeiffen або швейцарських дудок (дискант, альт, тенор, бас) з «Трактату про інструментальну музику» М. Агріколи **[139, с. 25].**



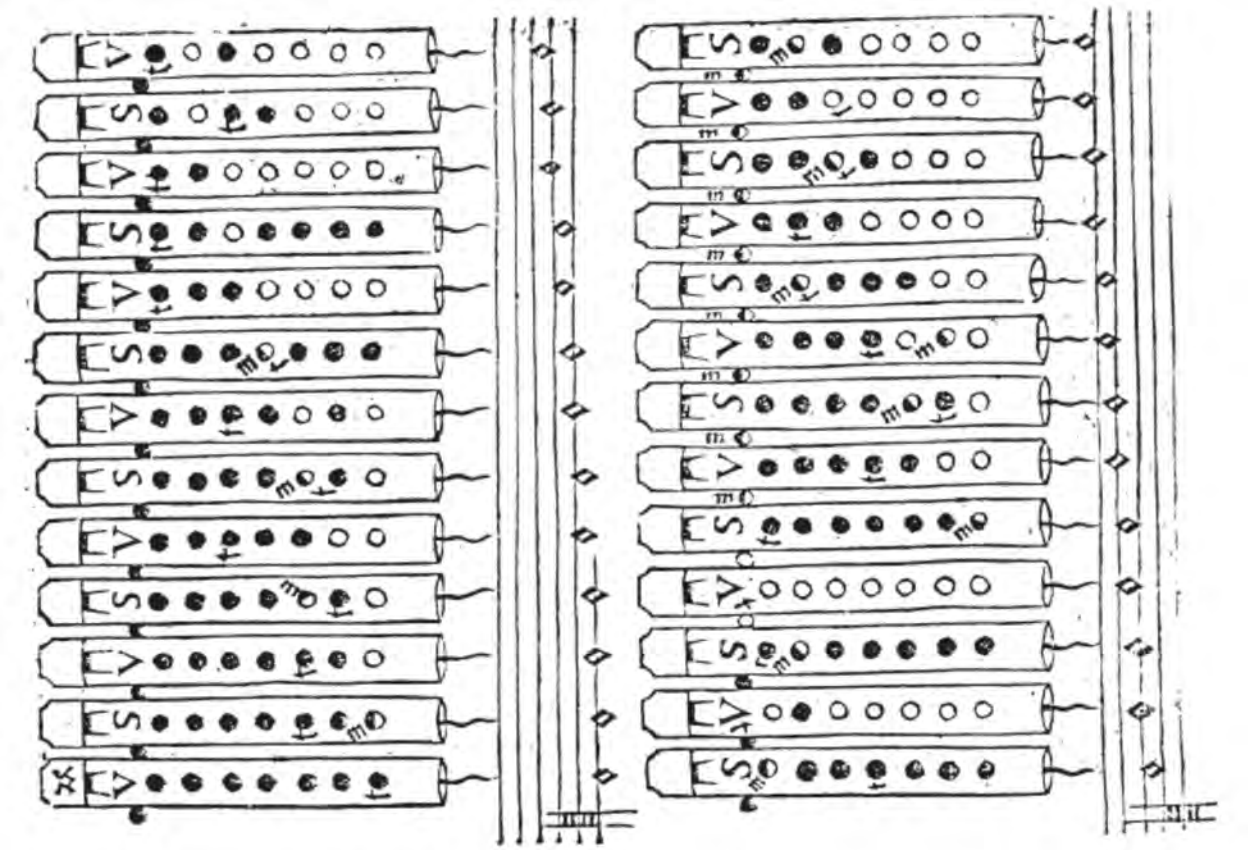
Приклад 1.2.і. Аплікатурні діаграми для блокфлейт з «Трактату про мистецтво гри на блокфлейті і про вільне варіювання» С. Ганассі **[214, с. 5].**



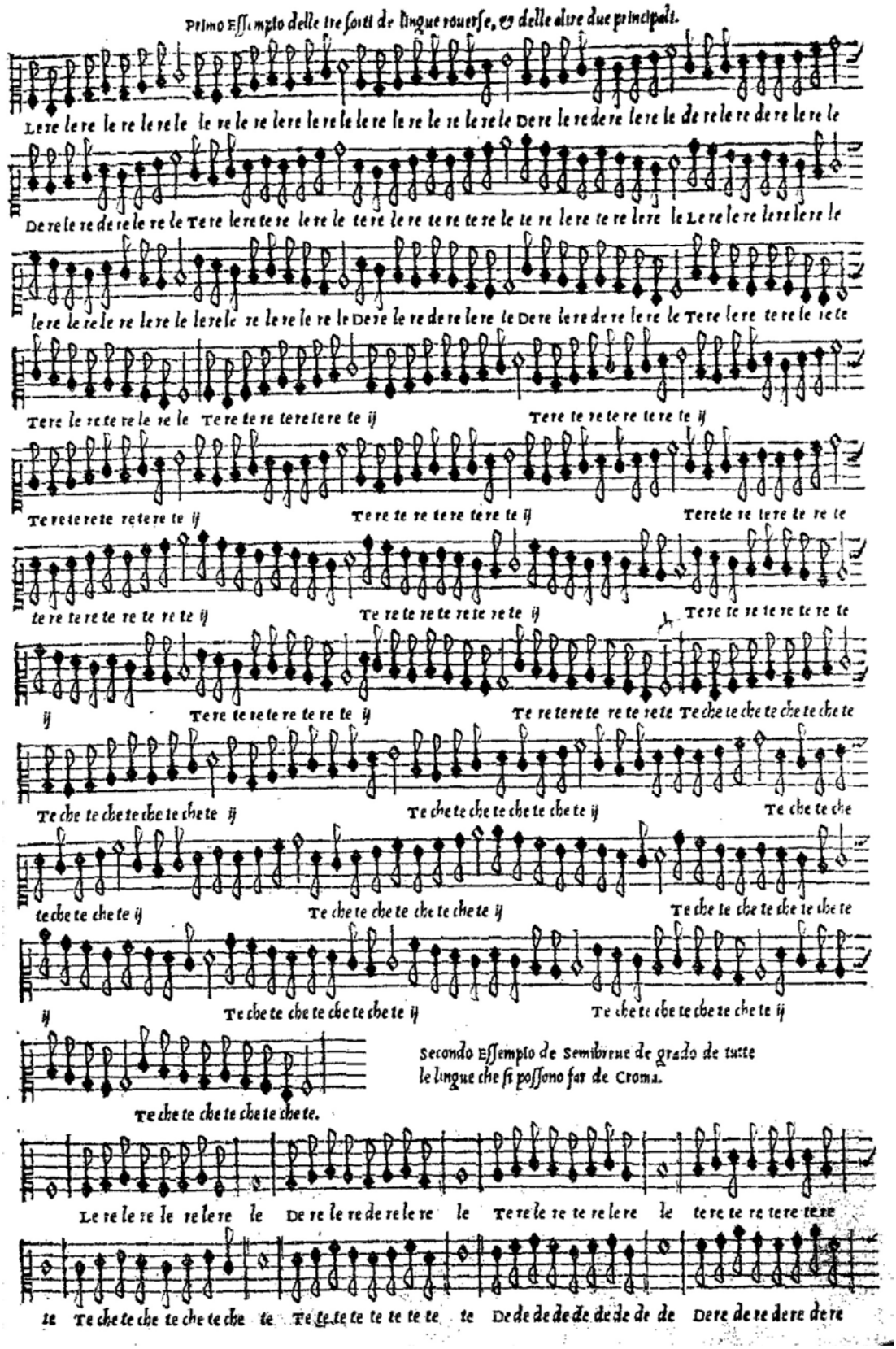
Таблиця 1.2.ї. Можливі варіанти твердого, м'якого і комбінованого видів артикуляції за С. Ганассі **[116, с. 22].**

Teche teche teche teche teche. Tacha teche tichi tocho tuchu. Dacha deche dichi docho duchu.	Lere lere lere lere lere. Lara lere liri loro luru.	Tere tere tere tere tere. Tara tere tiri toro turu. Dara dare dari daro daru. Chara chare chari charo charu.

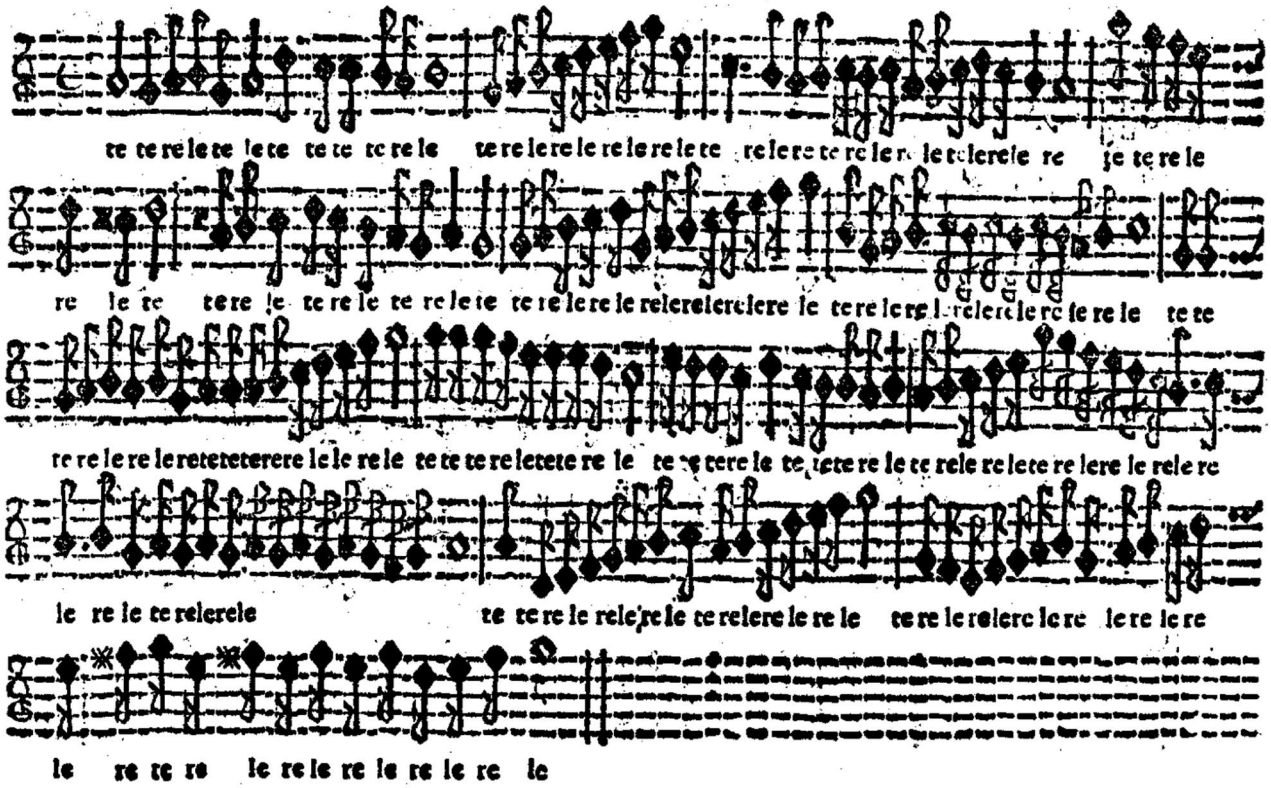
Приклад 1.2.й. Таблиці трельних аплікатур з трактату Ганассі, де літерою *“V”* (від першої літери *vivace*) позначені веселі і жваві трелі, а літерою *“S”* (від *suave*) – м’які і ніжні **[214, с. 160].**



Приклад 1.2.к. Приклади димінювання з виписаною артикуляцією із трактату «Il vero modo di diminuir» Дж.Д. Каси **[185, с. 3].**



Приклад 1.2.л. Приклади артикуляційних комбінацій із трактату «Selva de varii passaggi» Ф.Р. Таеджо **[293, с. 5].**

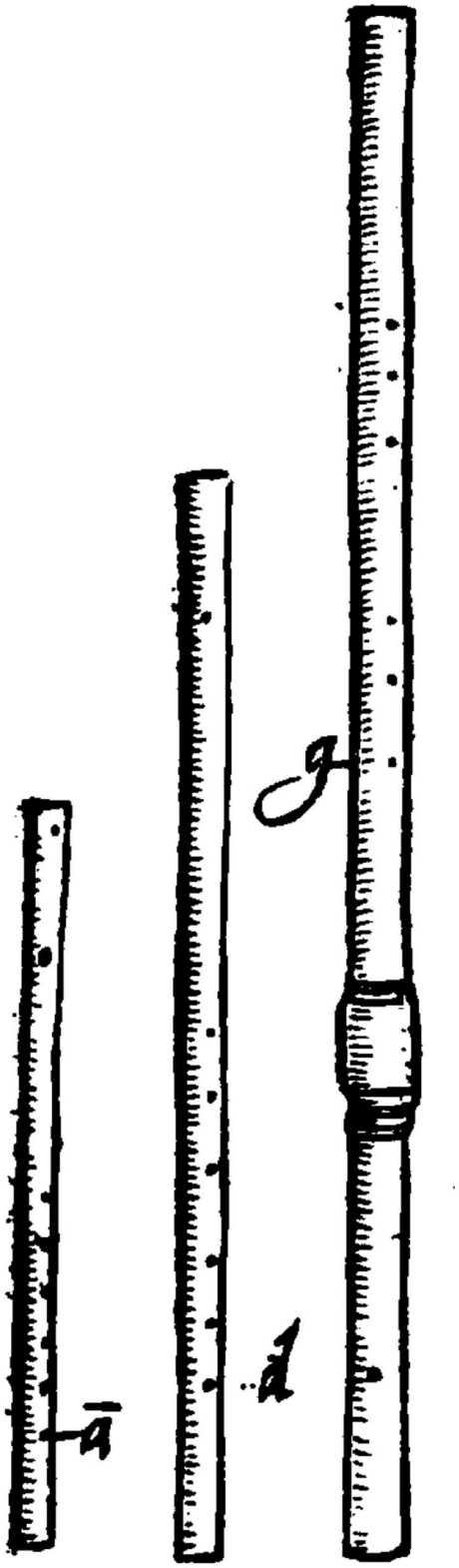

te te re le te le te te te te re le te re le re le re le re le te re le re te re le re le te re le te le re le re te re le te re le te re le

1.2.м.

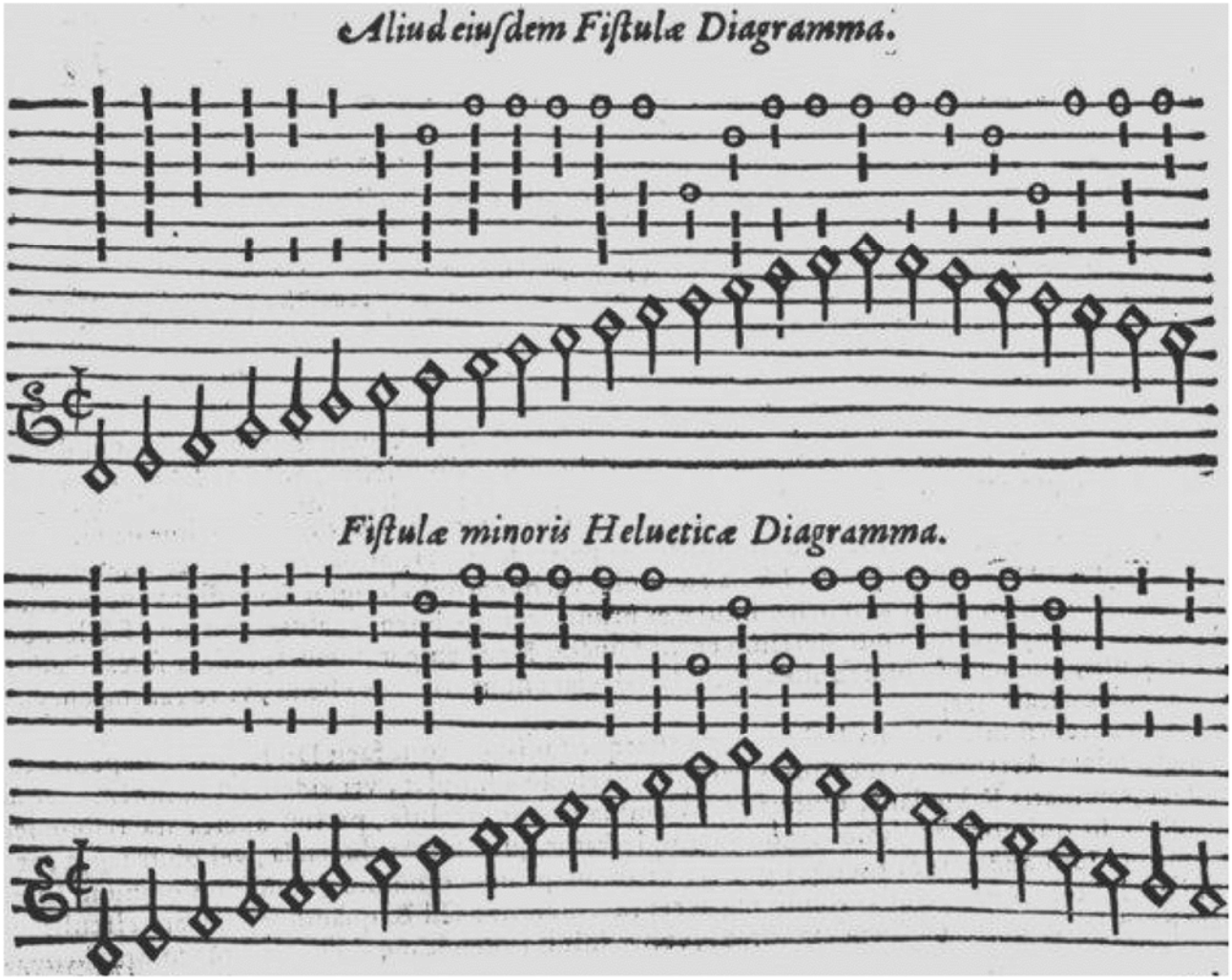
Три томи праці[269] та ілюстрований додаток створювалися протягом шести років, з 1614 по 1620. В першому томі *«De musica sacra»* (1614–1615 рр.) розглянуто старовинну і церковну музику. Другий том *«De Organographia»* (1618 р.) – це енциклопедія музичних інструментів, що підсумовує увесь попередній розвиток відомих на той момент інструментів. У додатку до другого тому *«Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia»* (1620 р.) на сорока двох чудово деталізованих ксилографіях представлені масштабні зображення всіх відомих інструментів першої половини XVII ст., які згруповані по сімействам. Третій том *«Termini Musicali»* (1618 р.) – це словник музичних термінів.

[269]Преторіусом було заплановано чотири томи, але через передчасну смерть він встиг реалізувати лише три. Четвертий том планувався у співавторстві зі ще одним видатним німецьким теоретиком і композитором Генрихом Барифо́ном (Henricus Baryphonus (справжнє ім'я та прізвище Heinrich Pipegrop), 1581–1655) і мав стосуватися теорії новітньої композиції.

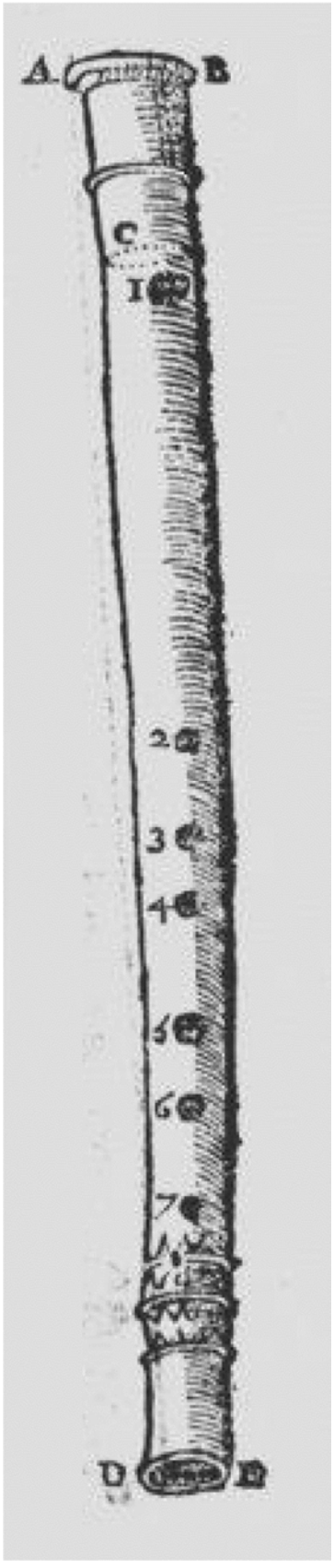
Приклад 1.2.н. Три різновиди поперечних флейт у строях a, d та g з трактату «Будова музики» М. Преторіуса **[276, с. 285].**



Приклад 1.2.о. Аплікатурні таблиці для альтової і басової поперечних флейт з трактату «Універсальна гармонія» М. Мерсенна **[265, с. 82].**

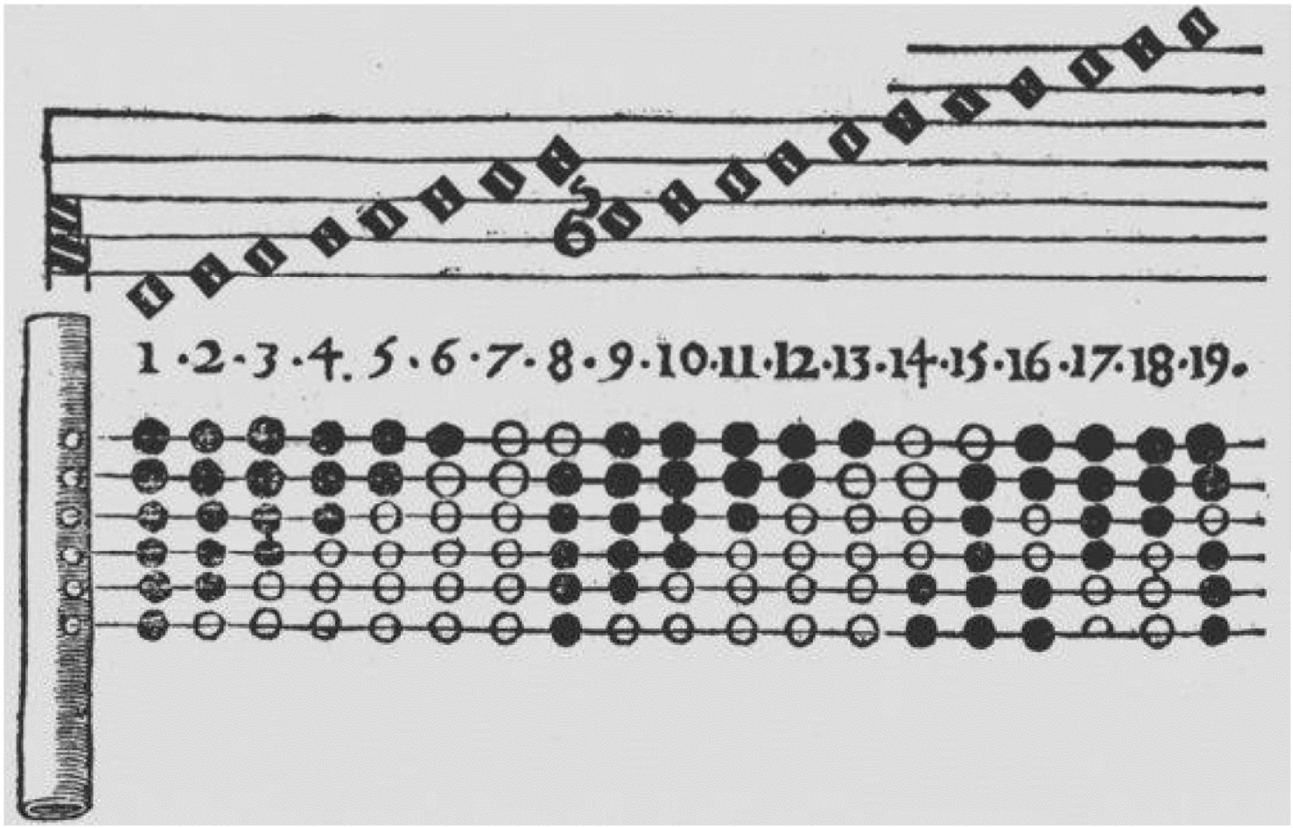


Приклад 1.2.п. Натуралістичне зображення поперечної флейти з трактату «Універсальна гармонія» М. Мерсенна **[265, с. 81].**



Інструмент, зображений у М. Мерсенна має циліндричне свердління, шість гральних отворів і один – для вдування повітря. Дослідники відмічають, що в порівнянні з деякими іншими ренесансними флейтами, представленими у попередніх трактатах, *Flûte allemande* Мерсенна мала більш вузькіше свердління [54, с. 83]. Ймовірно, саме завдяки цій особливості будови інструмент мав незвичайно широкий діапазон для свого часу – від *d′* до *a‴*, на що вказує таблиця аплікатур з трактату (***Приклад 1.2.р***).
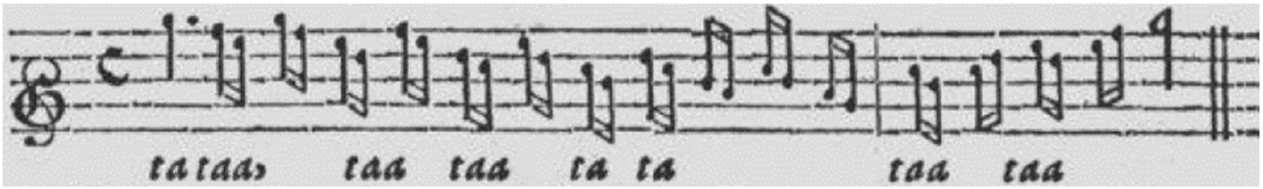
Приклад 1.2.р Аплікатурна таблиця для поперечної флейти з трактату «Універсальна гармонія» М. Мерсенна **[265, с. 82].** ***Діапазон: від d′ до a‴.***



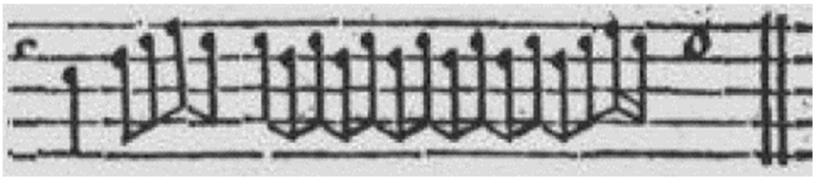
1.2.c.

Діатонічні висхідні і низхідні пасажі в октаву Мерсенн пропонує виконувати групами *tata rara rara*. Також він наводить приклади комбінацій *tata rata rata* і *tara tara* [265, с. 100]. «Музичний ефект, створений шляхом обмеженого вибору Мерсеном лише двох складів, дає точнішу вимову окремих нот, результатом цього є більша, ніж у італійських методиках, ритмічна широта», – відмічає Т. Ворнер [313, с. 16].

Приклад 1.2.т. М. Мерсенн. Штрих legato. Автор позначає його в нотах не графічно, а за допомогою фонеми **[265, с. 100].**



Приклад 1.2.у. М. Мерсенн. Лігування кадансу. Перша нота артикулюється, всі інші виконуються без участі язика **[265, с. 100].**



1.2.ф.

Вірдунг у трактаті «Musica getutscht» (1511 р.) згадує про використання у Франції і Нідерландах поперечної флейти разом з ударним інструментом Kumpelfesser (маленькі литаври) не тільки для військових потреб, але й для акомпанування танцям під час свят і весільних обрядів. Такий же ансамбль для свят згадується і у художній літературі, а саме у романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» [54, с. 76]. Отже, вже в цей час інструмент з досить різким звучанням, призначений для військових потреб, робить перші кроки на шляху до художнього музикування.

Кількома десятиліттями пізніше (прибл. у 1530 р.) при дворі англійського короля Генріха VIII був створений королівський консорт поперечних флейт, в якому музиканти грали на інструментах, зроблених майстрами з сім'ї Бассано [132, с. 23]. Спираючись на цей факт, а також враховуючи подані у трактаті Агріколи відомості, можна зробити висновок, що не тільки в Англії, а й у Німеччині, та, найвірогідніше, у більшості країн Західної Європи, приблизно з другої чверті XVI ст. в моду входить флейтова консортна музика. Такий вид ансамблевого музикування ще більше віддалив поперечну флейту від військової практики і став новим щаблем у її розвитку.

У роботі В. Захарової містяться відомості про те, що вже у І-й пол. XVI ст. в одному консорті могли об'єднуватися поперечні і поздовжні інструменти. Вона припускає, що ідея такого об'єднання належала французам, адже в 1530-х рр. у французькій мові був поширений вираз "узгодьте свої флейти" ("accordez vos flûtes") в значенні "домовтеся між собою". Таке узгодження було актуальним для виконавців на різних типах флейт, які збиралися в один ансамбль. Схоже, що вираз став крилатим саме через те, що у Франції цього часу був розповсюджений такий ансамбль [54, с. 80].

1.2.х.

У інвентарі штутгартської придворної капели, датованому 1576 р., нараховується 35 поперечних флейт [296, с. 314]. «Курбранденбурзька капела мала 9 поперечних флейт, серед яких було 2 баса, 4 тенора і 3 дисканта» – пише Апатський [1, с. 127]. К. Закс вважає, що така велика кількість інструментів у списках ренесансних оркестрів може бути пояснена неможливістю настройки ренесансних флейт. До причин можна також додати досить обмежене коло тональностей, що були доступними для використання на безклапанному інструменті. Для того, щоб вирівняти загальну інтонацію і забезпечити можливість комбінування з іншими інструментами, керівники капел змушені були замовляти у ренесансних майстрів кілька консортів поперечних флейт різного строю.

Вже на початкових етапах становлення оркестру, що мало місце у XVII ст., стали помітні деякі закономірності у використанні тих або інших груп інструментів музикантами різних національностей.

Провідні італійські композитори того часу, зокрема К. Монтеверді (1567–1643), Ф. Каваллі (1602–1676) і А. Честі (1623–1669), використовували в основному струнні. Духові у них найчастіше представлені мідною групою.

У Німеччині у центрі уваги композиторів XVII ст. була духовна музика. Вершиною розвитку ораторії і духовного концерту в цей період була творчість органіста і композитора Г. Шютца (1585–1672). Від свого вчителя Дж. Габріеллі він успадкував розуміння природи духових інструментів. Наприклад, у кожному з чотирьох хорів його духовного концерту «Christ ist erstanden» беруть участь як вокалісти так і духовики. Їх партії рівноправні: перший хор – два сопрано і фагот; другий хор – бас і два корнета, третій хор – тенори і чотири тромбони. У четвертому хорі разом з вокальними альтом і тенором гармонійно співіснують скрипка, струнний бас і *поперечна флейта*. Надзвичайно вдале темброве поєднання флейти і скрипки, використане Шютцом, на довгий час закріпиться у музичній практиці і буде використовуватися композиторами протягом всього XVIII ст. як в камерно-ансамблевій, так і у оркестровій музиці.

Духове виконавство в Англії XVII ст. процвітало як у професійних драматичних театрах, так і у театрах бродячих музикантів. Разом з корнетами, гобоями, та іншими інструментами до вистав залучалися і *поздовжні флейти*. Духові супроводжували сцени військових подій, урочистих церемоній (труби), релігійних обрядів (флейти), весільні і трактирні сцени (флейти, гобої).

Англійська громадянська війна 1649–1660-х років потягла за собою ряд негативних наслідків для англійської культової музики. Пуритани, що стали на чолі держави, видали законодавчий акт, в якому заборонили використання струнних, органу, тромбонів і корнетів, та наказали знищити їх разом з усім нотним матеріалом.

у другій половині XVII ст. у Англії засяяв геній Генрі Персела (1659–1695). Його театральні твори сповнені інструментальними епізодами. В оркестрі Персела почали викристалізовуватись дві основні оркестрові групи: струнна і духова, яка, своєї черги, поділялася на дерев'яні і труби. На традиційну чотириголосну струнну групу, яка підтримувалась клавесином, композитор накладав тембри *флейт*, гобоїв, фаготів або труб, які між собою комбінував дуже рідко. Найімовірніше, Персел використовував в оркестрі поздовжні флейти в строї *f* [54, с. 85].

1.3.

Думки дослідників щодо часу внесення вищеназваної модифікації різняться. Наприклад С. Левін, Ю. Усов і В. Березін називають 1695 р. [78, с. 100; 114, с. 27; 11, с. 21], причому не посилаючись на жодне історичне джерело і ніяк не аргументуючи саме це датування. В. Апатський, К. Закс і Р. Браун не конкретизують дату [1, с. 158; 296, с. 381; 166, с. 15]. Л. Де Лоренцо, Н. Тофф і Дж. Боланд пишуть про 1660 р. [187, с. 7; 307, с. 43; 152, с. 3]. Одним з перших історичних джерел, в яких розглянуто історію модифікацій поперечної флейти є трактат *«Досвід»* Кванца. У першому розділі читаємо: «Додавши клапан, французи удосконалили німецьку модель. Коли саме було зроблено це удосконалення і хто був його ініціатором, точно визначити неможливо <…> Можливо, це сталося менше століття тому. Не викликає сумнівів той факт, що це було зроблено у Франції приблизно в той же час, коли шалмей був перероблений у гобой, а бомбард у фагот»[270] [66, с. 32]. «Досвід» був надрукований у 1752 р., а отже авторське «менше століття тому» – це приблизно кінець 1650-х – 1660-ті рр. Крім того, зі свідчень дослідників [78, с. 100], перші появи в оркестрі такого інструмента як гобой датуються 1657-м і 1659-м роками. Отже, якщо зіставити ці дані, отримуємо часовий проміжок між 1655-ми – 1660-ми роками. Однак, це лише приблизні припущення. Достеменно відома лише одна дата – 1681 р.[271], коли одноклапанна

---

[270] Левін вважає, що еволюція шалмея, старовинного інструмента гобойного типу, в гобой, найвірогідніше, проходила протягом 1610–1640-х років [78, с. 101].

[271] В. Захарова, посилаючись на книгу «Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters» Х.-П. Шмітца (Hans-Peter Schmitz), визначає датою дебюта одноклапанної поперечної флейти 1677 р., який відбувся в опері Ж.-Б. Люллі «Ісіда» («Isis», LVW 54) [54, с. 54]. Також, вона надає інформацію, про те, що в оркестрі Люллі флейтистами служили Луї, Жан, Ніколя і Жано Оттетери, коли той в 1677 р. ввів флейту до складу оркестру для своєї опери «Ісіда» [54, с. 102]. Яку саме флейту – не уточнено. Нами було перевірене факсиміле манускрипту даного твору. Поперечна флейта не згадується в ньому жодного разу. Є кілька місць в яких її можна використати, але це не обов'язково. (Таким місцем, наприклад, є кінець речитативу *«Cessez pour quelque temps, bruit terrible des Armes»* з третьої сцени прологу /67 сторінка партитури/, де під акомпанемент *continuo* солюють два інструменти в сексту у старофранцузькому ключі [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP535902-PMLP5479-Isis_Lully_Jean-Baptiste_btv1b10549532d.pdf]. Французький скрипковий ключ – це показник того, що в даному місці необхідний високий мелодичний голос /інструмент/ – Dessus. Використання в цьому місці поперечних флейт, які є членами широкої групи Dessus, буде гарним рішенням. Однак, з однаковим успіхом тут можуть зазвучати гобої, поздовжні флейти або навіть скрипки. Сам композитор *не конкретизує вид інструментів взагалі*).

флейта дебютувала в балеті Ж.-Б. Люллі «Тріумф любові»[272] («Le Triomphe de l`Amour», LWV 59).

Авторство винаходу клапана *dis* також залишається під питанням. Найбільш ранні відомості про новий інструмент надходять з Франції (на ньому грають придворні музиканти Людовіка XIV: Ф. Ребій //Philbert Rebille, пр. 1650–1712// і р.-П. Декото //Rene-Pignon Descoteaux, пр. 1646–1728// [307, с. 192]). Науковці згадують членів сімейства Оттетерів[273], а також родину придворних музикантів Філідорів[274] [54, с. 94-95]. А. Пауелл, досліджуючи це питання, приходить до інших висновків: найбільш ранні екземпляри одноклапанних флейт були зроблені у Нідерландах і, можливо, в Італії[275] [132, с. 25]. Очевидно, на сьогоднішній день ще недостатньо даних для того, щоб остаточно назвати автора вищеназваної модифікації.

Щодо часу розділення флейти на чотири частини і початку використання *corps de réchange*, маємо ремарку Кванца, який каже у своєму трактаті (1752 р.), що це сталося близько тридцяти років тому [66, с. 33], а отже приблизно у 1720-тих рр. Однак, існують і інші відомості щодо року впровадження даної модифікації. Наприклад, К. Закс датує це нововведення 1710-м роком, жодним чином, однак, не аргументуючи вибір саме цієї дати [296, с. 381]. Ю. Шелудякова пише про нині втрачену чотиричастинну флейту Т. Бьохута (Thomas Boekhout), майстерня якого закрилася після його смерті у 1715 р. [132, с. 30]. На сьогодні це питання все ще залишається дискусійним[276].

---

[272] У частині під назвою «Prelude pour l`Amour» Люллі використовує чотири різновиди флейт: поперечну – *Tailles ou Flûtes I'Allemagne* і три різновисотні варіанти поздовжніх флейт – *Quinte de Flûtes, Petites Basse de Flûtes, Grande Basse de Flûtes* (Дод. А, Приклад 1.3.б).

[273] Родина Оттетерів мала багато представників з однаковими та схожими іменами і всі вони були музикантами. Для того, щоб краще зрозуміти, про кого саме з родини йде мова, необхідно ознайомитись з їх генеалогічним деревом, що подано в енциклопедії «Музика в історії та сучасності» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart») [266, с. 183–187].

[274] Більшість представників з родини Філідорів (Philidor, Filidor), або Даніканів Філідорів (D'Anican-французька транскрипція шотландського прізвища Duncan) були музикантами, дехто займався майструванням музичних інструментів. Анн Данікан Філідор (Anne Danican Philidor, 1681–1728), наприклад, був гобоїстом і композитором та писав твори для поперечної флейти [307, с. 194].

[275] Нідерландський екземпляр зроблений Річардом Хака (Richard Haka, 1646–1705) в Амстердамі, італійський – анонімним майстром [132, с. 25].

[276] С. Левін у книзі «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» пише, що змінну середню частину вже мали тричастинні флейти XVII ст. [178, 100], що, за його словами, дозволяло коригувати

Винайдення додаткового клапану *c′*, за твердженням Кванца, мало місце вже у 20-х рр. XVIII ст.[277] Проте, це не завадило англійським майстрам Дж. Мейсону (John Mason, ?-?) та К. Гедні (Caleb Gedney, 1729–1769) у 1756 р. проголосили розширення діапазону поперечної флейти до *c′* своїм новим відкриттям[278] [132, с. 30]. Їхня заява одразу ж була оскаржена спадкоємцями майстрів Т. Станесбі Молодшого (Thomas Stanesby Junior, 1692–1754) та Дж. Д. Шухарта (John Just Schuchart, пр. 1695–1758), які, найімовірніше, і винайшли цю модифікацію двадцятьма, тридцятьма роками раніше [166, с. 20].

стрій і тембр інструмента. Йому вторять Ю. Усов [114, с. 27] і В.М. Апатський [1, с. 158]. При цьому, автори не посилаються на жодне історичне джерело. Знайти підтвердження даної думки не вдалося ані в сучасних, ані в старовинних роботах. Кванц же у своєму «Досвіді» прямо каже, що саме розділення на *чотири частини* дозволило коригувати стрій інструмента шляхом заміни різних за довжиною колін [66, с. 33]. Логічно припустити, що при можливості заміни середньої частини і коригування у такий спосіб строю на *тричастинній флейті*, розділення на чотири частини мало б сенс тільки у плані полегшення транспортування інструмента і навряд чи заради такої незначної вигоди було б втілене у життя. Отже, наявна на даний час інформація дозволяє вважати вищезгадане твердження С. Левіна помилковим.
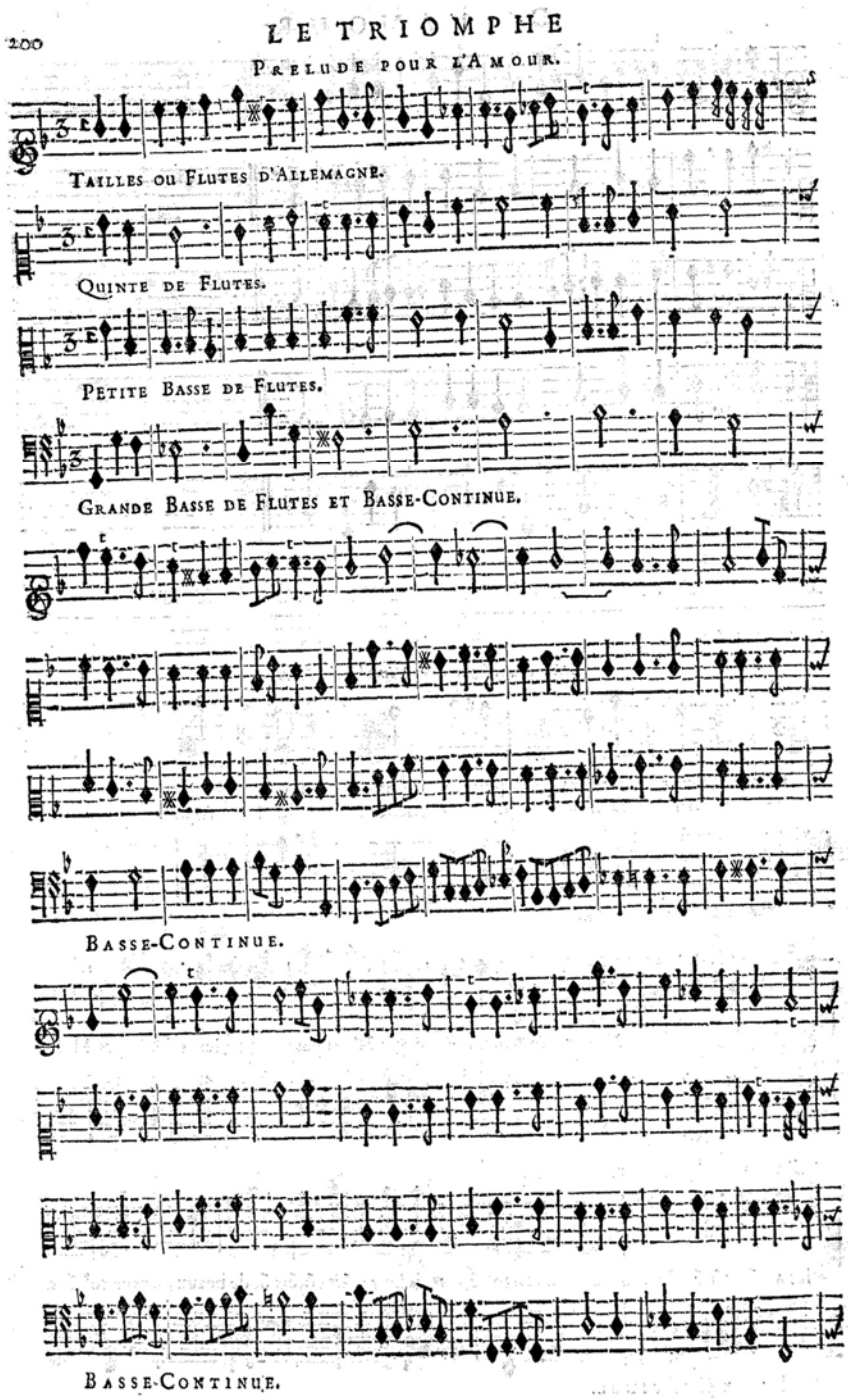
277 «Близько тридцяти років тому дехто спробував додати до нижнього регістру флейти ще один клапан…», пише Кванц [66, с. 36].

278 Більш раннє датування розширення діапазону поперечної флейти до *c′* також підтверджується, по-перше, «відвідувачами майстерні П.Ж. Брессана (Pierre Jaillard Bressan) в Лондоні у 1725 р.», по-друге, «ілюстрацією в трактаті Йозефа Маєра (Jozeph Mayer) ”Theatrum Musicum” (1732)» [132, с. 30]. Ще одним доказом є флейта майстра Я. Деннера приблизно 1720-го р. виготовлення з двома окремими нижніми частинами для *dis* і для *c*, що знаходиться у Національному музеї в Нюрнберзі (Дод. А, Приклад 1.3.в) [62, с. 65].

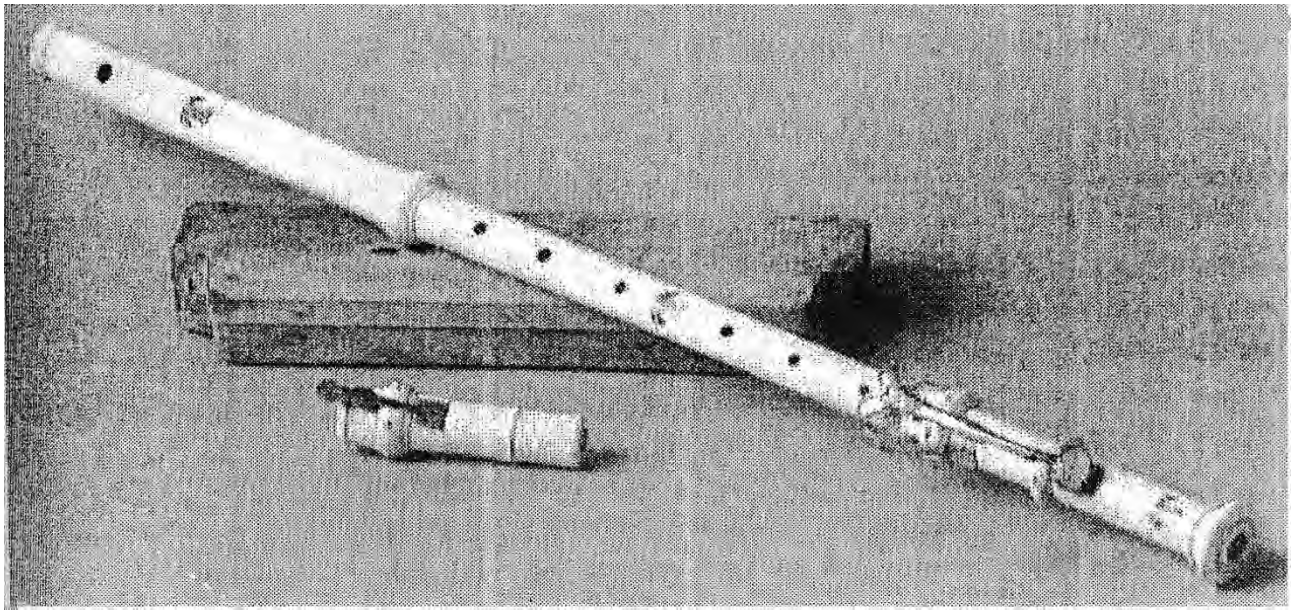
Приклад 1.3.а. Сучасна репліка тричастинної одноклапанної флейти Жана Оттетера. Виконана німецькими майстрами з майстерні «Martin Wenner Flöten». Оригінал знаходиться у музеї Steiermärkischen Landesmuseum у місті Грац, Австрія.
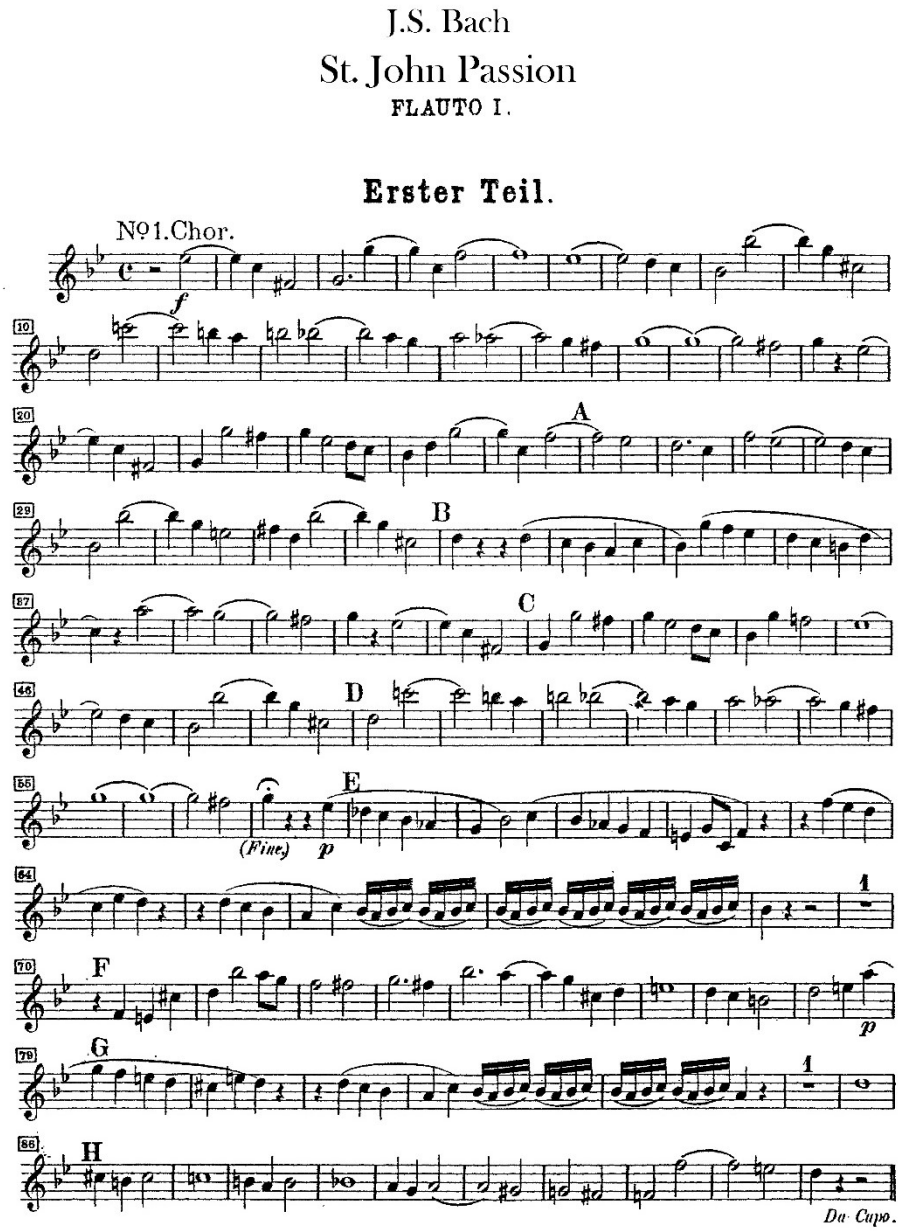


Приклад 1.3.б. Ж.-Б. Люллі «Тріумф любові» (LWV 59). Частина «Prelude pour l`Amour». Автор використовує чотири різновиди флейт: поперечну – Tailles ou Flûtes I'Allemagne і три різновисотні варіанти поздовжніх флейт – Quinte de Flûtes, Petites Basse de Flûtes, Grande Basse de Flûtes.
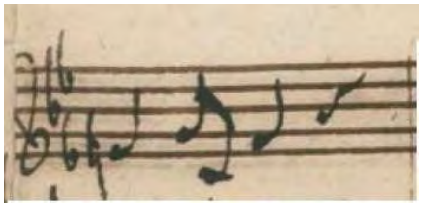


Приклад 1.3.в. Флейта майстра Я. Деннера приблизно 1720-го р. виготовлення з двома окремими нижніми частинами для dis і для c **[62, с. 65].**



Приклад 1.3.г. Й.С. Баха «Страсті за Іоанном». Нота c' у шістдесят другому такті.



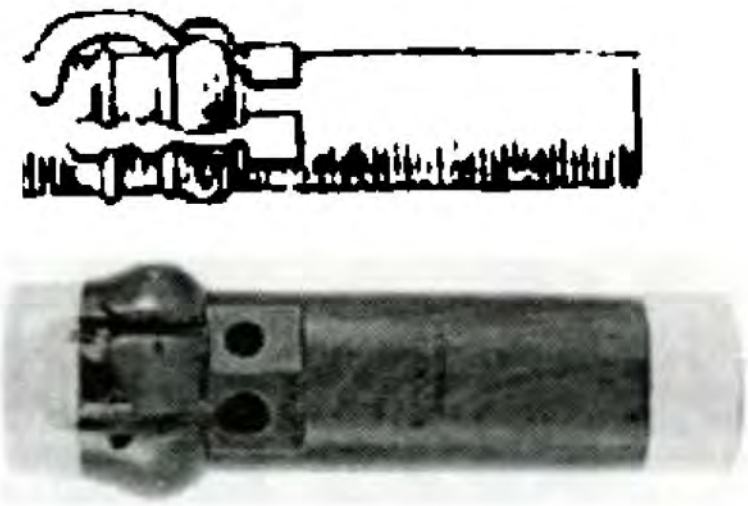
Шістдесят другий такт у манускрипті партитури Й.С. Баха (приблизний рік написання манускрипту 1739-49, переписувач Johann Nathanael Bammler) **[144].**



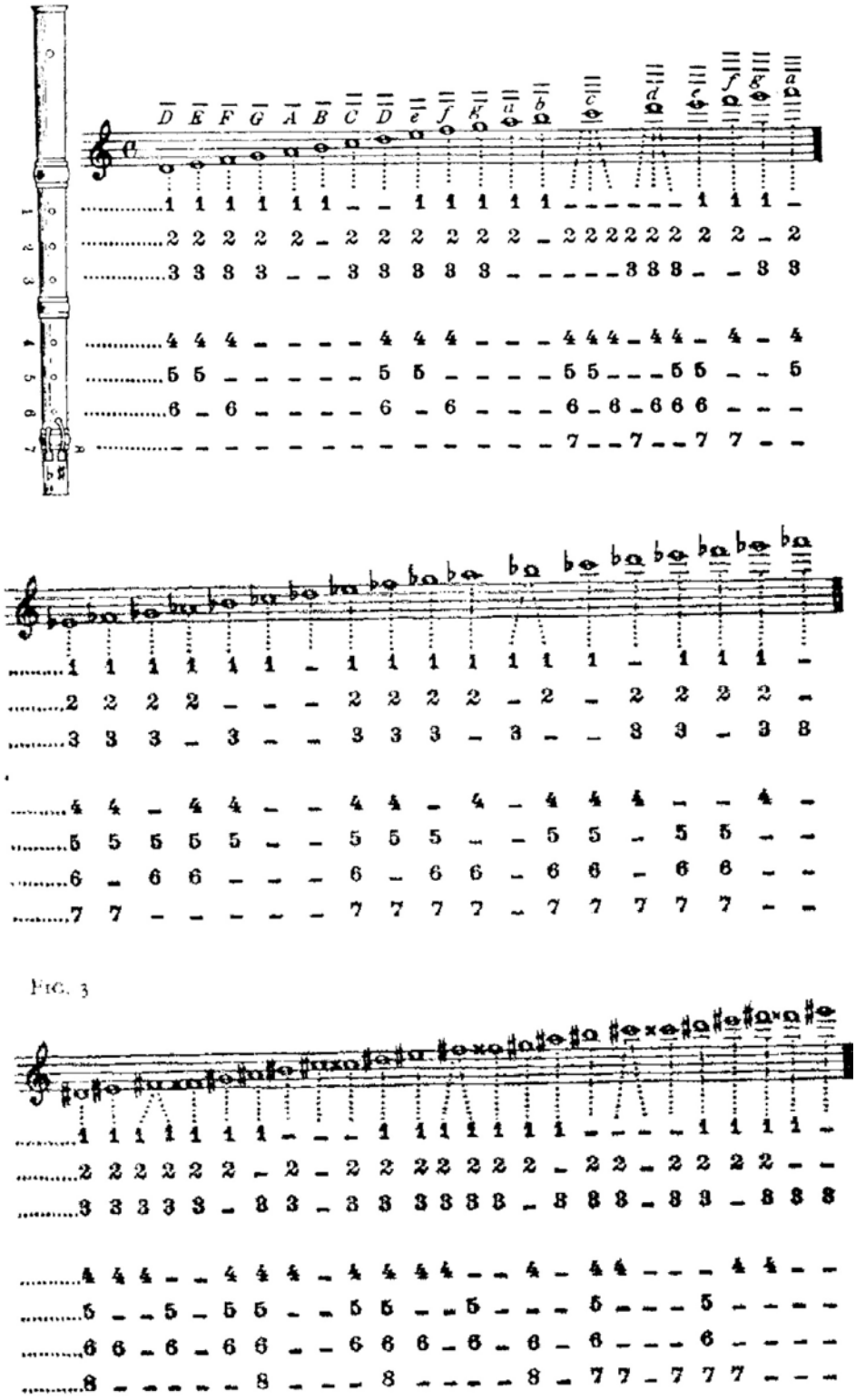
Приклад 1.3.г. Крон для настройки у нижній частині голівки, запропонований Й.Й. Кванцем **[66, с. 33].**



Приклад 1.3.д. Нижнє коліно поперечної флейти Й.Й. Кванца з клапанами dis (подовжений вигнутий) та es (прямий) **[66, с. 33; 166, с. 18].**



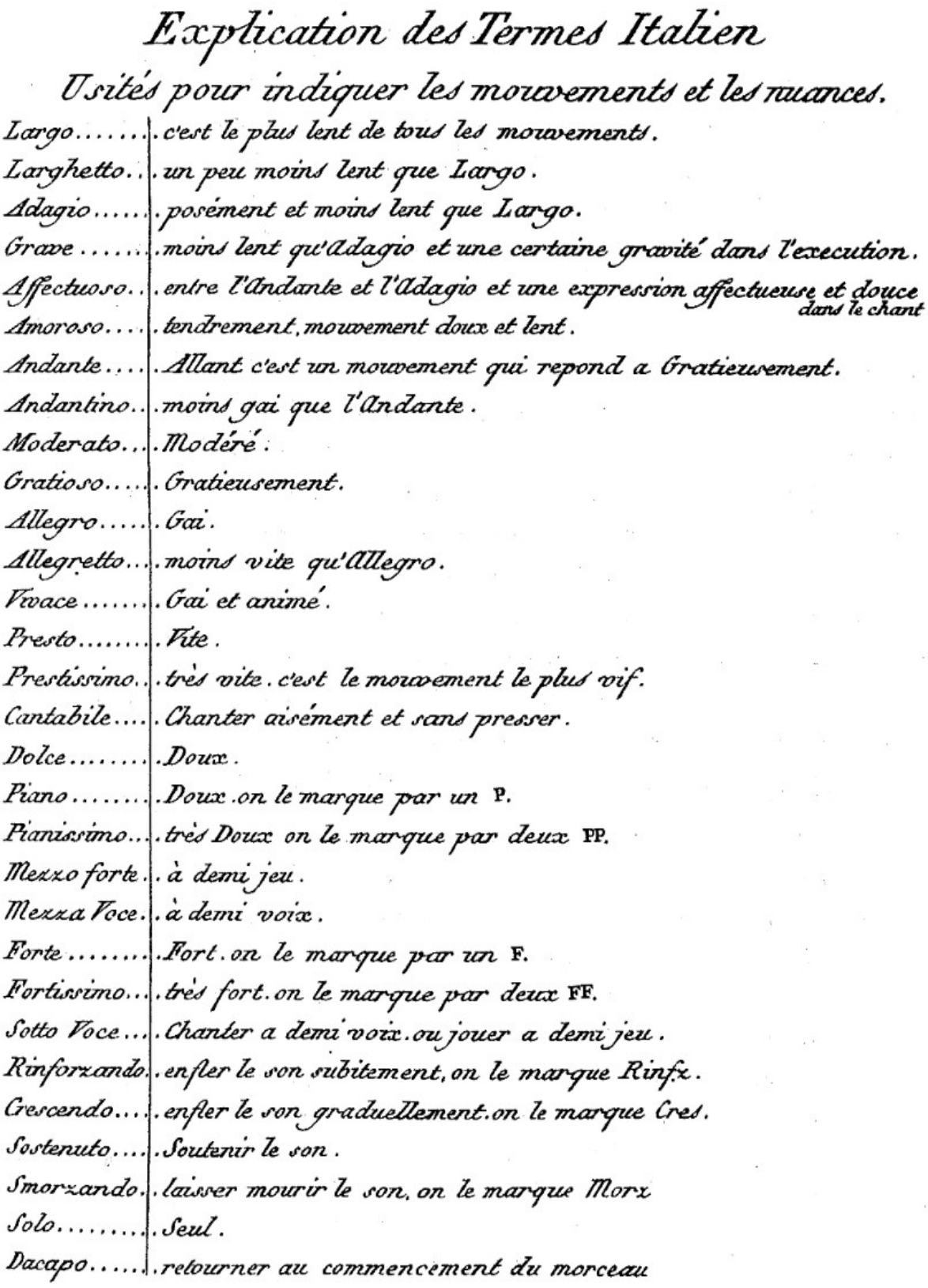
Приклад 1.3.е. Аплікатурні таблиці з «Досвіду» Й.Й. Кванца. До багатьох нот подані по кілька аплікатур, які дають можливість скоригувати інтонацію і наблизитись до ідеалу чистого строю **[66, с. 42,44].**



Приклад 1.3.є. Чотириклапанна флейта. Майстерня William Hall & Son.



Приклад 3.2.2.а. А. Вандерхаґен. Таблиця італійських термінів [311, с. 21].
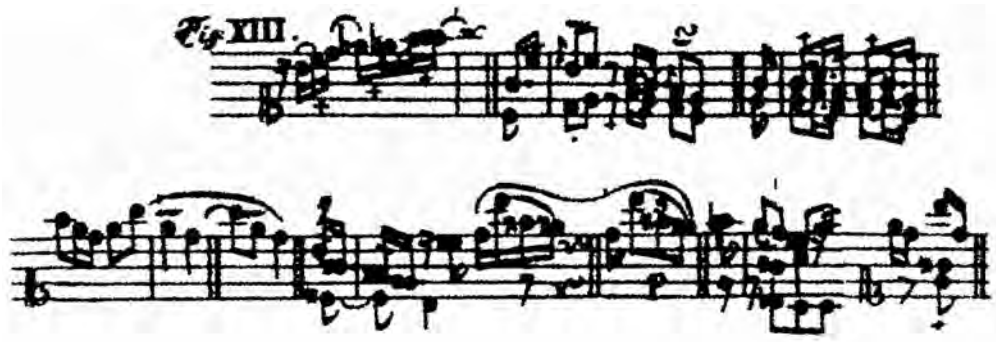


Explication des Termes Italien
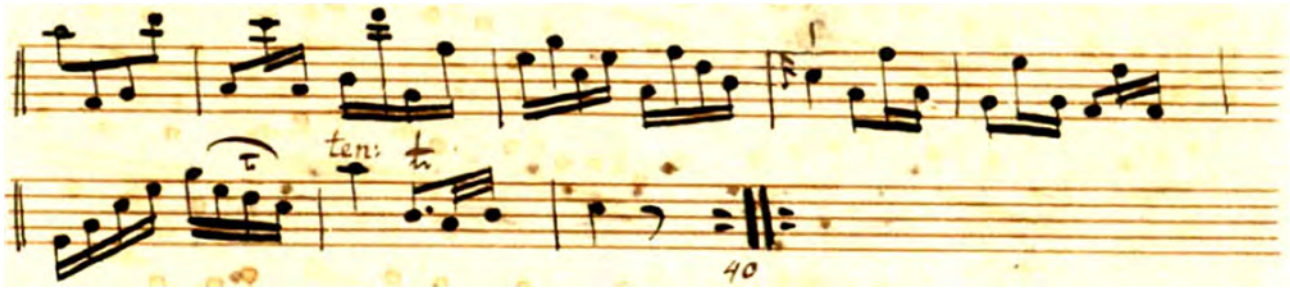
Usités pour indiquer les mouvements et les nuances.

Largo	c'est le plus lent de tous les mouvements.
Larghetto	un peu moins lent que Largo.
Adagio	posément et moins lent que Largo.
Grave	moins lent qu'Adagio et une certaine gravité dans l'execution.
Affectuoso	entre l'Andante et l'Adagio et une expression affectueuse et douce dans le chant
Amoroso	tendrement, mouvement doux et lent.
Andante	Allant c'est un mouvement qui repond a Gratieusement.
Andantino	moins gai que l'Andante.
Moderato	Modéré.
Gratioso	Gratieusement.
Allegro	Gai.
Allegretto	moins vite qu'Allegro.
Vivace	Gai et animé.
Presto	Vite.
Prestissimo	très vite. c'est le mouvement le plus vif.
Cantabile	Chanter aisément et sans presser.
Dolce	Doux.
Piano	Doux on le marque par un P.
Pianissimo	très Doux on le marque par deux PP.
Mezzo forte	à demi jeu.
Mezza Voce	à demi voix.
Forte	Fort. on le marque par un F.
Fortissimo	très fort. on le marque par deux FF.
Sotto Voce	Chanter a demi voix. ou jouer a demi jeu.
Rinforzando	enfler le son subitement, on le marque Rinfz.
Crescendo	enfler le son graduellement. on le marque Cres.
Sostenuto	Soutenir le son.
Smorzando	laisser mourir le son, on le marque Morz
Solo	Seul.
Dacapo	retourner au commencement du morceau

***Приклад 3.2.1.б. К.Ф.Е. Бах. Tempo rubato. Ноти, що мають бути подовжені, позначені знаком* + [9, с. 111].**
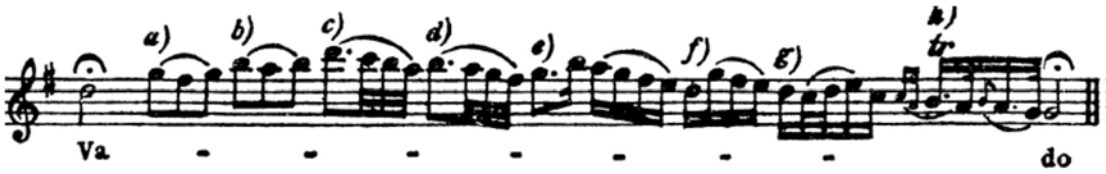


Приклад 3.2.1.в. К.Ф.Е. Бах. Соната для флейти соло ля мінор (H. 562), друга частина. Нота, що має подовжуватись, позначена ten.
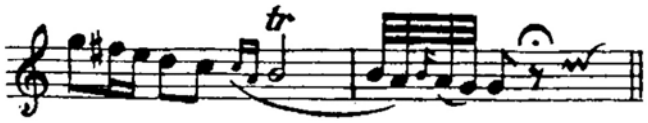


***Приклад 3.2.2.а. Й.Г. Тромліц. Використання crescendo* і *decrescendo на одній ноті* [308, с. 263].**



Приклад 3.2.2.б. Й.Й. Кванц. Використання messa di voce на першій ноті каденції **[66, с. 191].**
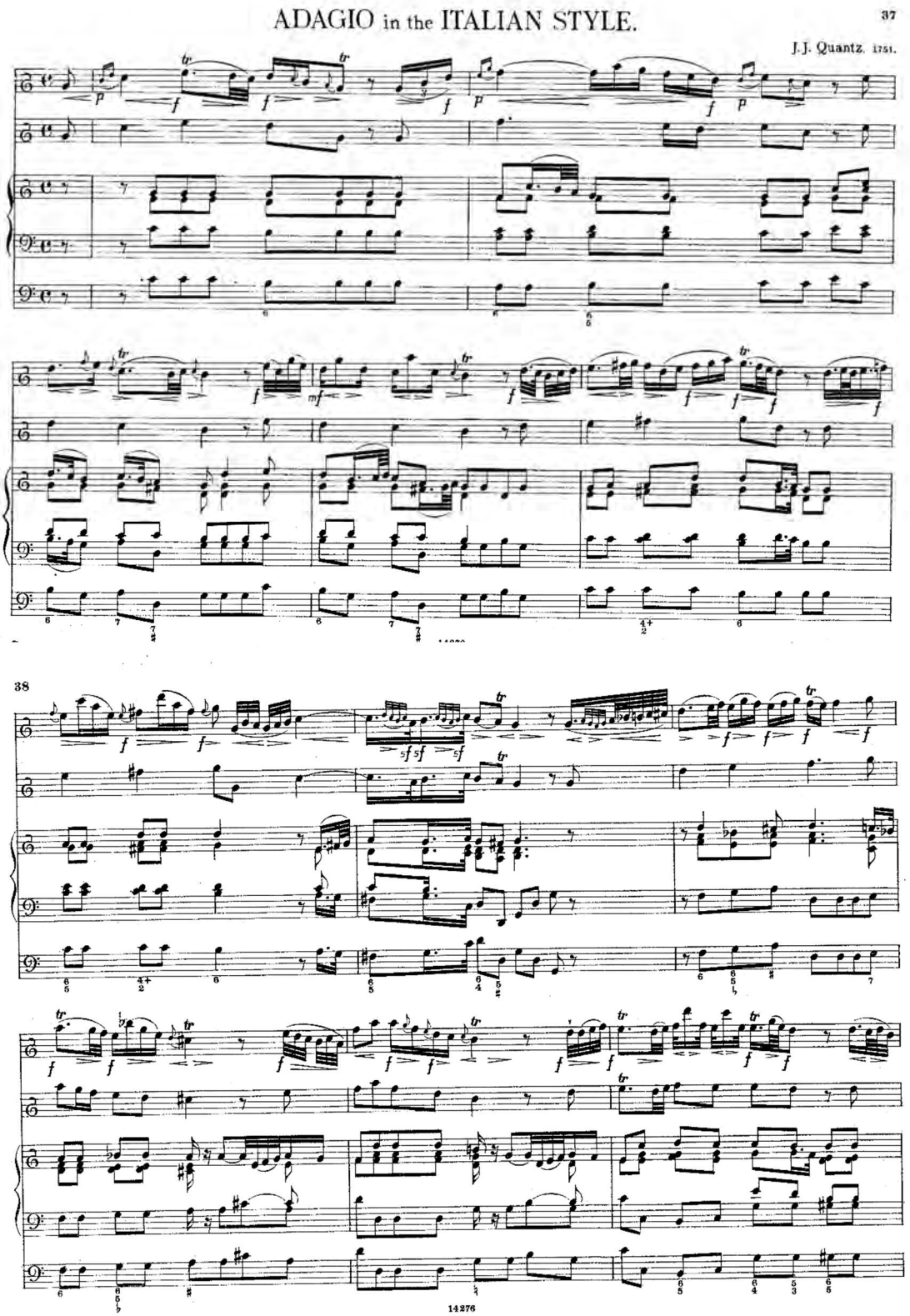


Приклад 3.2.2.в. Й.Й. Кванц. Використання динаміки в кадансовій зоні **[66, с. 153].**
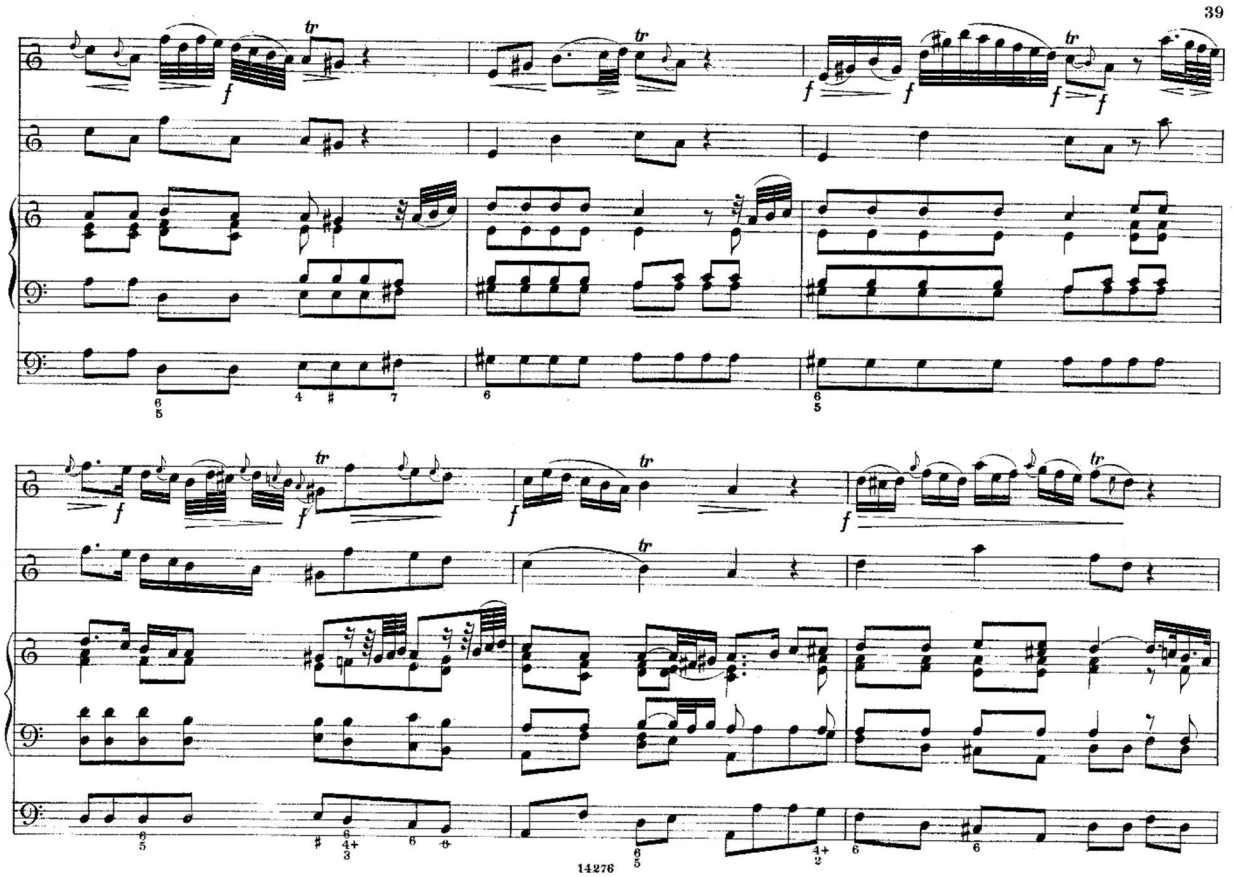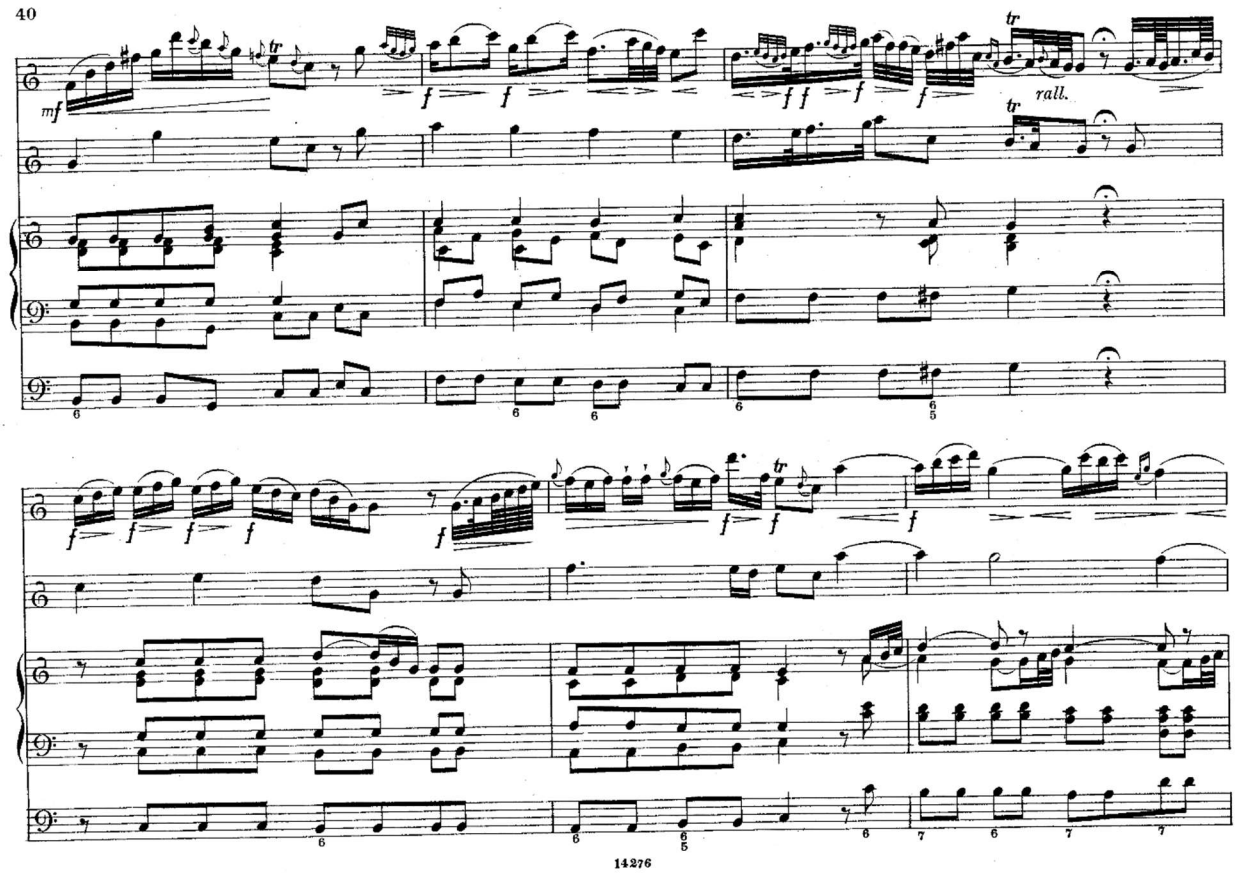


Приклад 3.2.2.г. Й.Й. Кванц. Динамічні нюанси у синкопованих ритмах **[66, с. 357].**
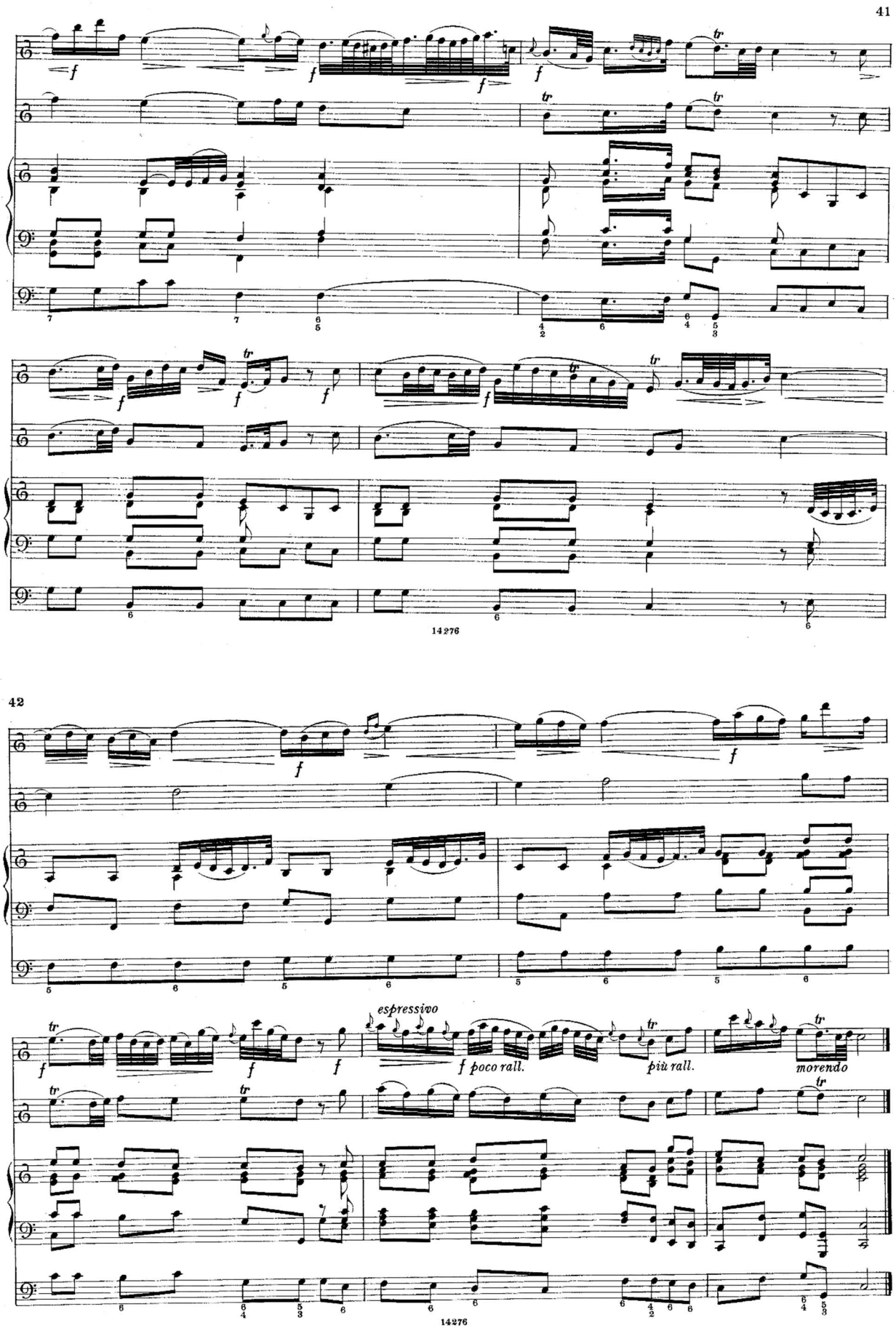


Приклад 3.2.2.г. Й.Й. Кванц. Adagio. Динамічні відтінки з таблиць Кванца додані до нотного тексту А. Долмечем **[190, с. 37-42].**
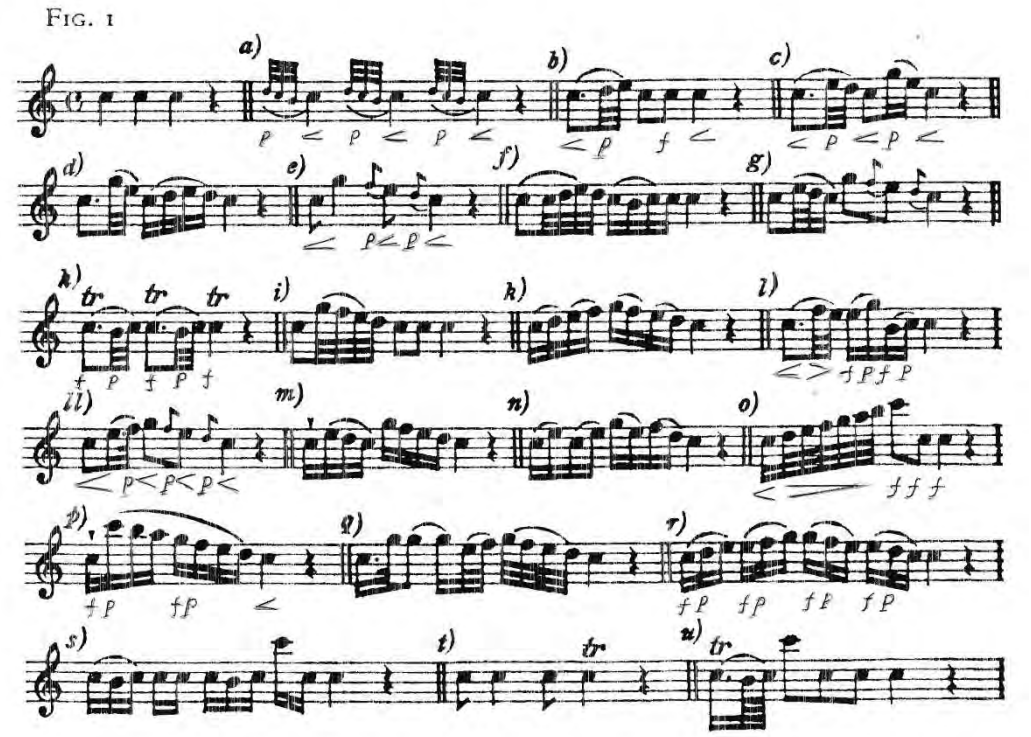



39
14276


40
rall.
14276


41
42
espressivo
poco rall.
più rall.
morendo
14276
14276

Приклад 3.2.2.д. Й.Й. Кванц. Варіації на задані інтервали. До прикладів нами добавлені динамічні нюанси описані Кванцем у параграфах 26-39 «Досвіду» **[66, с. 169–173].**
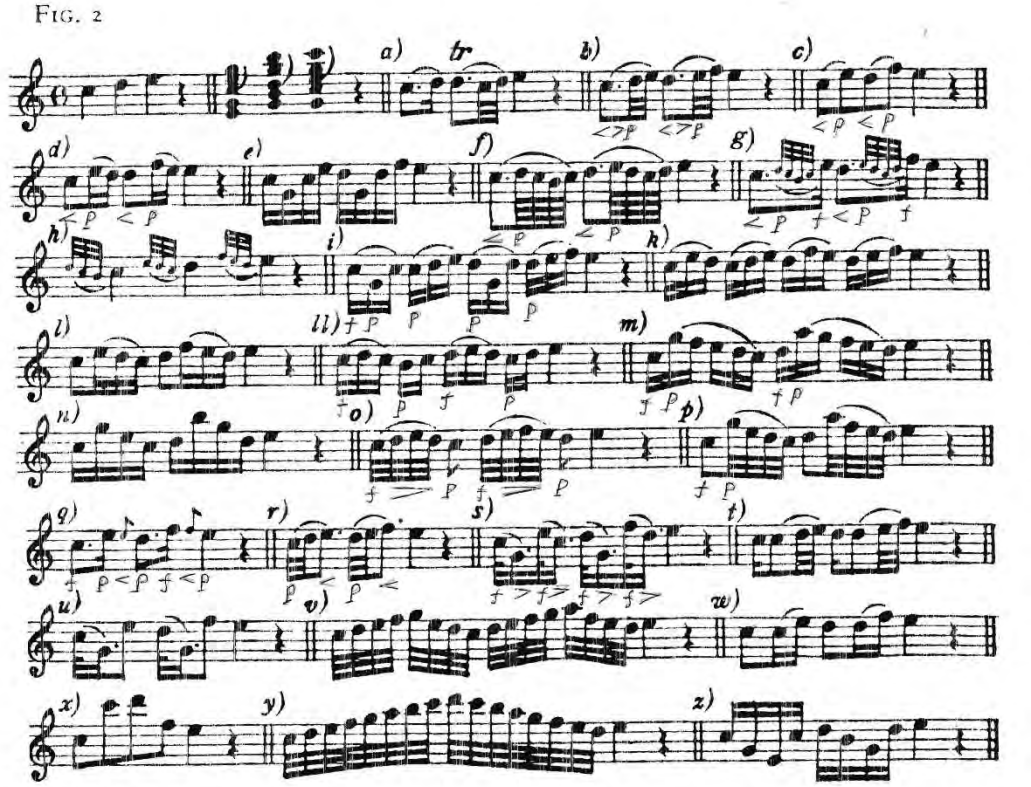




FIG. 3
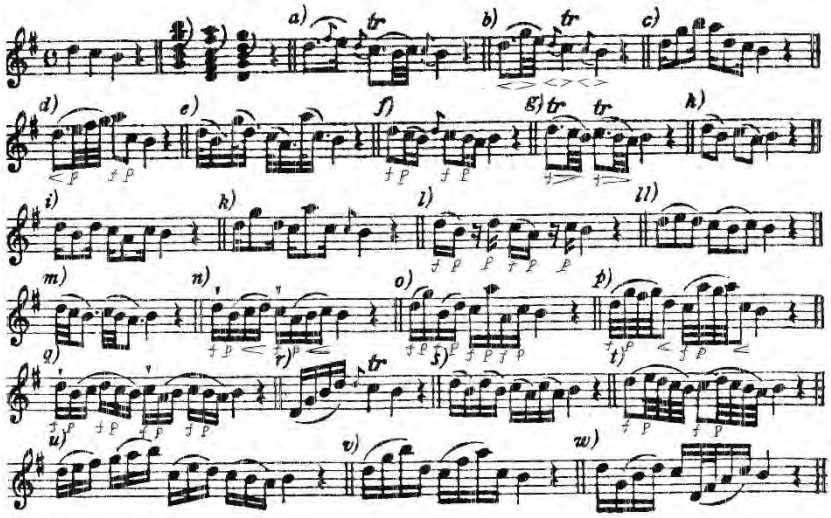


FIG. 4
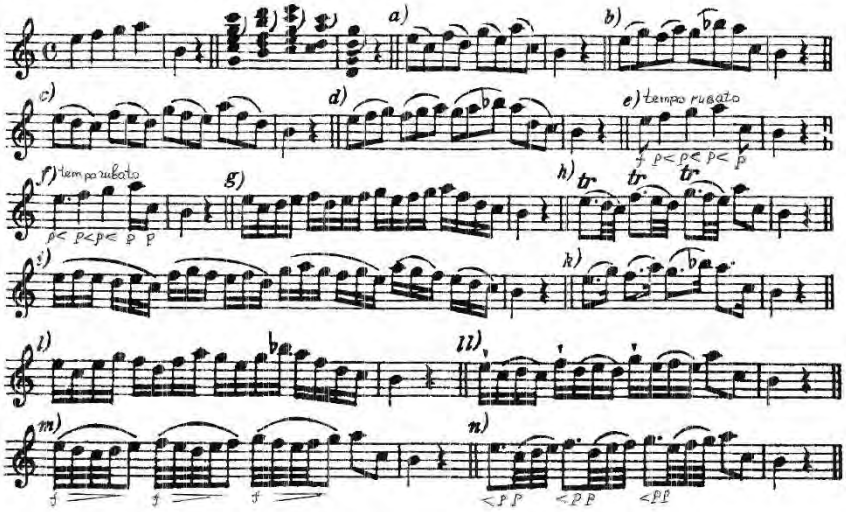


FIG. 5
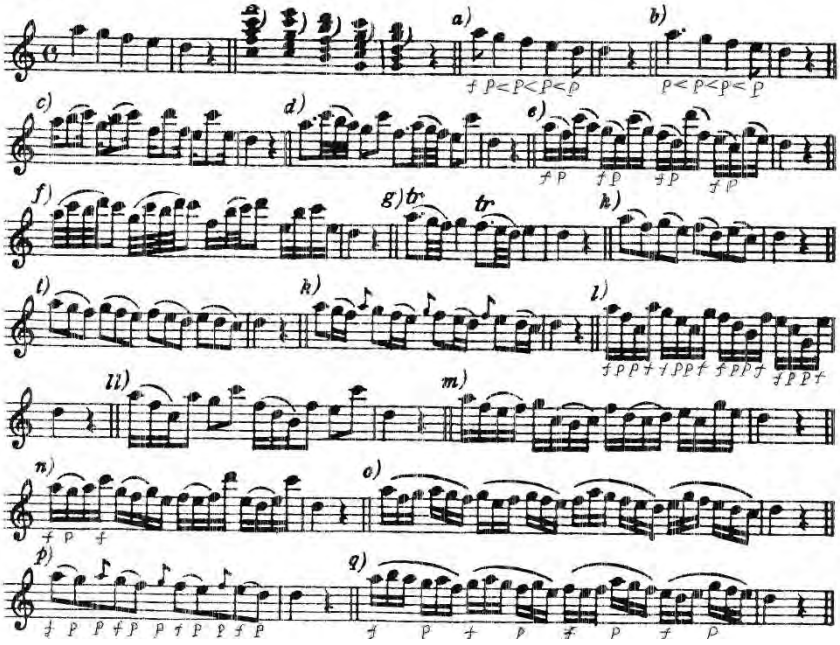


FIG. 6
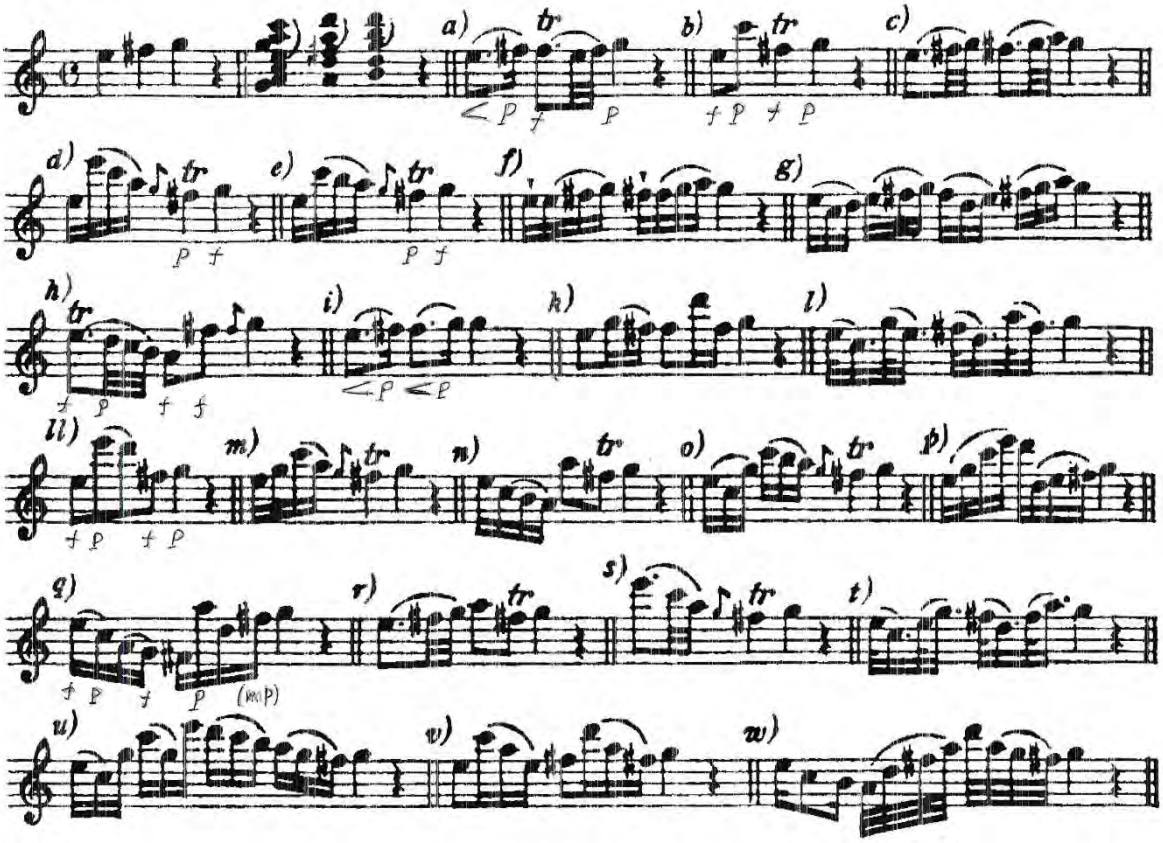


FIG. 7
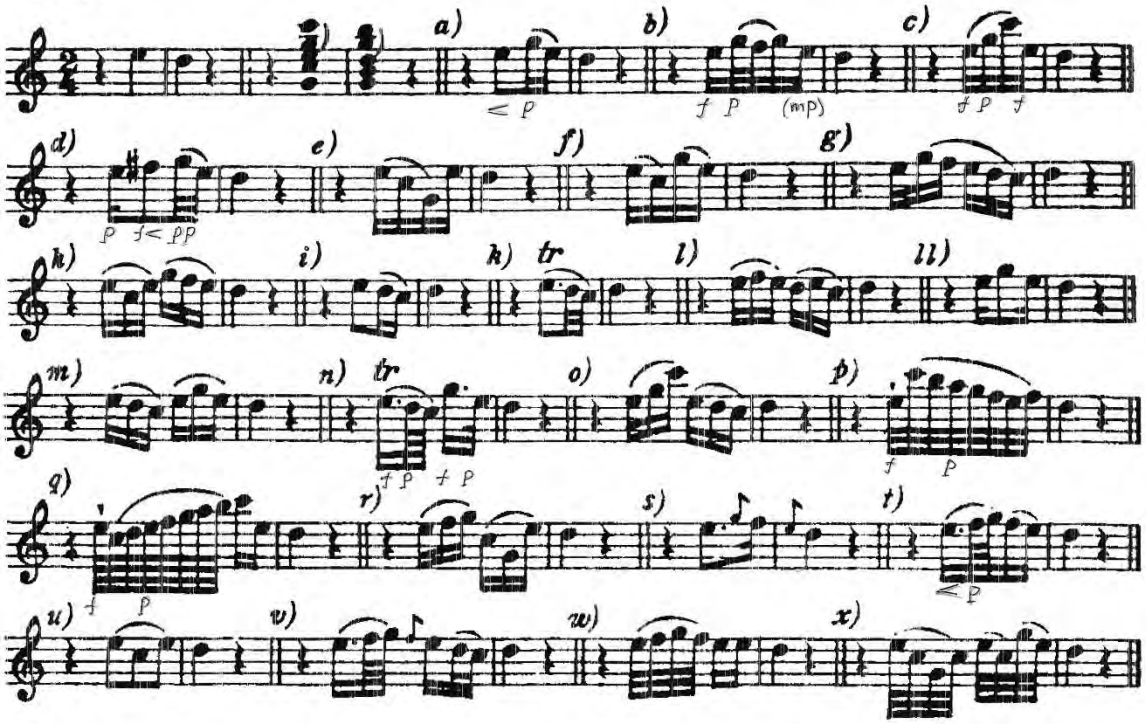


FIG. 8
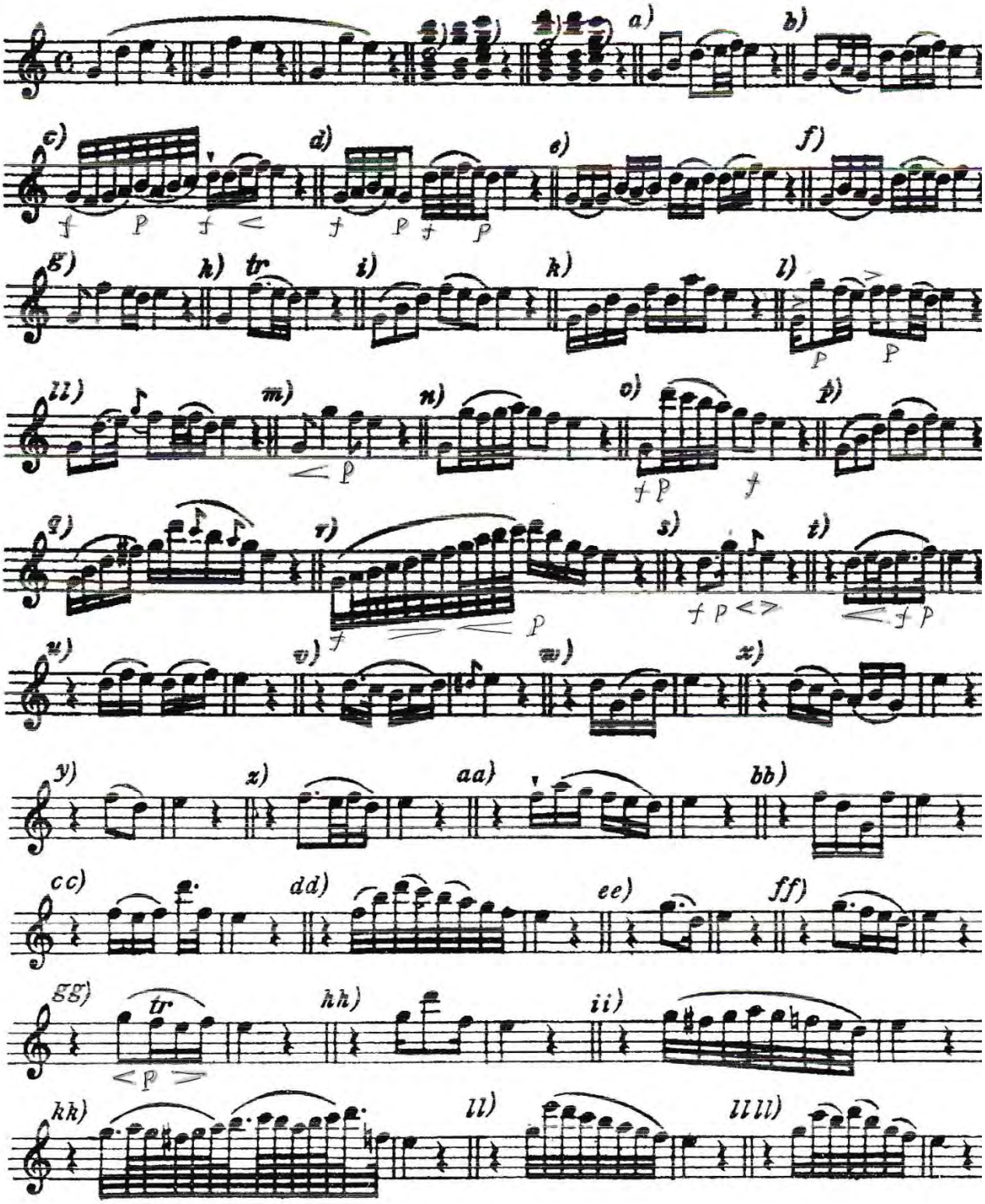

a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
h)
tr
i)
k)
l)
m)
n)
o)
p)
q)
r)
s)
t)
u)
v)
w)
x)
y)
z)
aa)
bb)
cc)
dd)
ee)
ff)
gg)
tr
hh)
ii)
kk)
ll)
llll)

FIG. 9
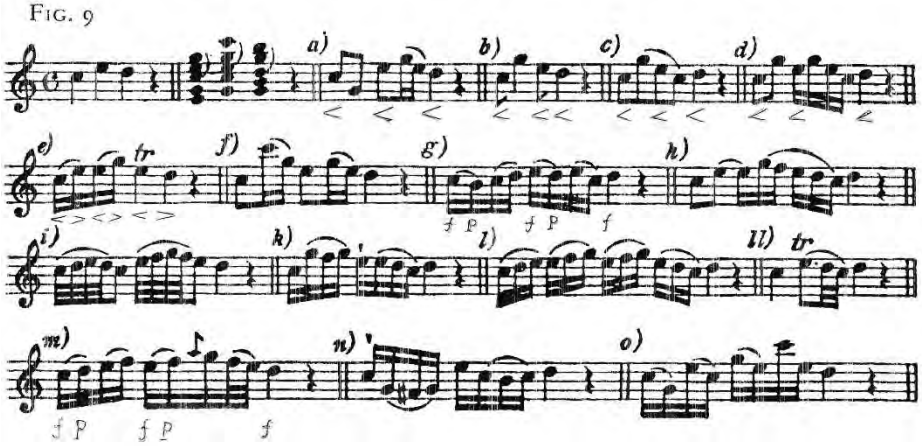


FIG. 10
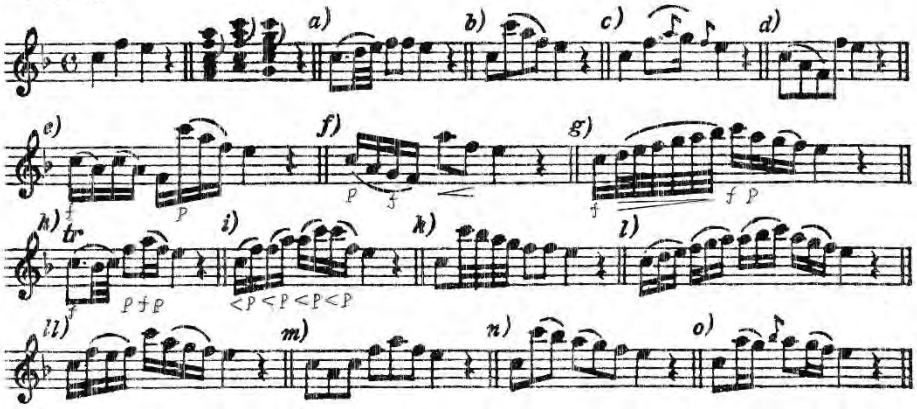


FIG. 11
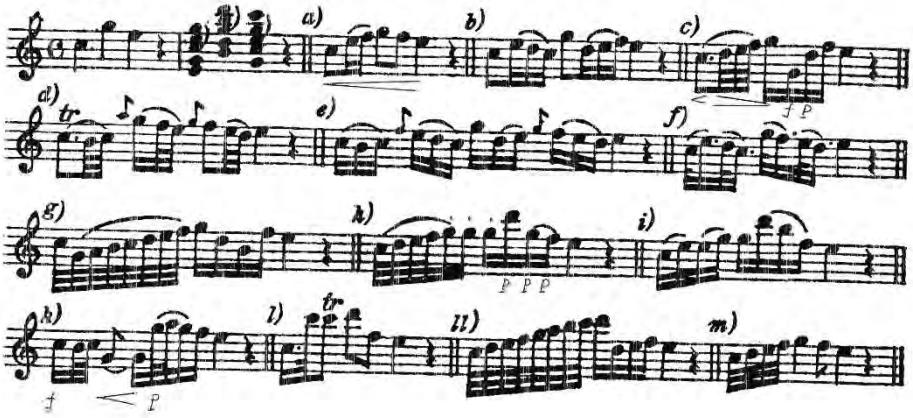


FIG. 12
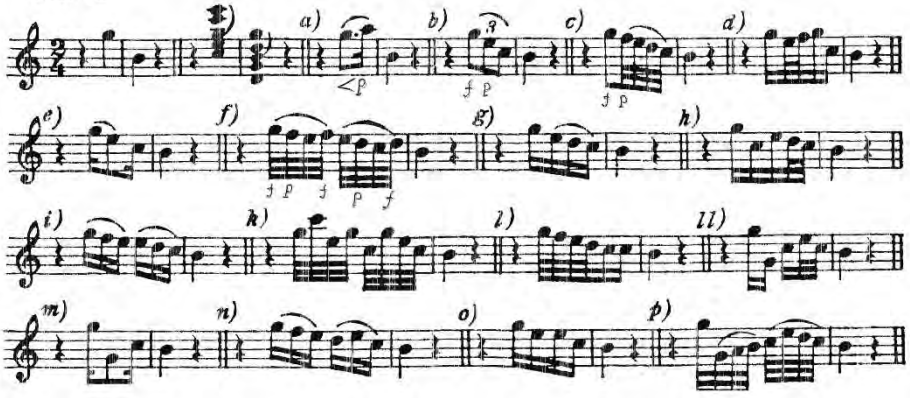


FIG. 13
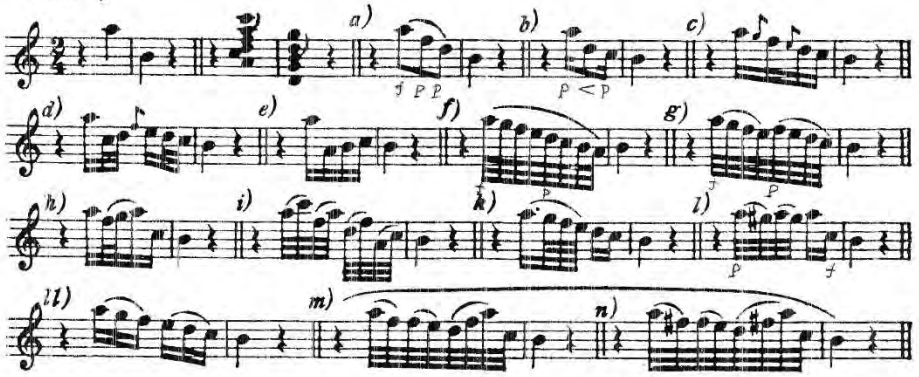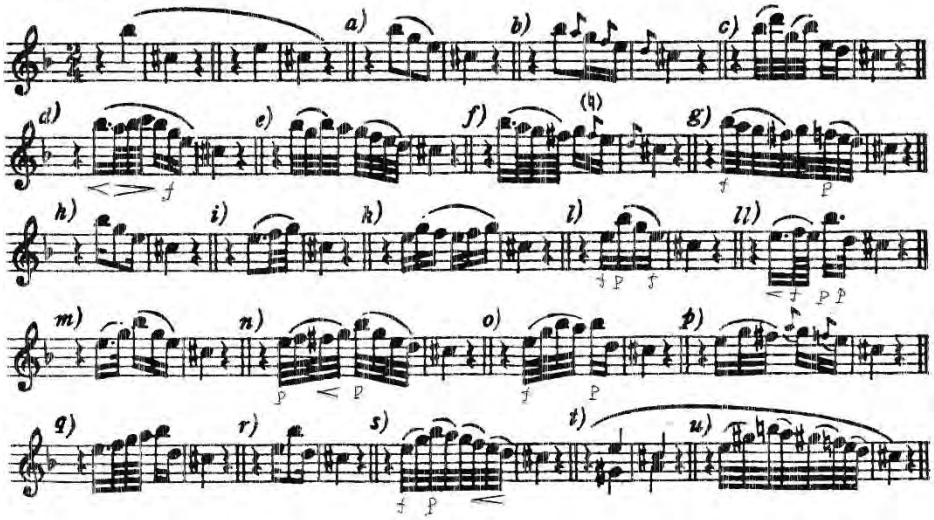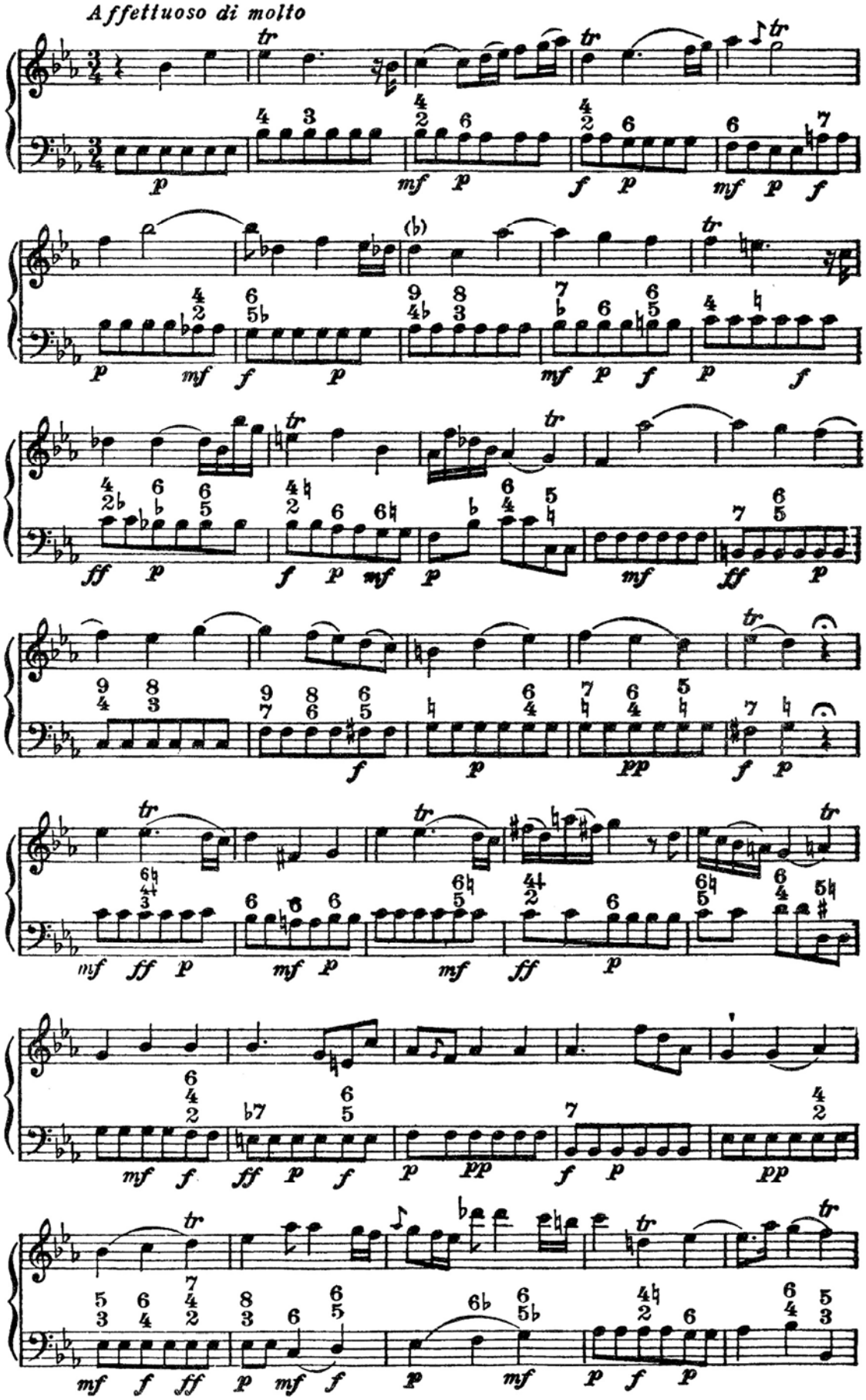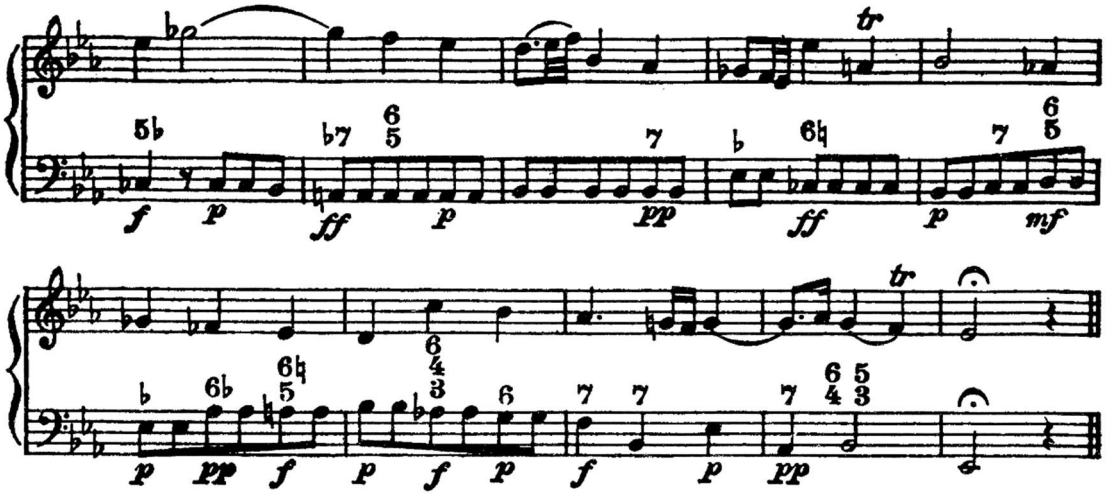


FIG. 14
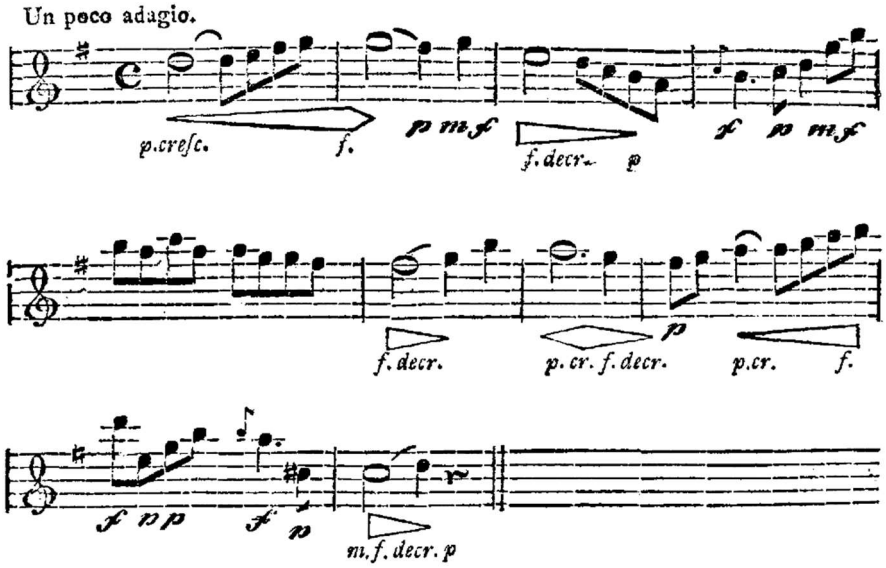


***Приклад 3.2.2.е. Й.Й. Кванц. Динамічні відтінки для різних видів дисонансів* [66, с. 251-252].**

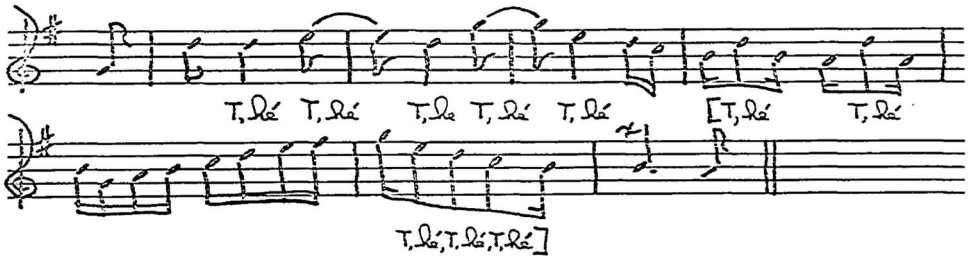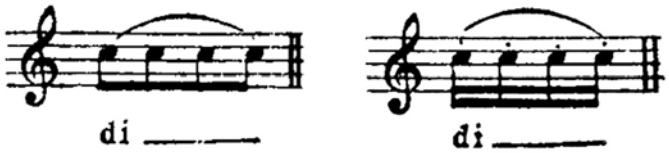




Приклад 3.2.2.є. Й.Г. Тромліц. Єдиний нотний фрагмент трактату з позначеними автором динамічними нюансами **[66, с. 299].**
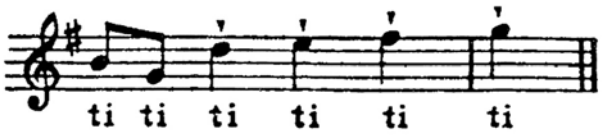


Приклад 3.2.3.а. Ш. Делюс. Артикулювання синкопованих нот **[313, с. 56].**
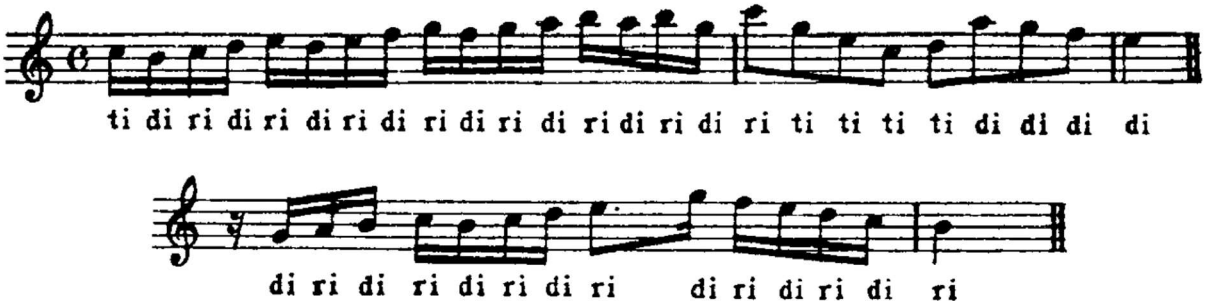


Приклад 3.2.3.б. Й.Й. Кванц. Артикулювання без участі язика (mezzo-staccato) **[66, с. 74].**



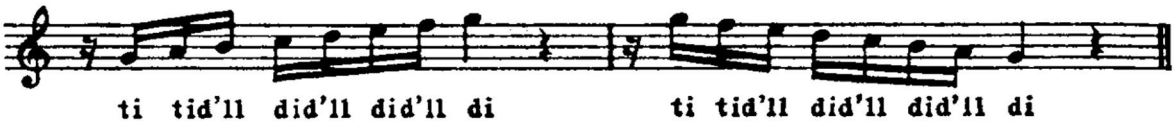
Приклад 3.2.3.в. Й.Й. Кванц. Артикулювання чвертoк з вертикальними рисками **[66, с. 72].**
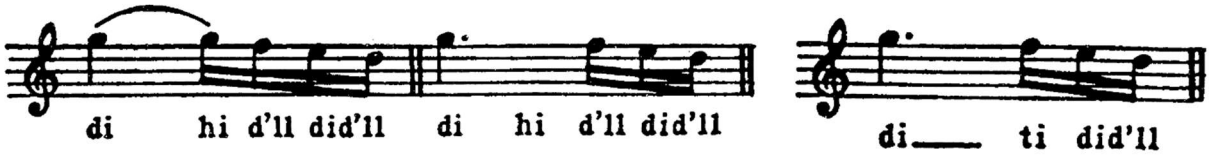


Приклад 3.2.3.г. Й.Й. Кванц. Артикулювання швидких пасажів, що складаються з однакових тривалостей **[66, с. 76].**
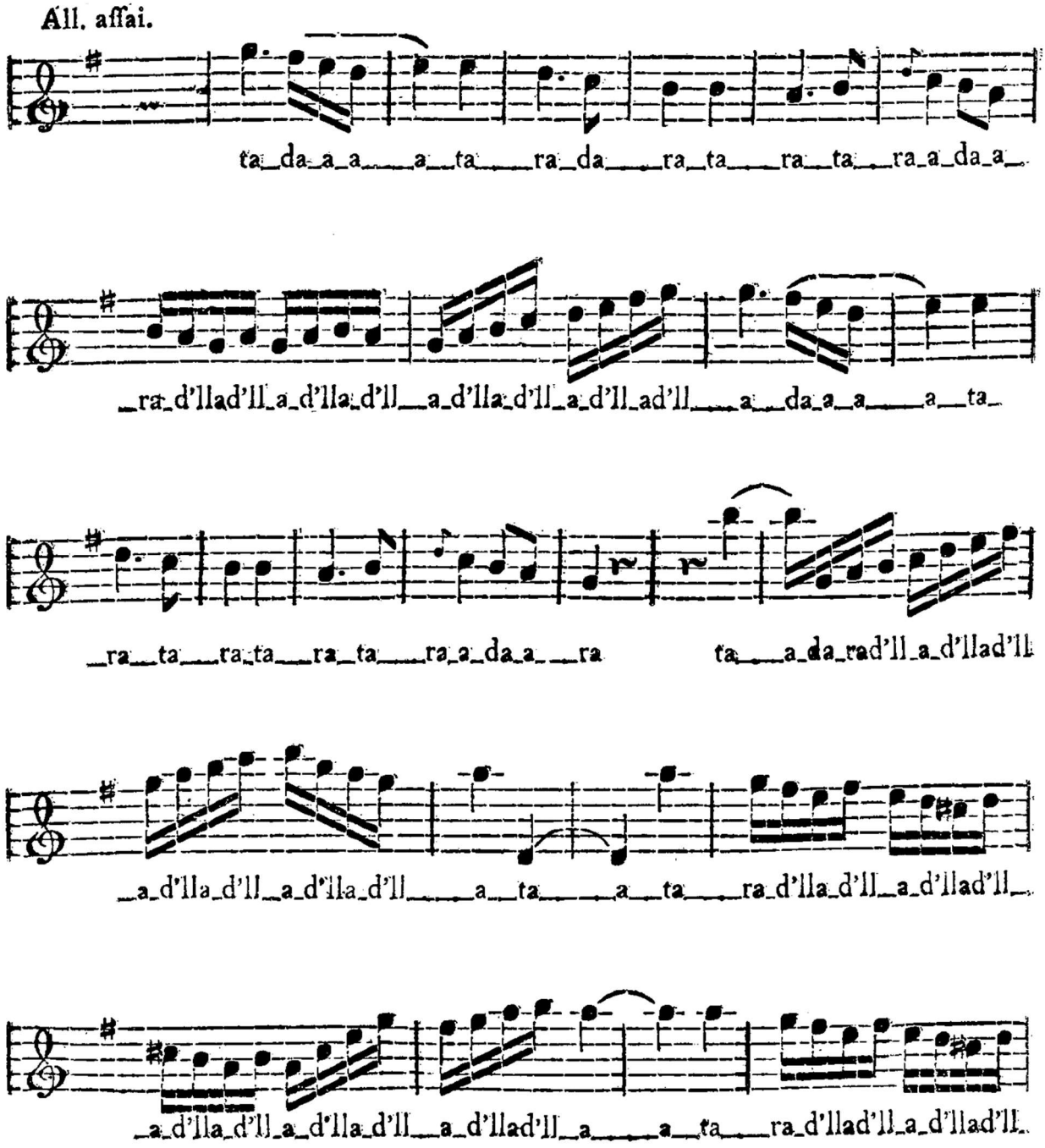


Приклад 3.2.3.ґ. Й.Й. Кванц. Подвійне staccato у поступеневих послідовностях нот однакової тривалості, в яких замість першої ноти стоїть пауза **[66, с. 80].**
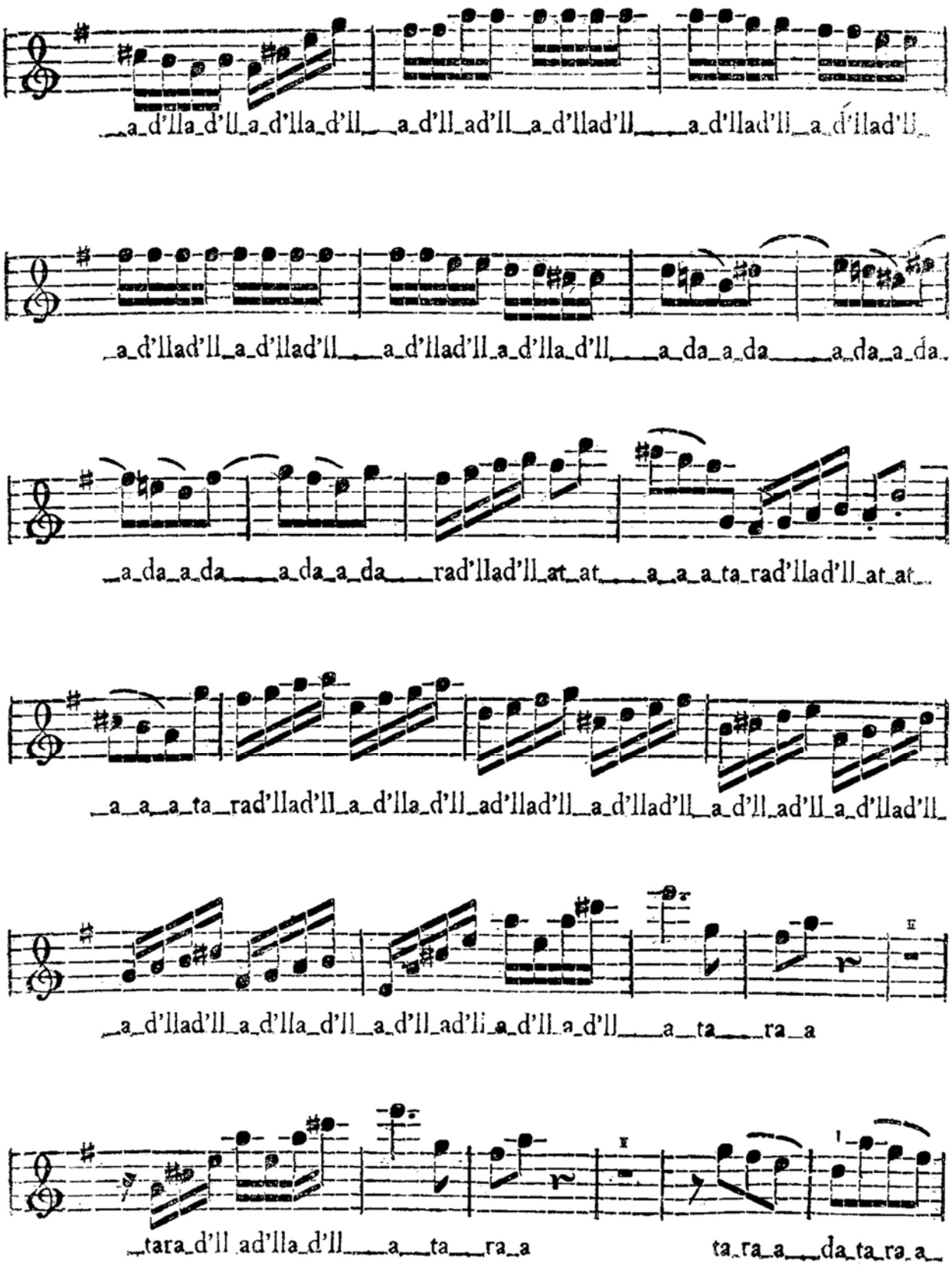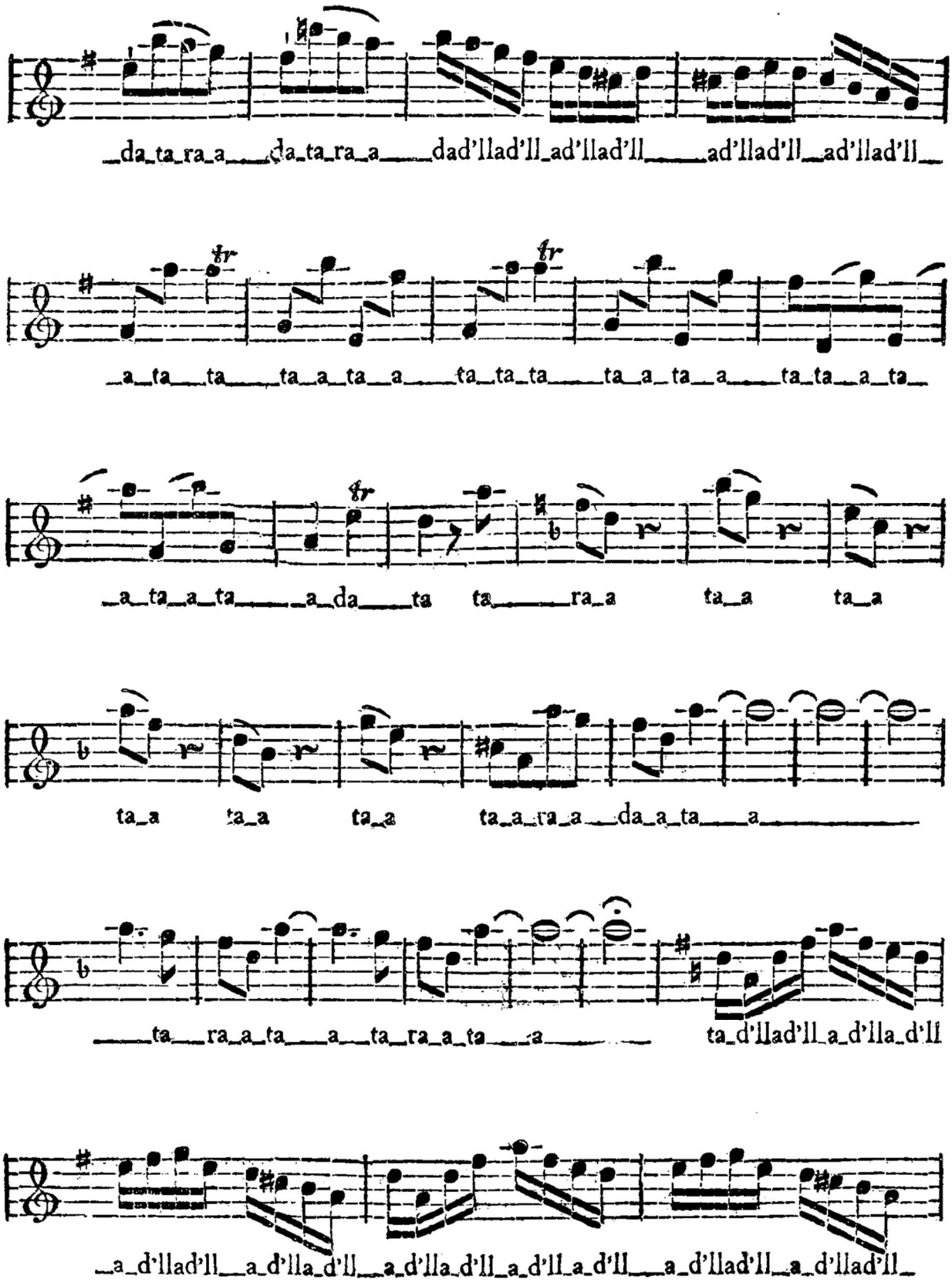


Приклад 3.2.3.д. Й.Й. Кванц. Артикулювання пасажів, перша нота яких злігована з попередньою або якщо перед пасажем стоїть нота з крапкою **[66, с. 81].**
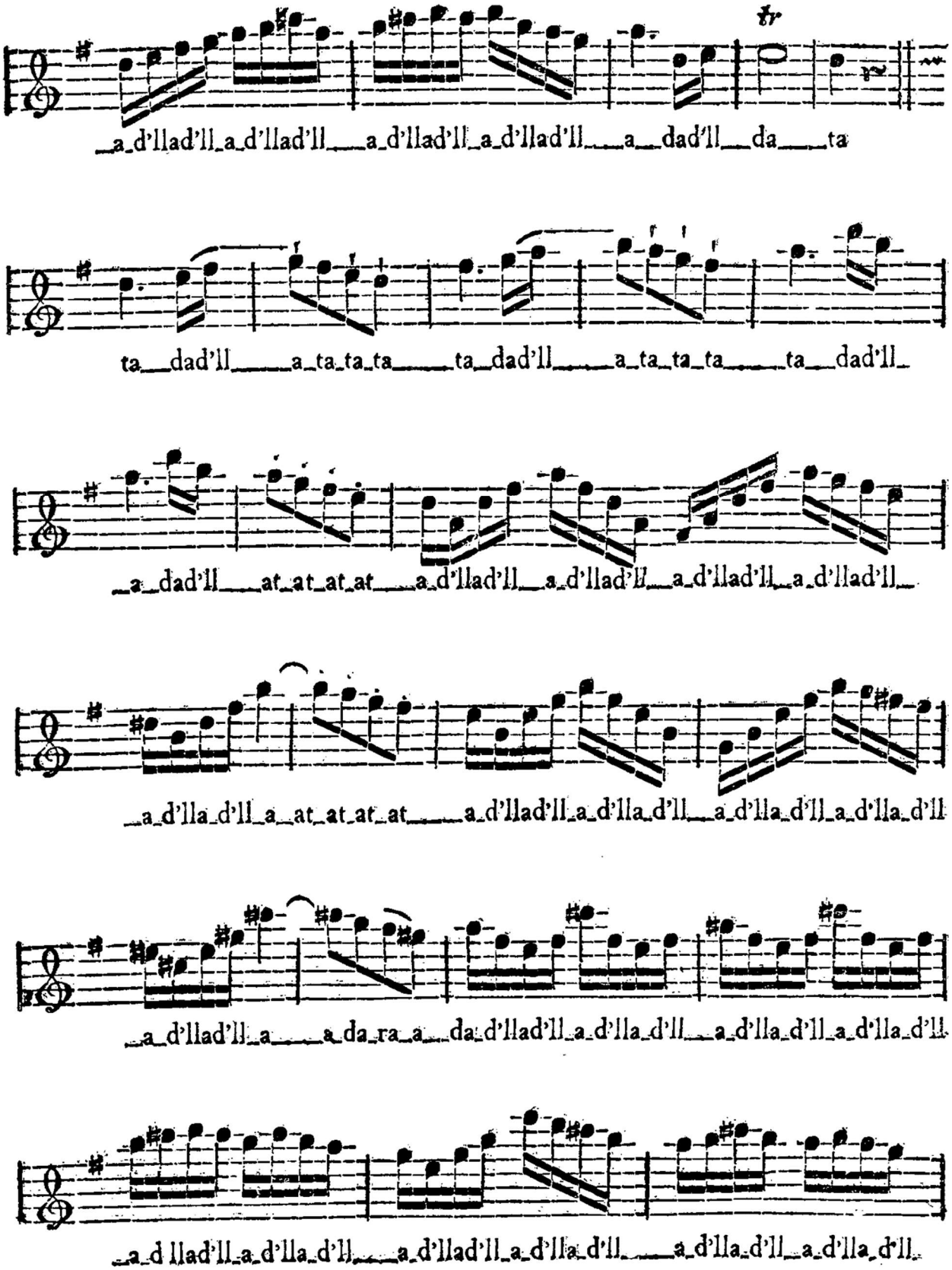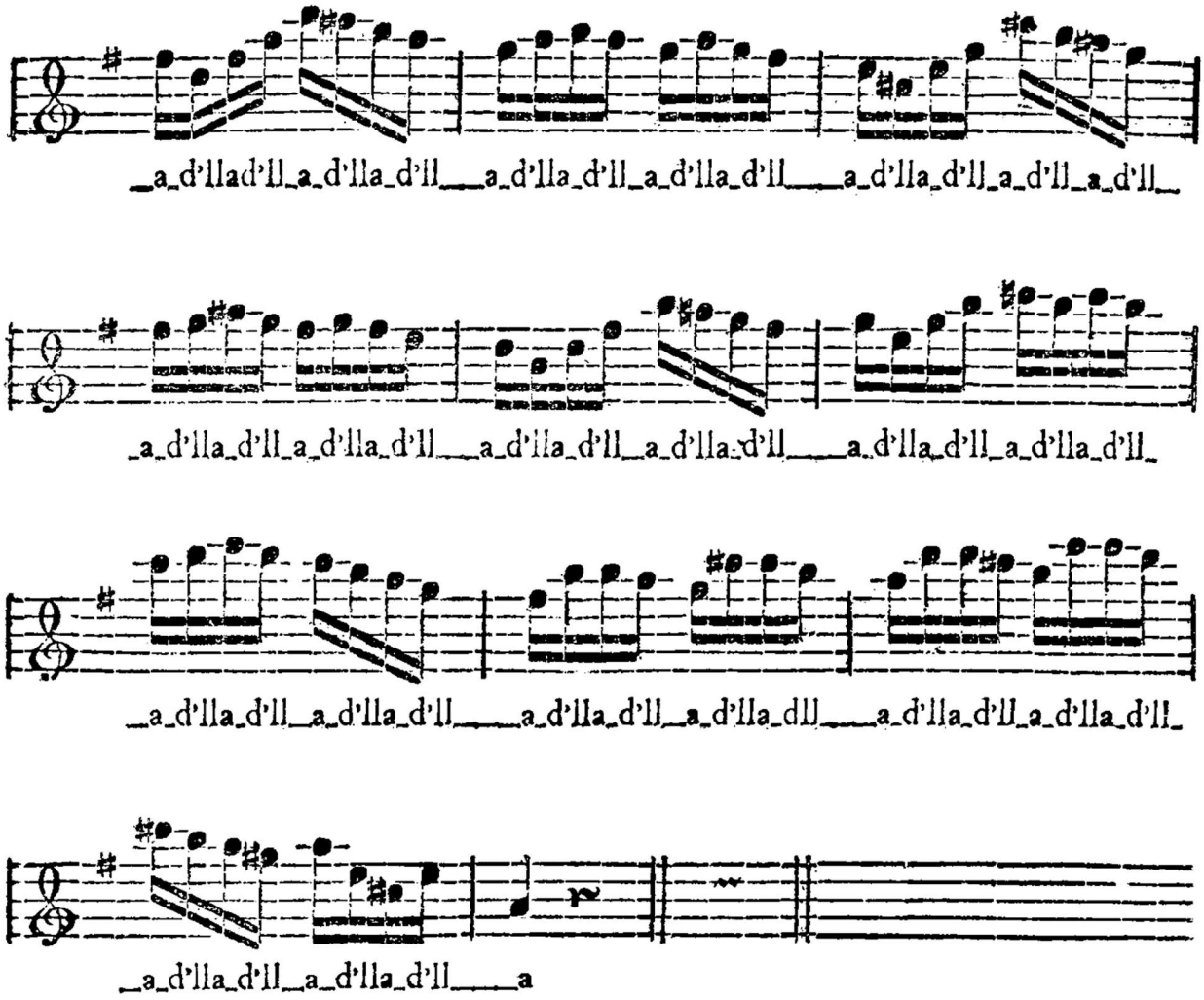


Приклад 3.2.3.е. Й.Г. Тромліц. Фонемні комбінації для подвійного staccato **[308, с. 231-235].**
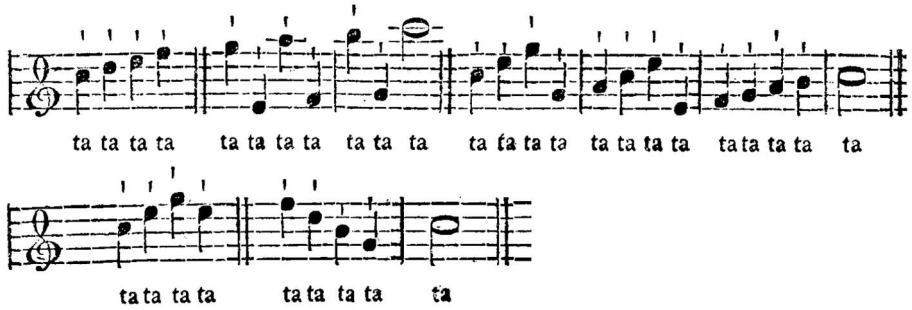



_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_ _a_d'll_ad'll_a_d'llad'll_ _a_d'llad'll_a_d'llad'll_
_a_d'llad'll_a_d'llad'll_ _a_d'llad'll_a_d'lla_d'll_ _a_da_a_da_ _a_da_a_da_
_a_da_a_da_ _a_da_a_da_ rad'llad'll_at_at_ _a_a_a_ta_rad'llad'll_at_at_
_a_a_a_ta_rad'llad'll_a_d'lla_d'll_ad'llad'll_a_d'llad'll_a_d'll_ad'll_a_d'llad'll_
_a_d'llad'll_a_d'lla_d'll_a_d'll_ad'li_a_d'll_a_d'll_ _a_ta_ _ra_a
_tara_d'll_ad'lla_d'll_ _a_ta_ _ra_a ta_ra_a_ _da_ta_ra_a_


da ta ra a da ta ra a dad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll
a ta ta ta a ta a ta ta ta ta a ta a ta ta a ta
a ta a ta a da ta ta ra a ta a ta a
ta a ta a ta a ta a ra a da a ta a
ta ra a ta a ta ra a ta a ta d'llad'll a d'lla d'll
a d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'll a d'll a d'llad'll a d'llad'll
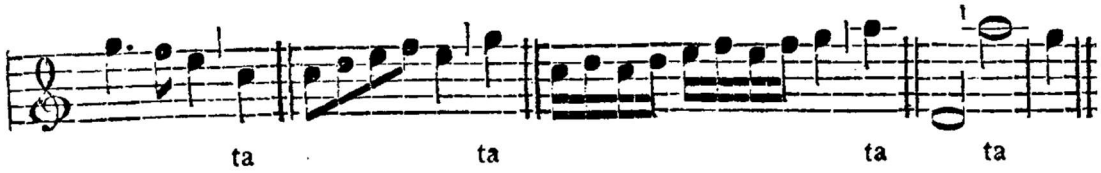

tr
a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll a dad'll da ta
ta dad'll a ta ta ta ta dad'll a ta ta ta ta dad'll
a dad'll at at at at a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll
a d'lla d'll a at at at at a d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'lla d'll
a d'llad'll a a da ra a da d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'lla d'll
a d llad'll a d'lla d'll a d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'lla d'll


_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'll_a_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_dll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a
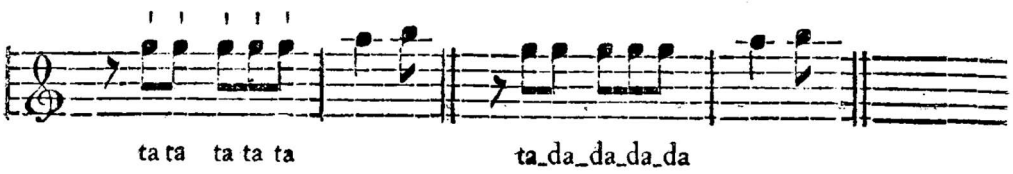
Приклад 3.2.3.є. Й.Г. Тромліц. Постійне використання складу ta на нотах з рисками **[Тром159].**
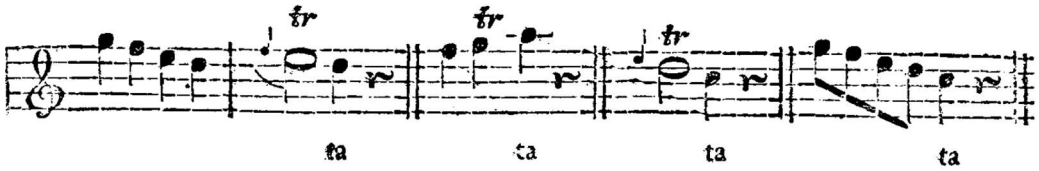


Приклад 3.2.3.ж. Й.Г. Тромліц. Постійне використання складу ta на останній ноті в такті, коли вона відноситься до наступної фрази **[308, с. 160].**



Приклад 3.2.3.з. Й.Г. Тромліц. Артикулювання на ta або da в залежності від ступеню необхідної зв'язності **[308, с. 161].**
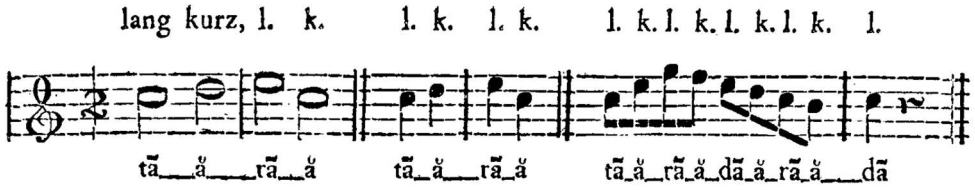


Приклад 3.2.3.и. Й.Г. Тромліц. Артикулювання завершення кадансу і нот, на які приходиться цезура **[308, с. 161].**
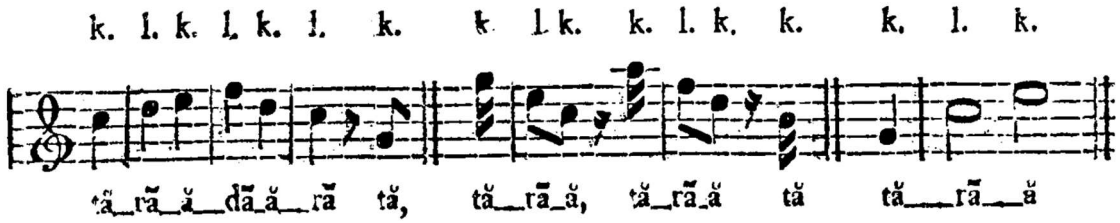


Приклад 3.2.3.і. Й.Г. Тромліц. Артикулювання на tat нот з крапками **[308, с. 161–162].**
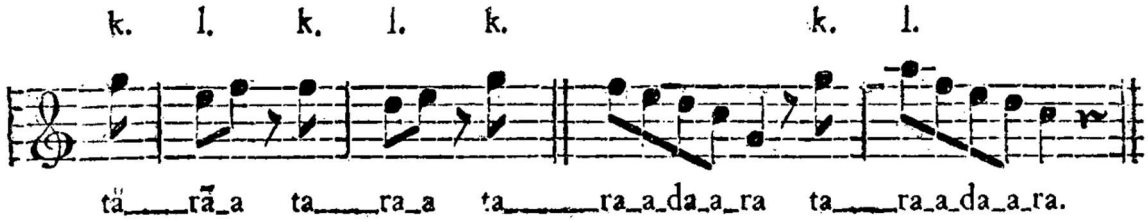


Приклад 3.2.3.ї. Й.Г. Тромліц. Артикулювання “хороших” і “поганих” нот **[308, с. 165].**
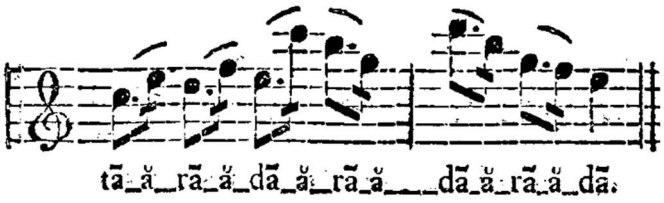


Приклад 3.2.3.й. Й.Г. Тромліц. Артикулювання на початку фрази **[308, с. 166].**
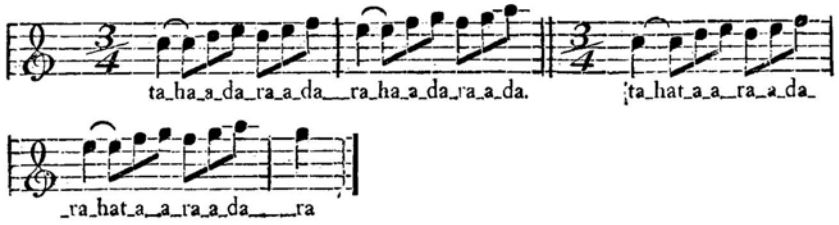


Приклад 3.2.3.к. Й.Г. Тромліц. Артикулювання на початку або всередині фрази на ta_ra_a_da_a_ra **[308, с. 168].**
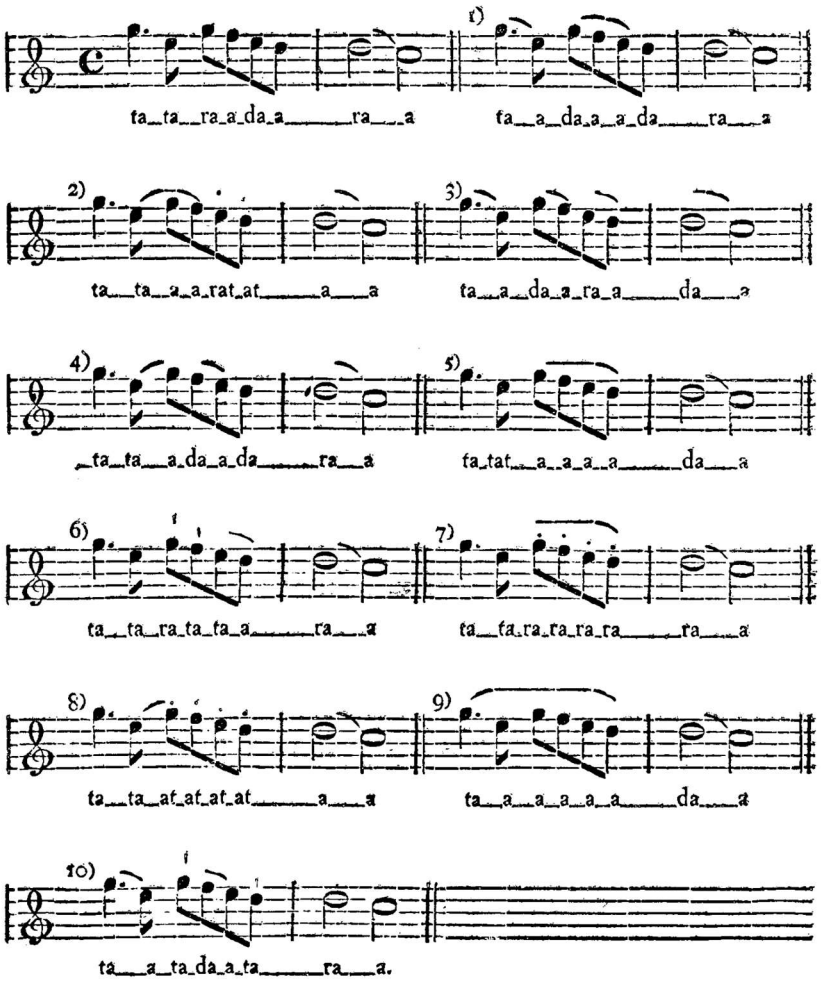


Приклад 3.2.3.л. Й.Г. Тромліц. Артикулювання пунктирних фігур в повільних темпах з ніжною мелодією та з лігами **[308, с. 172].**
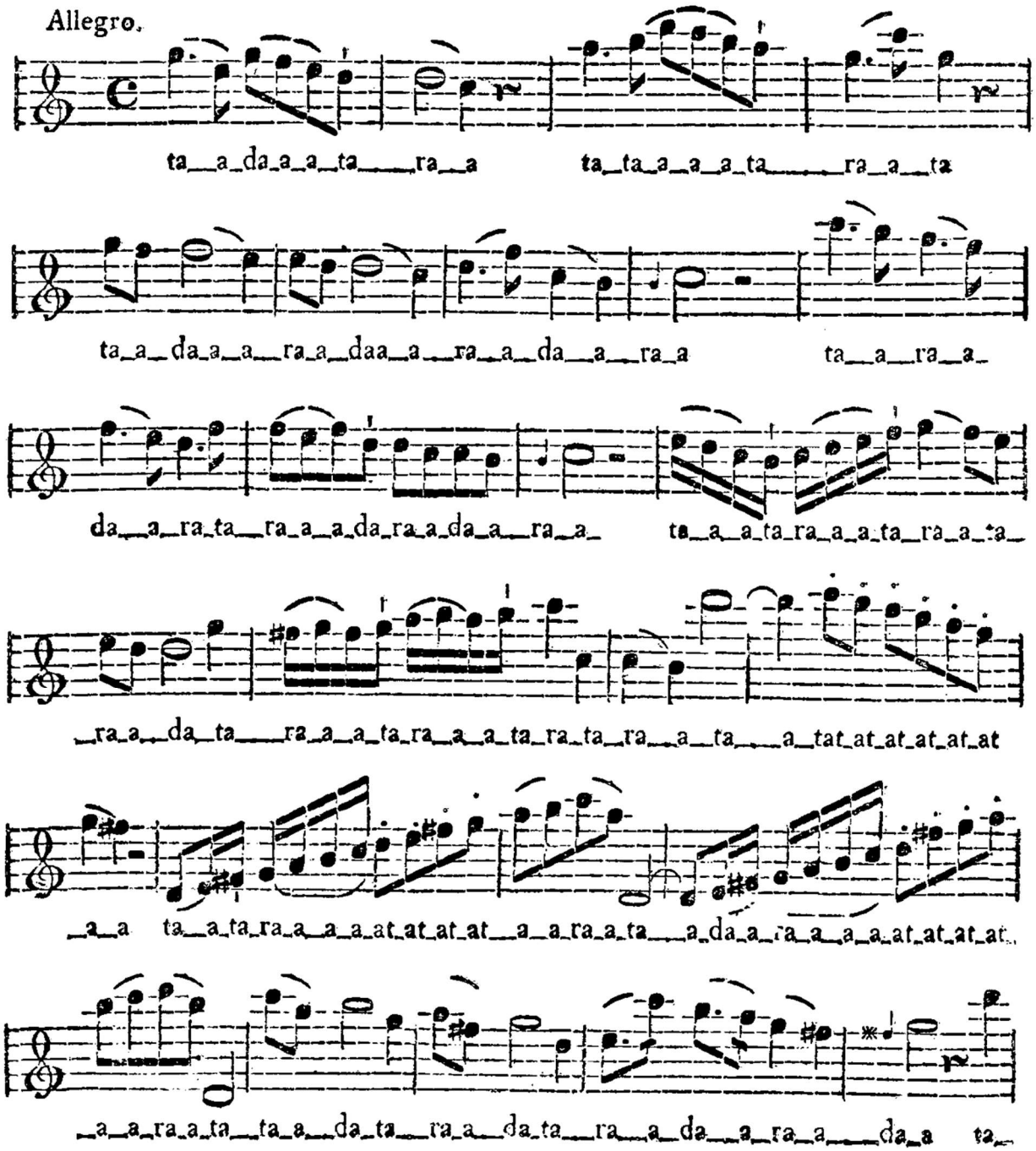


Приклад 3.2.3.м. Й.Г. Тромліц. Артикулювання тріолі, перша нота котрої злігована з попередньою **[308, с. 180].**
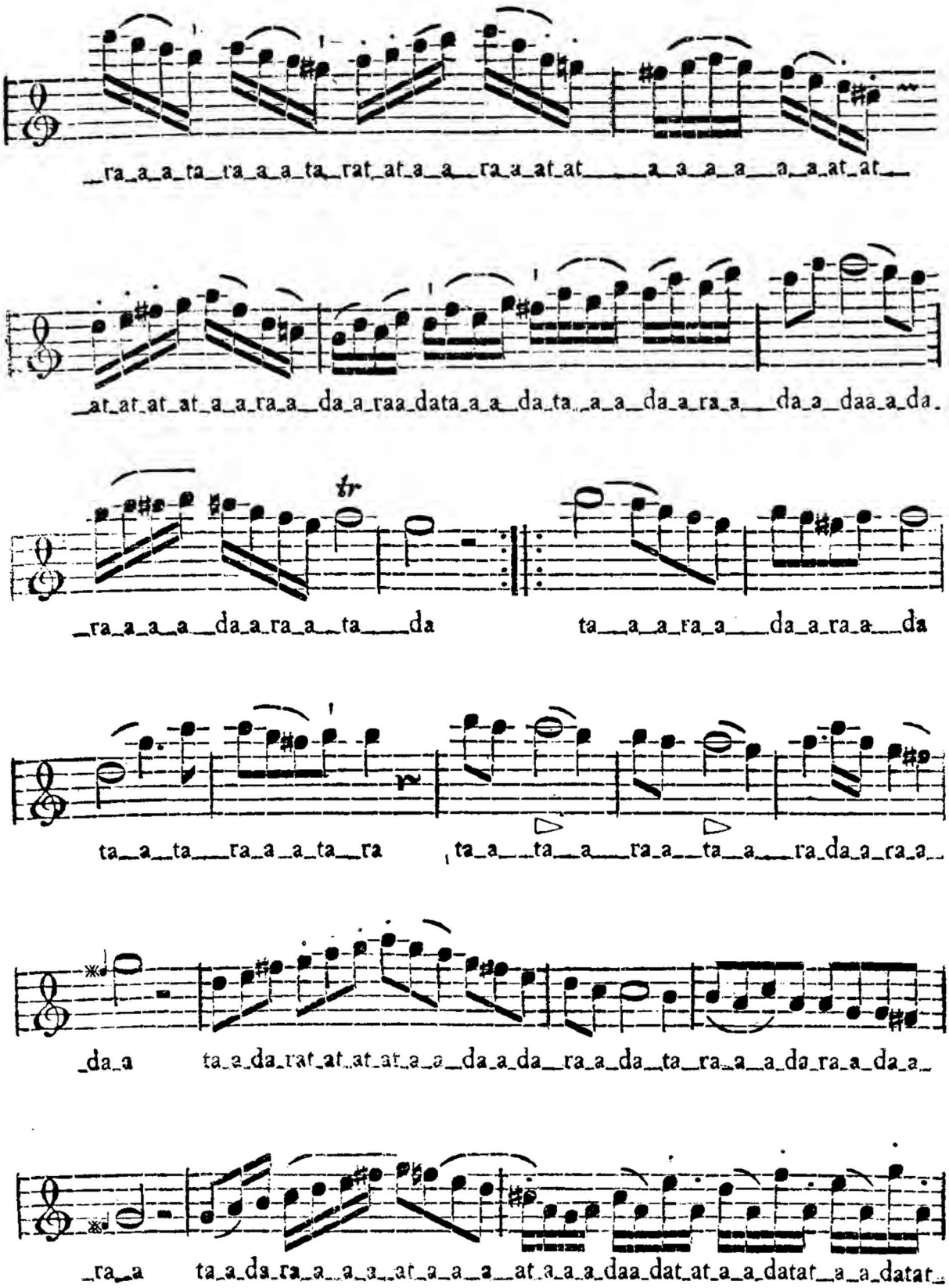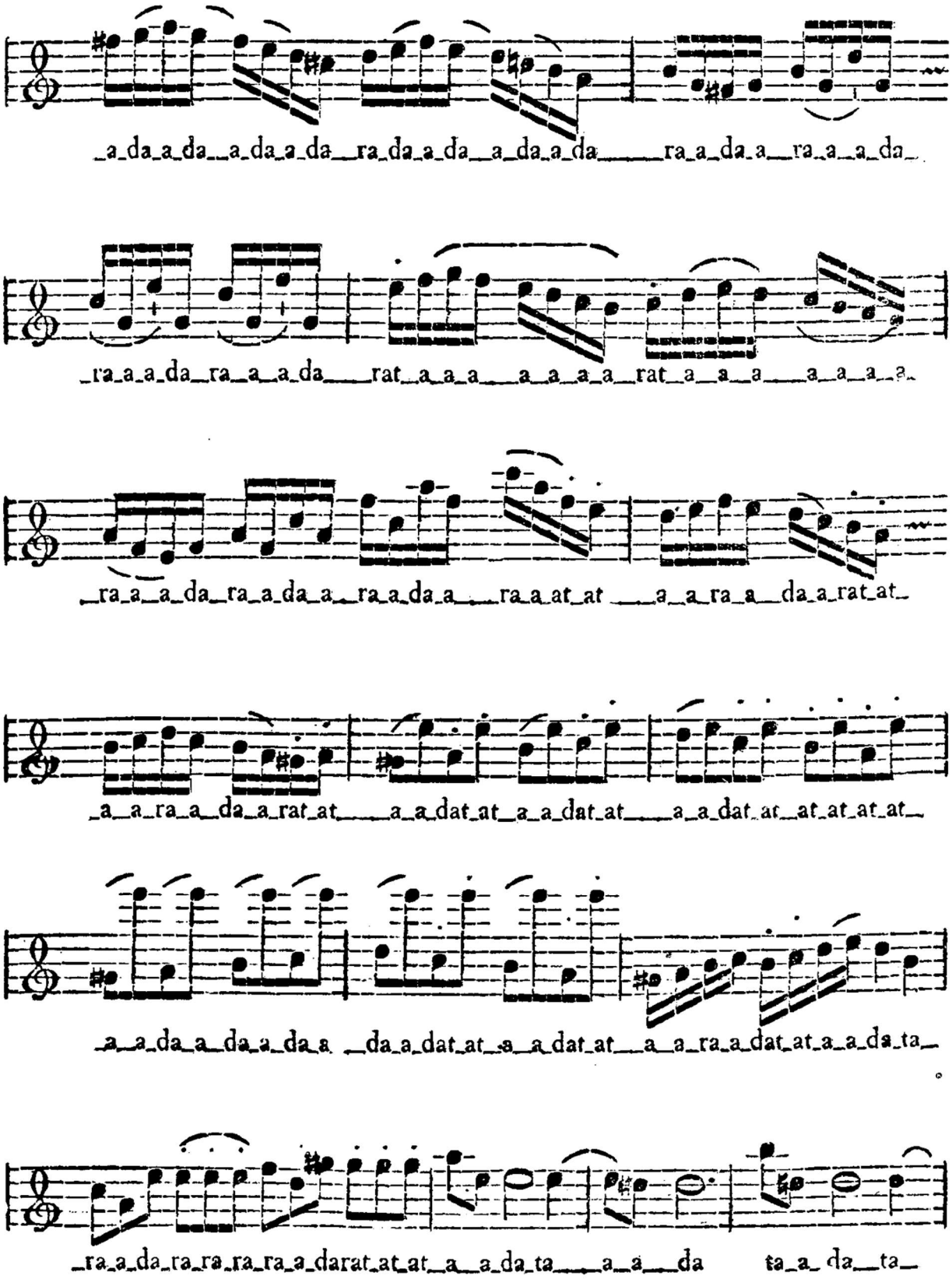


Приклад 3.2.3.н. Й.Г. Тромліц. Одинадцять варіантів артикулювання однієї фрази, перший з яких реалізовано за правилами, а всі інші є винятками **[308, с. 204].**
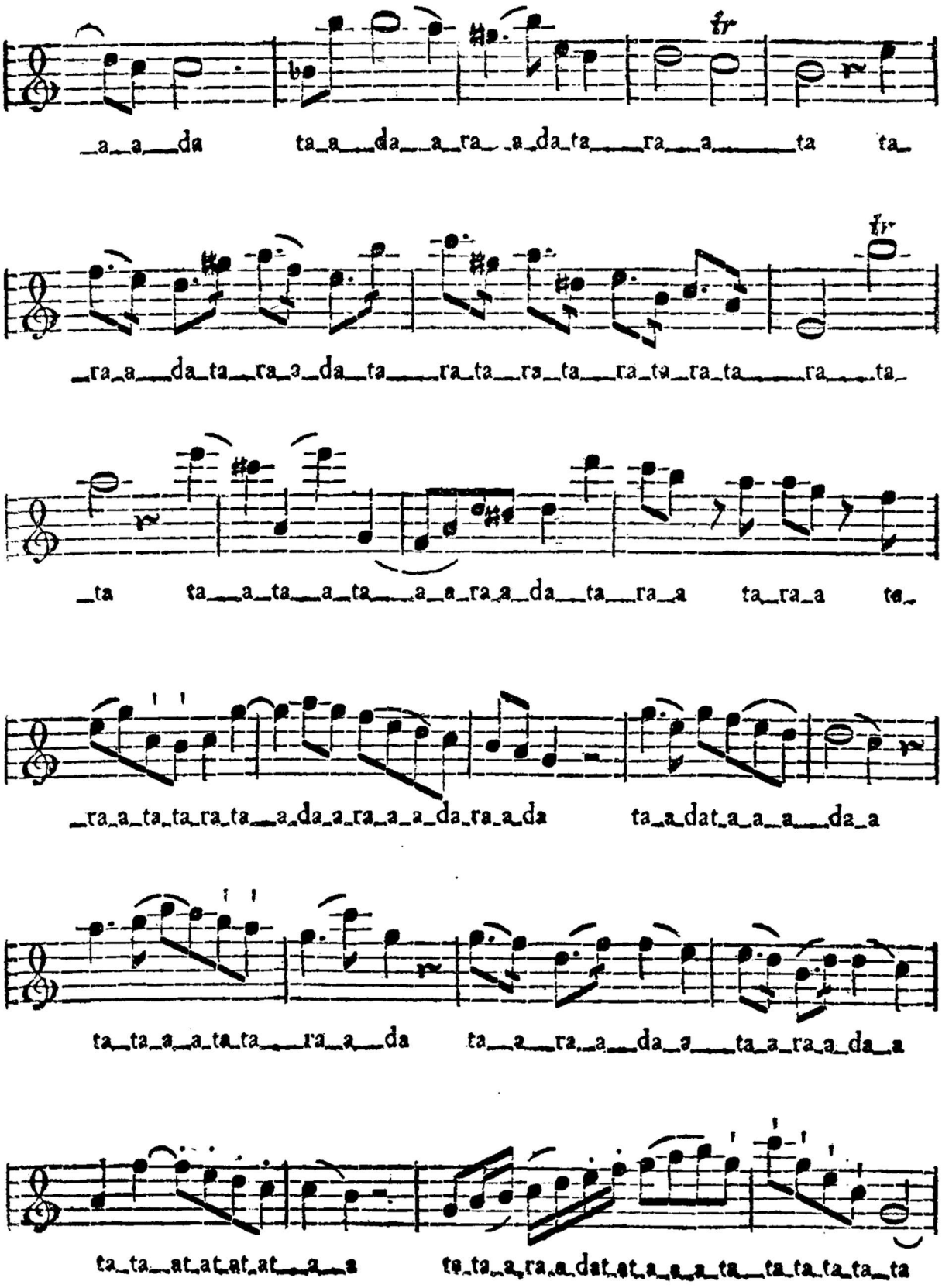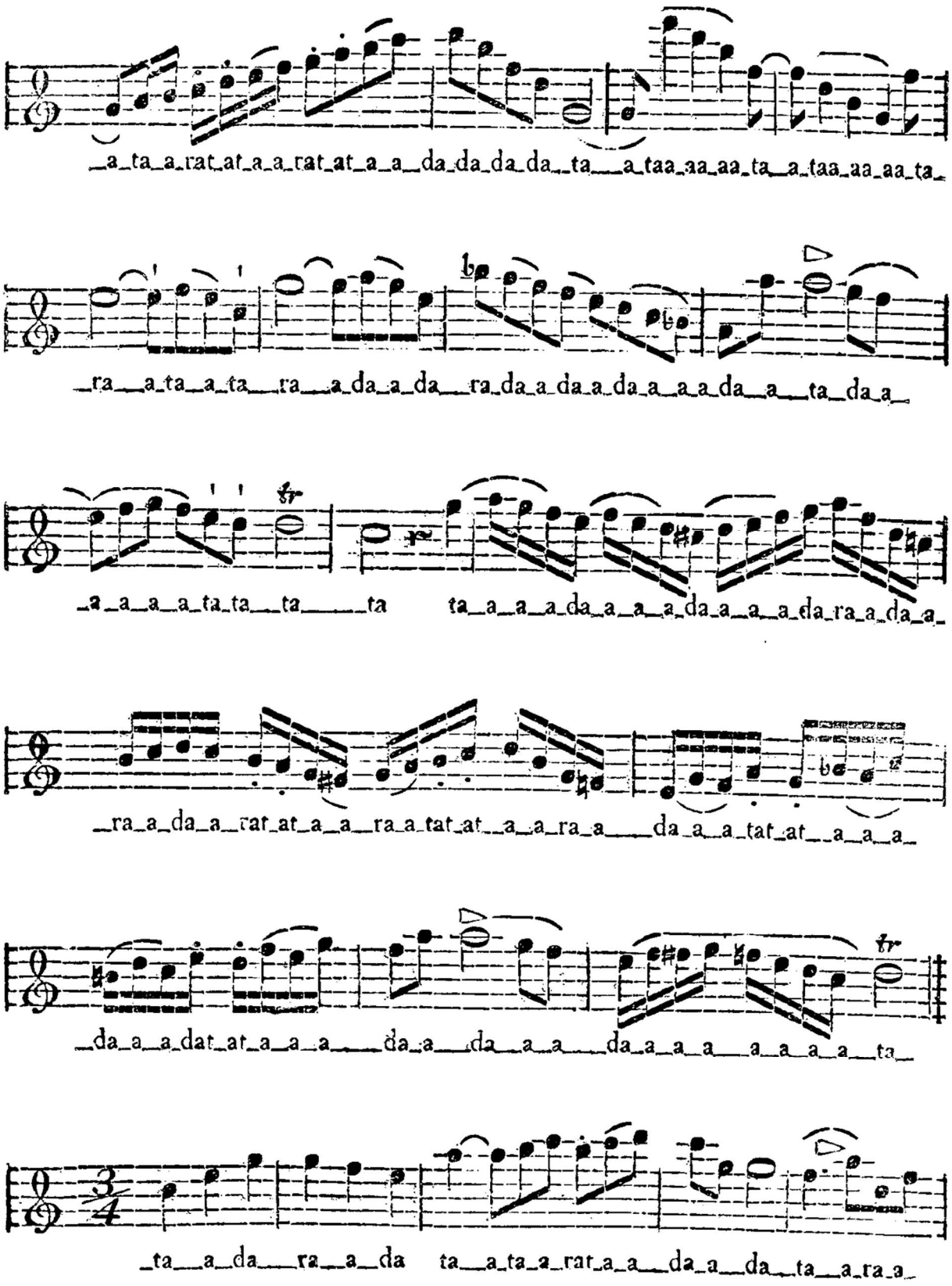


Приклад 3.2.3.о. Й.Г. Тромліц. Можливі фонемні комбінації на прикладі цілої частини твору **[308, с. 197-202].**
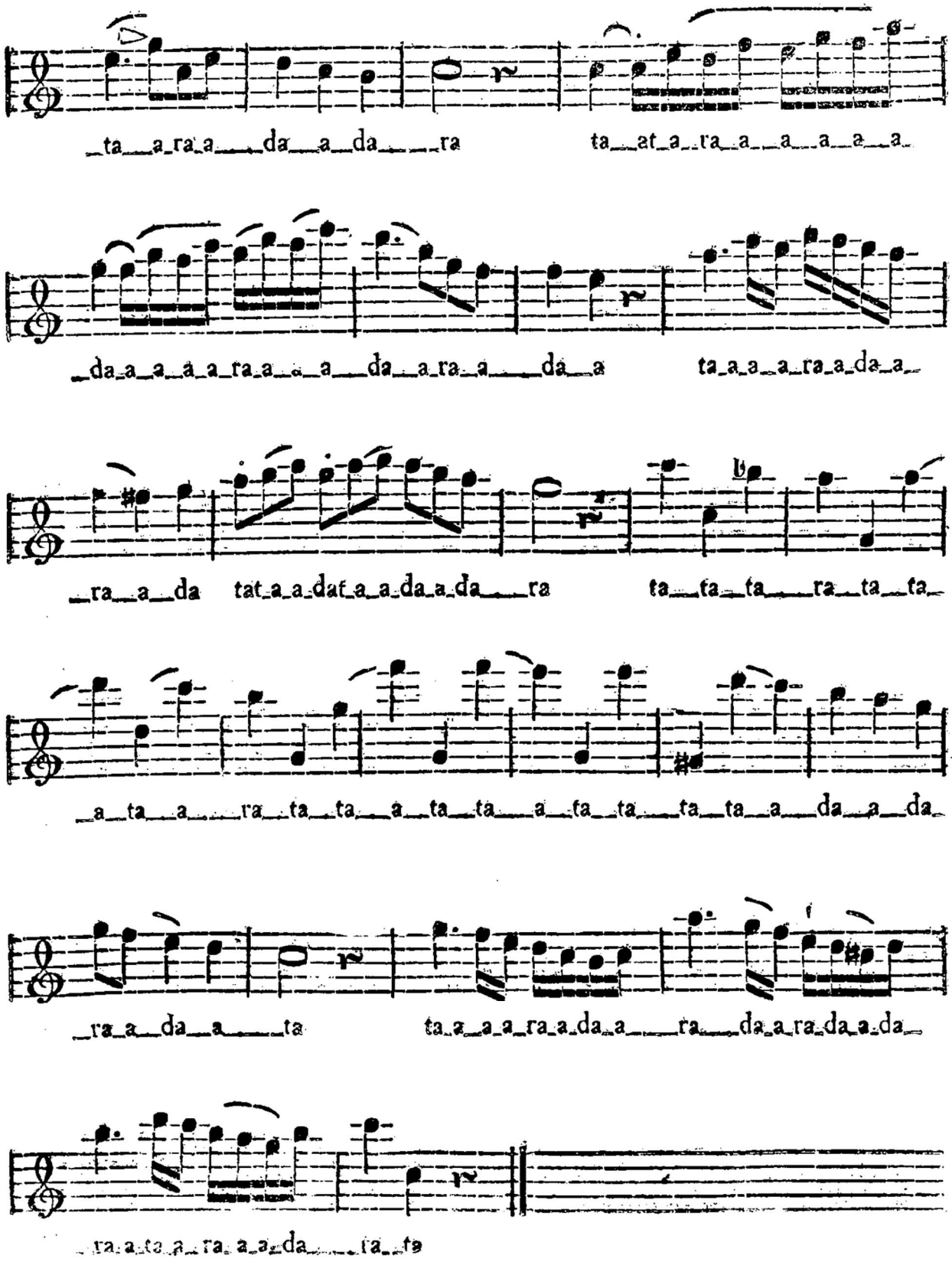



_ra_a_a_ta_ra_a_a_ta_rat_at_a_a_ra_a_at_at_____a_a_a_a_a_a_at_at_
_at_at_at_at_a_a_ra_a_da_a_raa_data_a_a_da_ta_a_a_da_a_ra_a_da_a_daa_a_da_
tr
_ra_a_a_a_da_a_ra_a_ta_____da
ta_a_a_ra_a_da_a_ra_a_da
ta_a_ta_ra_a_a_ta_ra
ta_a_ta_a_ra_a_ta_a_ra_da_a_ra_a_
_da_a
ta_a_da_rat_at_at_at_a_a_da_a_da_ra_a_da_ta_ra_a_a_da_ra_a_da_a_
_ra_a
ta_a_da_ra_a_a_a_at_a_a_a_at_a_a_a_daa_dat_at_a_a_datat_a_a_datat_

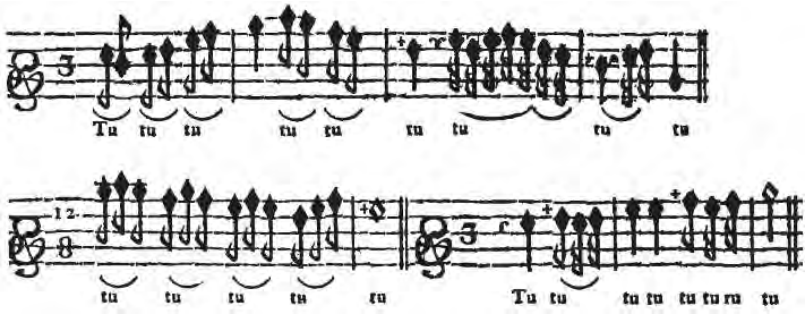

_a_da_a_da__a_da_a_da__ra_da_a_da__a_da_a_da_____ra_a_da_a__ra_a_a_da_
_ra_a_a_da_ra_a_a_da____rat_a_a_a___a_a_a_a_rat_a__a__a____a_a_a_a_
_ra_a_a_da_ra_a_da_a__ra_a_da_a___ra_a_at_at ___a_a_ra_a__da_a_rat_at_
_a_a_ra_a_da_a_rat_at_____a_a_dat_at_a_a_dat_at____a_a_dat_at_at_at_at_at_
_a_a_da_a_da_a_da_a _da_a_dat_at_a_a_dat_at__a_a_ra_a_dat_at_a_a_da_ta_
_ra_a_da_ra_ra_ra_ra_a_darat_at_at__a_a_da_ta____a_a___da ta_a_ da__ta_


fr
_a_a__da ta_a__da__a_ra_ a_da_ta___ra__a_____ta ta_
fr
_ra_a__da_ta__ra_a_da__ta___ra_ta__ra_ta__ra_ta_ra_ta____ra___ta_
_ta ta__a_ta__a_ta___a_a_ra_a_da__ta__ra_a ta_ra_a te_
_ra_a_ta_ta_ra_ta__a_da_a_ra_a_a_da_ra_a_da ta_a_dat_a_a_a__da_a
ta_ta_a_a_ta_ta___ra_a__da ta__a__ra_a__da_a___ta_a_ra_a_da_a
ta_ta__at_at_at_at__a__a te_ta_a_ra_a_dat_at_a_a_a_ta__ta_ta_ta_ta_ta
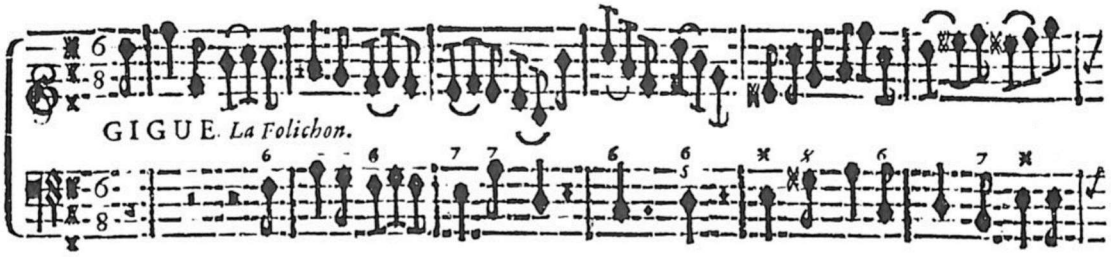

_a_ta_a_rat_at_a_a_rat_at_a_a_da_da_da_da_ta_a_taa_aa_aa_ta_a_taa_aa_aa_ta_
_ra_a_ta_a_ta_ra_a_da_a_da_ra_da_a_da_a_da_a_a_a_da_a_ta_da_a_
_a_a_a_a_ta_ta_ta_ta ta_a_a_a_da_a_a_a_da_a_a_a_da_ra_a_da_a_
_ra_a_da_a_rat_at_a_a_ra_a_tat_at_a_a_ra_a_da_a_a_tat_at_a_a_a_
_da_a_a_dat_at_a_a_a_da_a_da_a_a_da_a_a_a_a_a_a_a_ta_
_ta_a_da_ra_a_da ta_a_ta_a_rat_a_a_da_a_da_ta_a_ra_a_


_ta__a_ra_a___da__a_da____ra ta__at_a_ra_a__a__a__a__a_
_da_a_a_a_ra_a_a___da__a_ra_a___da__a ta_a_a_a_ra_a_da_a_
_ra__a__da tat_a_a_dat_a_a_da_a_da___ra ta__ta__ta___ra__ta__ta_
_a__ta__a___ra__ta__ta__a__ta__ta___a__ta__ta___ta__ta__a___da__a__da_
_ra_a__da__a____ta ta_a_a_a_ra_a_da_a___ra__da_a_ra_da_a_da_
_ra_a_ta_a_ra_a_a_da___ra__ta
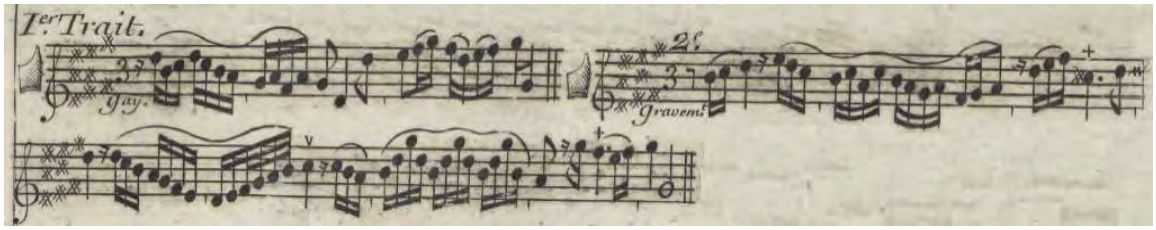
Приклад 3.2.3.п. Ж. М. Оттетер. Приклад артикулювання штриха legato **[235, с. 17–19].**



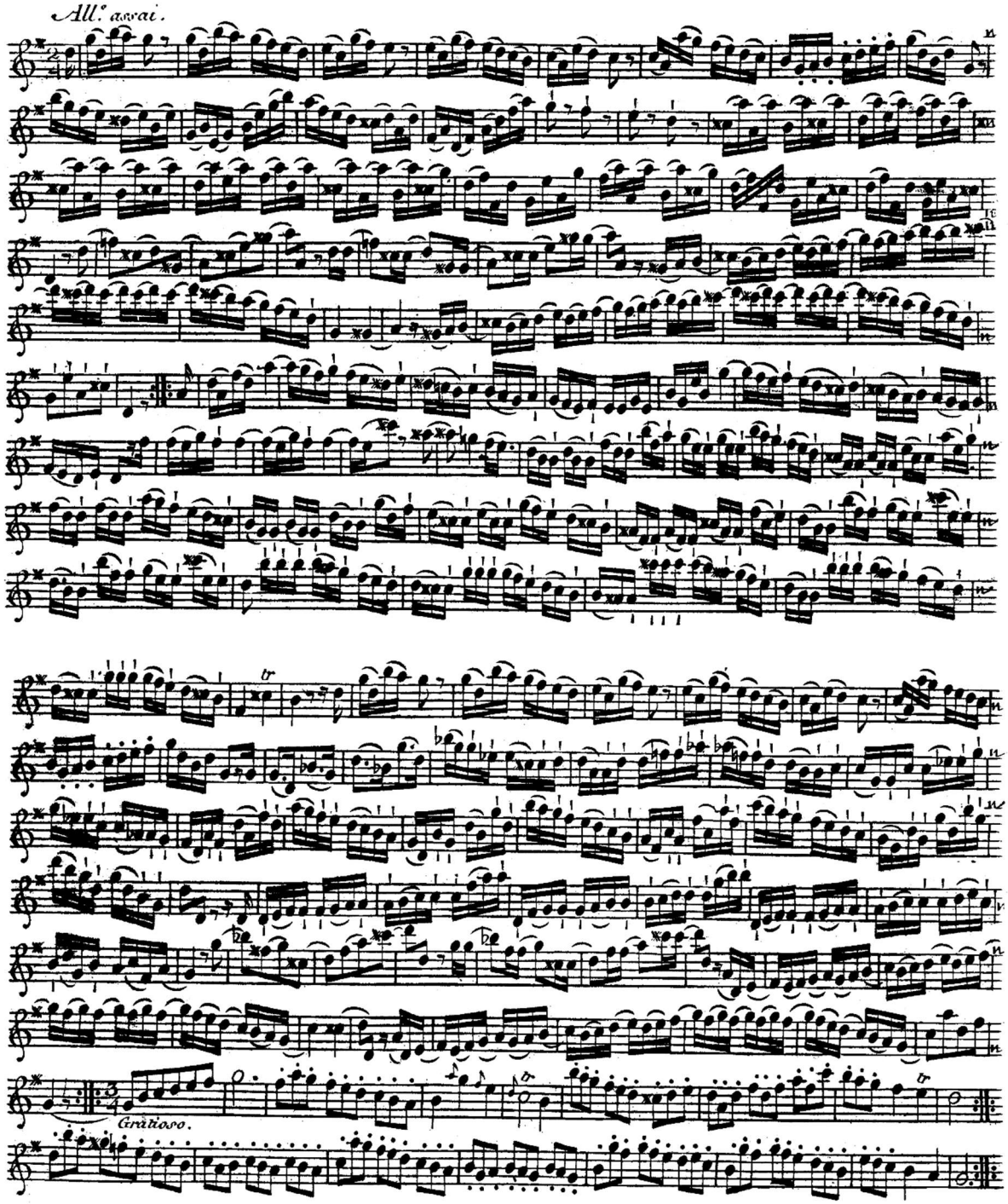
Приклад 3.2.3.р. Ж. М. Оттетер. Характерні штрихи для жиги **[236, с. 16].**
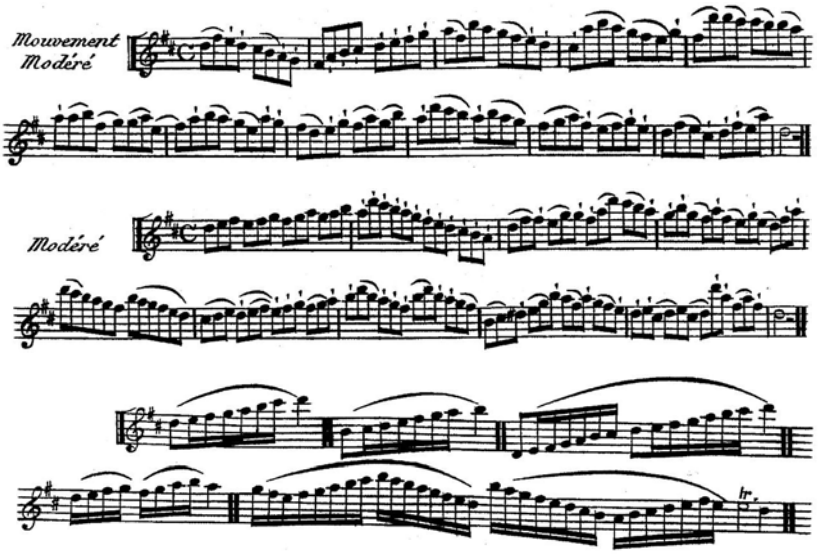


Приклад 3.2.3.с. Ж. М. Оттетер. Ліги, що об'єднують більше ніж чотири ноти **[236, с. 22].**
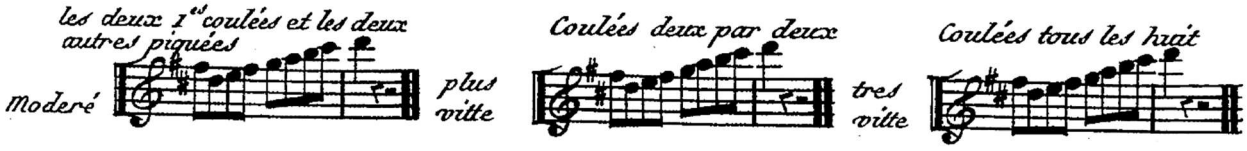


Приклад 3.2.3.т. А.Мао. Allegro з найрізноманітнішими прикладами штрихових комбінацій **[258, с. 24-25].**
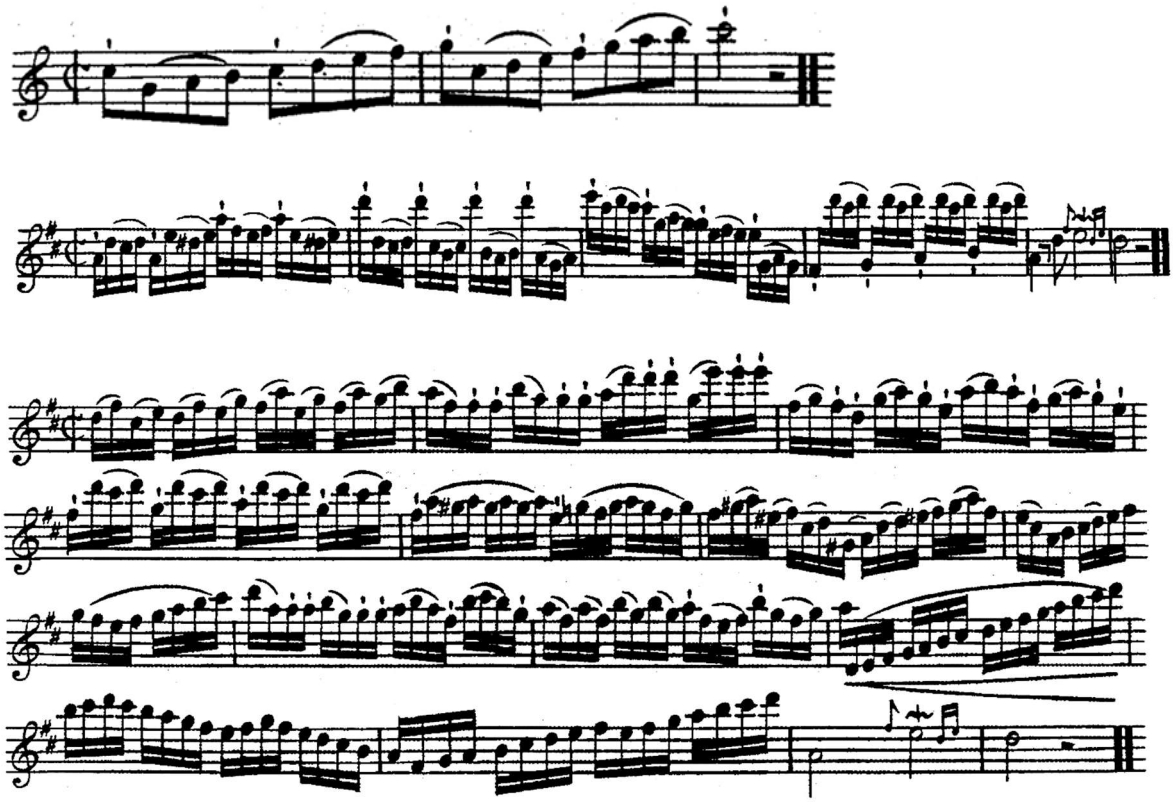


Приклад 3.2.3.у. А.Вандерхаґен. Приклади штрихових комбінацій **[311, с. 36-37].**



Приклад 3.2.3.ф. А.Вандерхаґен. Вплив темпу на вибір штриха **[311, с. 37].**

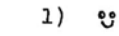
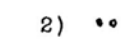
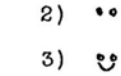
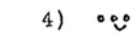
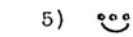
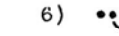
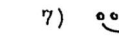
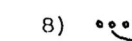
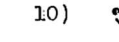
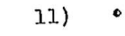
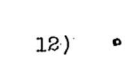
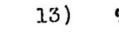
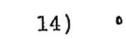


Приклад 3.2.3.х. Ф. Дев'єн. Послідовності штрихів, які використовуються, коли мелодія рухається схожим чином [189, с. 10].



Приклад 3.2.3.ц. Т.Е. Ворнер. Таблиця частоти використання комбінацій штрихів в періоди з 1600 по 1735, з 1735 по 1780 і з 1780 по 1830 рр. **[313, с. 94-95].**
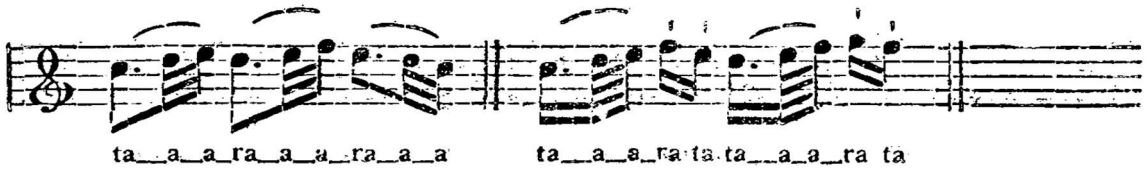
CHART SUMMARIZING SLUR COMBINATIONS 1600-1830

	Articulation	1600-1735	1735-1780	1780-1830	Melodic Contour
1)		occasional	very common	very common	stepwise; leaps
2)		rare	frequent	frequent	stepwise; leaps
3)		occasional	common	common	stepwise; occasionally for leaps; descending two-note figures in which the second note of one group is the same pitch as the first note of the next
4)		very rare	rare	occasional	stepwise (for notes connected by the slur)
5)		occasional	frequent	frequent	stepwise; leaps; three stepwise followed by a leap
6)		occasional	frequent	frequent	stepwise; leaps; a leap followed by three stepwise
7)		occasional	common	very common	stepwise; leaps
8)		rare	occasional	occasional	leap followed by seven stepwise
9)		occasional	occasional	occasional	stepwise (often scalar)
10)		occasional	very common	very common	stepwise; leaps
11)		rare	frequent	frequent	stepwise; leap followed by step
12)		very rare	rare	rare	stepwise (often scalar)
13)		occasional	very common	very common	stepwise; leaps
14)		very rare	occasional	occasional	leap followed by five stepwise
15)		occasional	occasional	occasional	stepwise (often scalar)
16)	slur extending more than two beats	rare	rare	occasional	stepwise (often scalar)
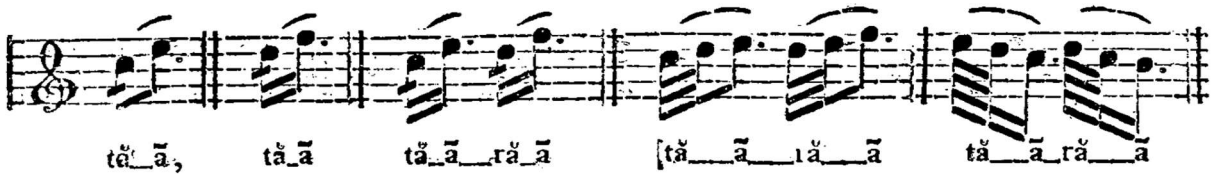
Приклад 3.2.4.а. Й.Й. Кванц. Загострення пунктирного ритму **[66, с. 67].**
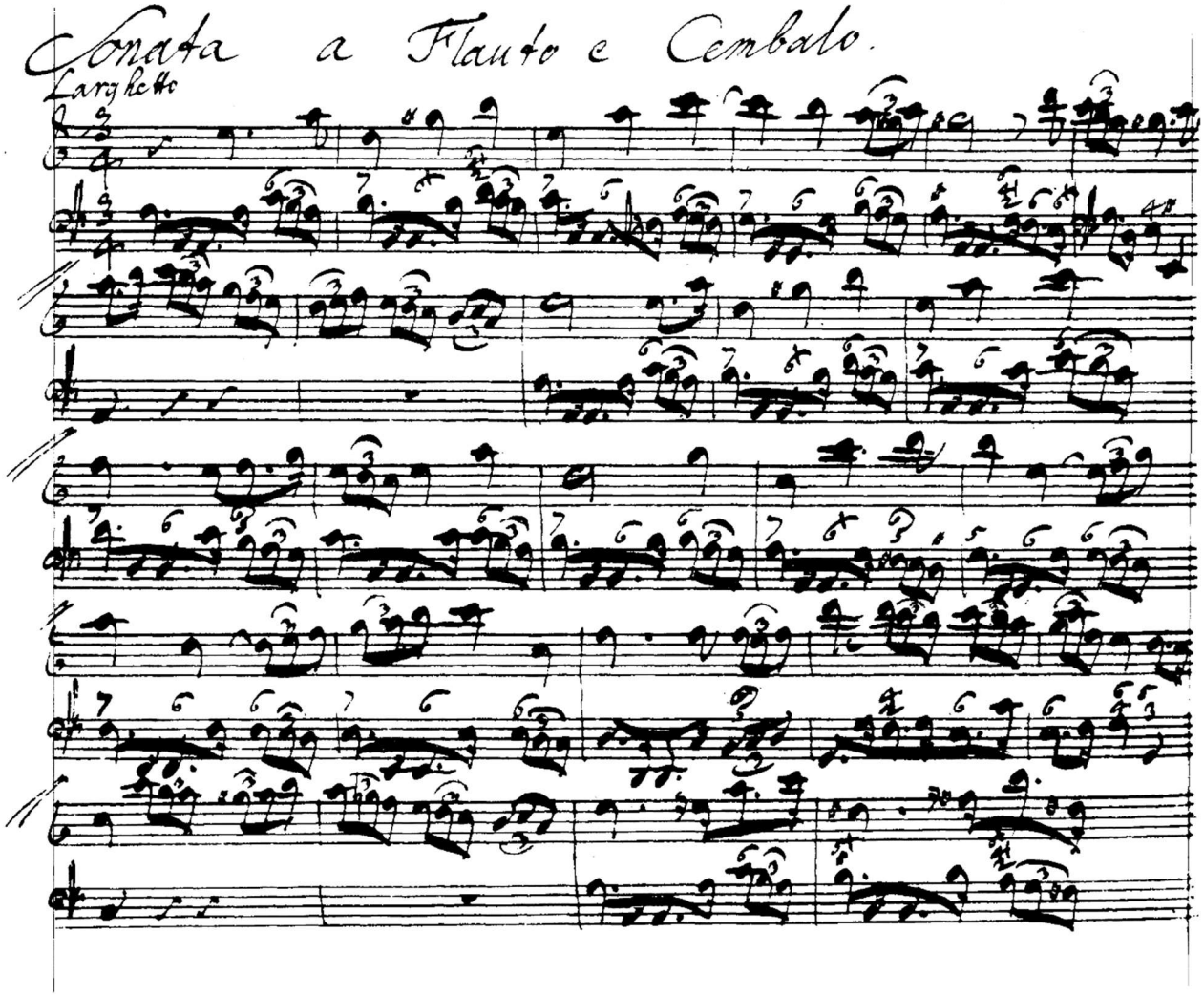


Приклад 3.2.4.б. Й.Г. Тромліц. Лігування при пунктирному ритмі **[116, с. 231].**
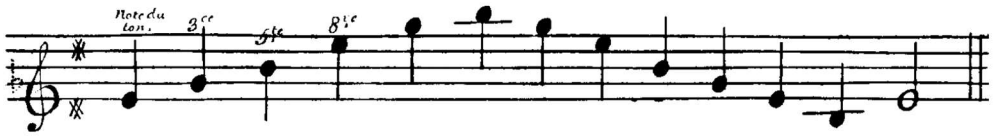


Приклад 3.2.4.в. Й.Г. Тромліц. Лігування при оберненому пунктирному ритмі **[116, с. 232].**
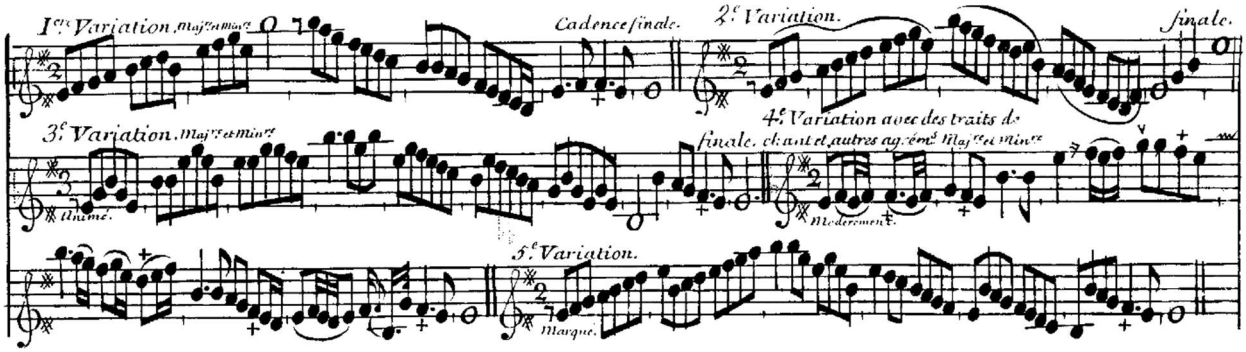


Приклад 3.2.4.г. Г.Ф. Гендель соната для поздовжньої флейти з continuo ля мінор (HWV 362). Співвідношення пунктирного і тріольного ритмів.
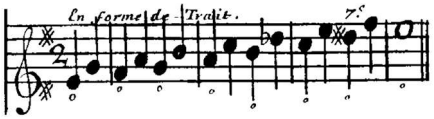


Приклад 3.2.5.а. Ж.-М. Оттетер. Мелодико-гармонічна основа для створення прелюдій **[236, с. 3].**
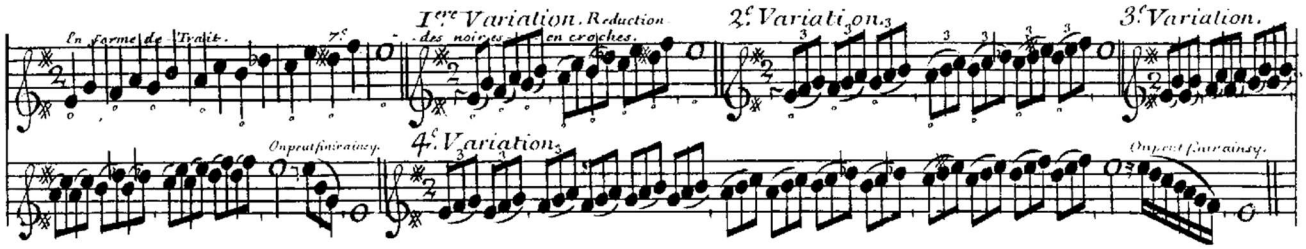


Приклад 3.2.5.б. Ж.-М. Оттетер. Можливі варіанти заповнення мелодико-гармонічної основи **[236, с. 4].**
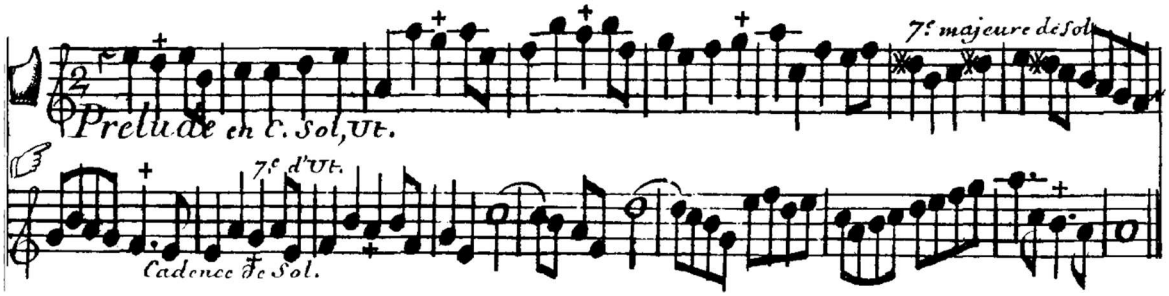


Приклад 3.2.5.в. Ж.-М. Оттетер. Терцова мелодико-гармонічна основа для створення прелюдій. **[236, с. 4].**
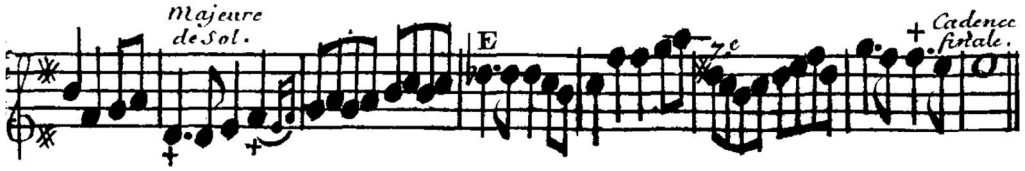


Приклад 3.2.5.г. Ж.-М. Оттетер. Можливі варіанти заповнення терцового мелодико-гармонічного каркасу **[236, с. 4].**
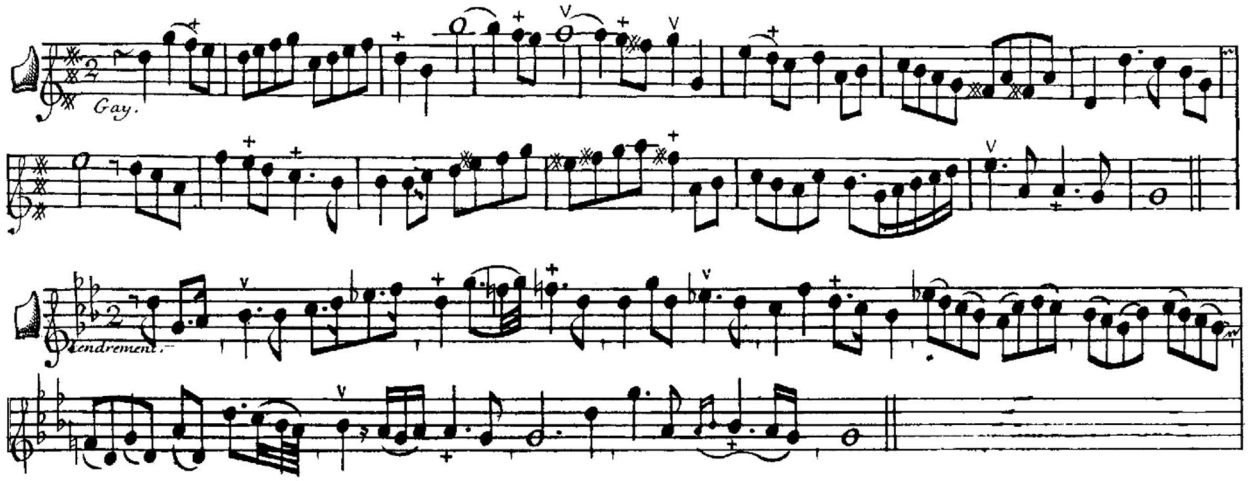


Приклад 3.2.5.ґ. Ж.-М. Оттетер. Відхилення у тональність домінанти з кадансовим закріпленням через підвищення IV ступеня **[236, с. 46].**
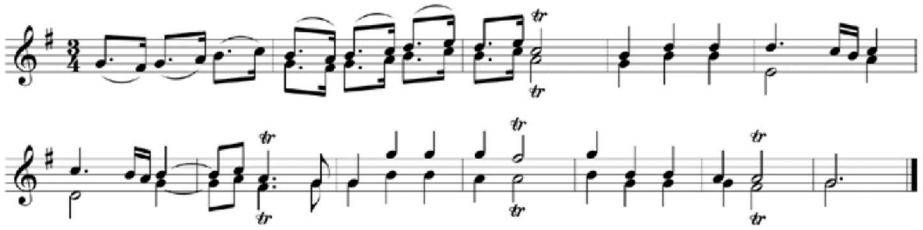


Приклад 3.2.5.д. Ж.-М. Оттетер. Відхилення у тональність субдомінанти через пониження VII ступеня у мажорі **[236, с. 46].**



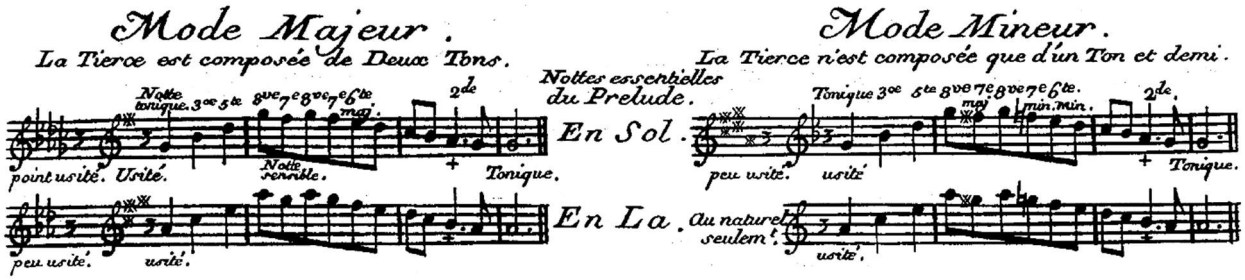
Приклад 3.2.5.е. Ж.-М. Оттетер. Прелюдії у швидкому (поділені на такти у відповідності до розміру) і повільному (не мають чіткого поділу на такти) темпі [279] **[236, с. 10].**



Приклад 3.2.5.є. М. Корретт. Двоголосна прелюдія **[220, с. 64].**

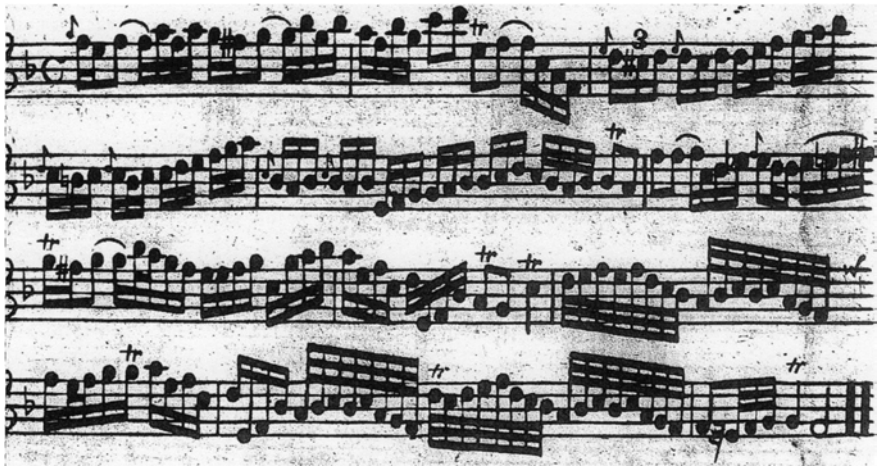


Приклад 3.2.5.ж. Т. Борде. Мелодико-гармонічна основа для прелюдування в кількох тональностях **[153, с. 16].**
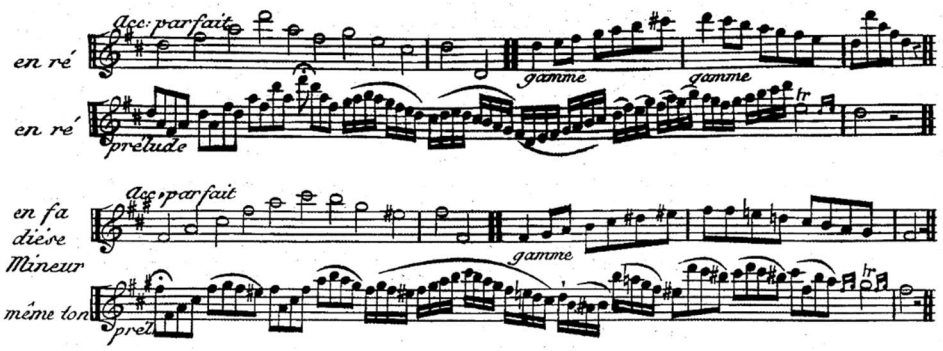


[279] "Дзьоб" перед нотоносцем каже про те, що дана прелюдія призначена для виконання на поздовжній флейті.
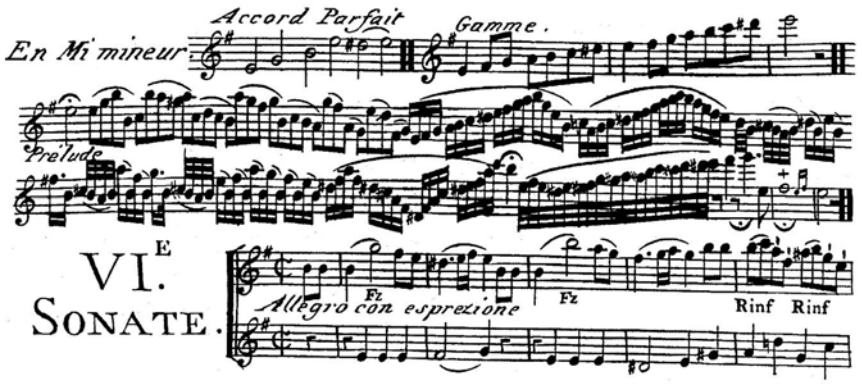
Приклад 3.2.5.з. Л. Греном. приклад віртуозної прелюдії **[183, с. 101].**
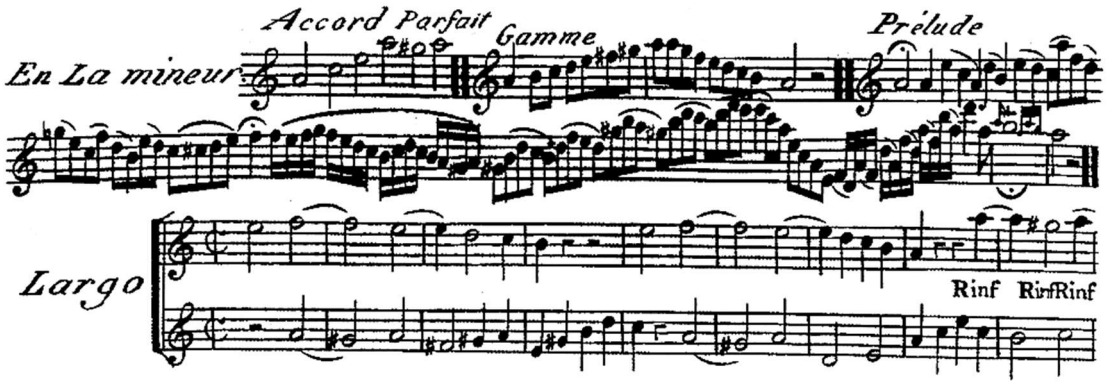


Приклад 3.2.5.и. А. Вандерхаґен. Приклади прелюдій **[311, с. 66,68].**
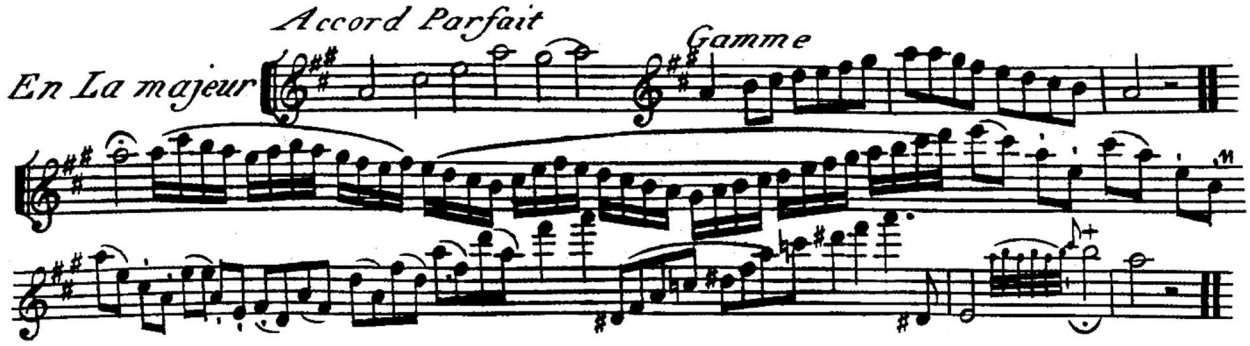


Приклад 3.2.5.і. Ф. Дев'єн. Прелюдія до I ч. сонати №6 **[189, с. 70].**
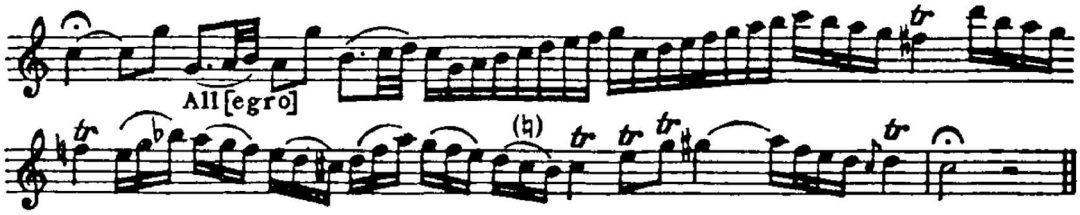


Приклад 3.2.5.ї. Ф. Дев'єн. Прелюдія до II ч. сонати №6 **[189, с. 74].**



Приклад 3.2.5.й. Ф. Дев'єн. Віртуозна прелюдія, в якій охоплений увесь діапазон одноклапанної флейти **[189, с. 62].**
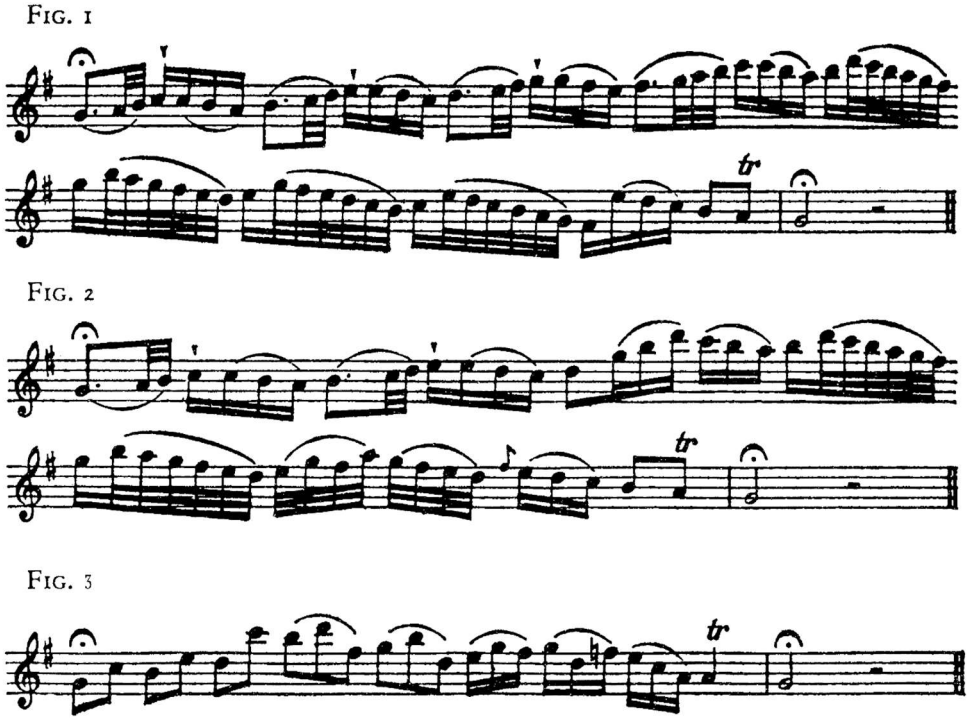


Приклад 3.2.5.к. Й.Й. Кванц. приклад "радісної" каденції **[66, с. 181].**
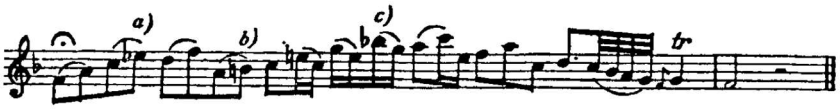


Приклад 3.2.5.л. Й.Й. Кванц. приклад “сумної” каденції **[66, с. 181].**



Приклад 3.2.5.м. Й.Й. Кванц. Приклад правильно і неправильно побудованої каденції **[66, с. 179].** ***У Fig. 1 два види мотивів повторені чотири рази кожен, що “стомлює слух”. У Fig. 2 ці мотиви повторюються лише двічі, а далі змінюються іншими фігурами. Відповідно, Fig. 2 слід надати перевагу. Fig. 3 – це спрощений варіант Fig. 2.***
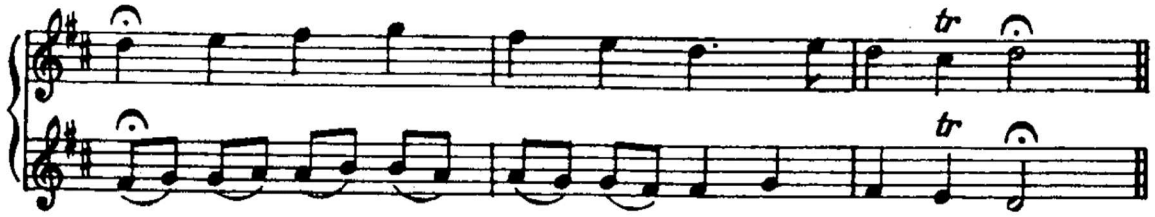


Приклад 3.2.5.н. Й.Й. Кванц. Мажорна каденція з відхиленням у тональності S та D **[66, с. 180].**
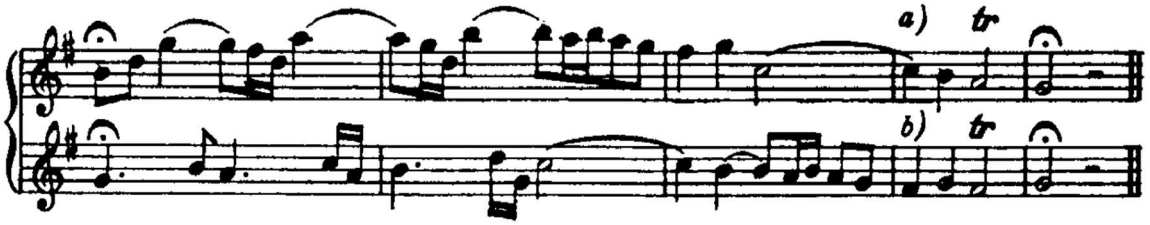


Приклад 3.2.5.о. Й.Й. Кванц. Мінорна каденція з відхиленням у тональності S та D **[66, с. 181].**
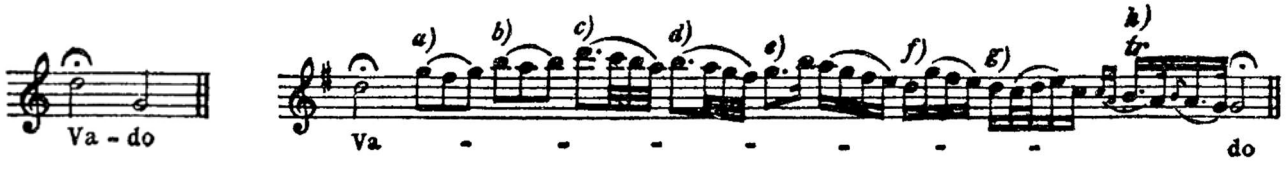


Приклад 3.2.5.п. Й.Й. Кванц. Двоголосна каденція секстами, з випередженням нижнього голосу, який задає рух **[66, с. 184].**
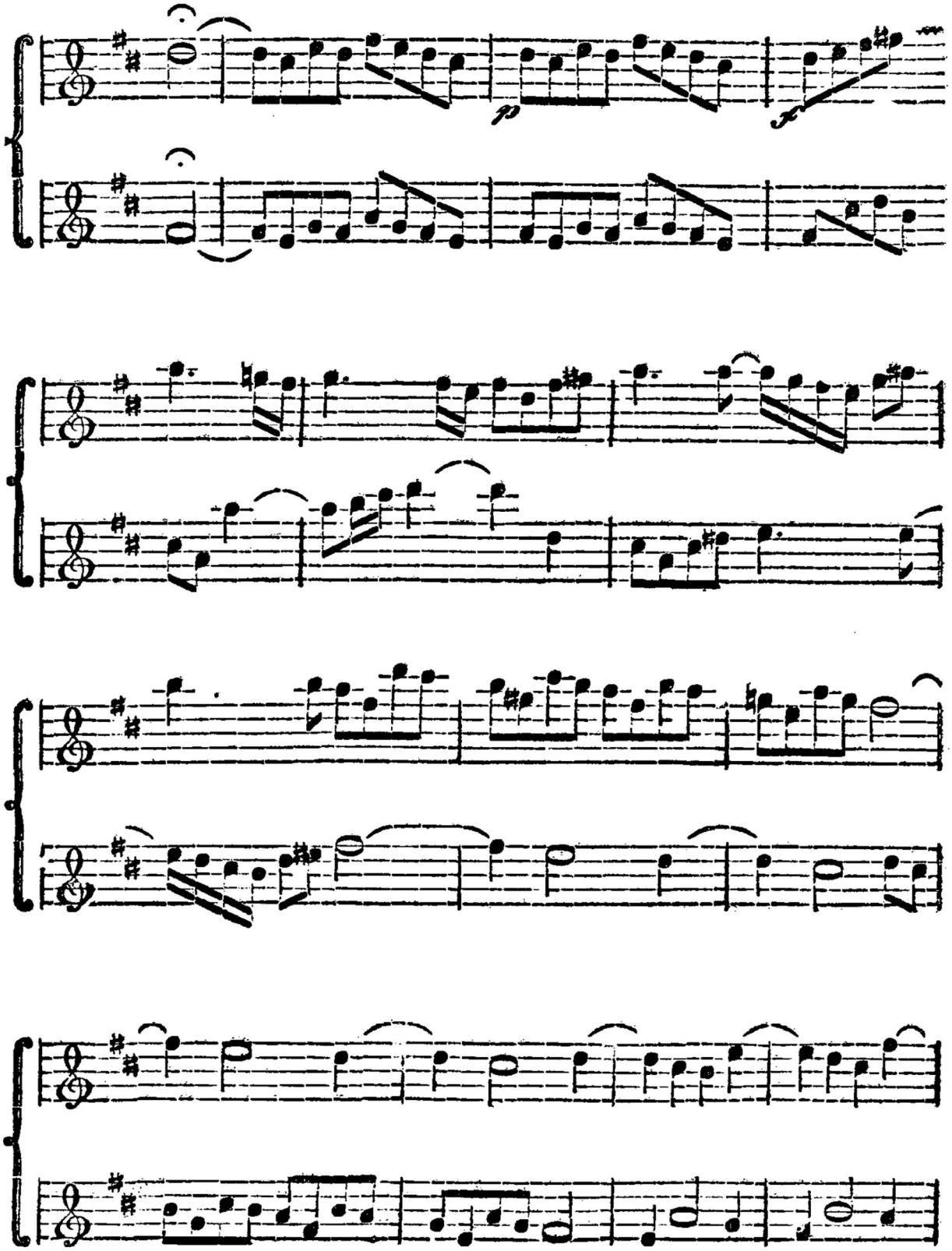


Приклад 3.2.5.р. Й.Й. Кванц. Двоголосна каденція секстами з включеними септимами **[66, с. 184].**
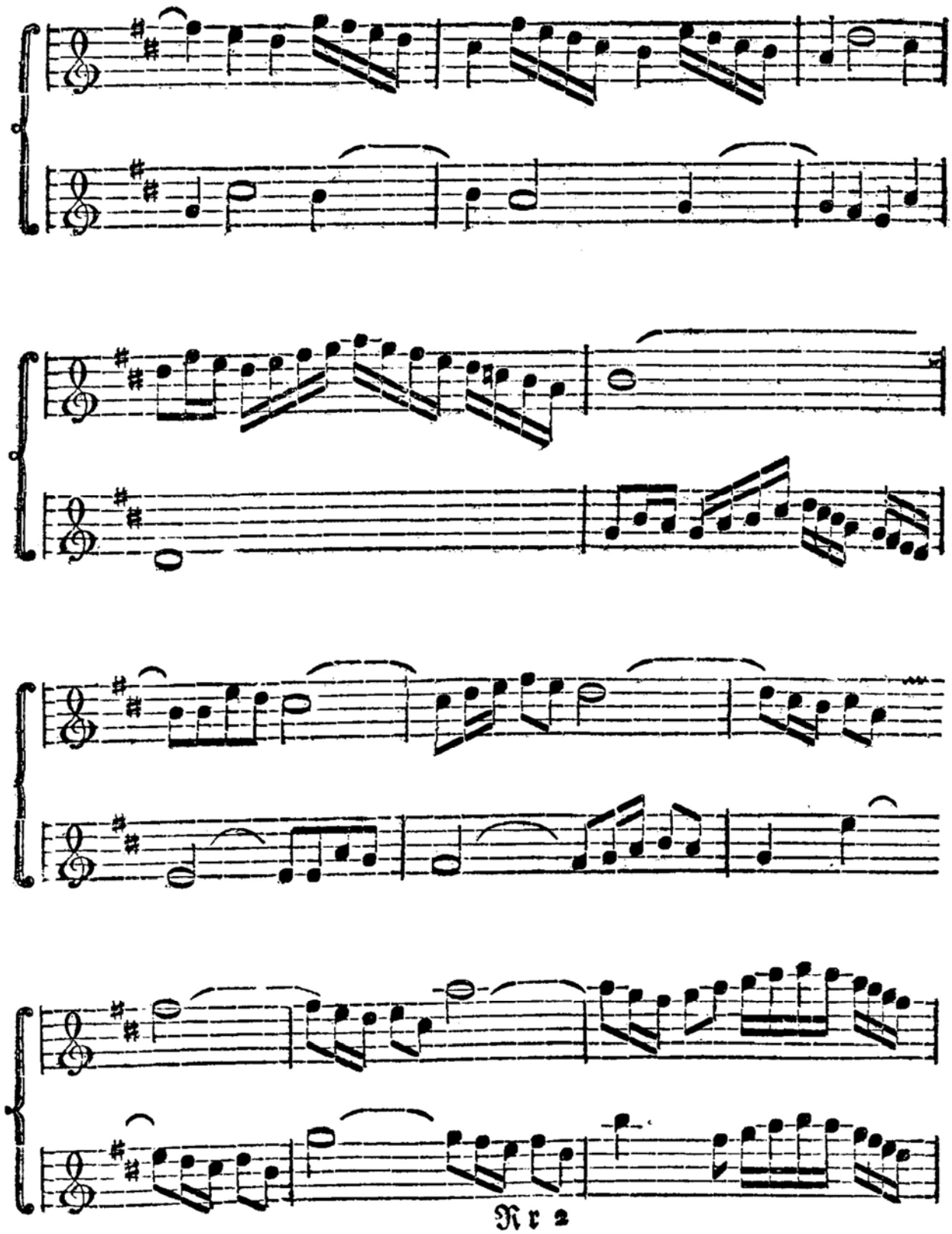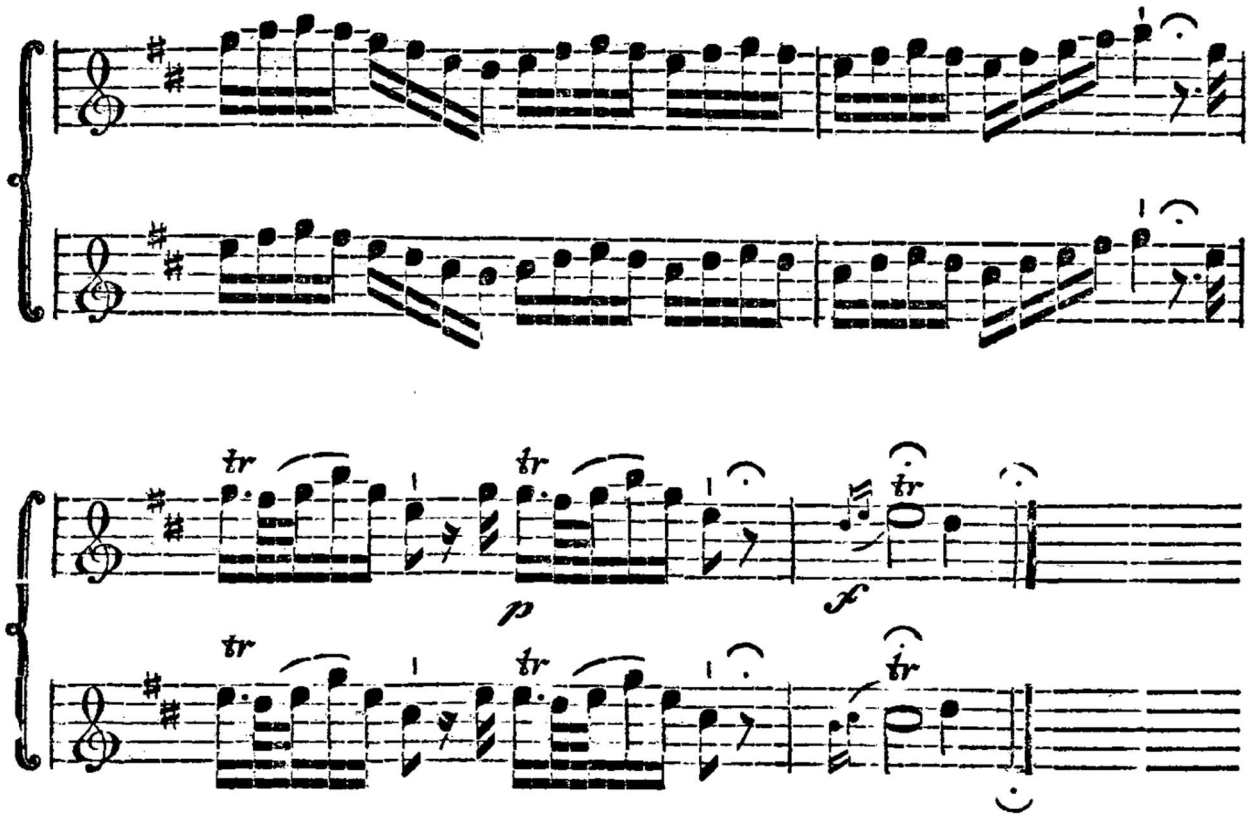


Приклад 3.2.5.с. Й.Й. Кванц. Фермата або затримання ad libitum **[66, с. 191].**



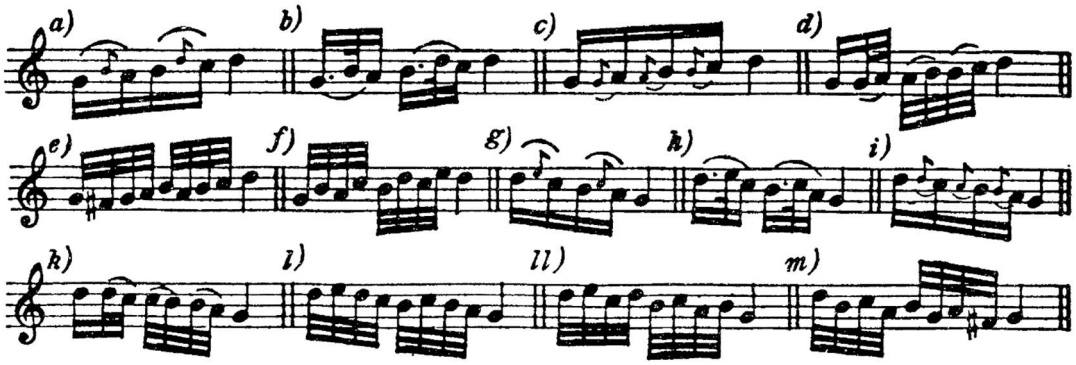
Приклад 3.2.5.т. Й.Г. Тромліц. Розширена двоголосна каденція **[308, с. 314-316].**
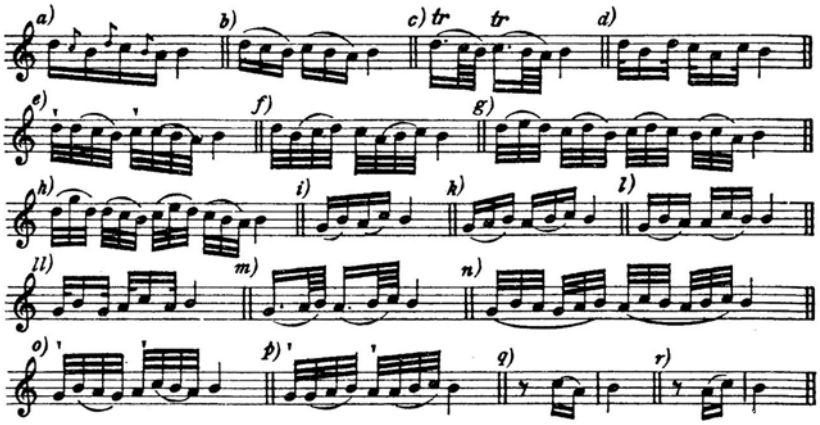





tr
tr
p
tr
f
tr
tr
tr
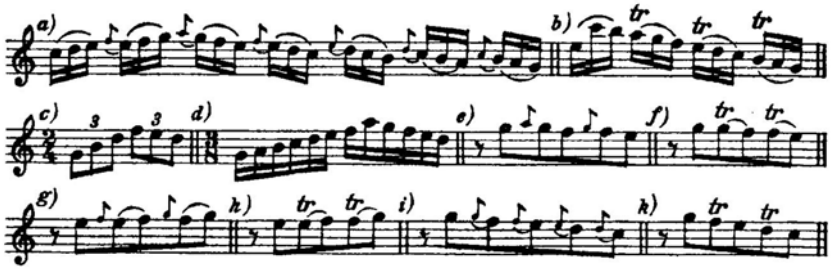
Приклад 3.2.5.у. Й.Й. Кванц. Орнаментування на поступеневих мелодичних фігурах **[66, с. 149–150].**
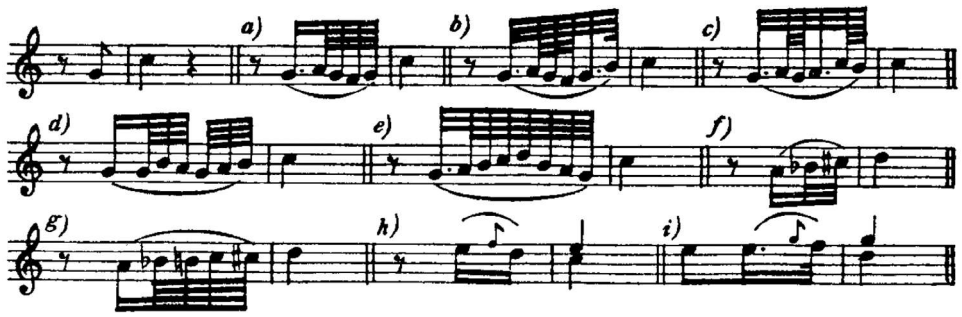


Приклад 3.2.5.ф. Й.Й. Кванц. Орнаментування на низхідних і висхідних терціях **[66, с. 150–151].**
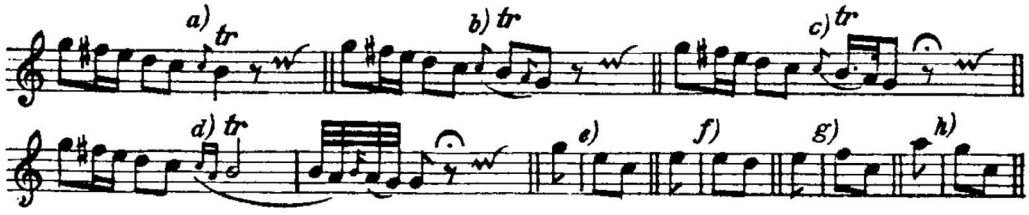


Приклад 3.2.5.х. Й.Й. Кванц. Орнаментування на низхідних і висхідних тріолях **[66, с. 151].**
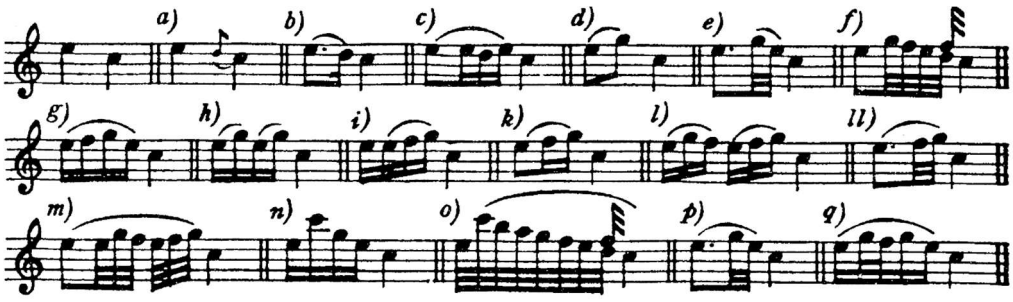


Приклад 3.2.5.ц. Й.Й. Кванц. Орнаментування на висхідній кварті і двома низхідними або висхідними нотами у поступеневому русі **[66, с. 151].**
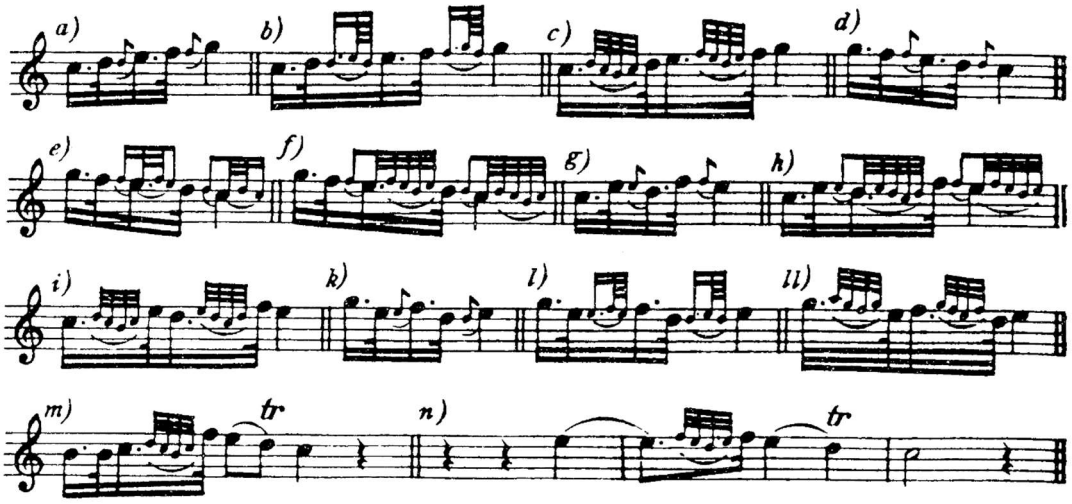


Приклад 3.2.5.ч. Й.Й. Кванц. Орнаментування в кадансових зонах **[66, с. 152–153].**
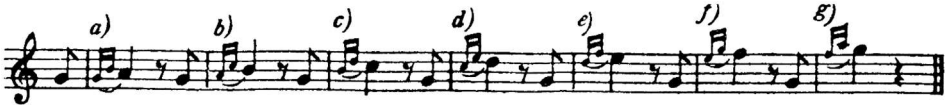


Приклад 3.2.5.ш. Й.Й. Кванц. Орнаментування терції **[66, с. 153–154].**
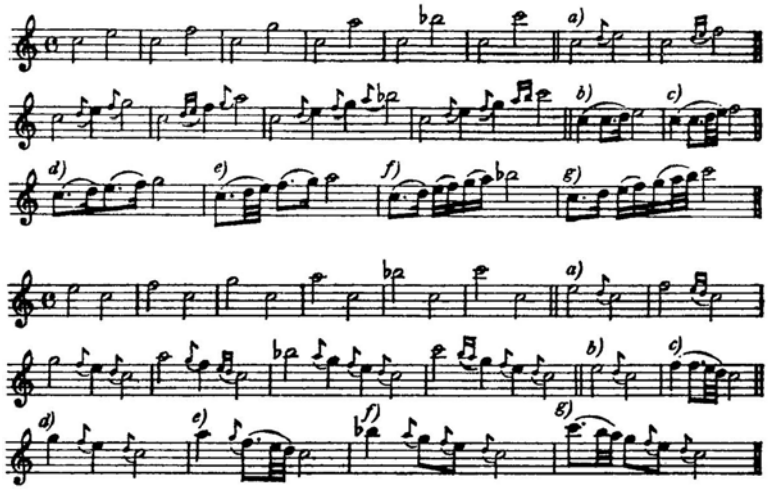


Приклад 3.2.5.щ. Й.Й. Кванц. Орнаментування пунктирного ритму в дуже повільному темпі **[66, с. 153–154].**
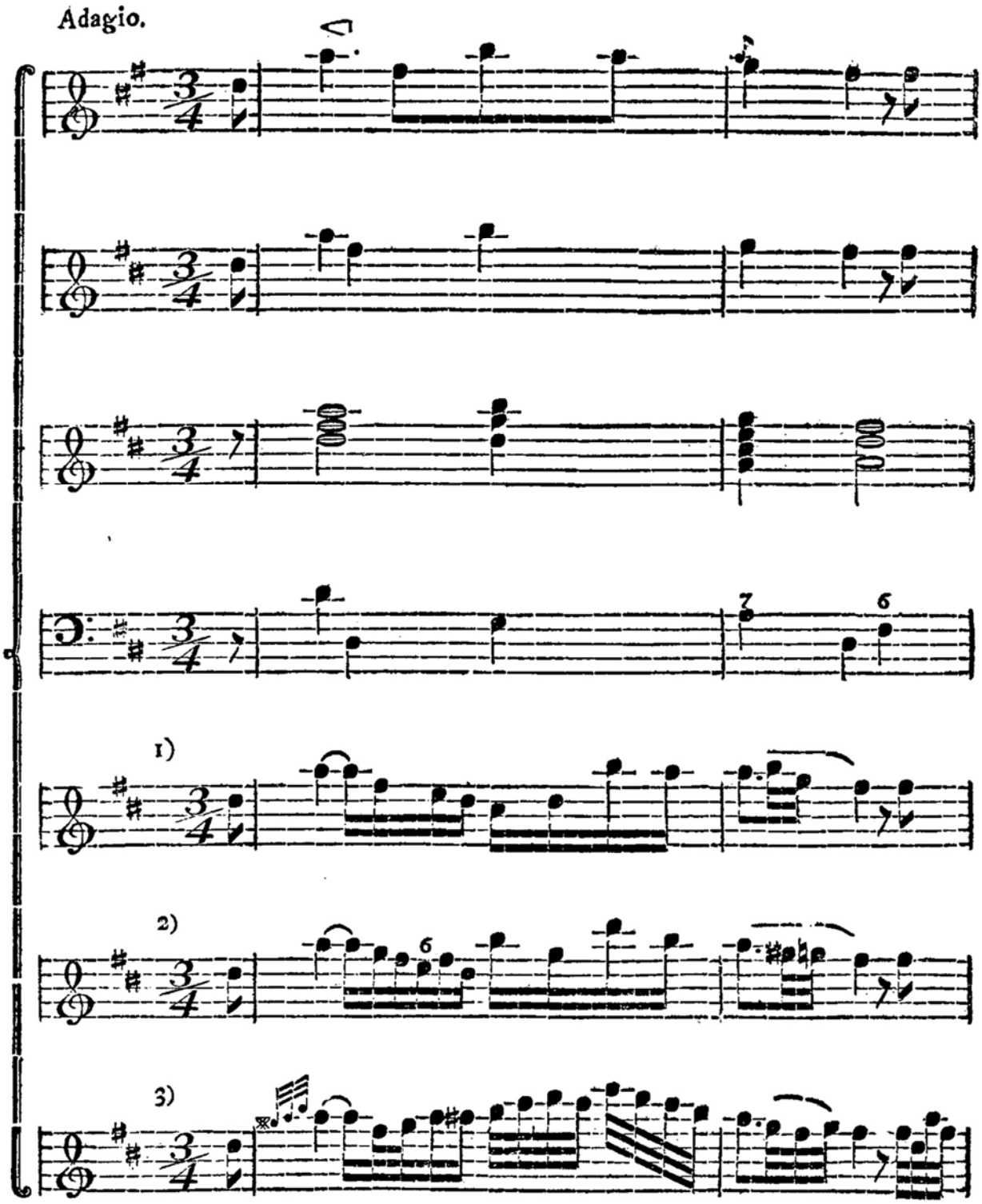


Приклад 3.2.5.ь. Й.Й. Кванц. Anschlag на висхідних інтервалах **[66, с. 156].**
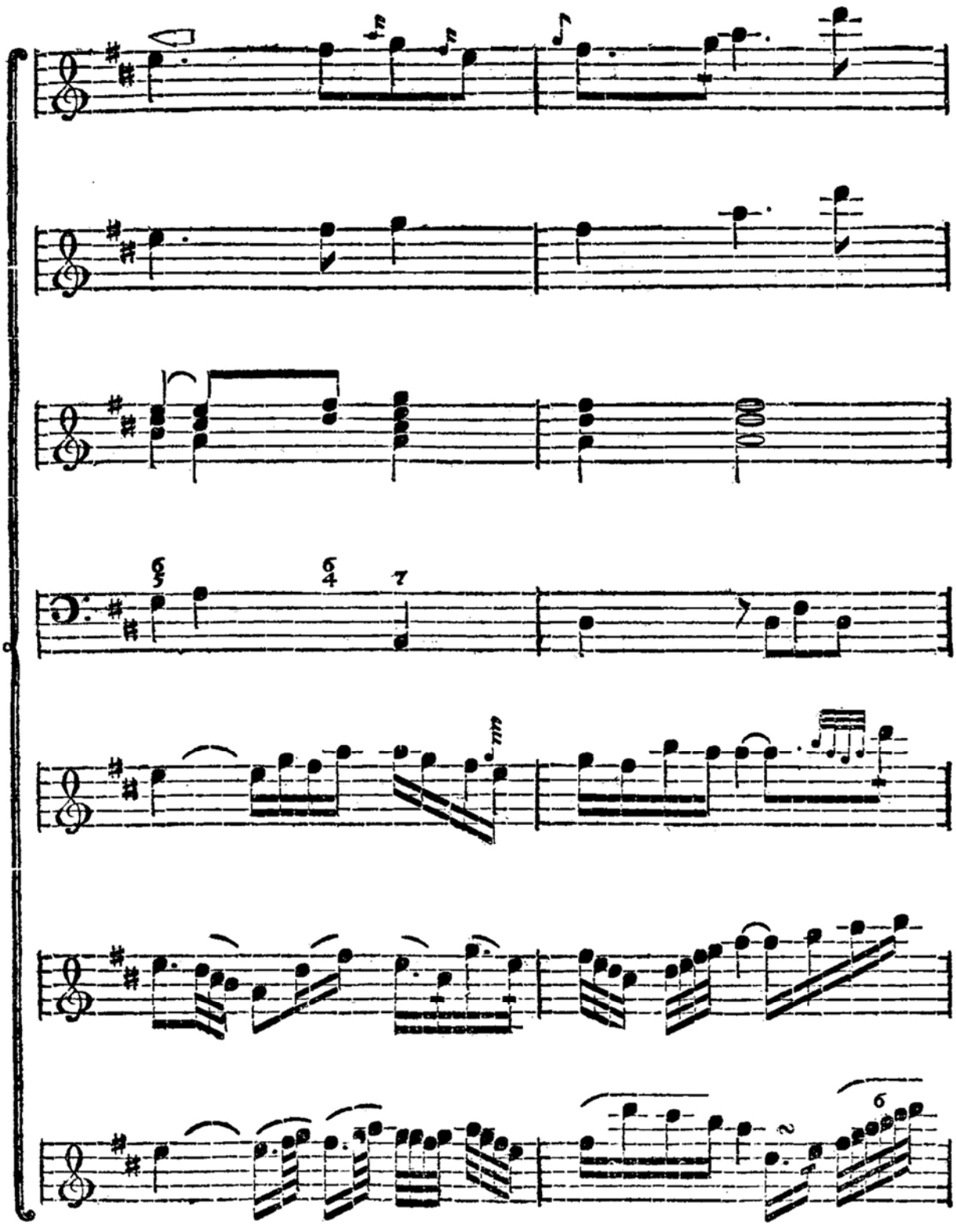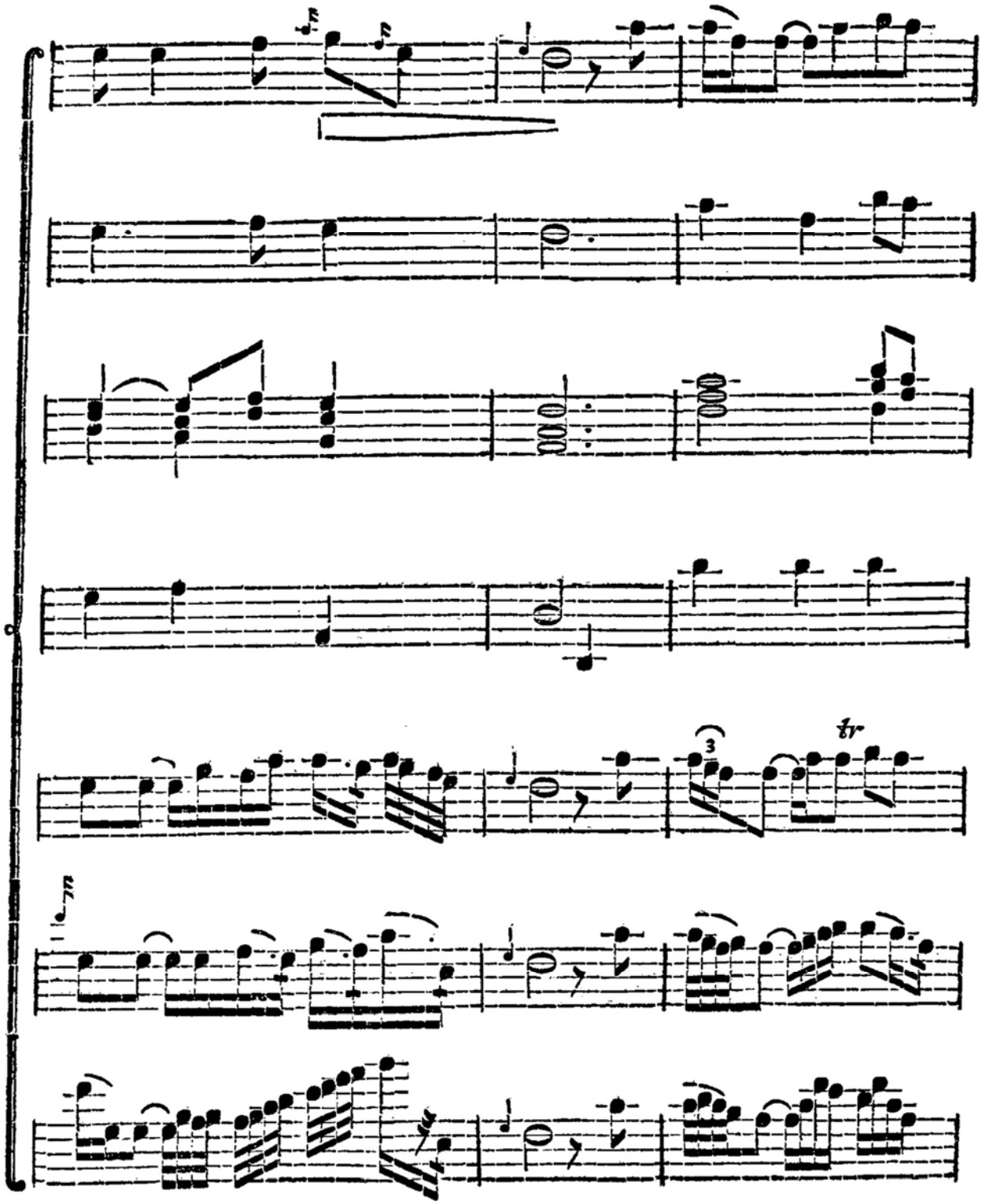


Приклад 3.2.5.ю. Й.Й. Кванц. Заповнення висхідних і низхідних стрибків від терції до октави **[66, с. 156–157].**
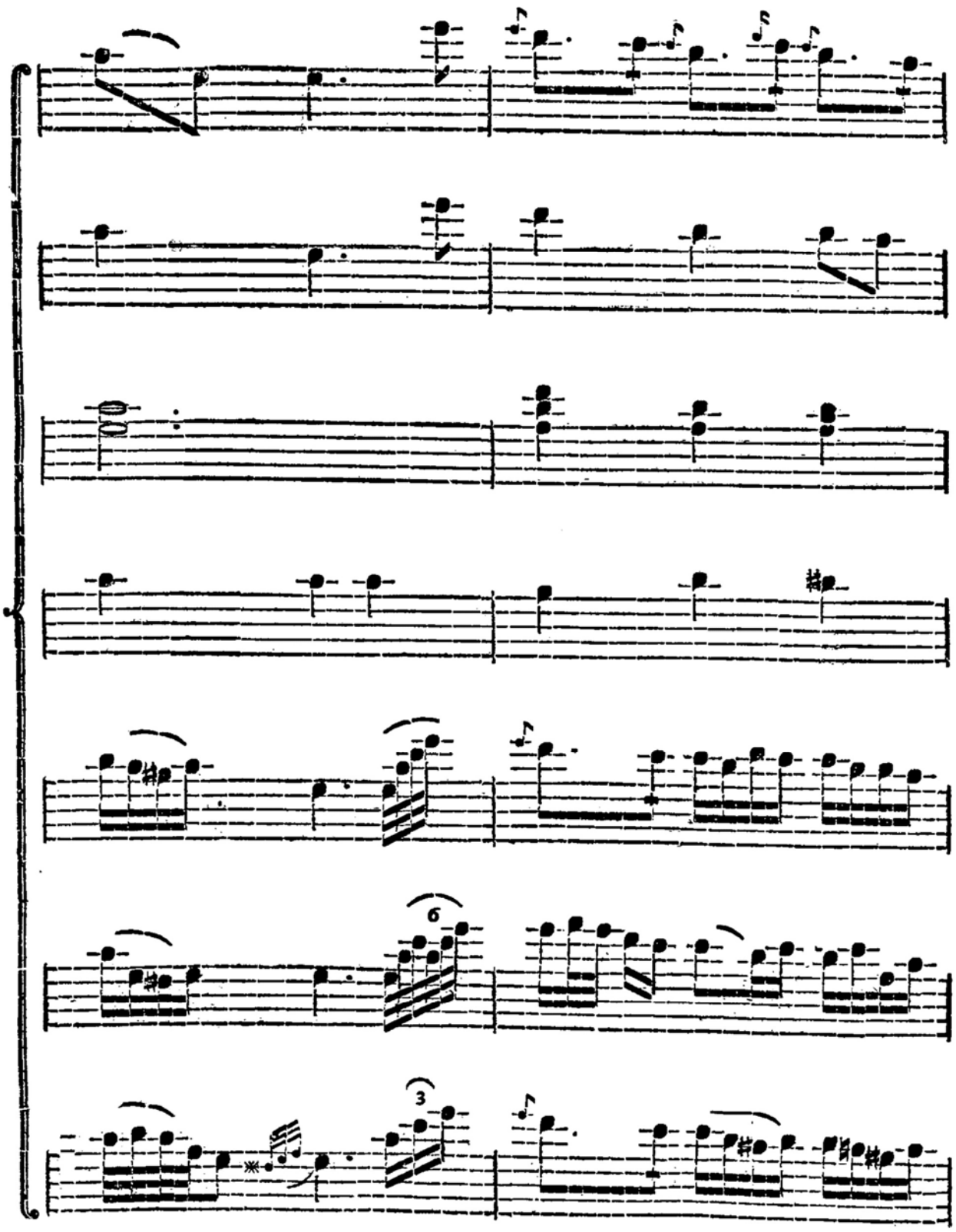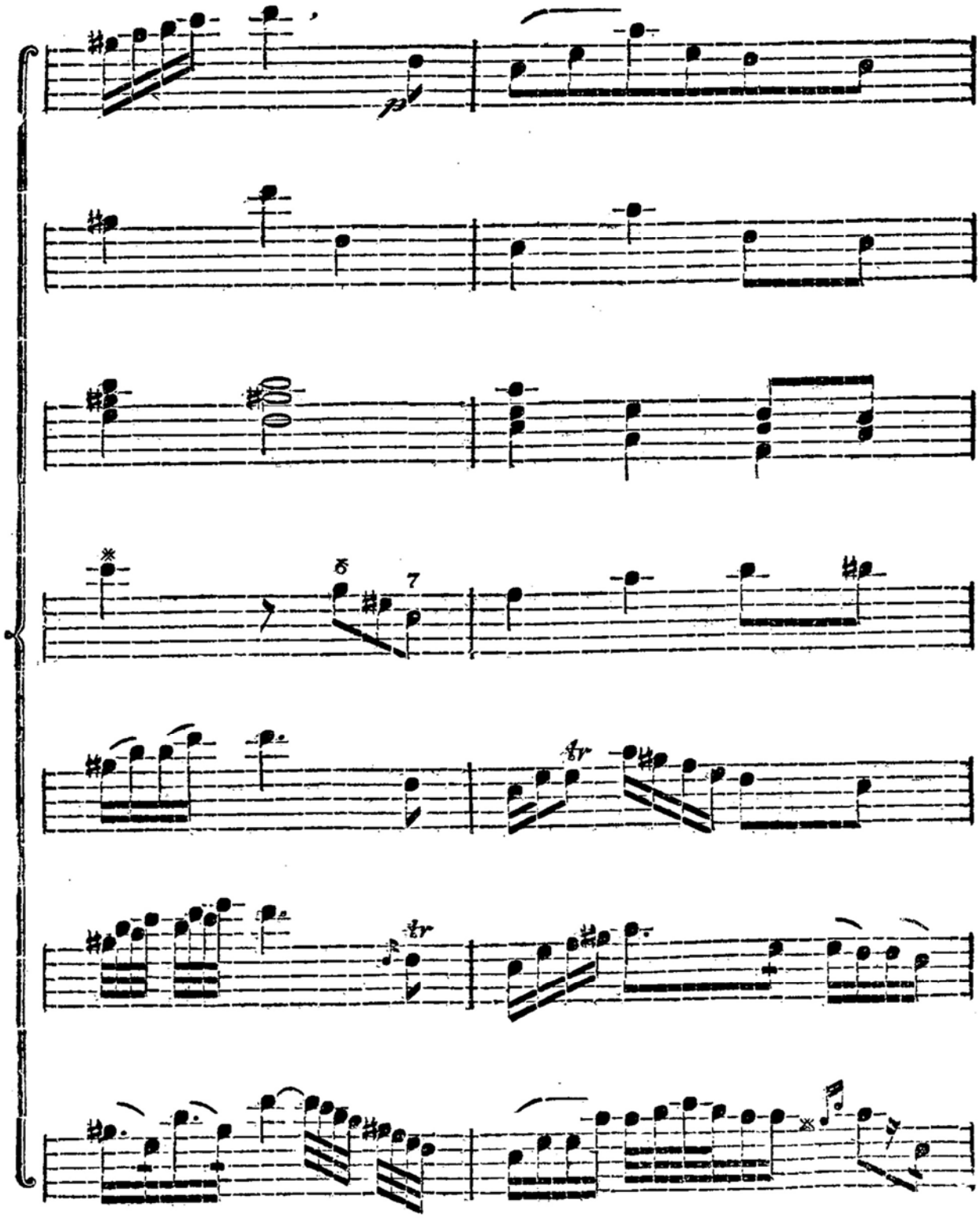


Приклад 3.2.5.я. Й.Г. Тромліц. Орнаментоване Adagio **[308, с. 333-352].**
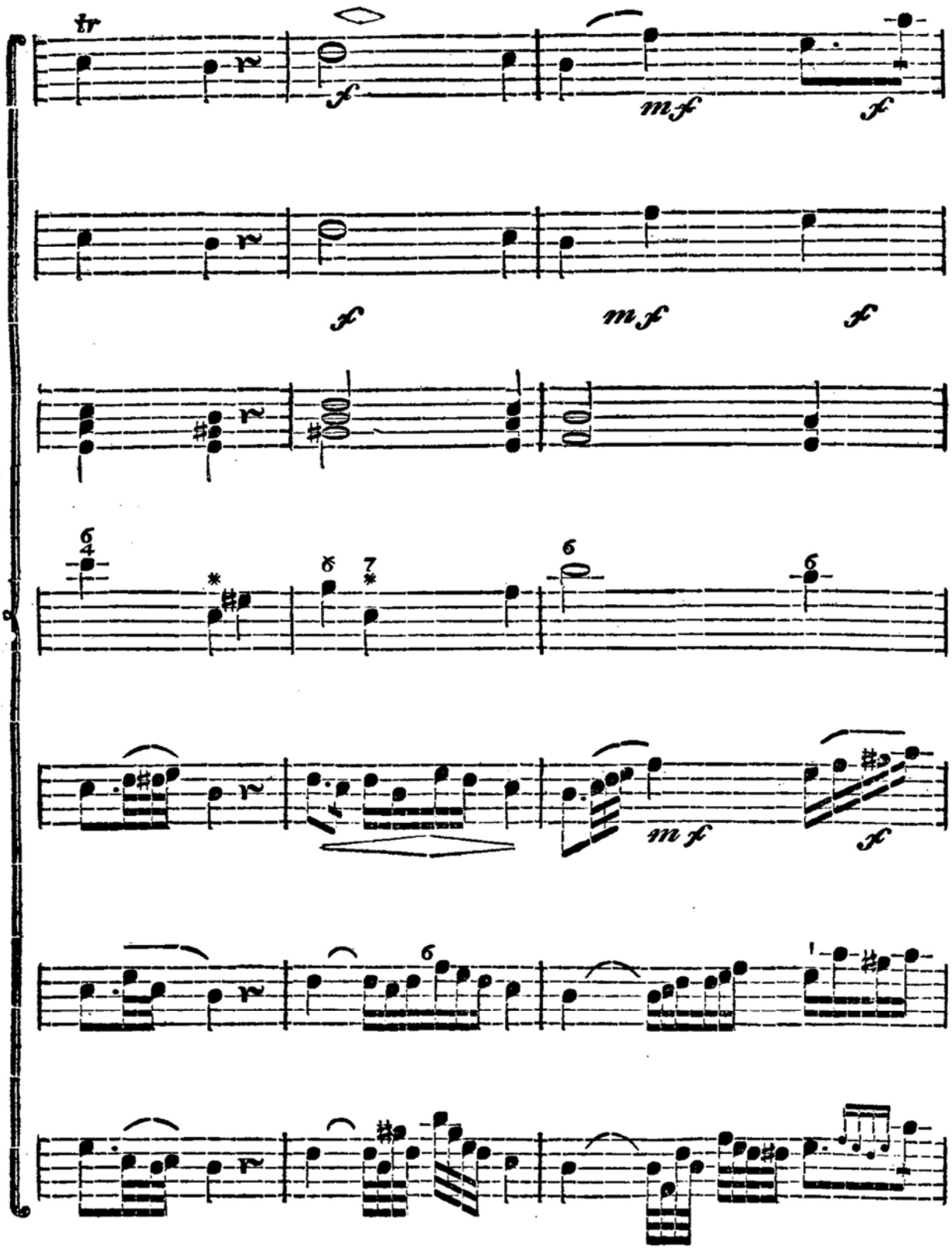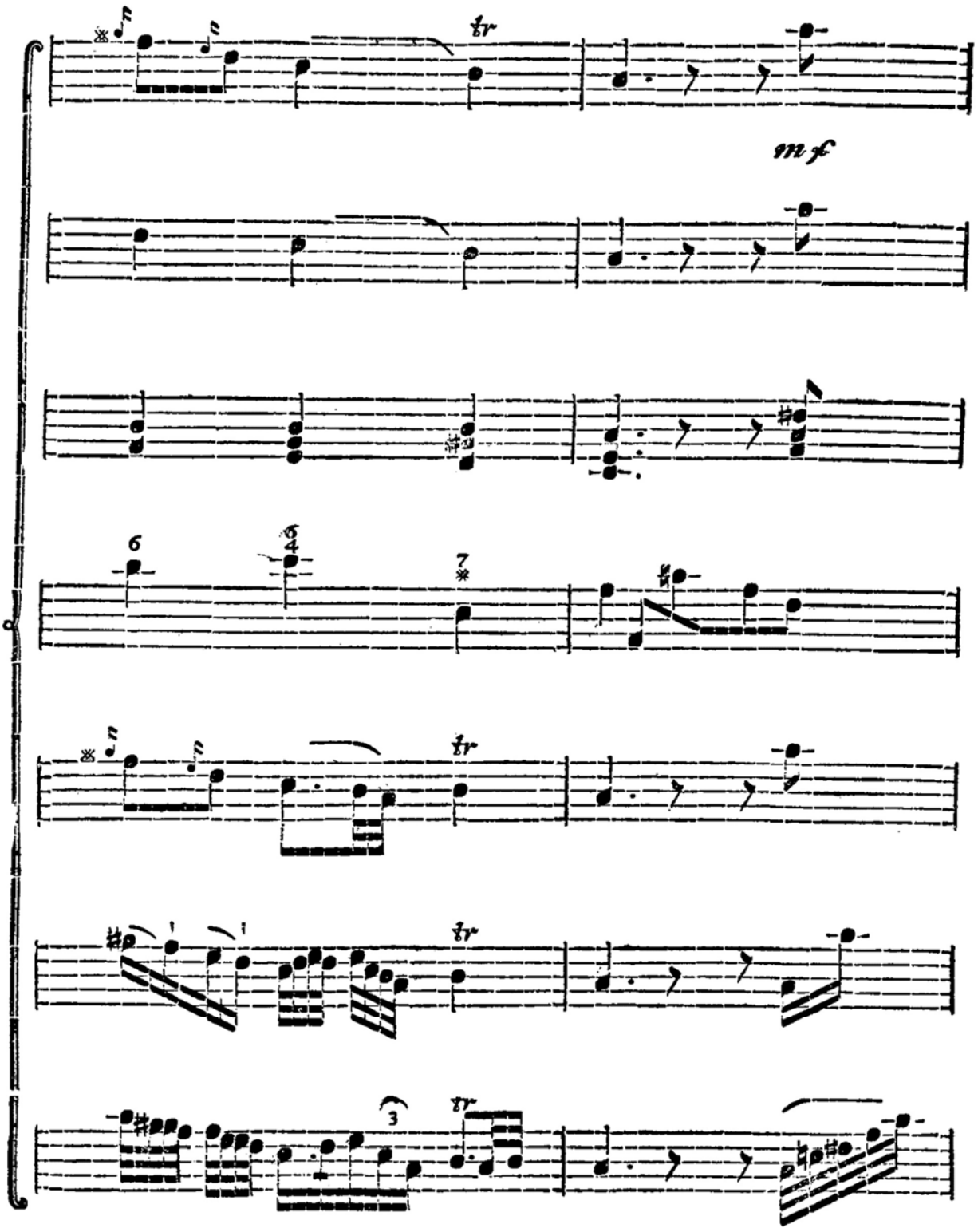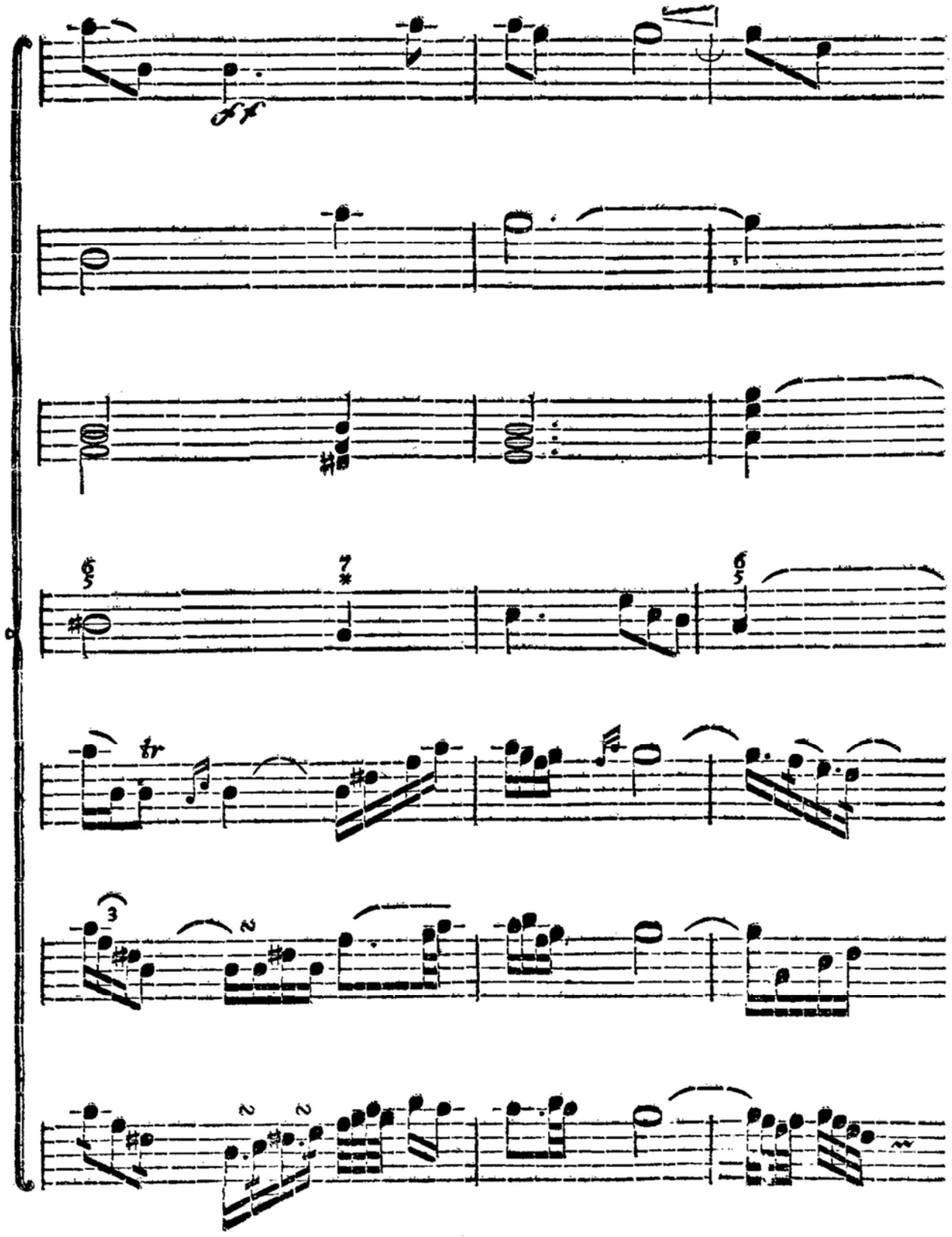





3
tr
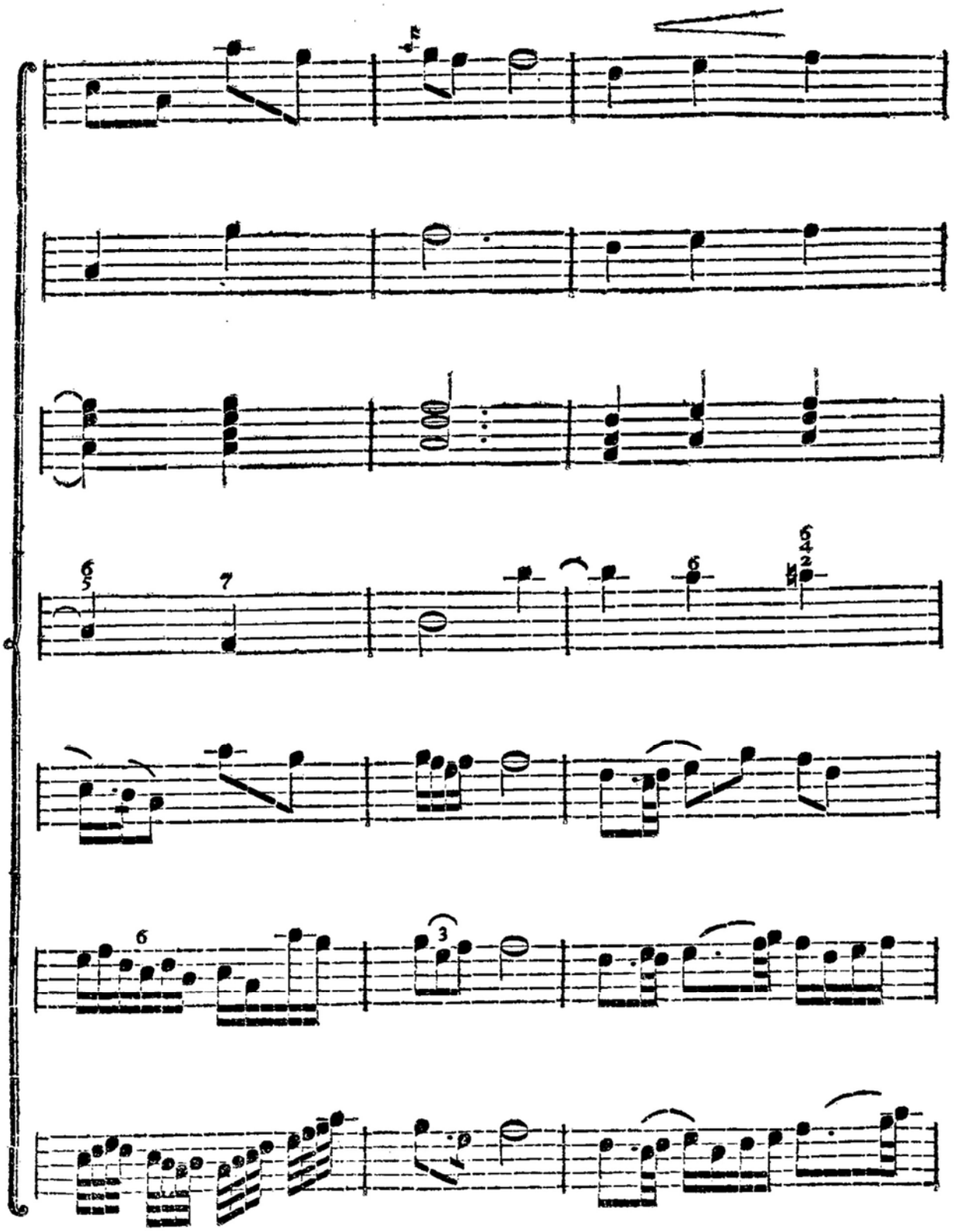

6
3

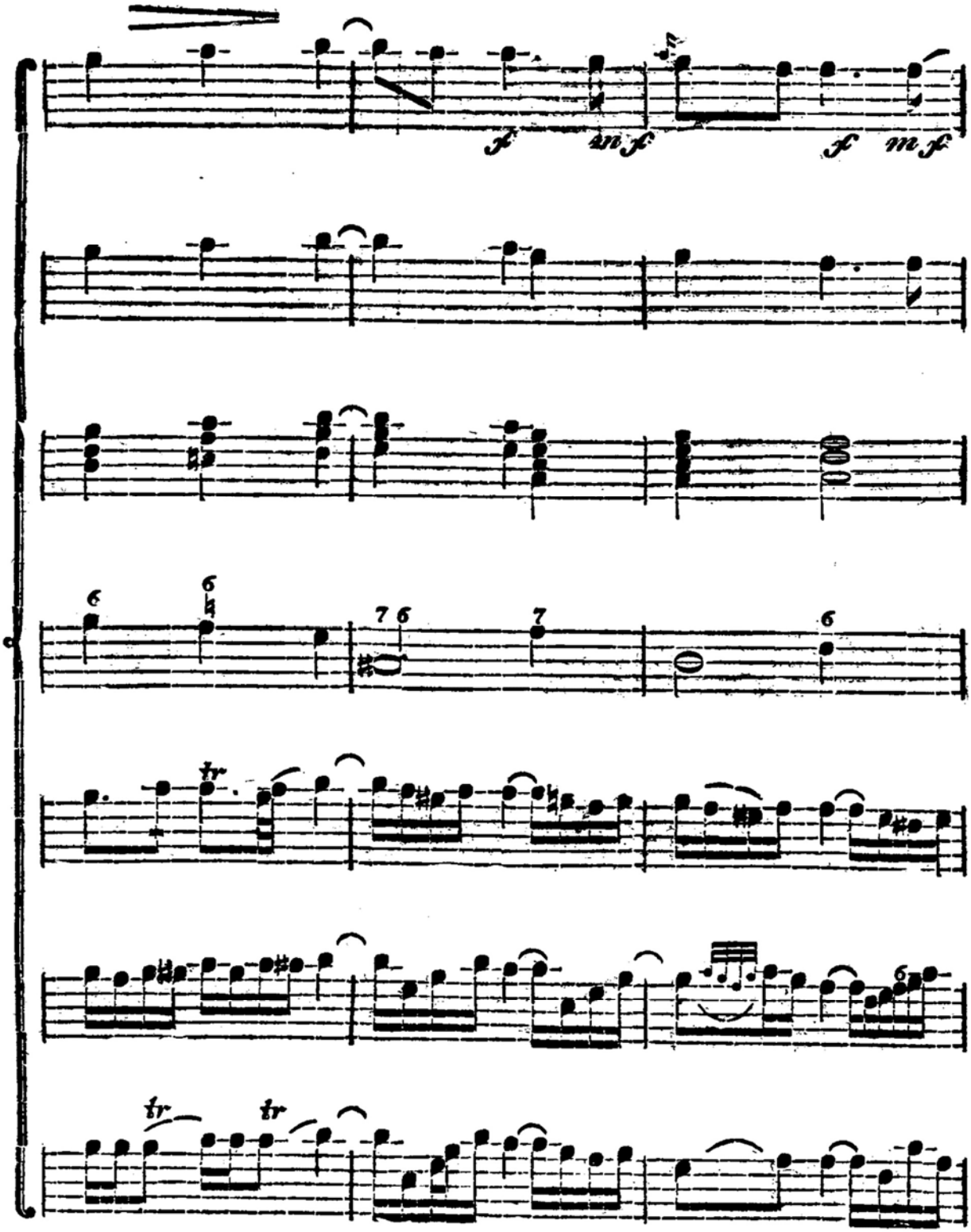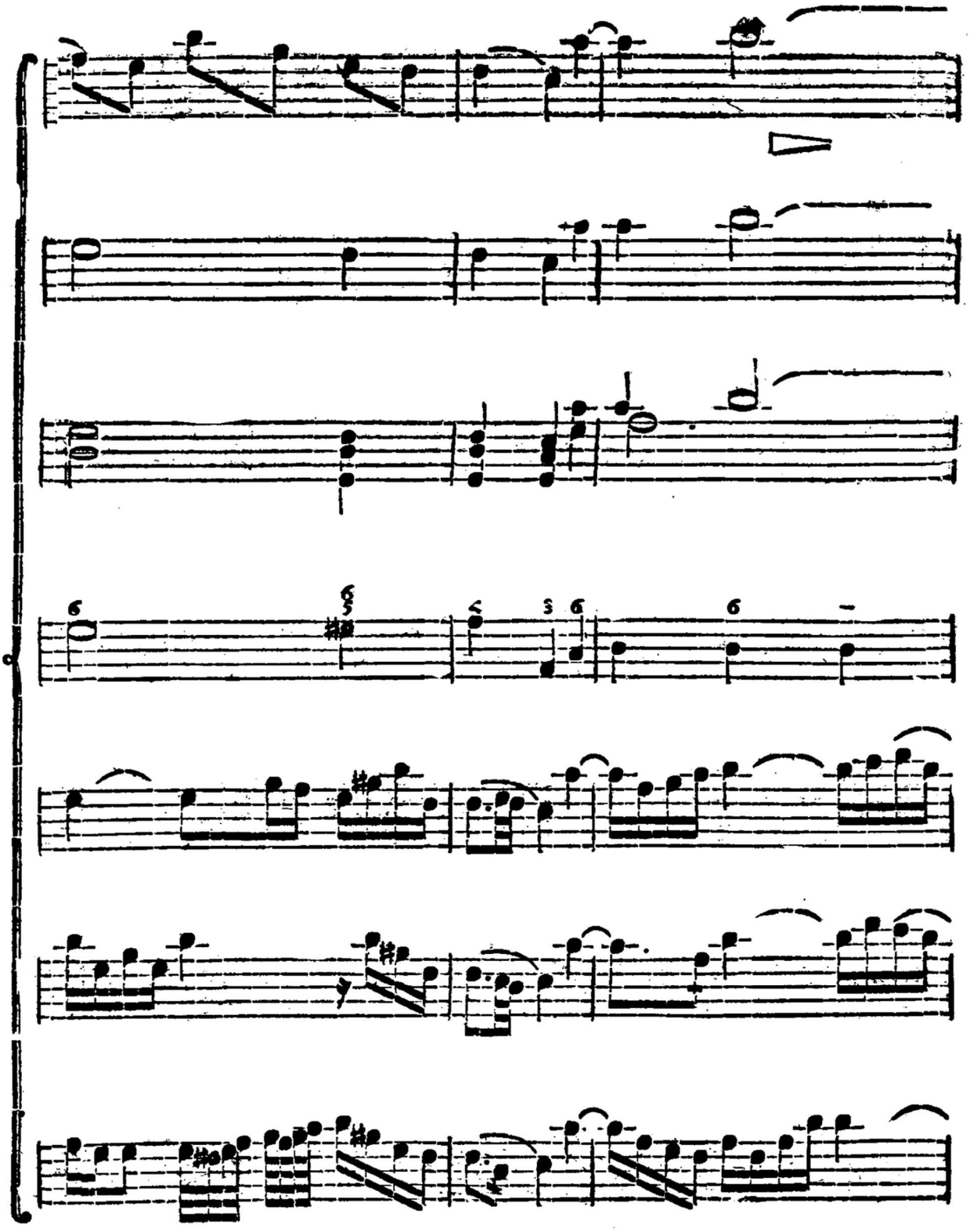



tr
f
mf
f
f
mf
f
6
4
6
7
6
6
mf
f
6
!
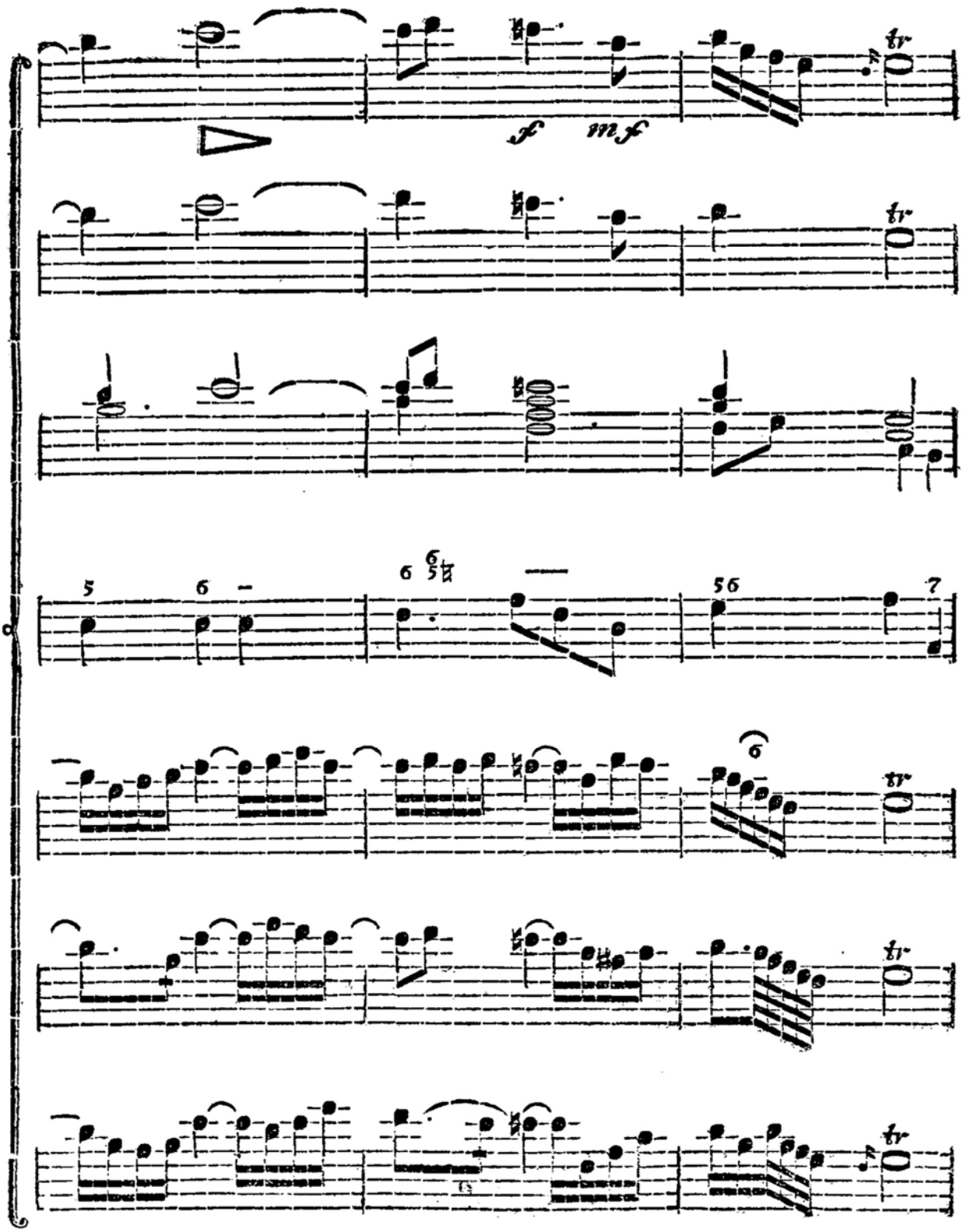

mf
6
7
3
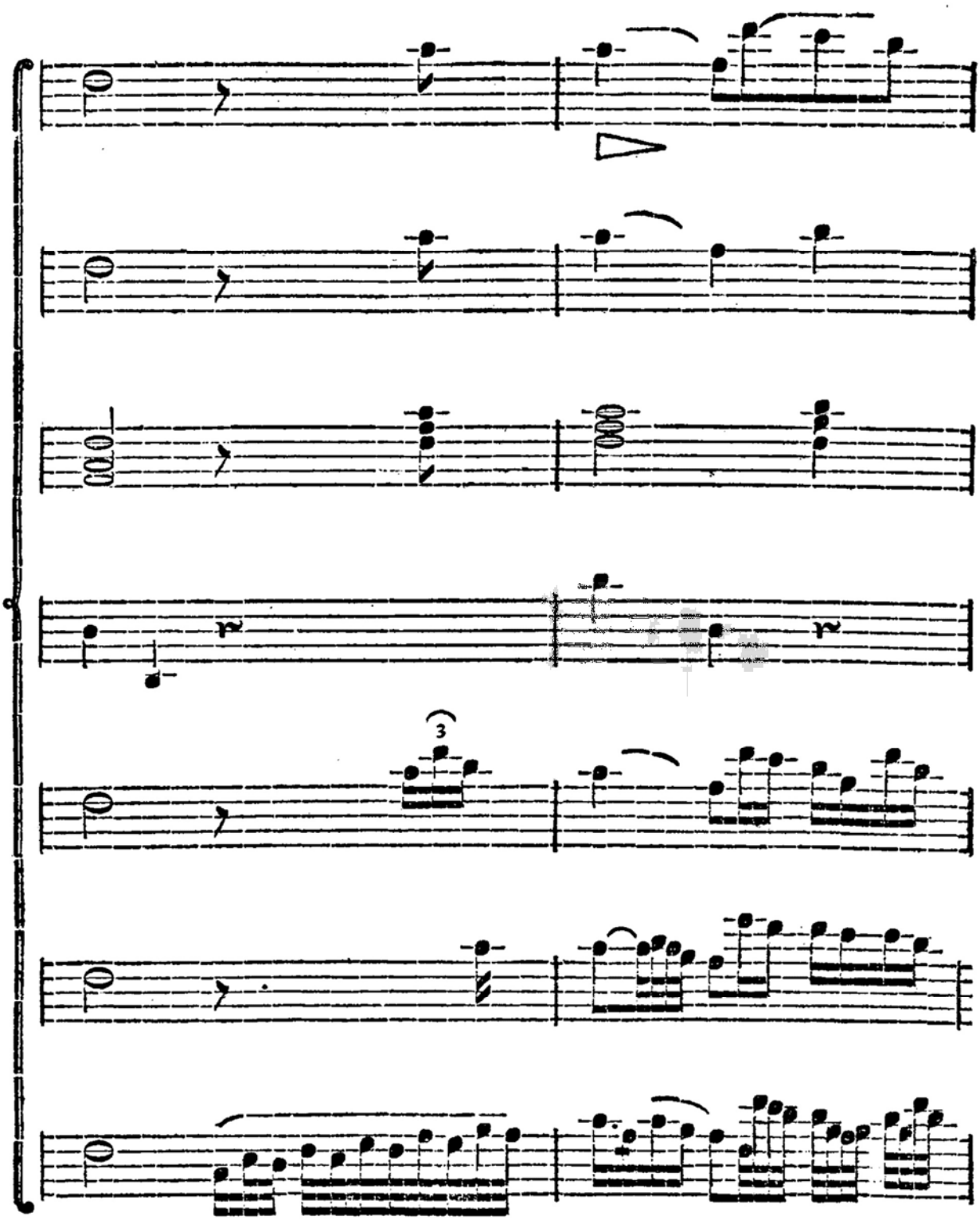

ff
tr
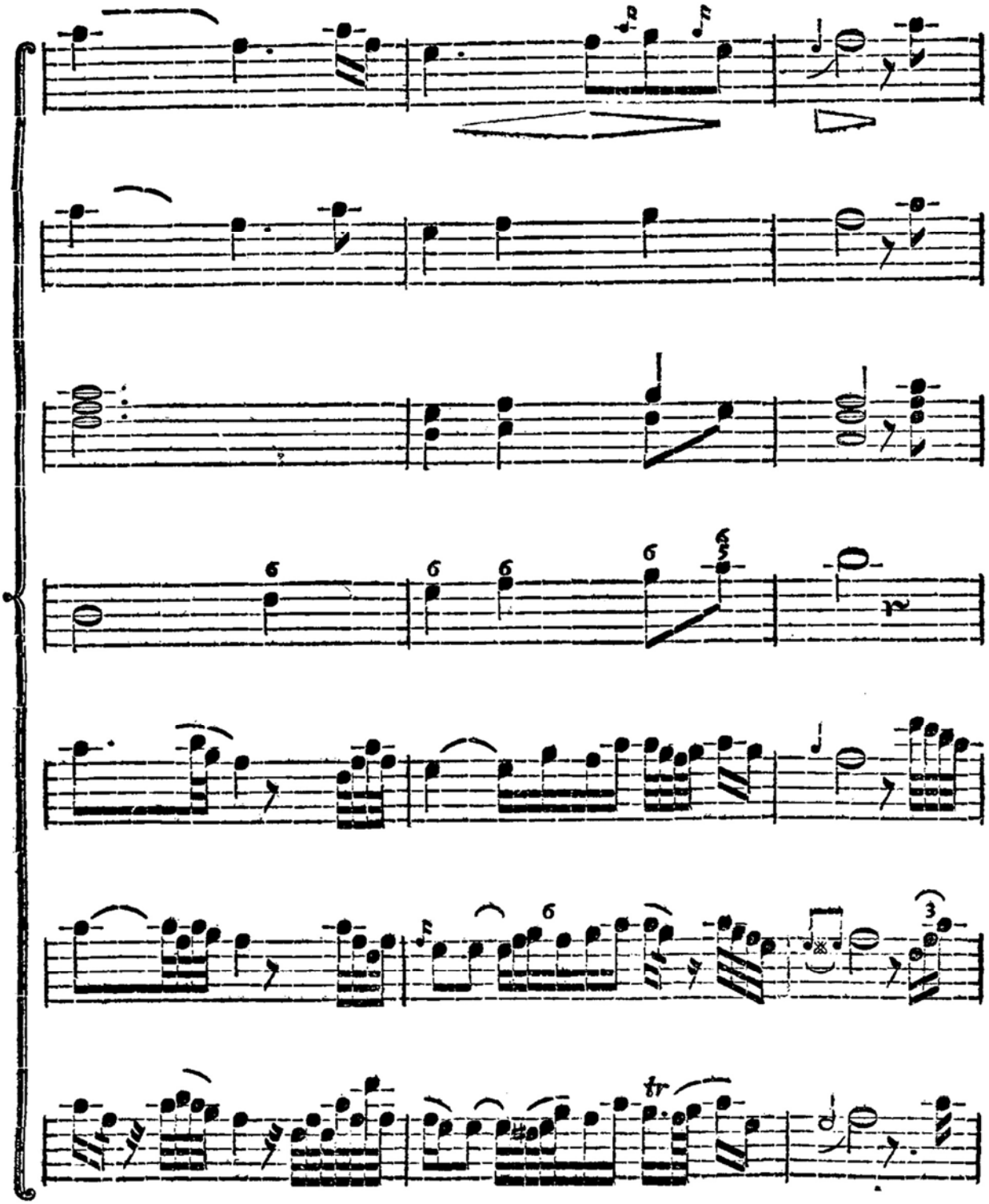

6
5
7
6
6
4
2
6
3
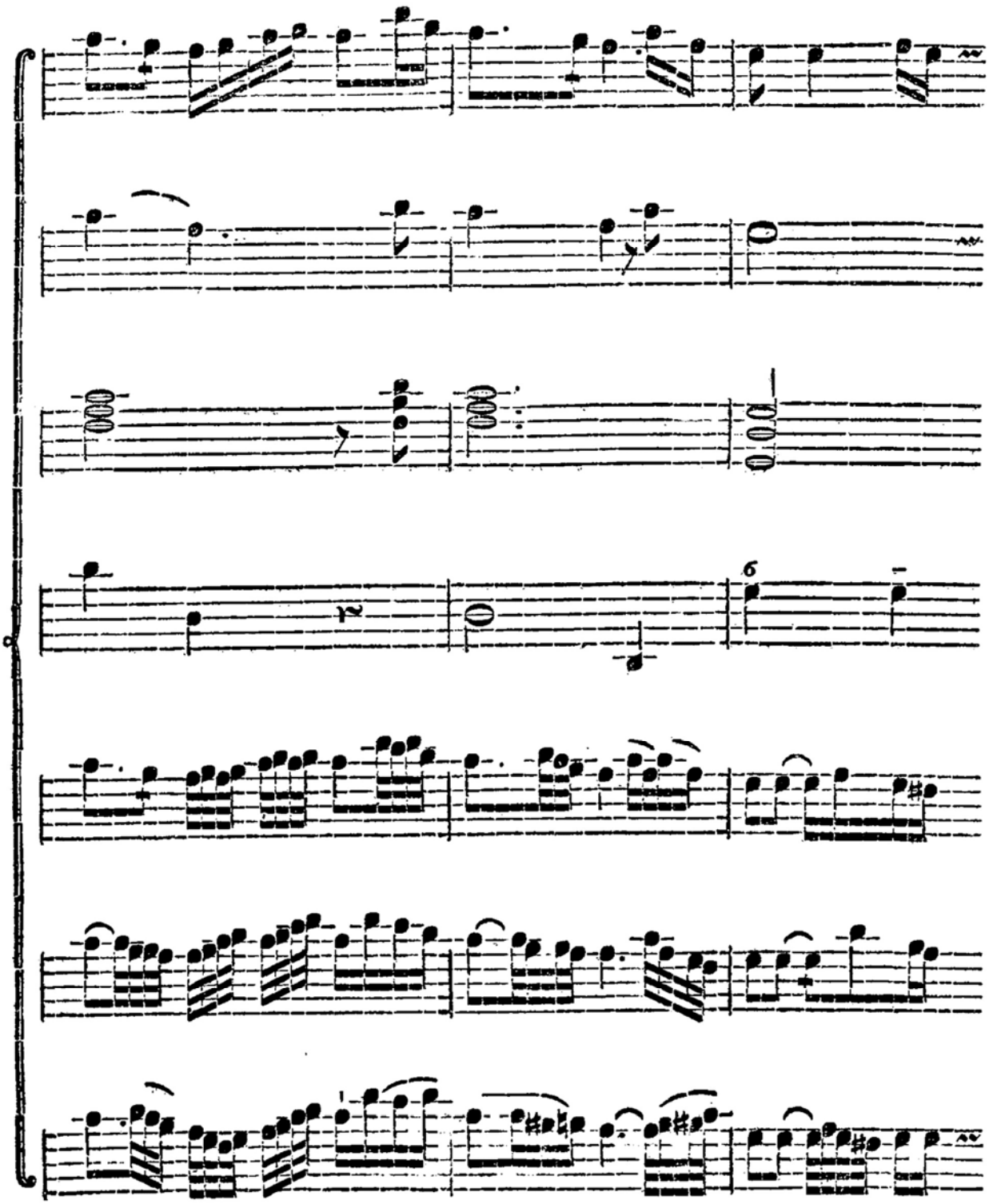

f
mf
f
mf
6
6
7 6
7
6
tr
6
tr
tr
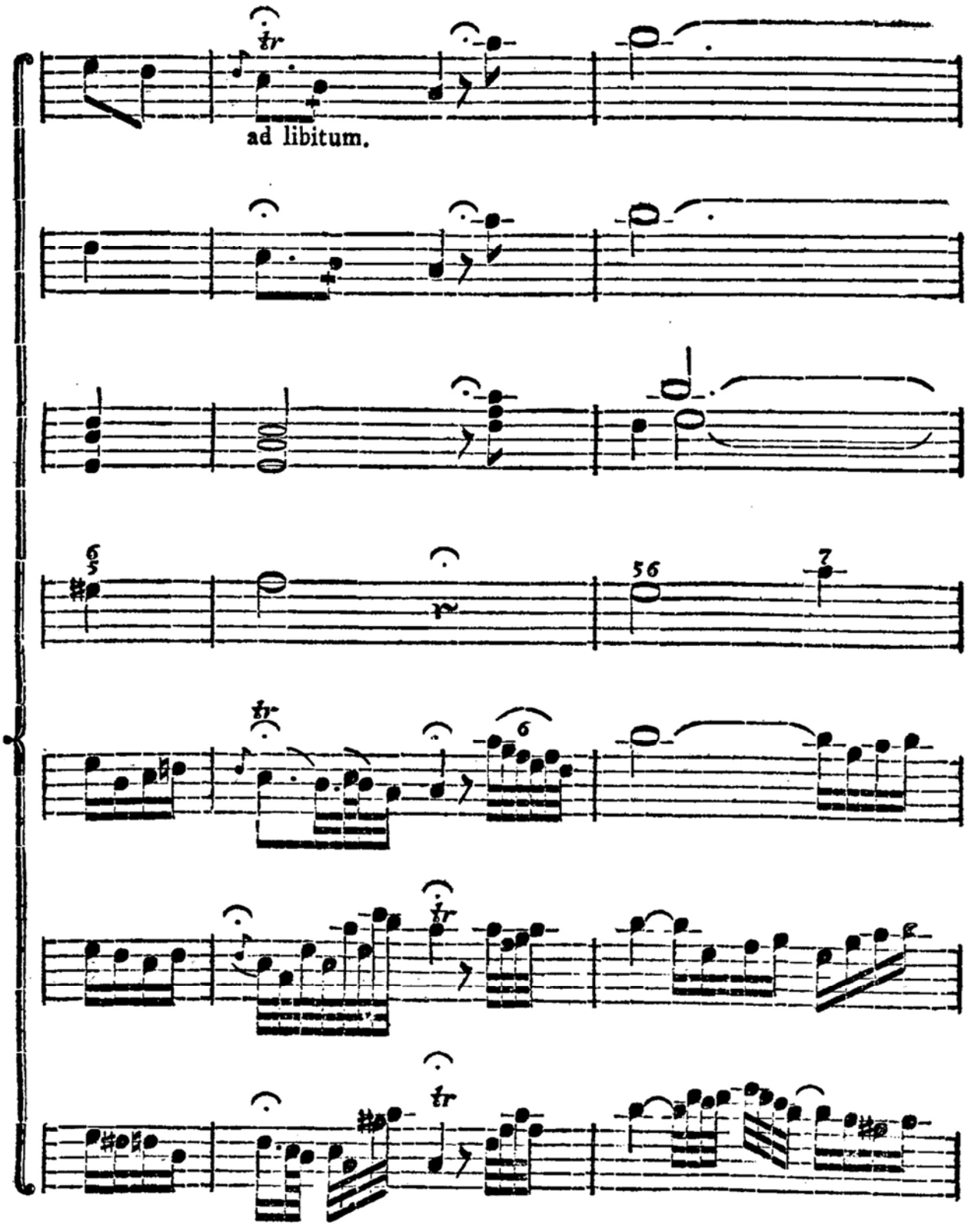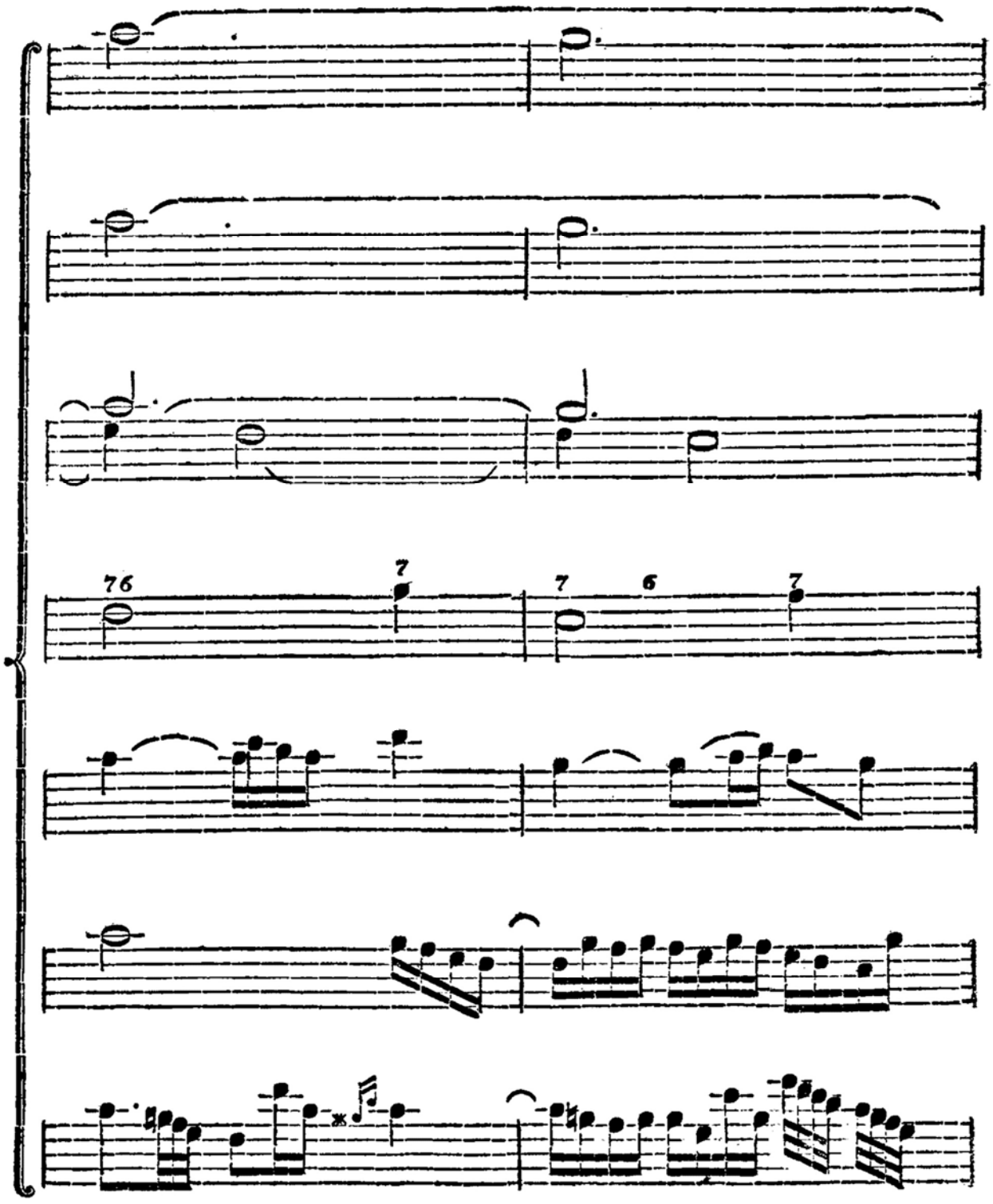



f
m.f
tr
5
6
6
5
7
6
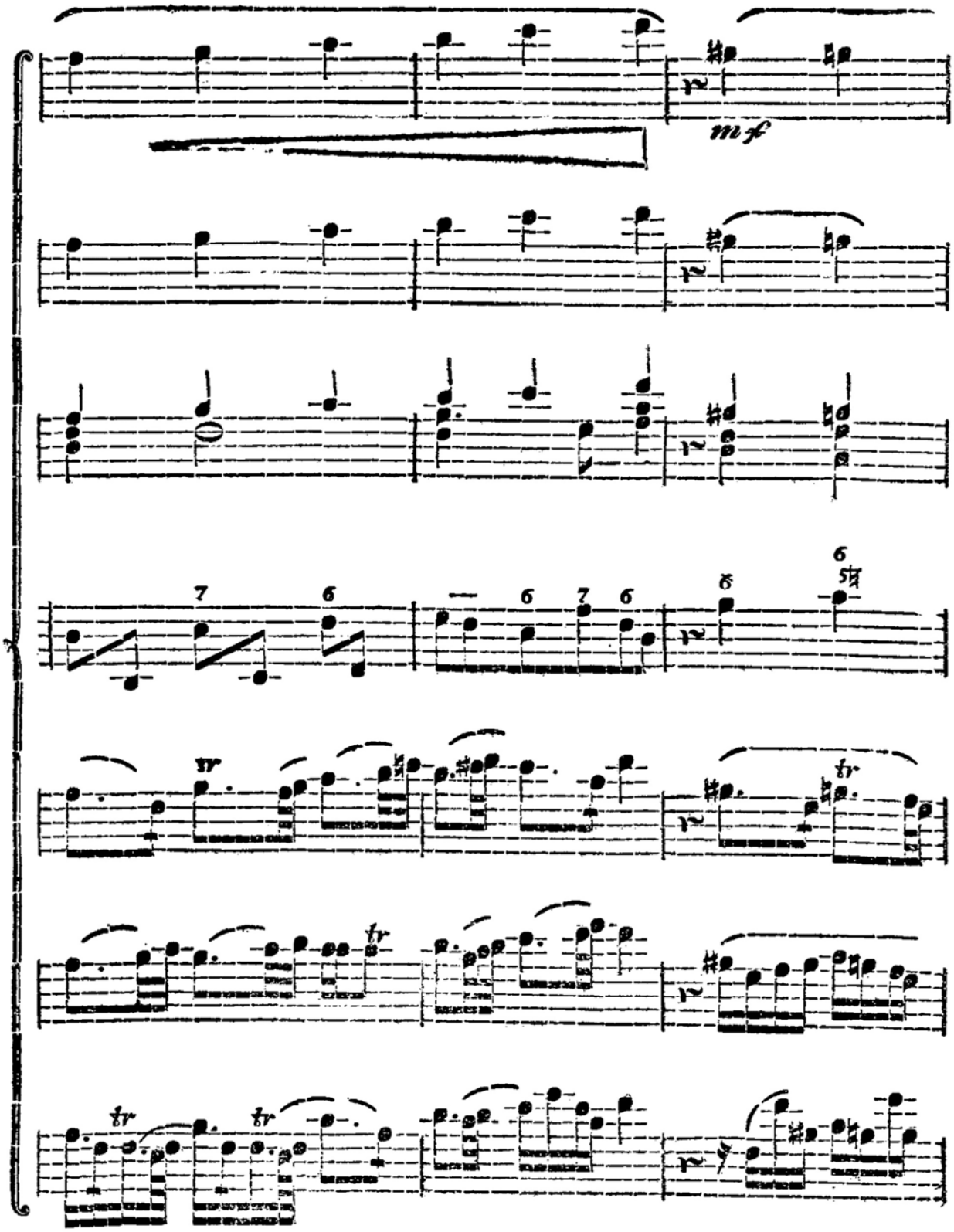

3
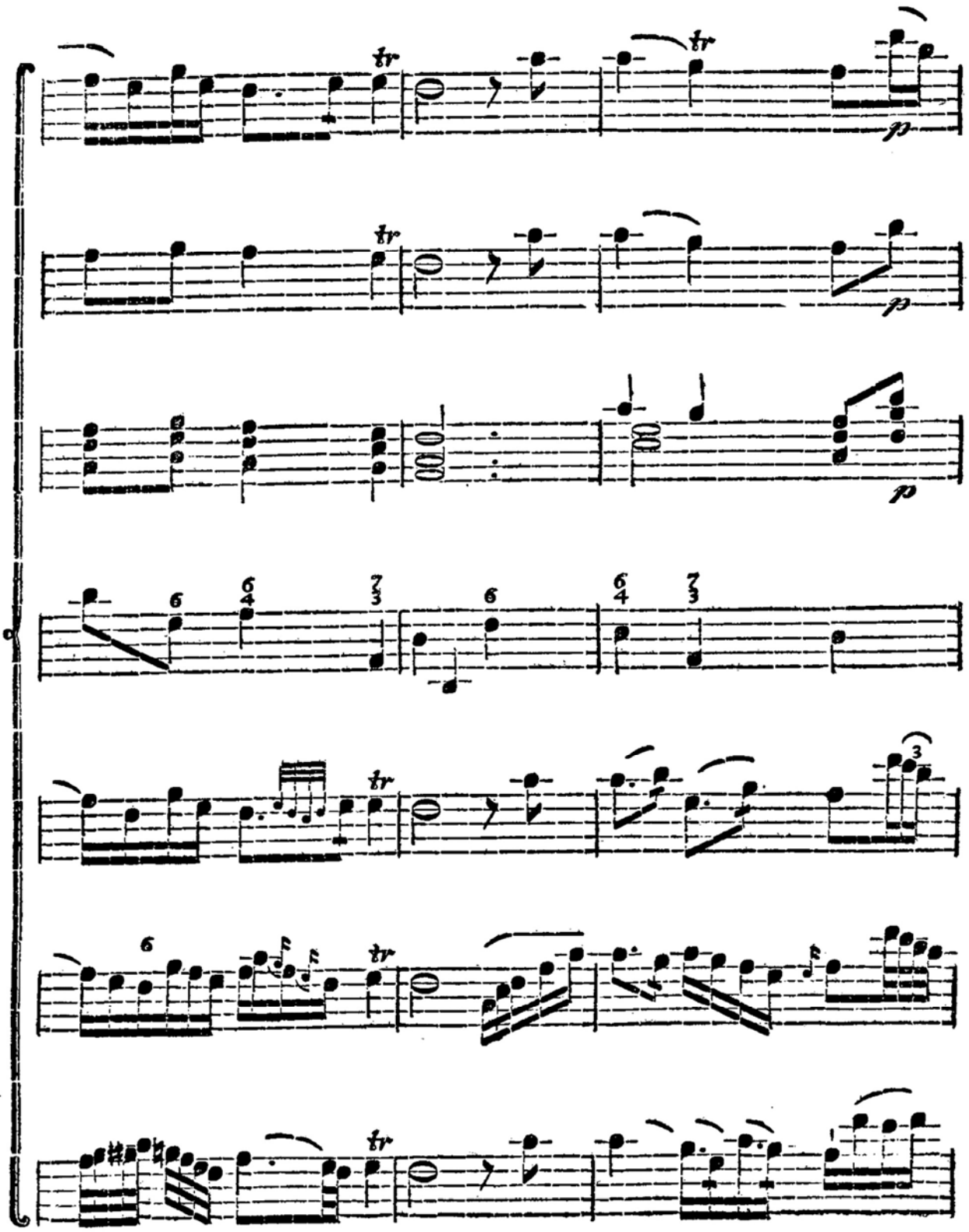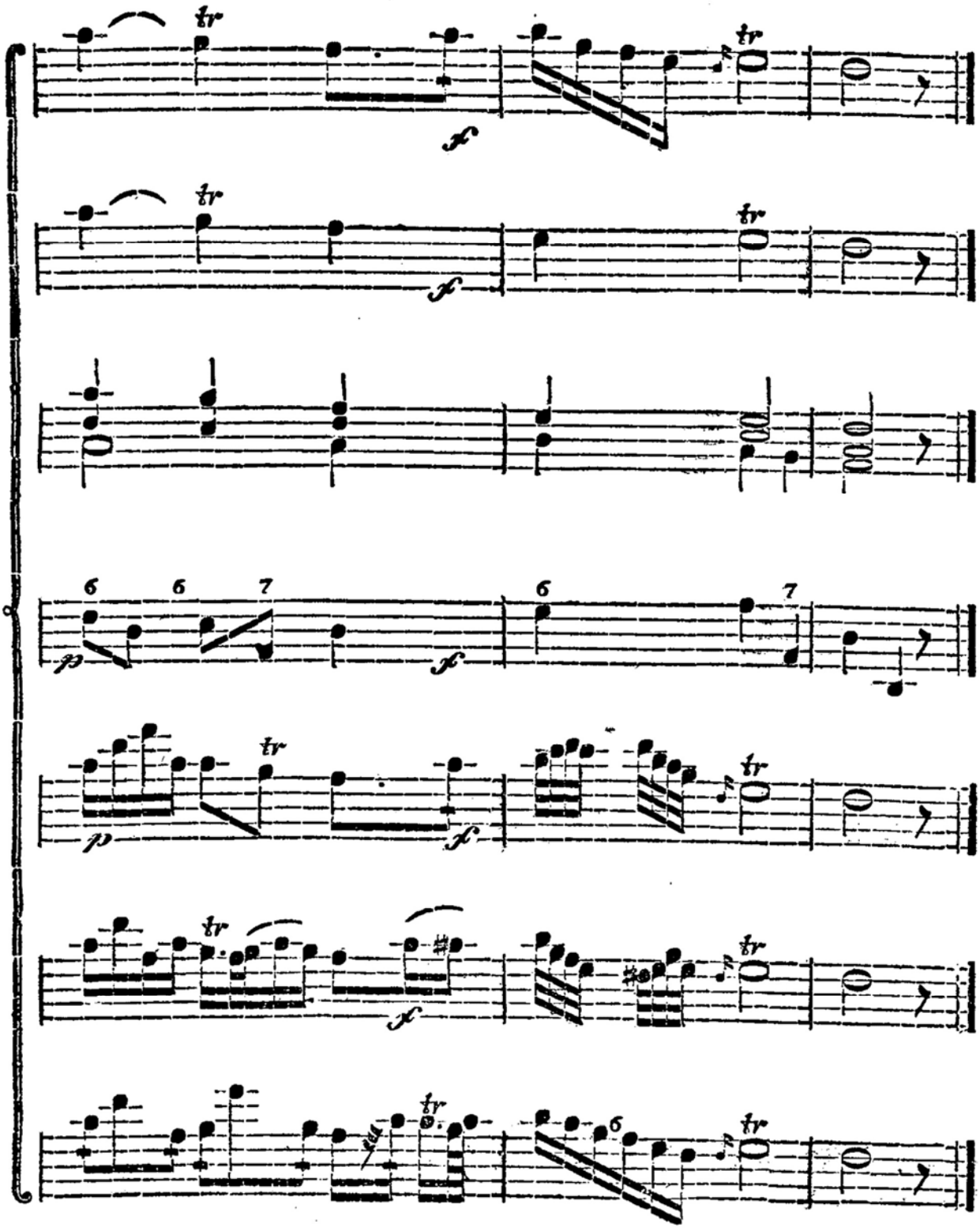





ad libitum.


76
7
7
6
7
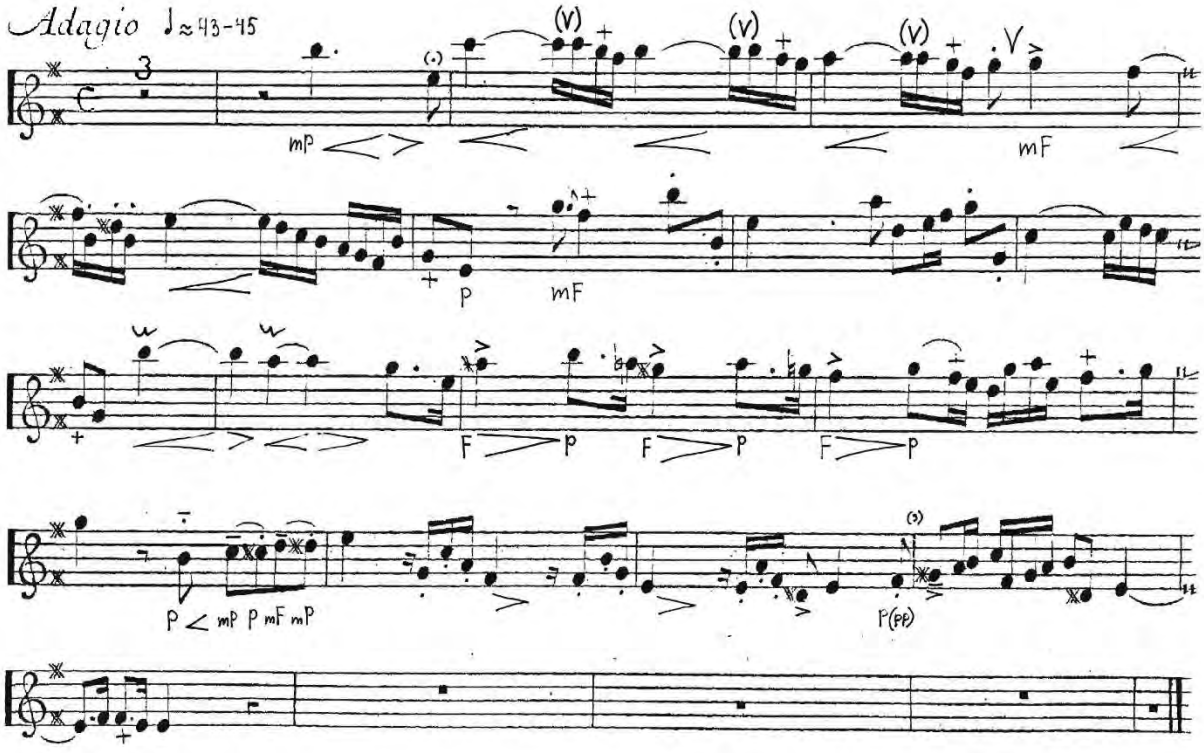

mf
7
6
6
7
6
6
6
5
tr
tr
tr
tr


tr
p
6
6/4
7/3
3
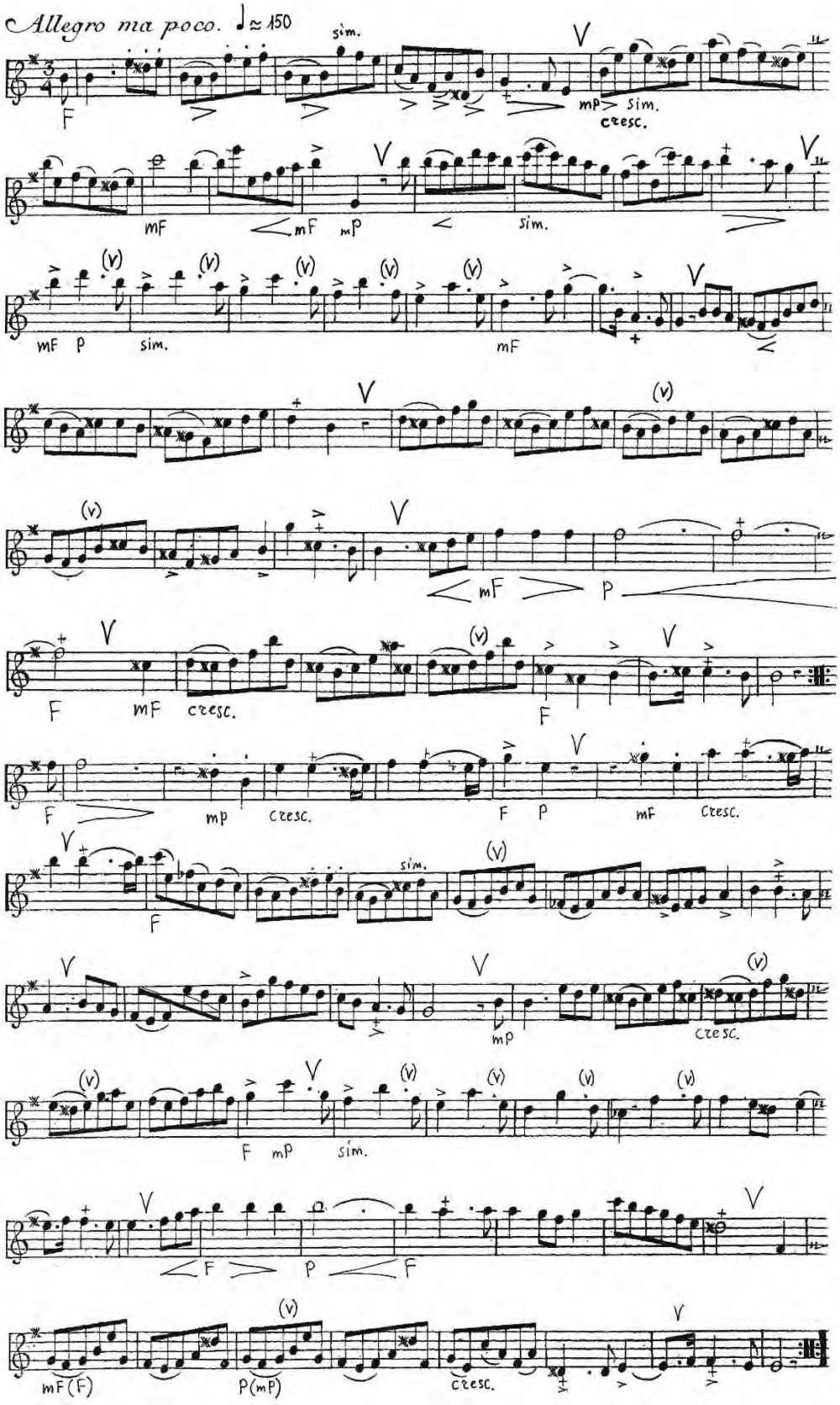

tr
f
tr
tr
f
tr
6
6
7
p
f
6
7
tr
p
f
tr
tr
f
tr
tr
6
tr

Приклад 3.3.а. Ж.-М. Леклер. І і ІІ частин сонати з можливими варіантами штрихів і динаміки (І.Є.).

І частина
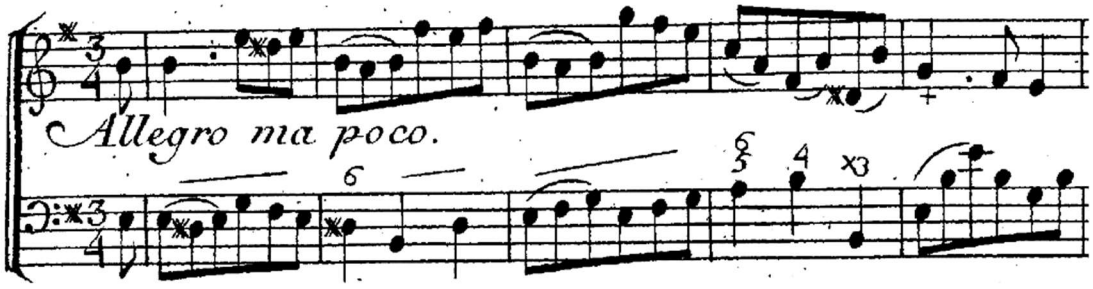


II частина


Allegro ma poco. ♩≈150
sim.
mP sim.
cresc.
mF
mF mP
sim.
mF P
sim.
mF
mF
P
F
mF cresc.
F
F
mp cresc.
F P
mf
cresc.
sim.
F
mp
cresc.
F mP
sim.
F
P
F
mF(F)
P(mP)
cresc.
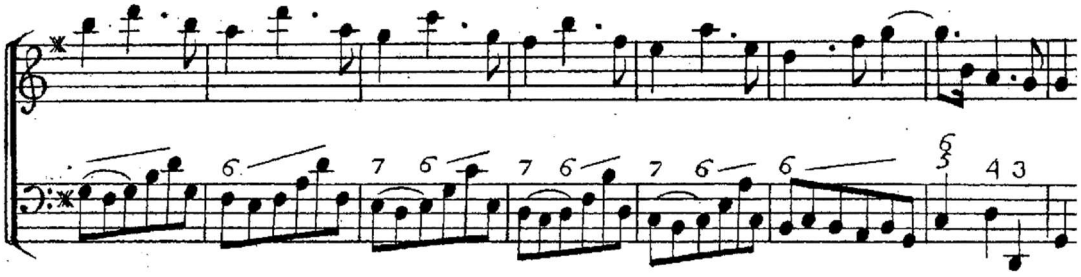
Приклад 3.3.б. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Перша фраза сольного голосу. Секвенція.
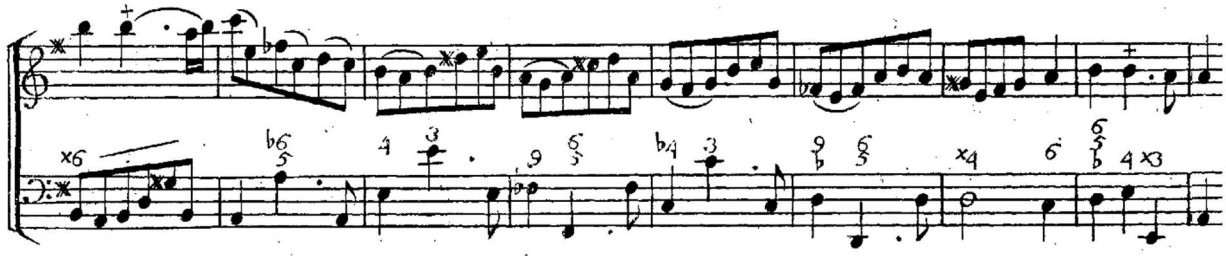


Приклад 3.3.в. Ж.-М. Леклер. ІІ ч. сонати. Фраза з 5 тактів.
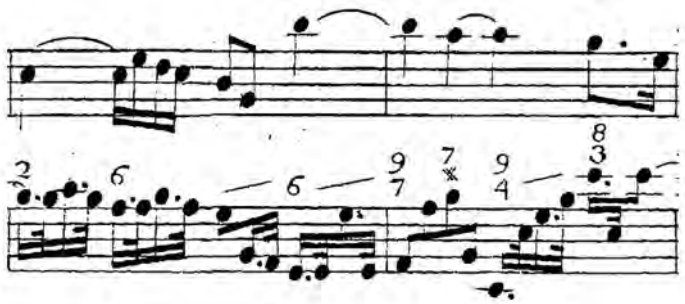


Приклад 3.3.г. Ж.-М. Леклер. ІІ ч. сонати. Фраза з неповних 8 тактів.
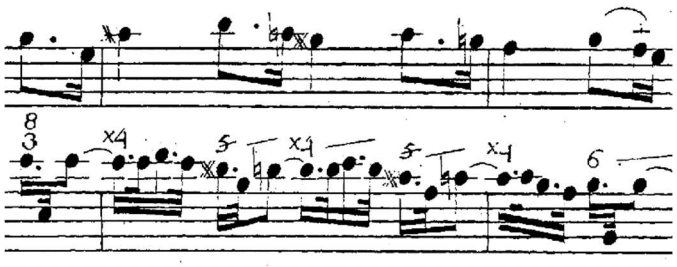


Приклад 3.3.г. Ж.-М. Леклер. ІІ ч. сонати. Фраза з неповних восьми тактів. Рух вісімками у сольному голосі.
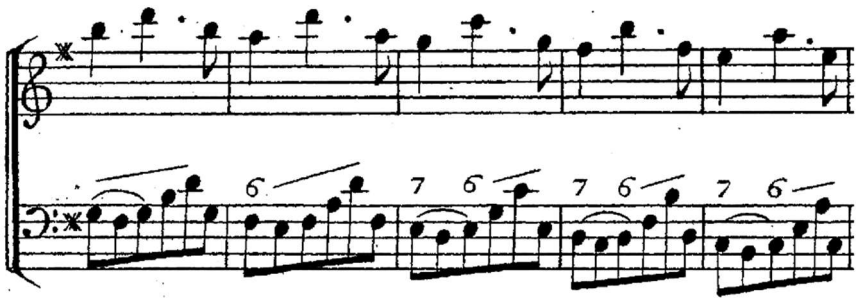


Приклад 3.3.д. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Слабка четверта і друга долі спрямовуються до сильної першої і відносно сильної третьої. Типовий контекст використання messa di voce.
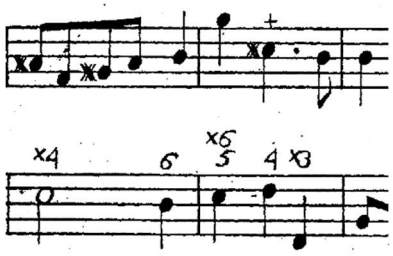


Приклад 3.3.е. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Секвенція, кожна ланка – дисонанс, що акцентується і виконується на форте, і розв'язання на піано.
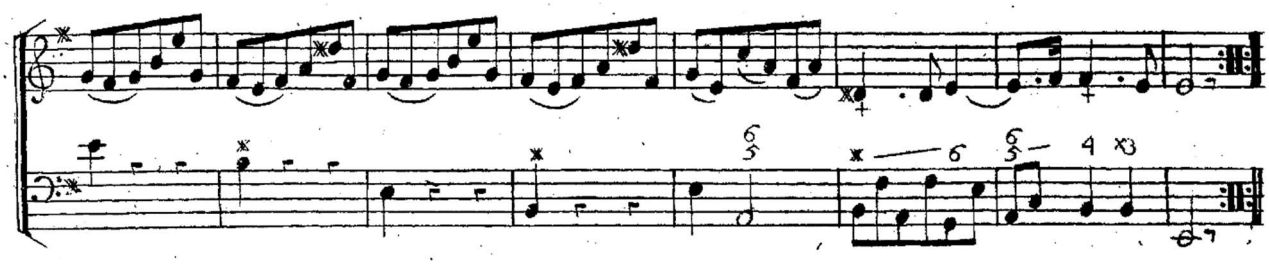


Приклад 3.3.є. Ж.-М. Леклер. II ч. сонати. Сильні перші долі, слабкі другі і вісімки слабкого часу третьої долі з тяжінням до першої.
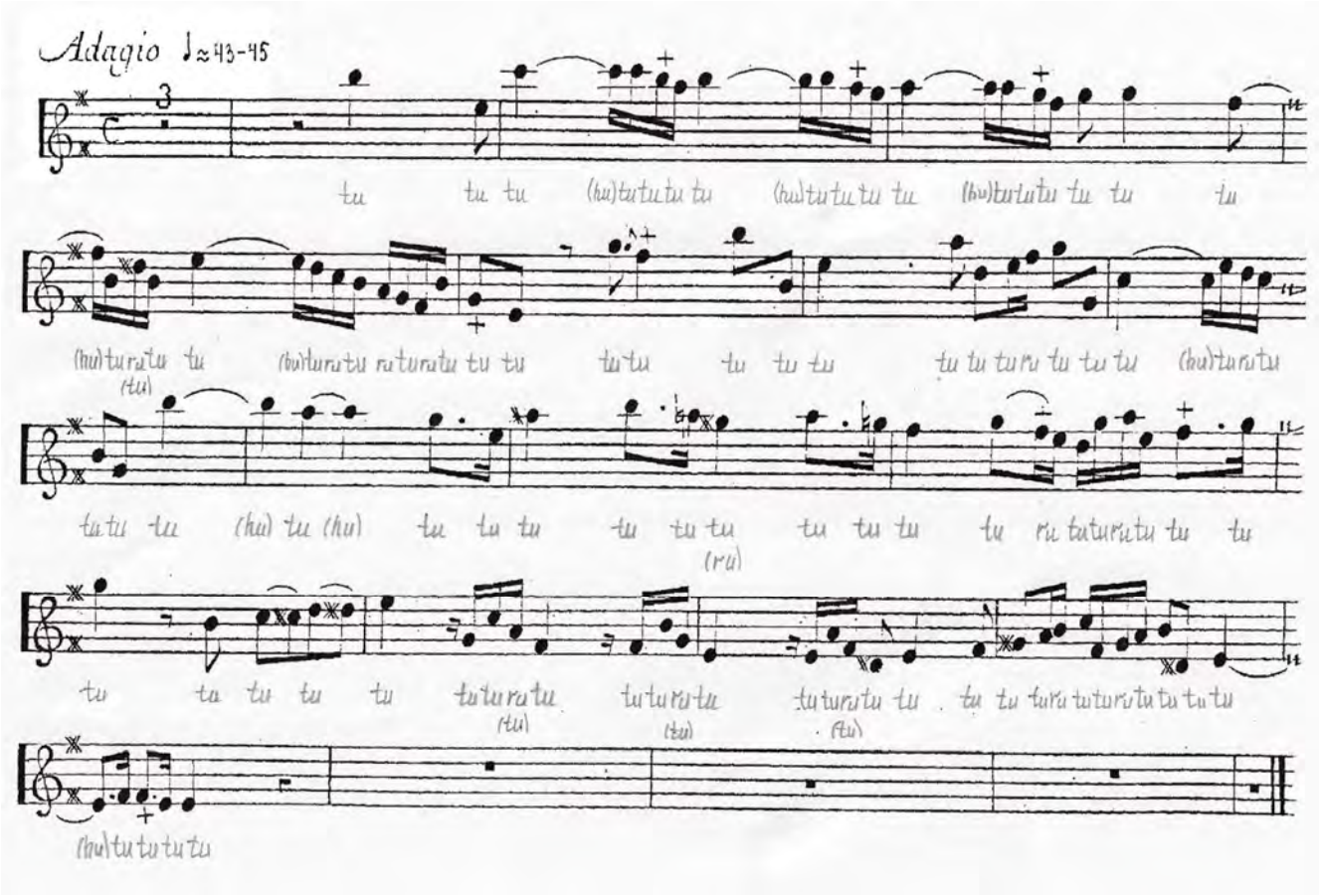


Приклад 3.3.ж. Ж.-М. Леклер. II ч. сонати. Геміола. Зміна акцентування, що створює ефект зміни тридольного розміру на дводольний.
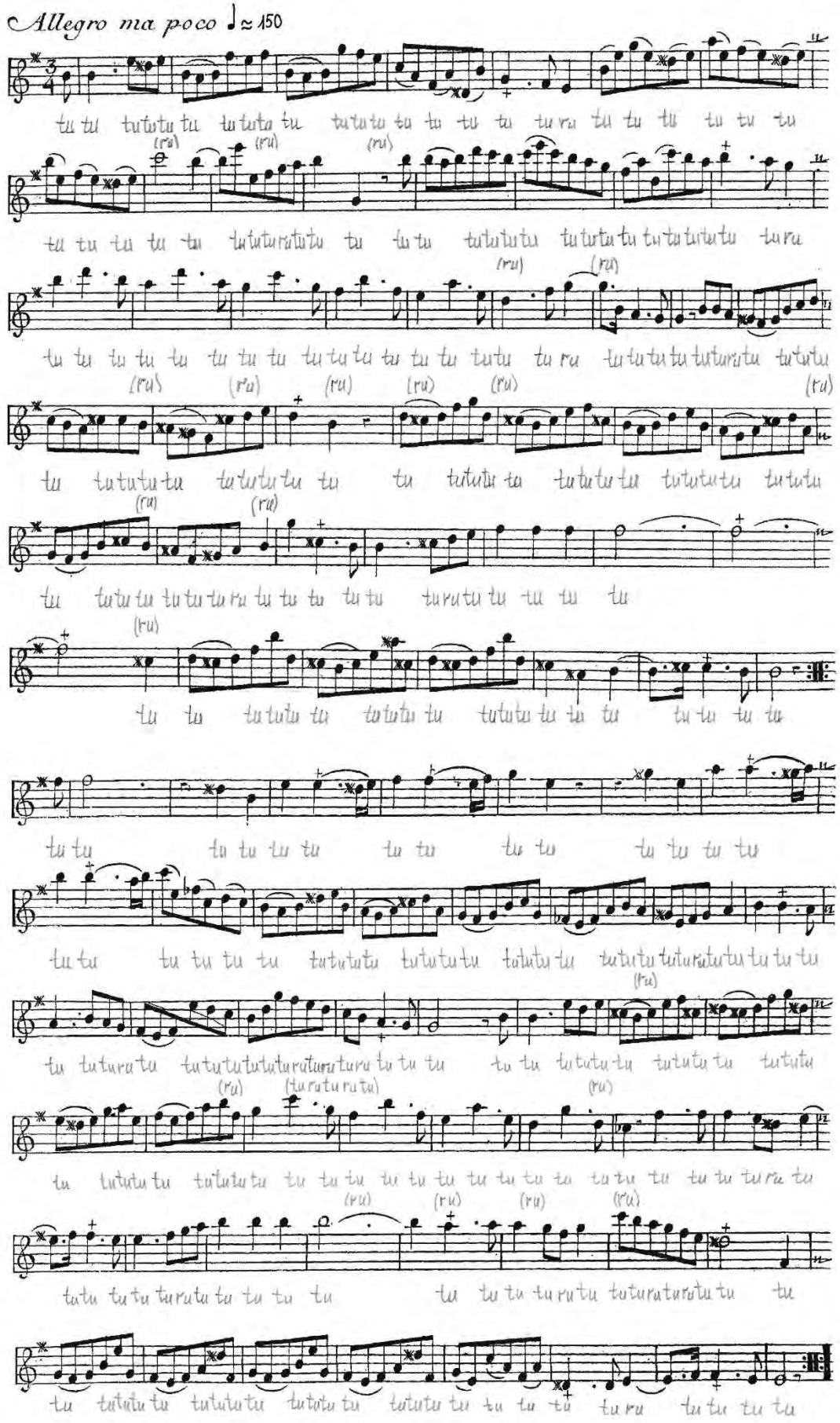


Приклад 3.3.з. Ж.-М. Леклер. II ч. сонати. Місце можливого застосування ефекту відлуння.
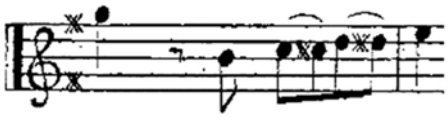


Приклад 3.3.и. Артикуляційні комбінації для першої частини сонати Ж.-М. Леклера виконані на основі правил з трактату Оттетера.
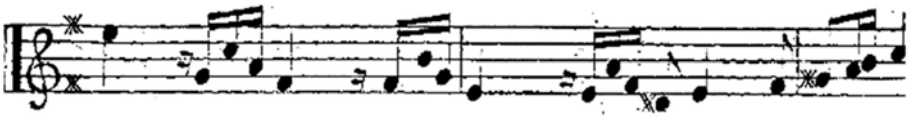


Приклад 3.3.і. Артикуляційні комбінації для другої частини сонати Ж.-М. Леклера виконані на основі правил з трактату Оттетера.



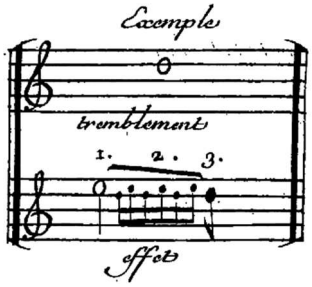
Приклад 3.3.ї. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Авторські ліги на висхідних хроматизмах у кадансі.



Приклад 3.3.й. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Спад напруження після кадансу. Місце можливого додавання довільних прикрас.



Приклад 3.3.к. Ф. Куперен. Розшифрування трелі за Купереном **[182, с. 24].**
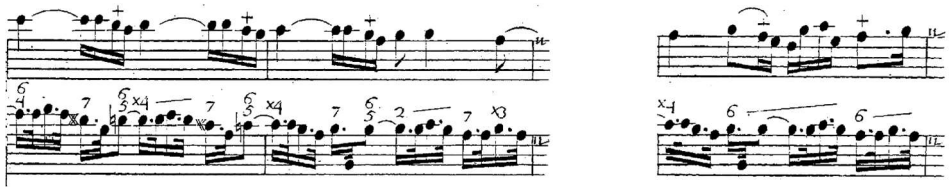


Приклад 3.3.л. М. Корретт. Розшифрування трелі за Корреттом **[180, с. 22].**
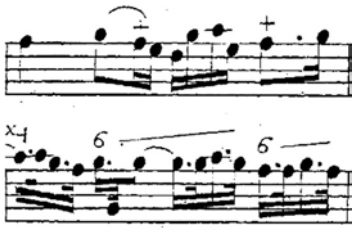


Приклад 3.3.м. Розшифрування подвійних трелей за Оттетером і Корреттом **[235, с. 29, 180, с. 23].**
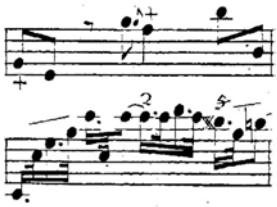


Приклад 3.3.н. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Трелі на коротких нотах і слабких долях. Затримання в таких випадках не потрібне.
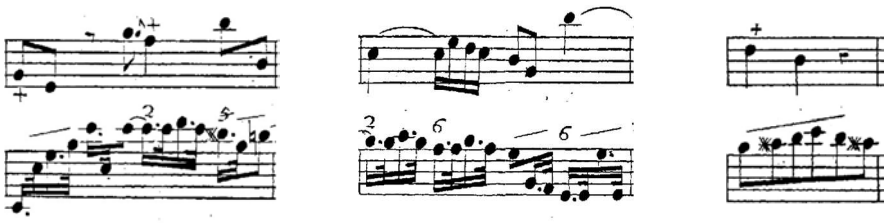


Приклад 3.3.о. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Трель на якій може бути використане нижнє затримання.
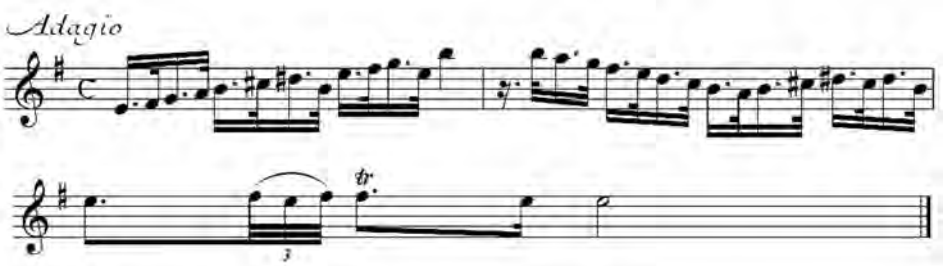


Приклад 3.3.п. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Авторський форшлаґ перед треллю.
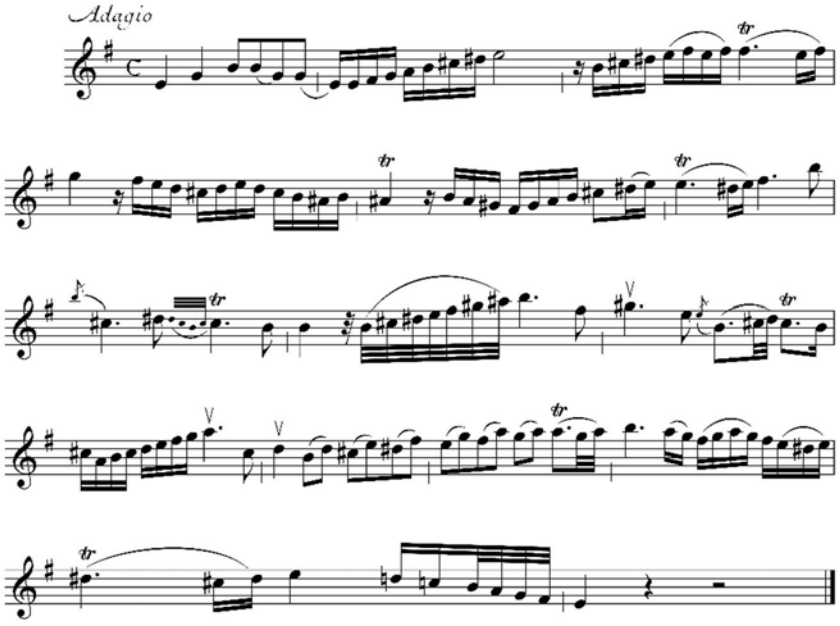


Приклад 3.3.р. Ж.-М. Леклер. І ч. сонати. Низхідні терції на який можна виконати coulement.
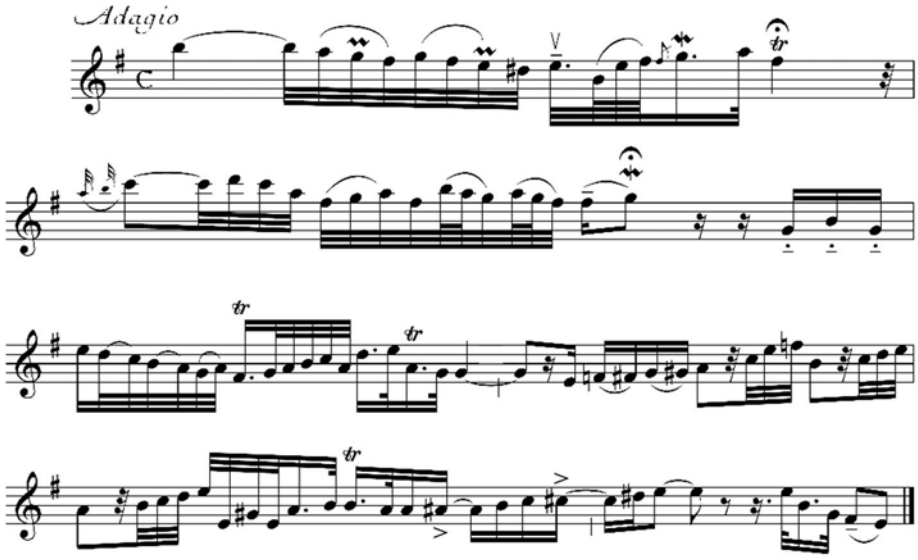


Приклад 3.3.с. Прелюдія №1. Представляє собою заповнений тонічний каркас, не виходить за рамки основної тональності, не спирається на тематизм твору. Пунктирний ритм – алюзія на басову лінію першої частини сонати.
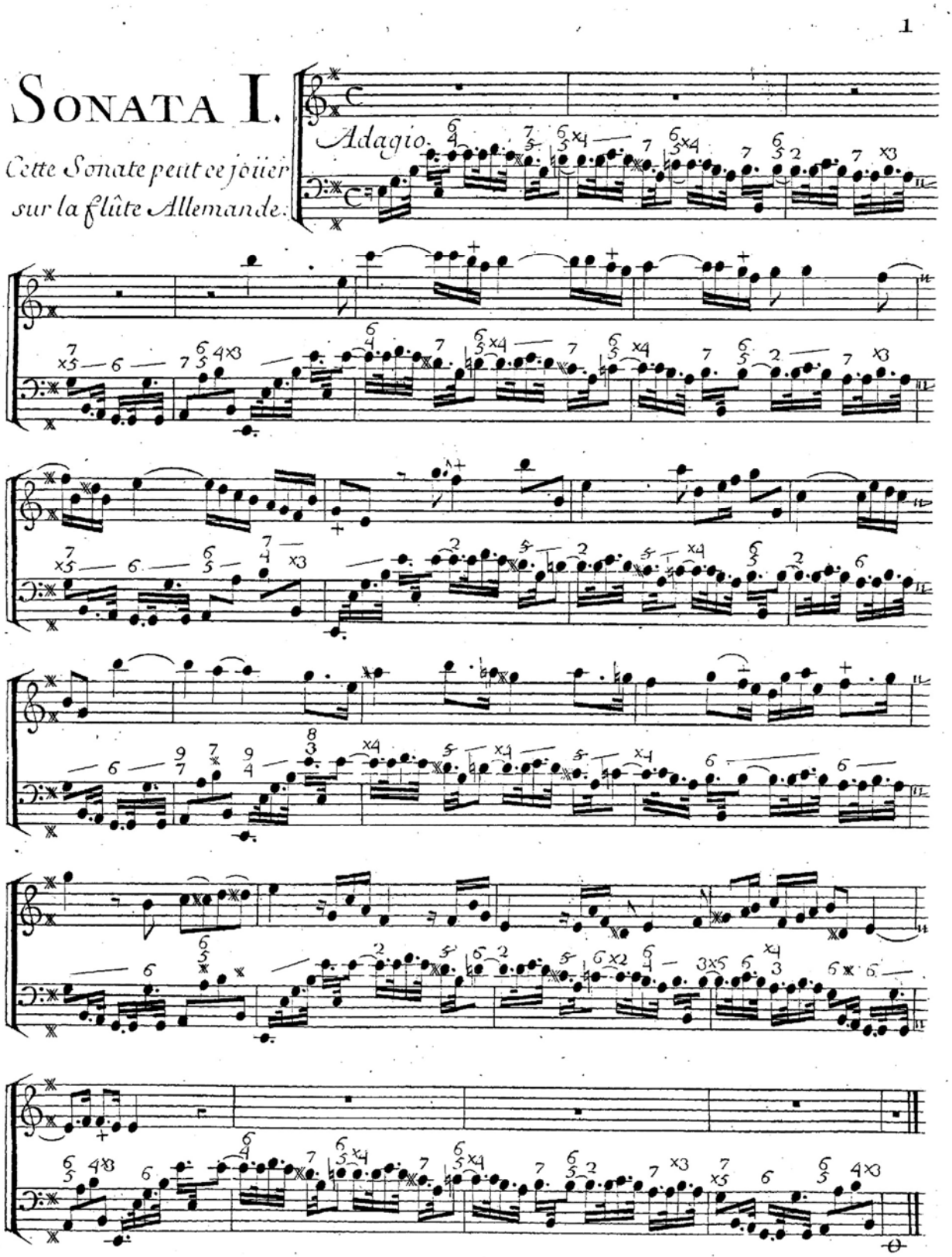


Приклад 3.3.т. Прелюдія №2. Містить відхилення у тональність домінанти із закріпленням у ній, не спирається на тематизм твору.
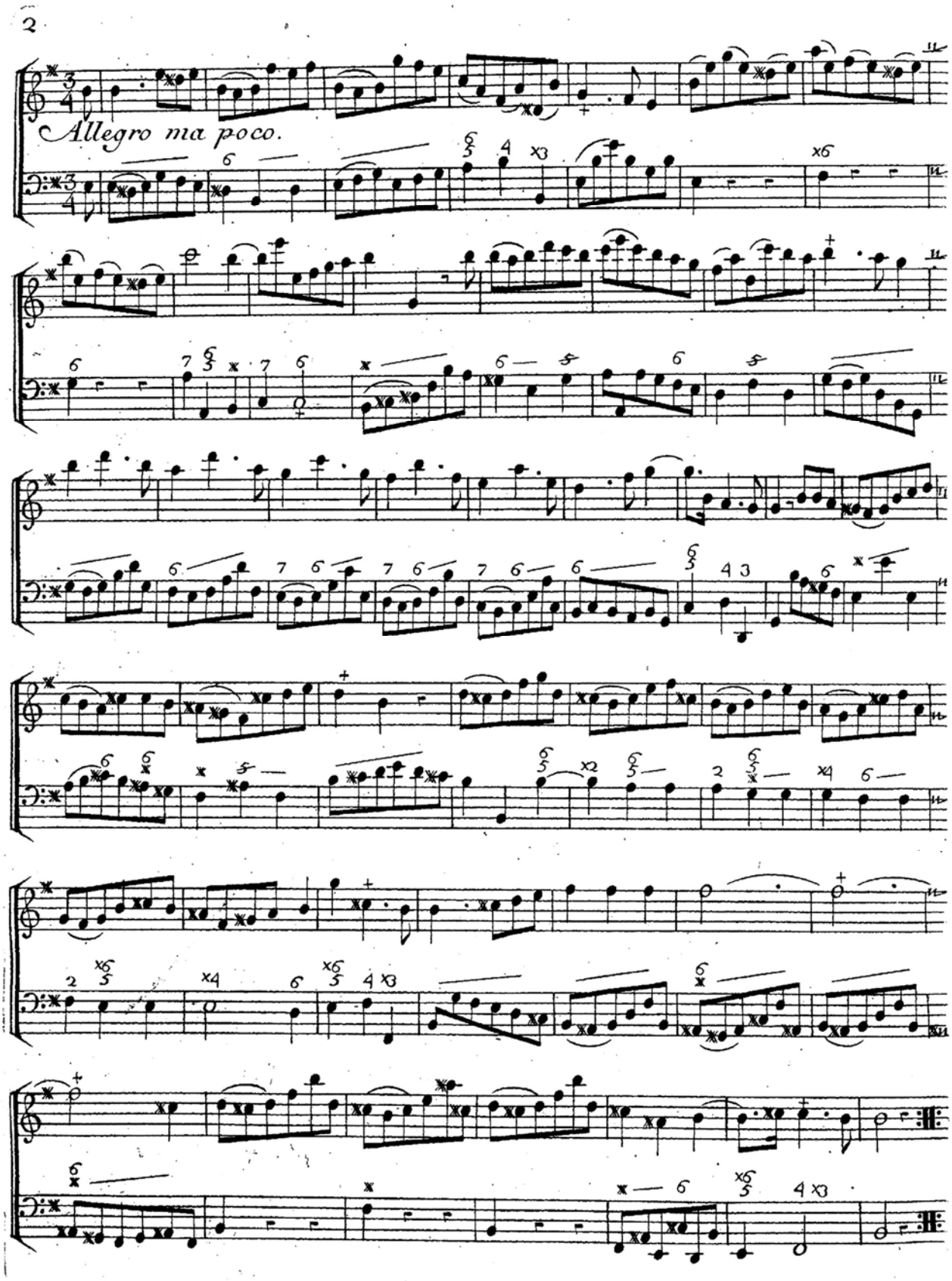


Приклад 3.3.у. Прелюдія №3. Побудована у характері першої частини сонати на тематичному матеріалі, містить відхилення у споріднені тональності III ступеня і субдомінанти із закріпленням у них.
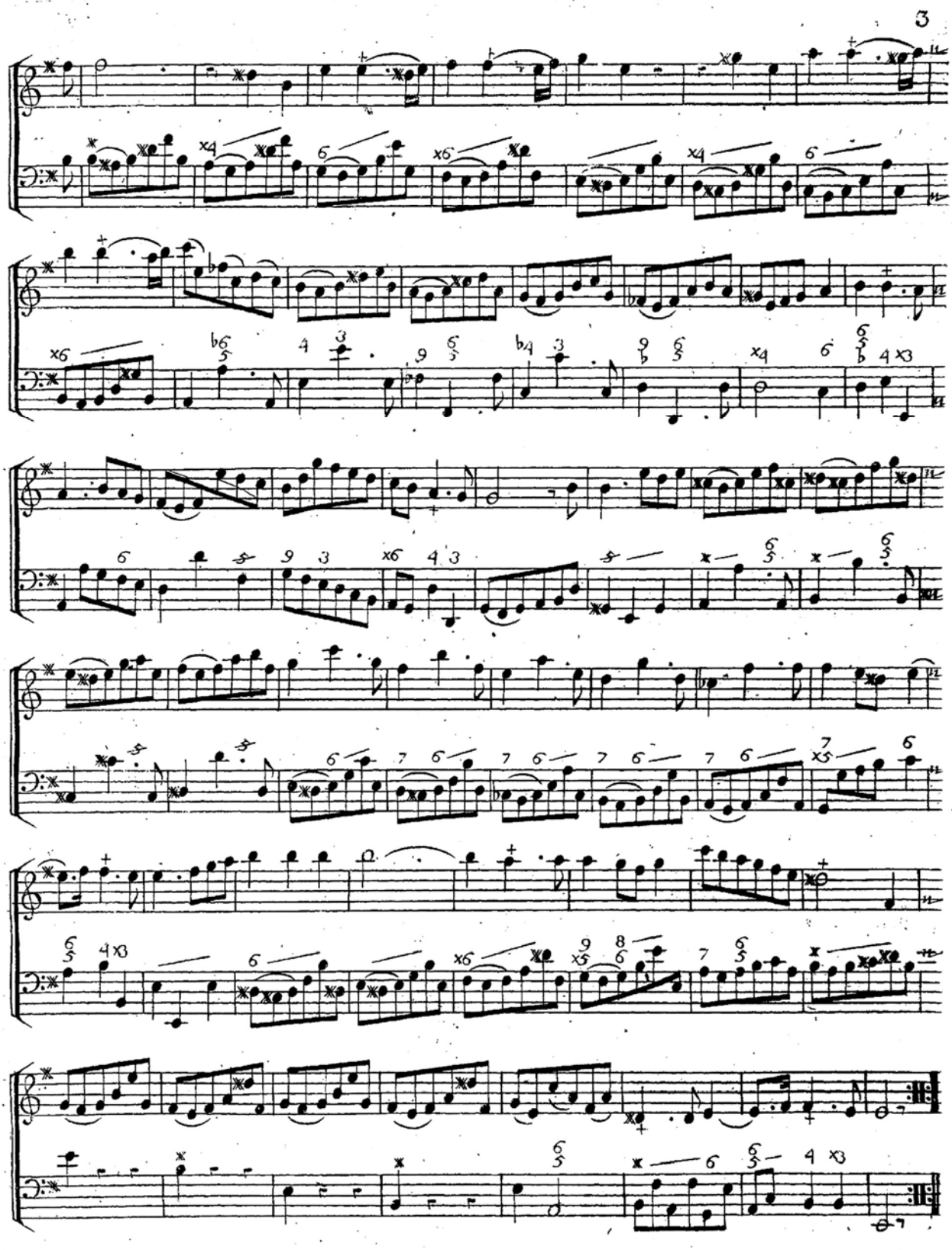


Ж.-М. Леклер. Соната №1 мі мінор (ор.2). І частина Adagio. Паризьке видання 1728 року.
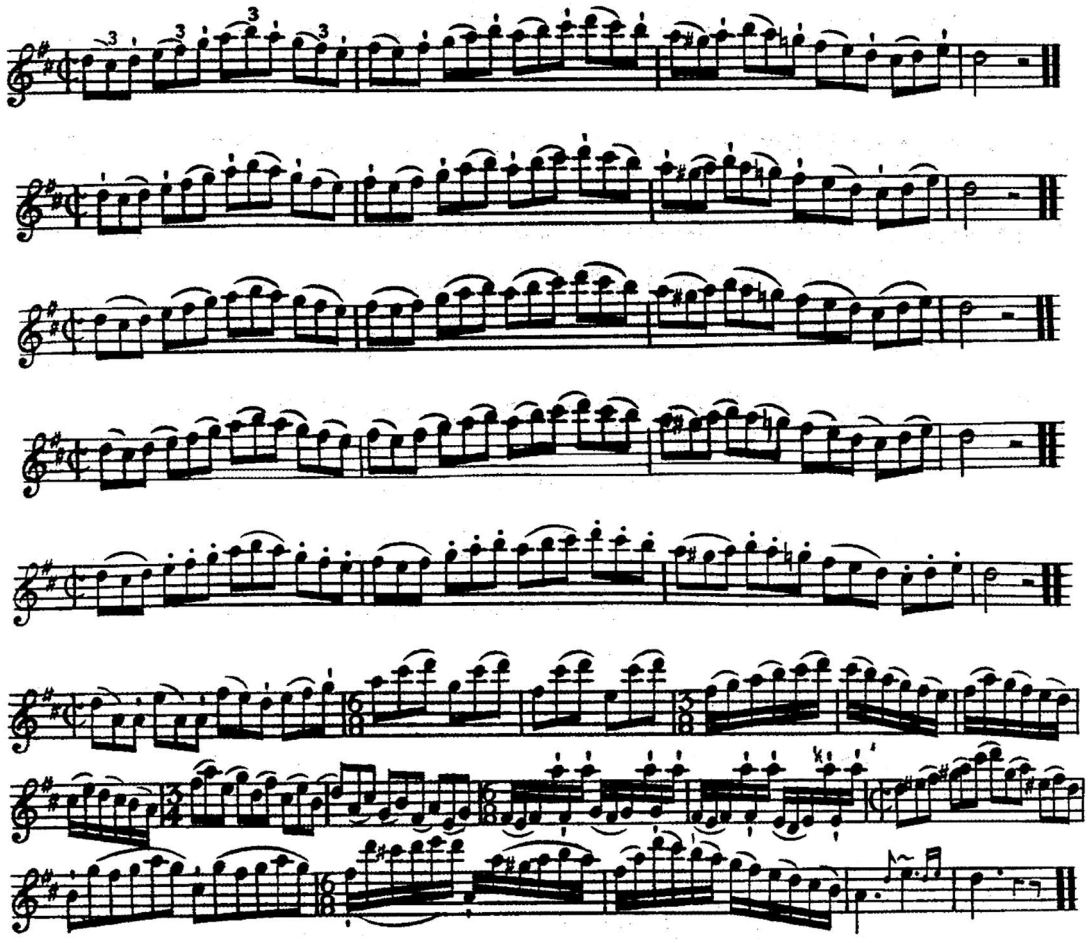


Ж.-М. Леклер. Соната №1 мі мінор (ор.2). ІІ частина Allegro та poco. Паризьке видання 1728 року.
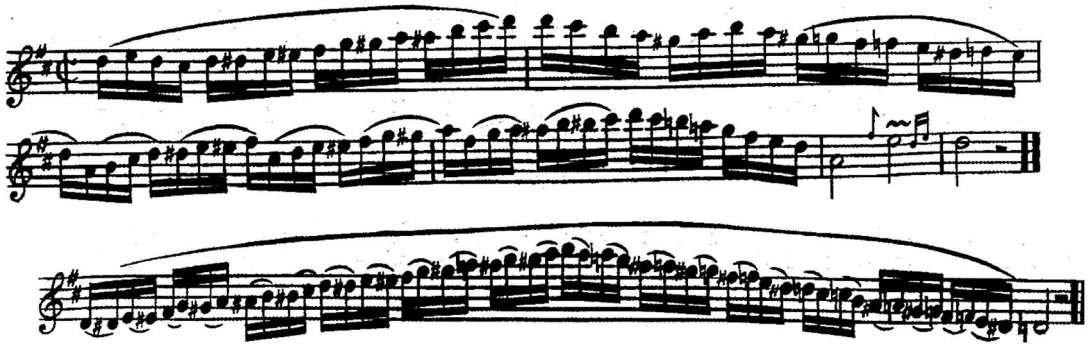



3

Приклади комбінування артикуляційних фонем і штрихів з флейтових трактатів XVIII століття.
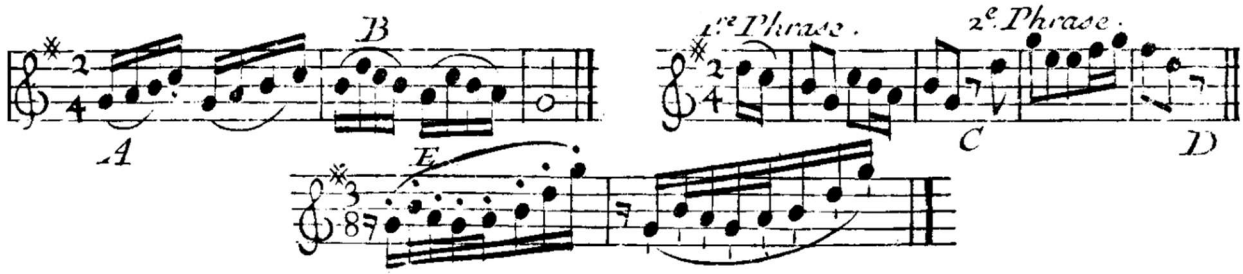
Приклад № 1. Ф. Дев'єн. Штрихові комбінацій для тріолей **[189, с. 12–14].**
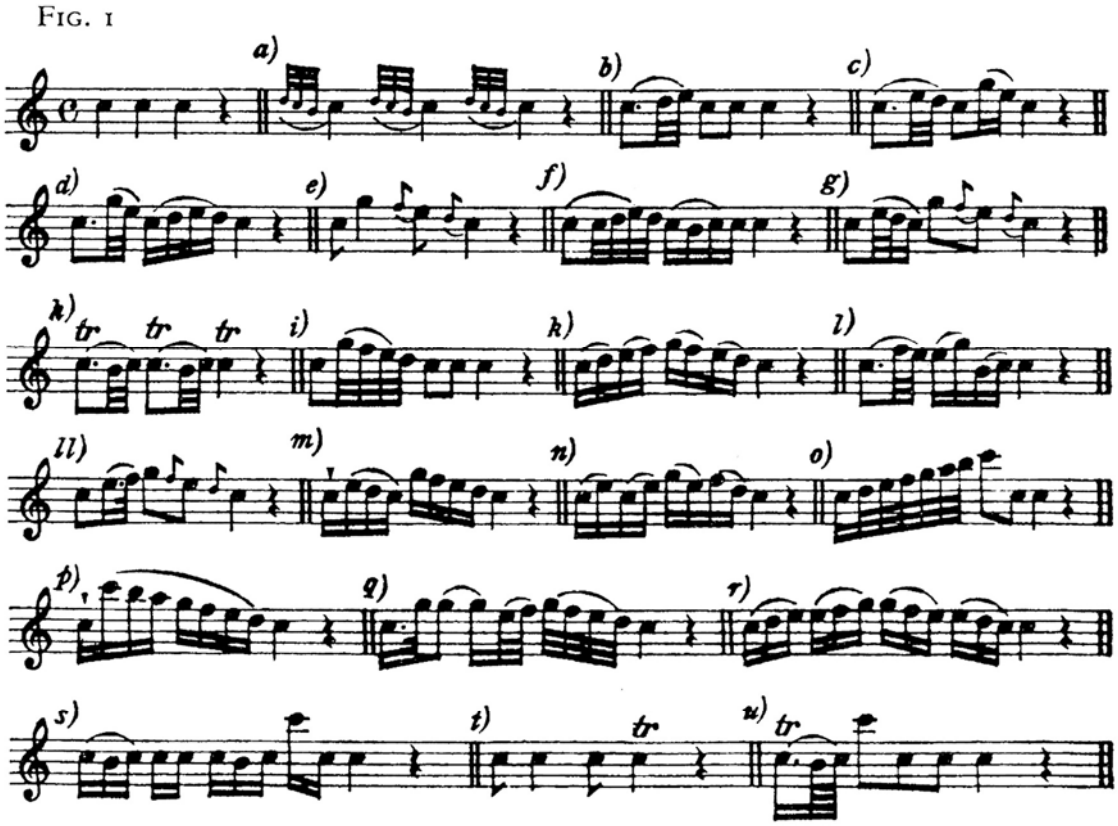


Приклад № 2. Ф. Дев'єн. Штрихові комбінації для хроматичних послідовностей **[189, с. 14–15].**
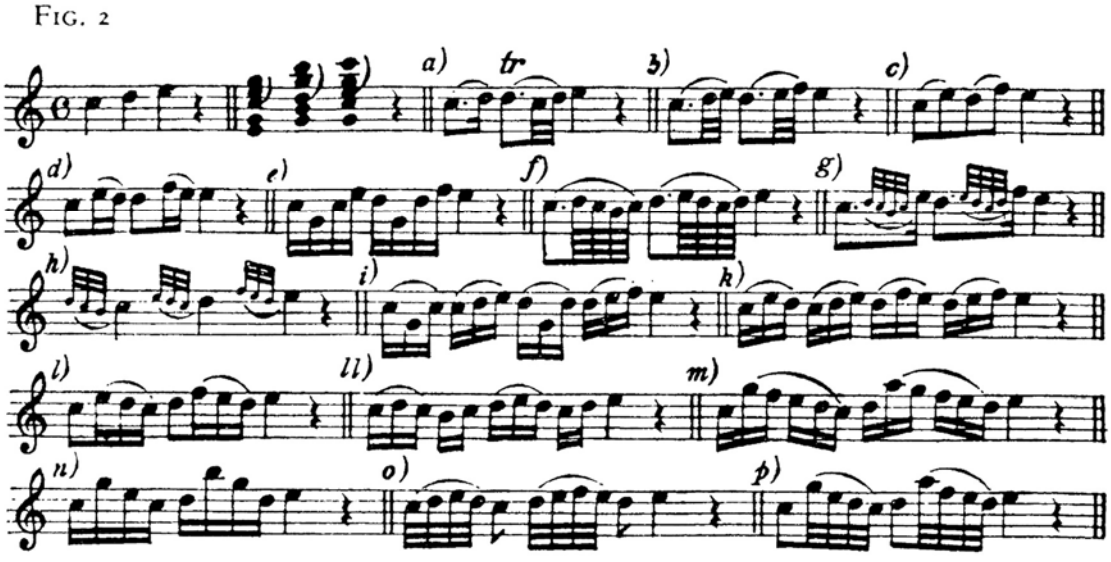


Приклад № 3. Можливі штрихові комбінації за М. Корреттом [180, с. 20].

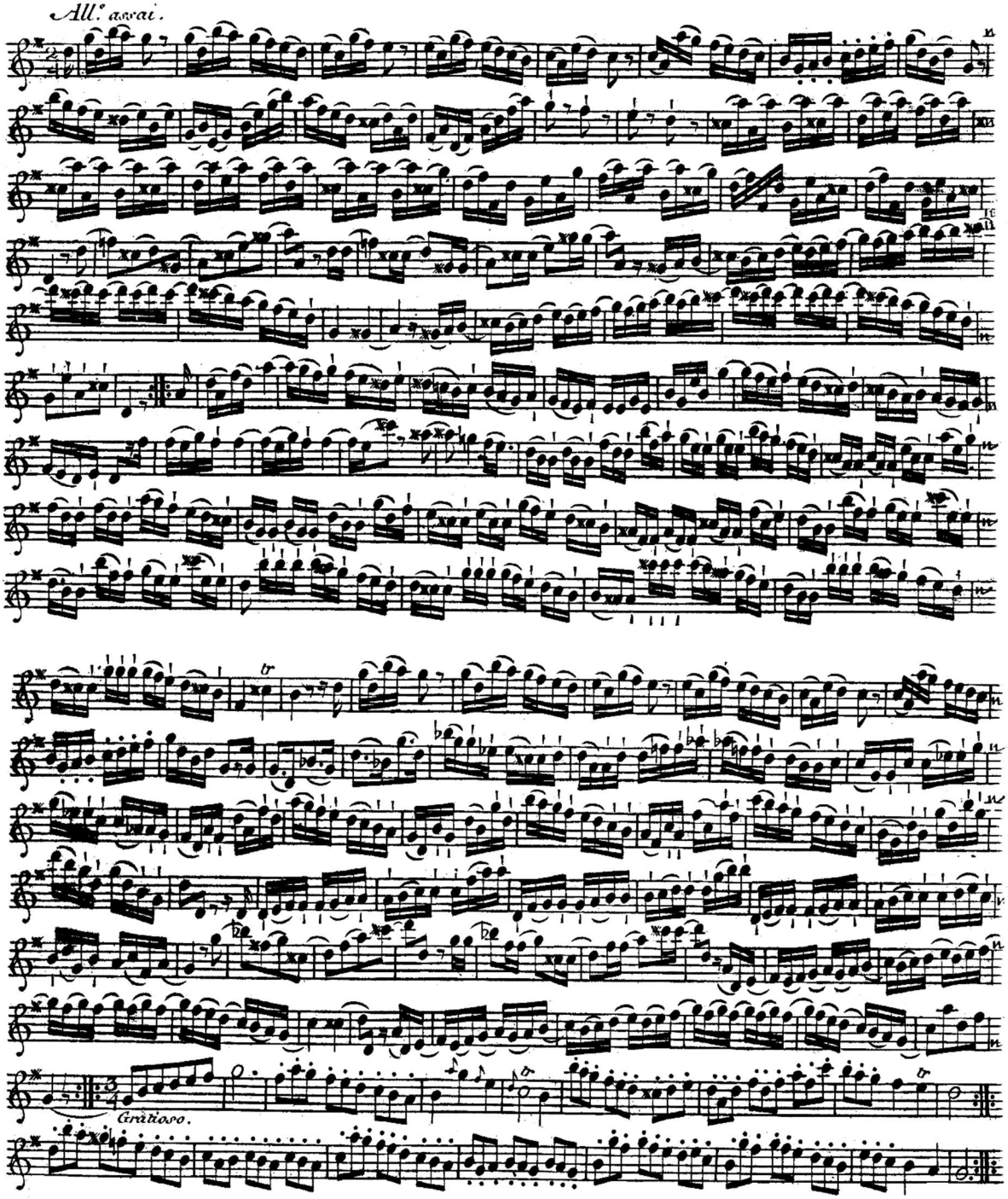


Приклад № 4. Штрихові комбінації з «Досвіду» Й.Й. Кванца **[66, с. 355].**
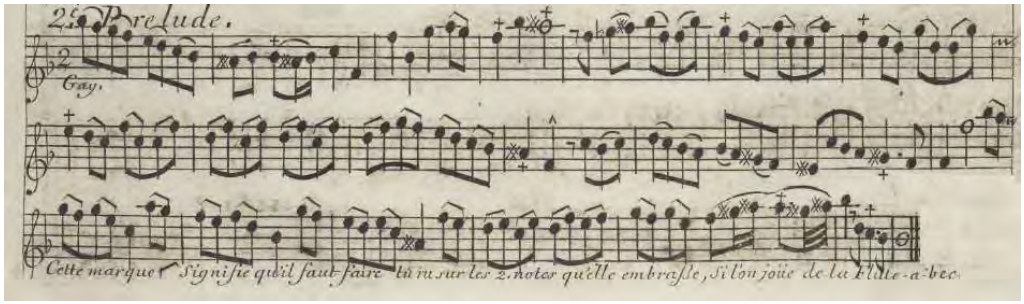




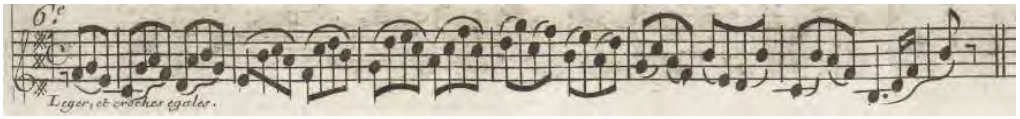
***Приклад № 5. А.Мао. Allegro з найрізноманітнішими прикладами штрихових комбінацій* [258, с. 24-25].**
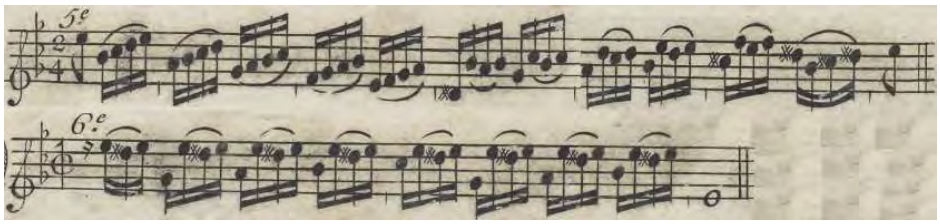


Приклад № 6. Ж.-М. Оттетер. Комбінування по 2 legato у групах з 4 рівних нот **[236, с. 35].**
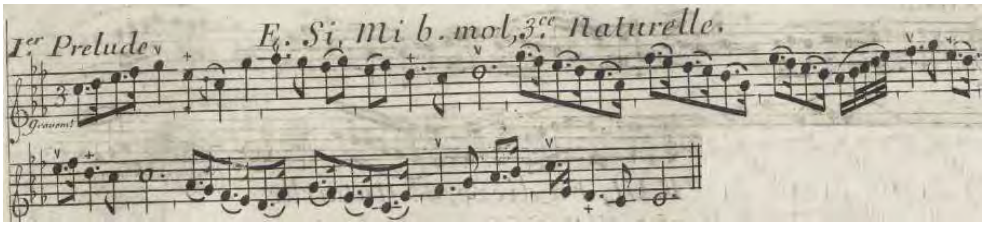


Приклад № 7. Ж.-М. Оттетер. Комбінування по 4 legato у групах з 4 рівних нот **[236, с. 24].**
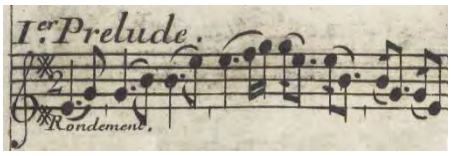


Приклад № 8. Ж.-М. Оттетер. Комбінування 1 detaché, 3 legato у групах з 4 рівних нот **[236, с. 19].**



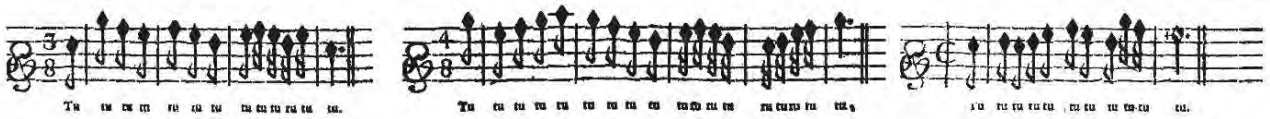
Приклад № 9. Ж.-М. Оттетер. Лігування пунктирного ритму **[236, с. 16].**



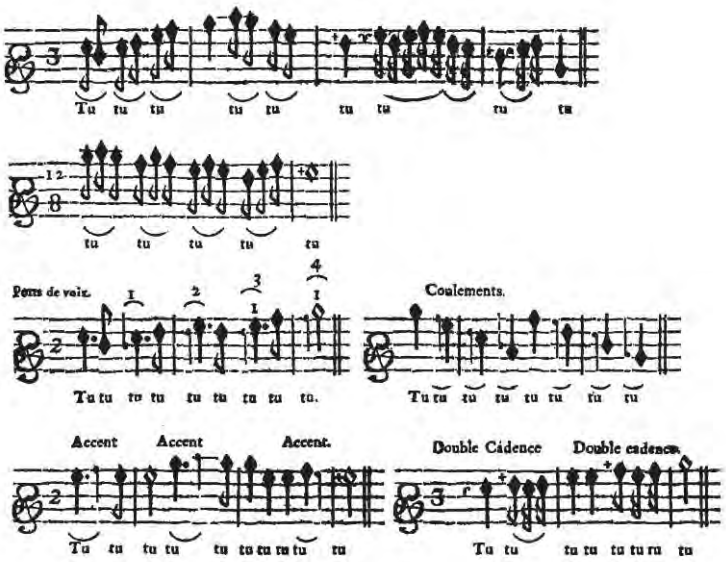
Приклад № 10. Ж.-М. Оттетер. Лігування ломбардського ритму **[236, с. 30].**



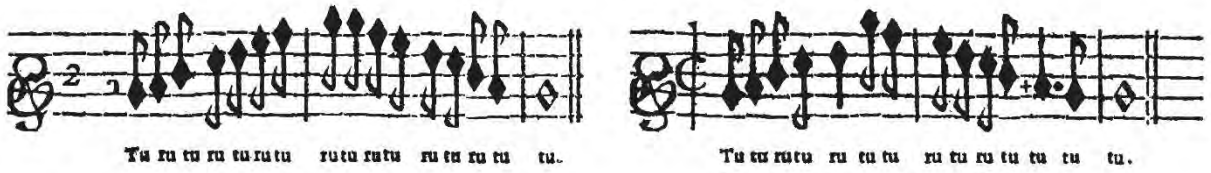
Приклад № 11. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання вісімок у розмірах $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{8}$ і ¢ **[116, с. 60-61].**



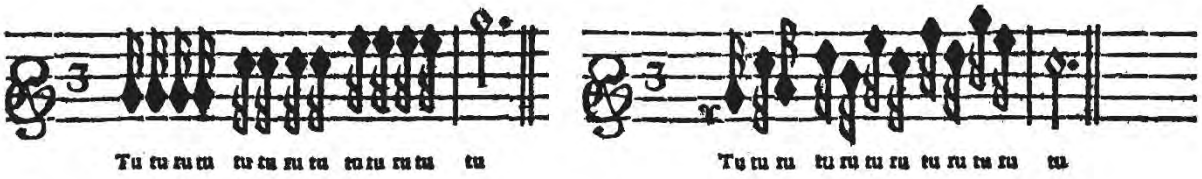
Приклад № 12. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання першої ноти у групах злігованих нот **[116, с. 63-66].**



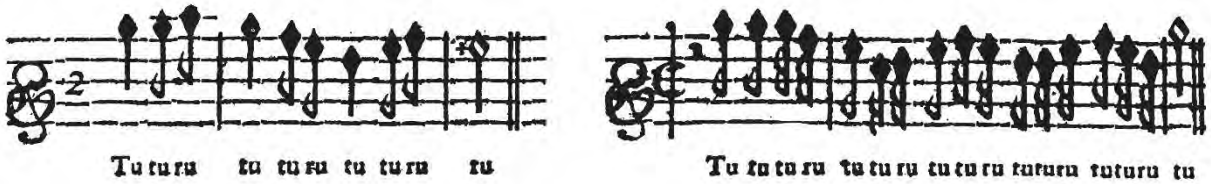
Приклад № 13. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання вісімок (шістнадцятки або тридцятьдругі аналогічно) у непарних і парних групах, що рухаються поступенево **[116, с. 59].**



Приклад № 14. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання репетицій і стрибків шістнадцяток **[116, с. 61].**



Приклад № 15. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання двох шістнадцяток, що йдуть після або перед вісімкою, а також двох вісімок, які йдуть після або перед чверткою **[116, с. 62].**



Приклад № 16. Ж.-М. Оттетер. Артикулювання груп з трьох нот, перша із яких з крапкою **[116, с. 63].**



***Приклад № 17. А. Мао. Артикулювання подвійного staccato* [258, с. 25].**
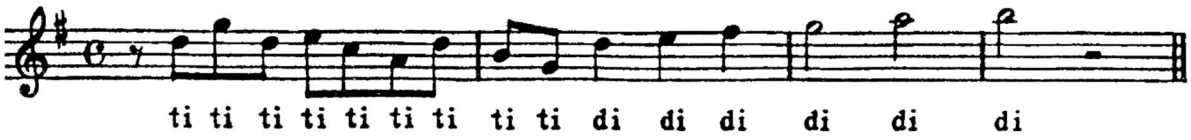


***Приклад № 18. А. Вандерхаґен. Артикулювання té для нот зі штрихом piqué (staccato) і tu – для усіх інших випадків* [311, с. 36].**
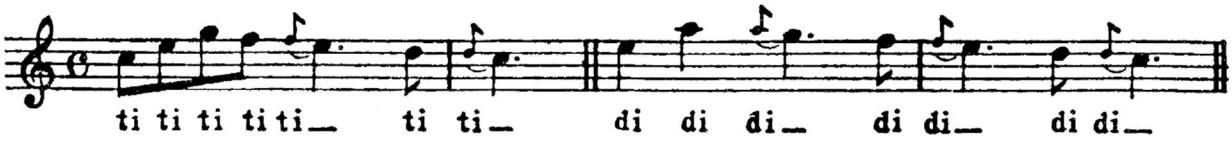


***приклад № 19. Ф. Дев'єн. Артикулювання подвійного staccato* [189, с. 9].**
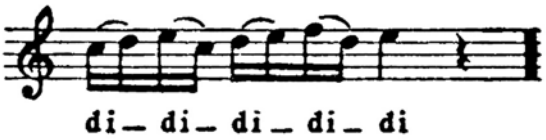


***Приклад № 20. Й.Й. Кванц. Артикулювання вісімок, що рухаються стрибками у швидких темпах. Вісімки, чверті або половинні, які йдуть слідом за ними і рухаються поступенево, виконуються на di* [66, с. 72].**
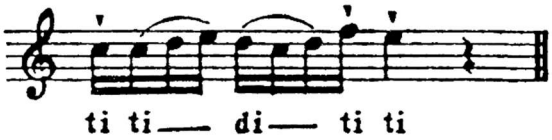


Приклад № 21. Й.Й. Кванц. Артикулювання форшлагу **[66, с. 72].**
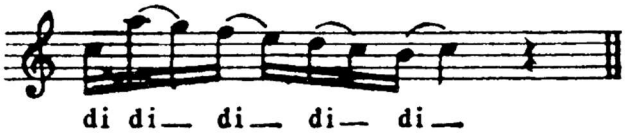


Приклад № 22. Й.Й. Кванц. Артикулювання першої зі злігованих нот **[66, с. 73].**
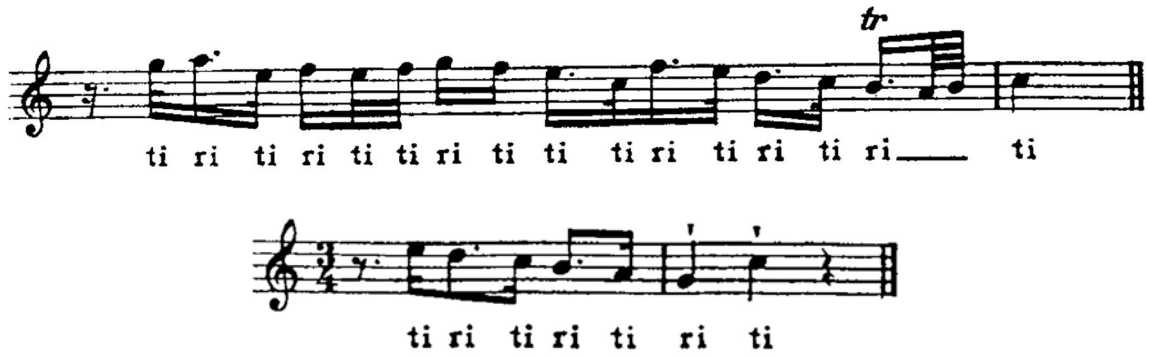


Приклад № 23. Й.Й. Кванц. Якщо над нотою перед лігою стоїть риска, то ця і наступна за нею нота виконуються на ti **[66, с. 73].**
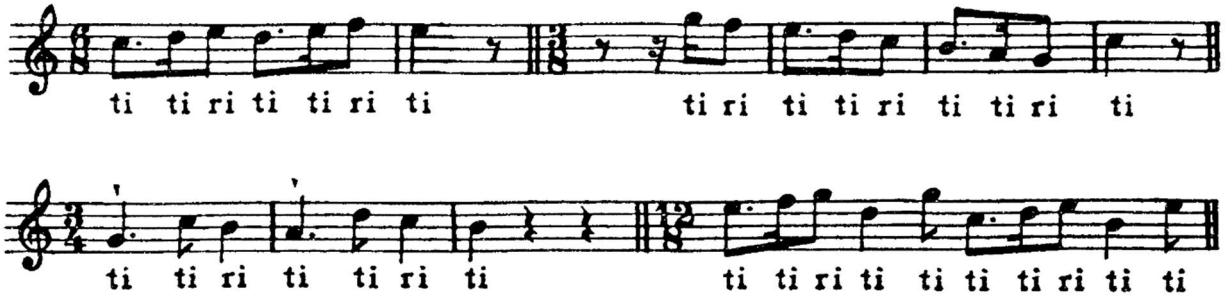


Приклад № 24. Й.Й. Кванц. Якщо ліга починається на другій ноті і слабка доля злігована з сильною, то в помірному темпі використовується склад di, а в швидкому ti **[66, с. 73].**
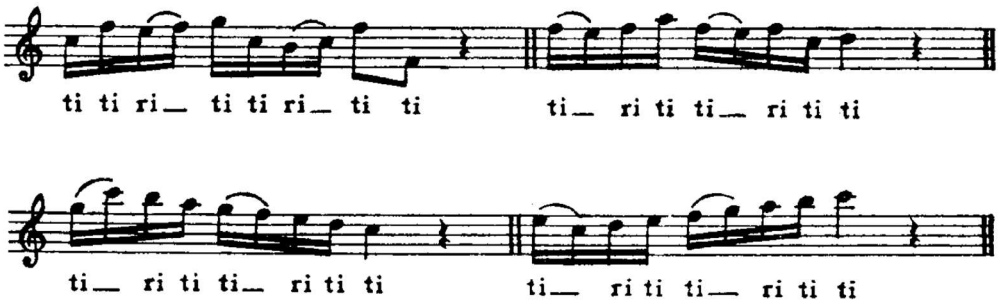


Приклад № 25. Й.Й. Кванц. Артикулювання пунктирних послідовностей, де замість першої ноти з крапкою поставлена пауза **[66, с. 75].**
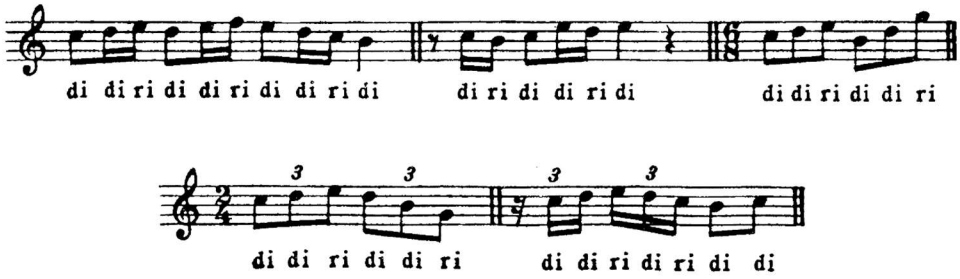


Приклад № 26. Й.Й. Кванц. Артикулювання груп з трьох нот, якщо перша із них з крапкою, у розмірах 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 **[66, с. 76].**



приклад № 27. Й.Й. Кванц. Артикулювання дуже швидких пасажів, де неможливо зіграти комбінацію di ri, **[66, с. 77].**



Приклад № 28. Й.Й. Кванц. Артикулювання груп з однієї довгої і двох коротких нот, а також тріолей і трьох рівних вісімок **[66, с. 77-78].**
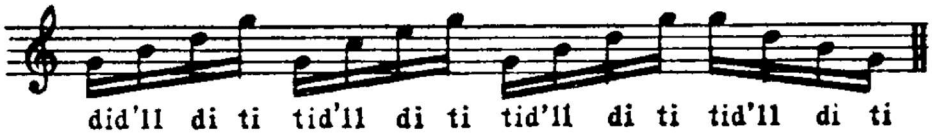


Приклад № 29. Й.Й. Кванц. Подвійне staccato у послідовностях нот з однаковими тривалостями, що рухаються без широких стрибків **[66, с. 80].**
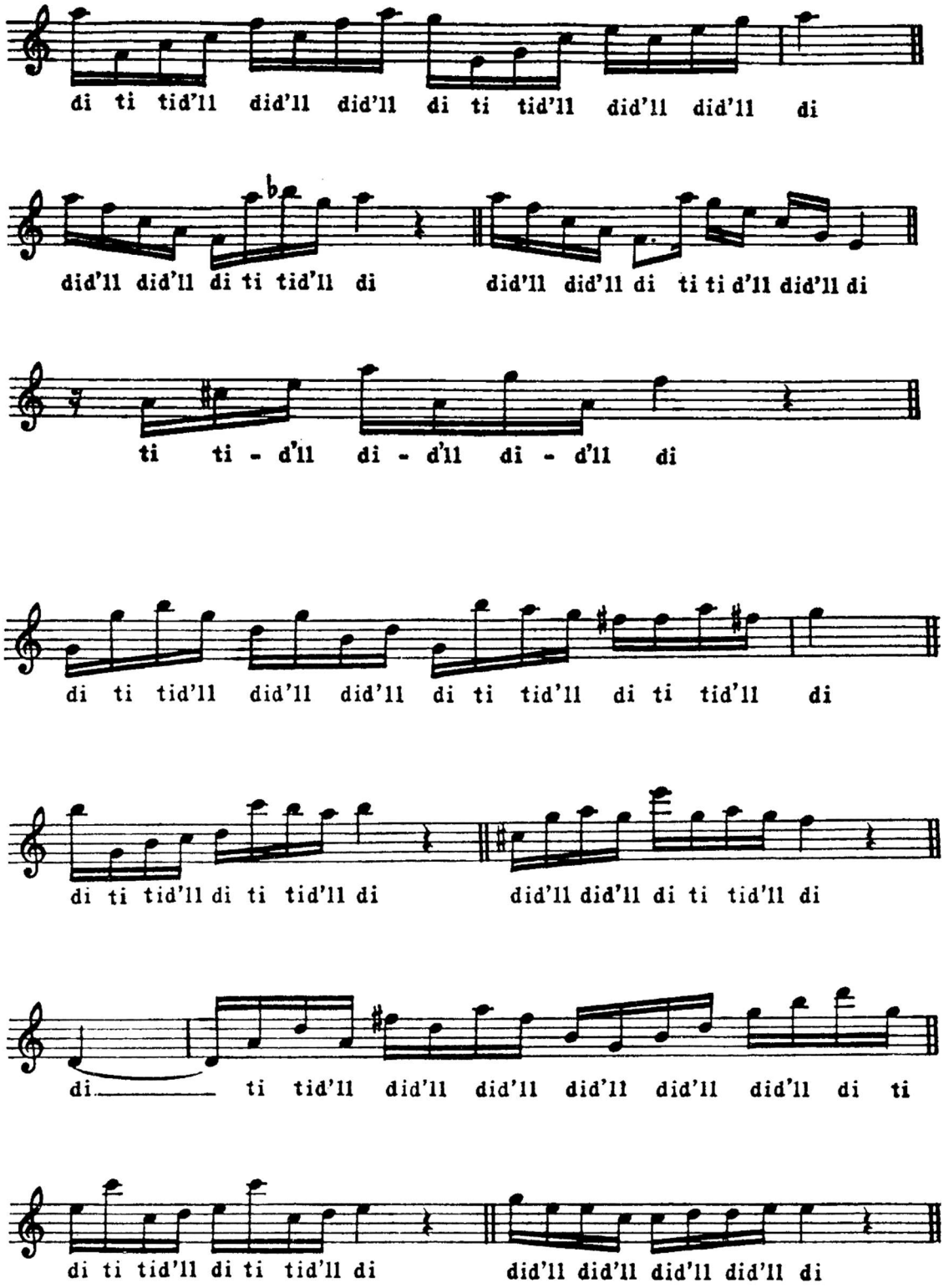


Приклад № 30. Й.Й. Кванц. Артикулювання подвійного staccato у послідовностях, де перші або останні дві ноти повторюються **[66, с. 80].**

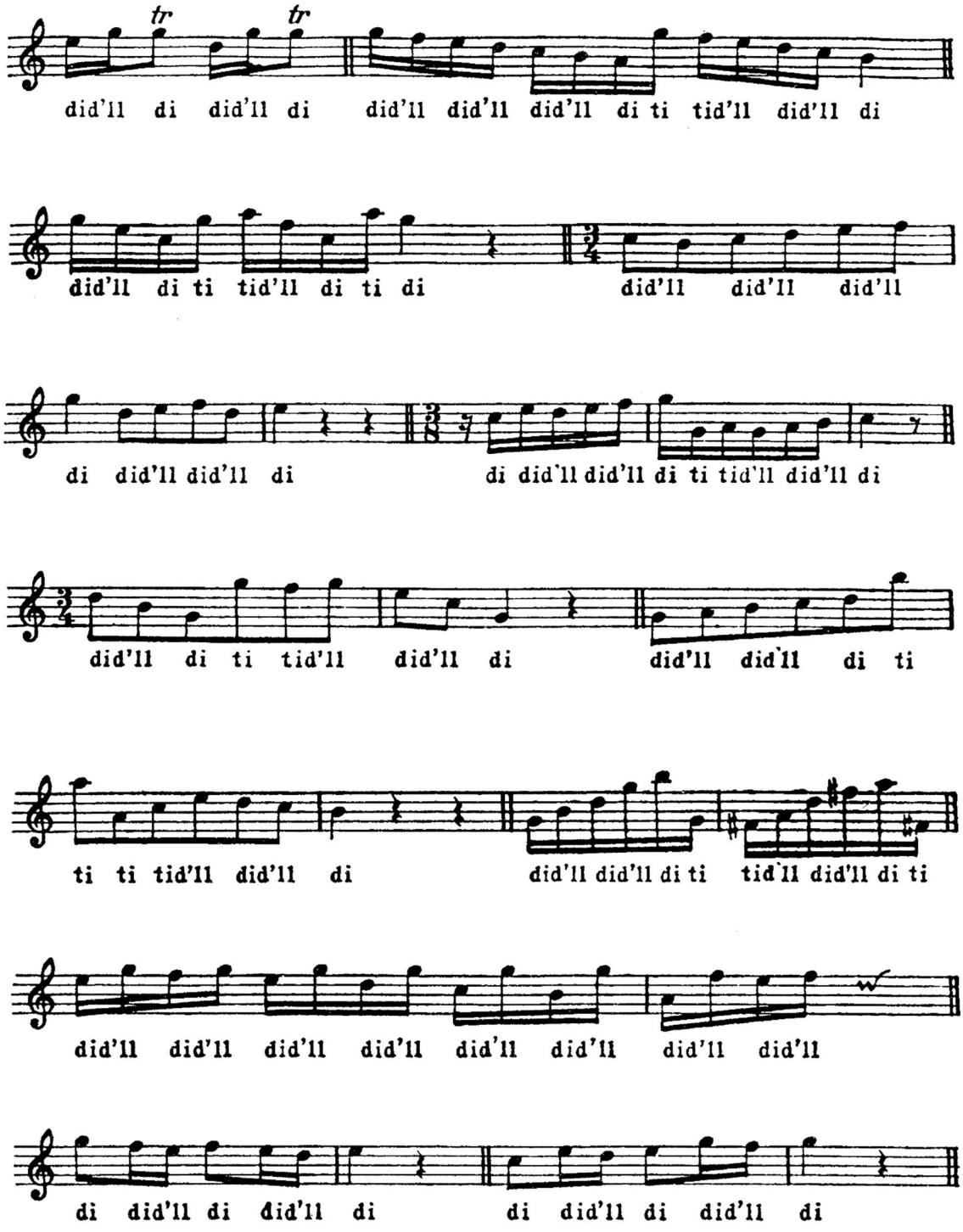


Приклад № 31. Й.Й. Кванц. Артикулювання послідовностей з подвійним staccato, в яких остання нота робить стрибок **[66, с. 80].**
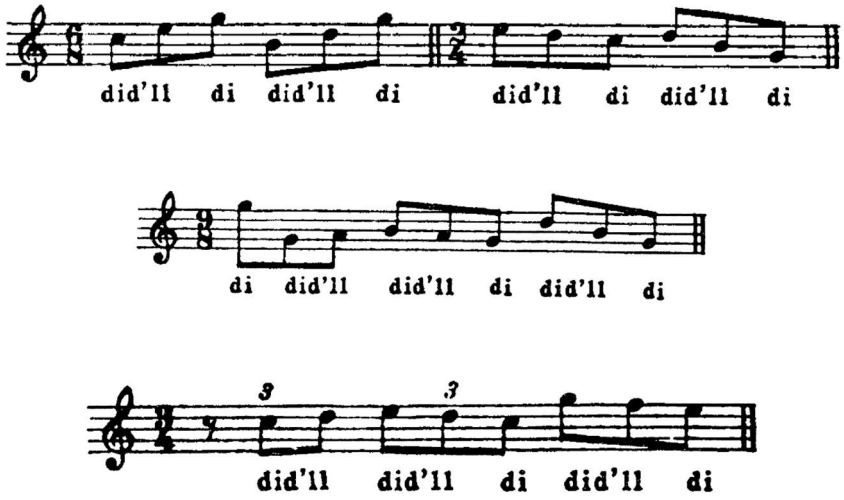


Приклад № 32. Й.Й. Кванц. Артикулювання при наявності великих висхідних чи низхідних стрибків, пауз на сильну частину долі і повторення нот на одній висоті **[66, с. 81-83].**
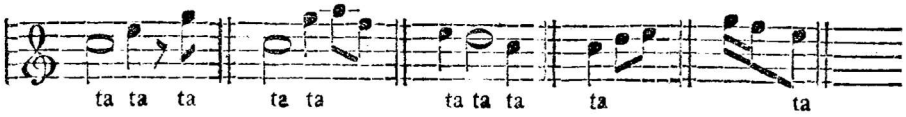



did'll di did'll di did'll did'll did'll di ti tid'll did'll di
did'll di ti tid'll di ti di did'll did'll did'll
di did'll did'll di di did'll did'll di ti tid'll did'll di
did'll di ti tid'll did'll di did'll did'll di ti
ti ti tid'll did'll di did'll did'll di ti tid'll did'll di ti
did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll
di did'll di did'll di di did'll di did'll di
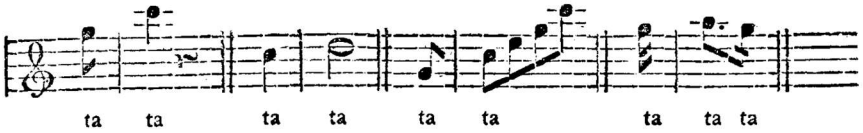
Приклад № 33. Й.Й. Кванц. Артикулювання трьох вісімок у $^{6}/_{8}$ та інших схожих розмірах, а також тріолей **[66, с. 83].**
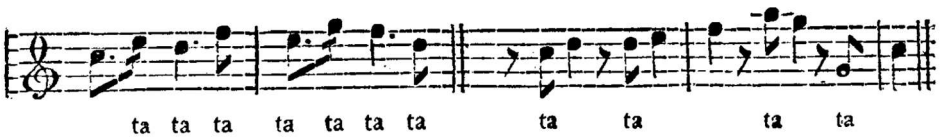


Приклад № 34. Й.Г. Тромліц. Постійне використання складу ta на незлігованих чвертках і половинних нотах як сильного, так і слабкого часу долі, які не зв'язані між собою **[308, с. 158].**
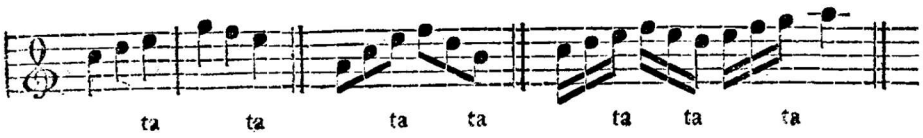


Приклад № 35. Й.Г. Тромліц. Постійне використання складу ta на слабкій долі такту (затакті) **[308, с. 159].**
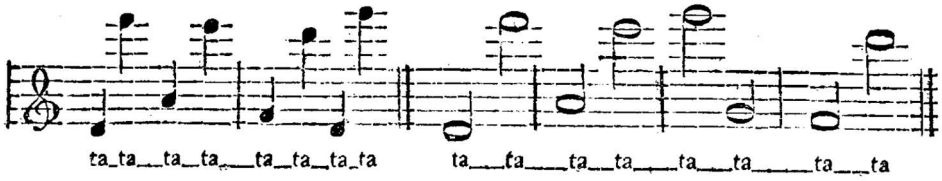


Приклад № 36. Й.Г. Тромліц. Постійне використання складу ta після нот з крапками і після пауз **[308, с. 160].**
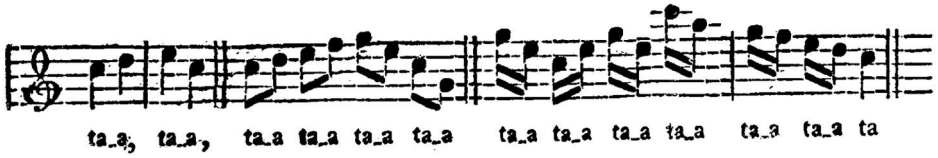


Приклад № 37. Й.Г. Тромліц. Використання складу ta в послідовностях трьох рівних нот (наприклад, чверток у розмірі 3/4, вісімок у 3/8 або шістнадцяток) та тріолях **[308, с. 60].**
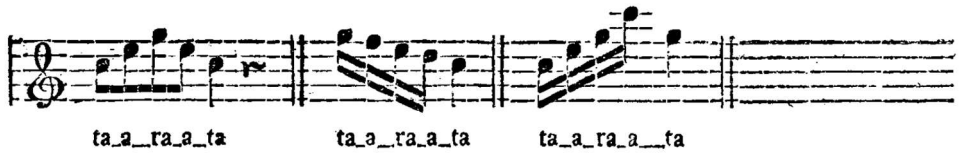


Приклад № 38. Й.Г. Тромліц. Використання складу ta при широких стрибках, особливо на довгих нотах **[308, с. 161].**



Приклад № 39. Й.Г. Тромліц. Артикулювання двох нот однакової тривалості, але різної звуковисотності, одна з яких припадає на сильну долю або на сильний час долі (“хороша нота”), а інша на слабку долю або на слабкий час долі (“погана нота”) **[308, с. 162].**
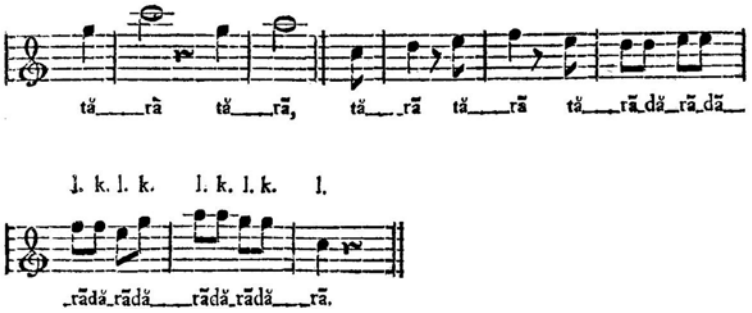


Приклад № 40. Й.Г. Тромліц. Артикулювання чотирьох об'єднаних між собою нот однакової тривалості **[308, с. 164].**
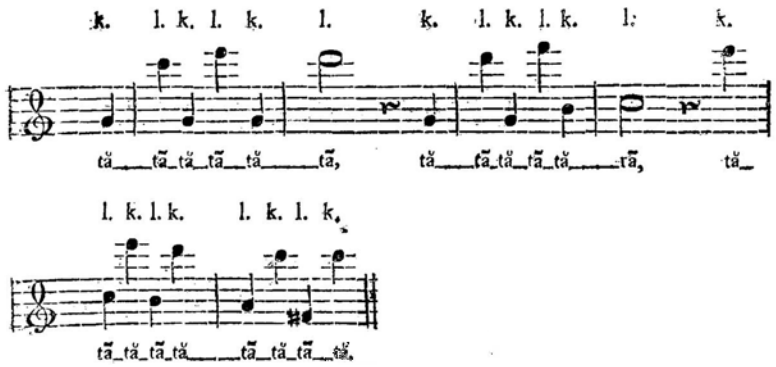


Приклад № 41. Й.Г. Тромліц. Артикулювання комбінацій груп по 4 рівних ноти **[308, с. 164].**



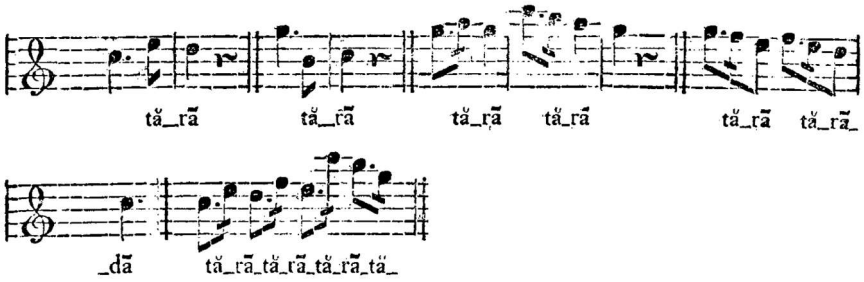
Приклад № 42. Й.Г. Тромліц. Коли склад ta приходиться на коротку ноту на початку або в середині фрази, за ним завжди йде ra **[308, с. 167].**
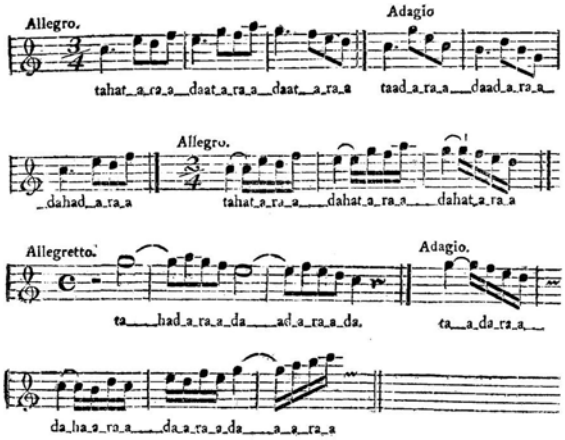


***Приклад № 43. Й.Г. Тромліц. Артикулювання мелодичної лінії з великим стрибком на початку або в середині фрази* [308, с. 168].**
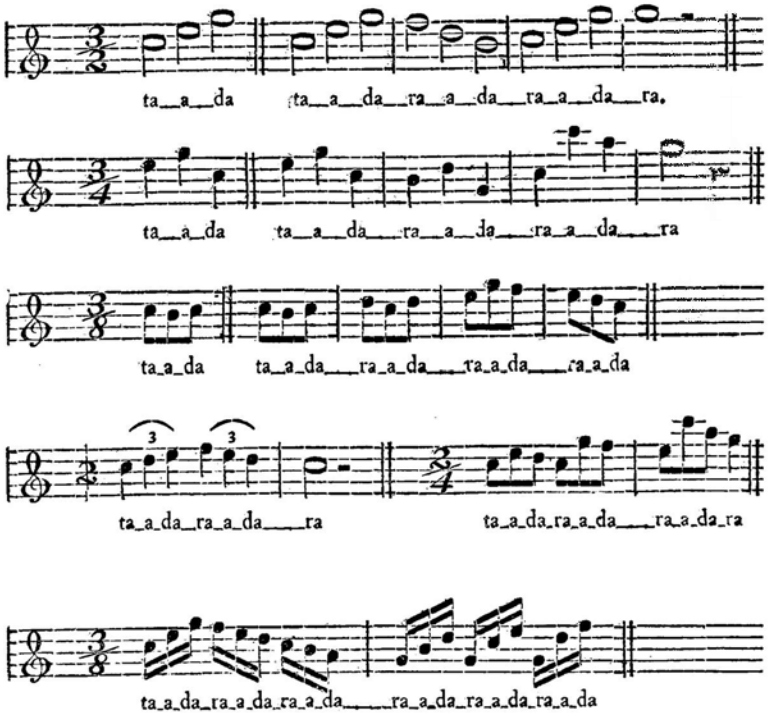


***Приклад № 44. Й.Г. Тромліц. Артикулювання пунктирних послідовностей* [308, с. 171].**
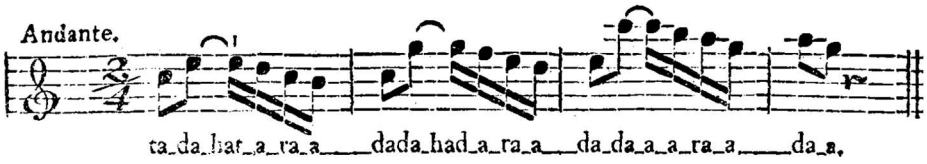


***Приклад № 45. Й.Г. Тромліц. Артикулювання подовжених крапкою нот, що переходять в наступну долю, а також нот злігованих з наступною долею в швидких, повільних і дуже повільних темпах* [308, с. 178–179].**
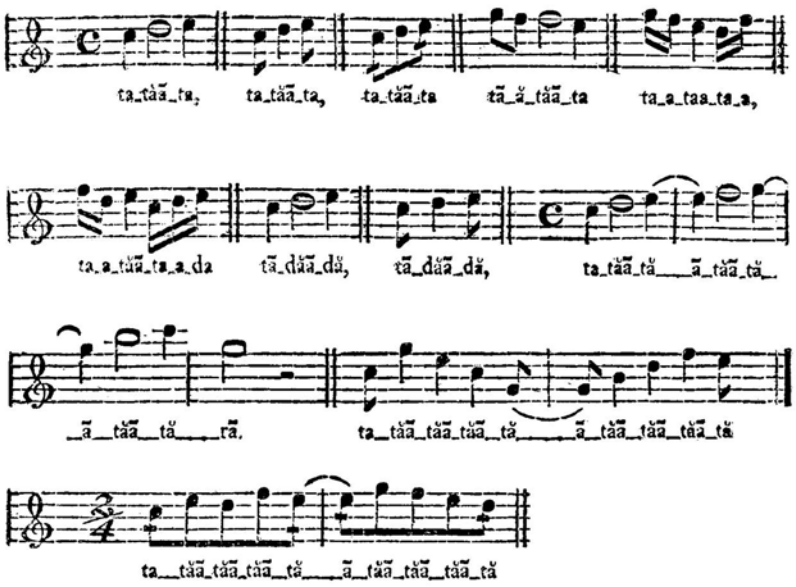


Приклад № 46. Й.Г. Тромліц. Артикулювання груп з трьох вісімок у розмірі 3/8, трьох чвертоk у 3/4, трьох половинних у 3/2, а також тріолей **[308, с. 174].**
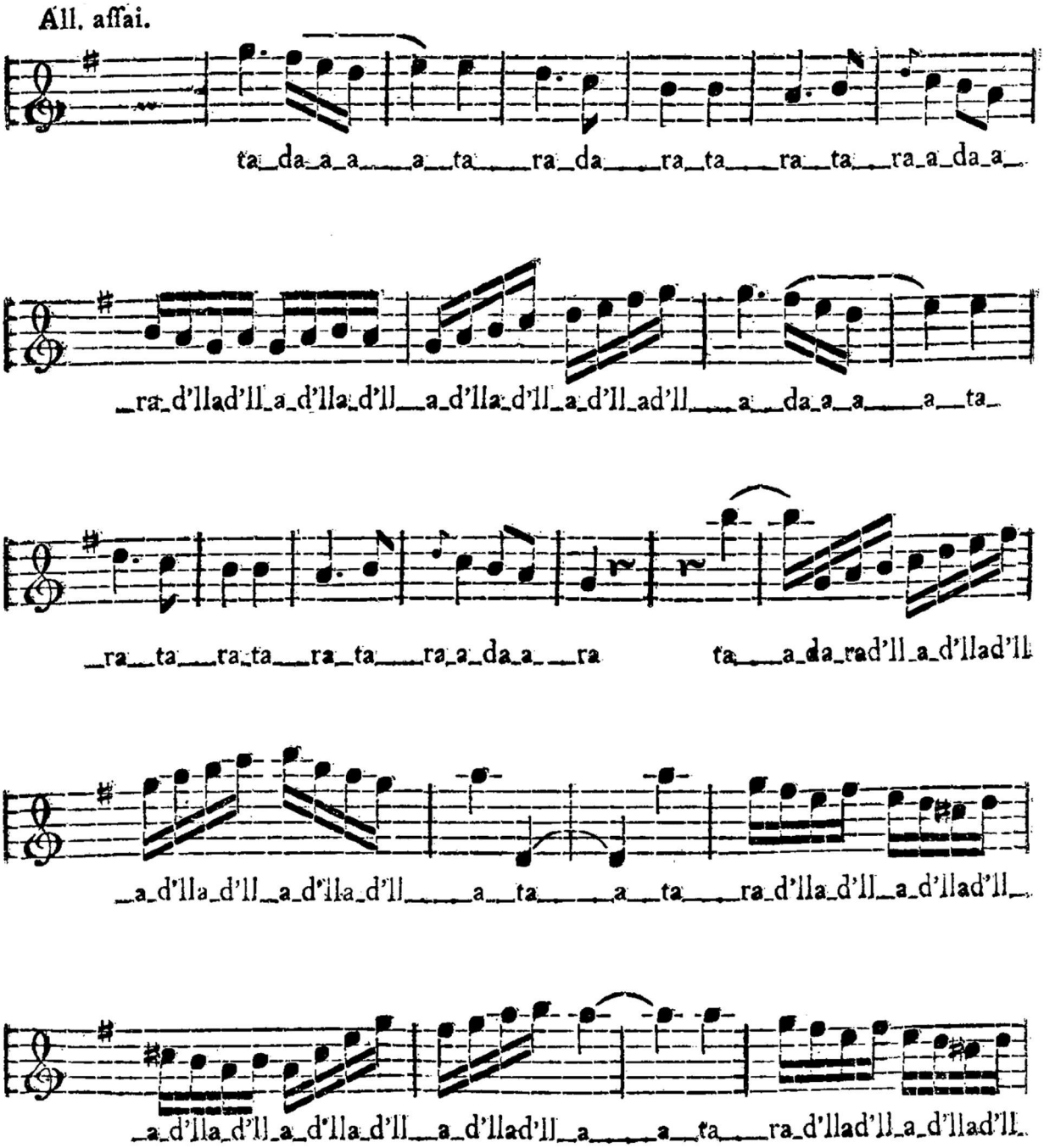


Приклад № 47. Й.Г. Тромліц. Артикулювання двох нот однакової довжини, якщо друга з них злігована з наступною **[308, с. 180].**
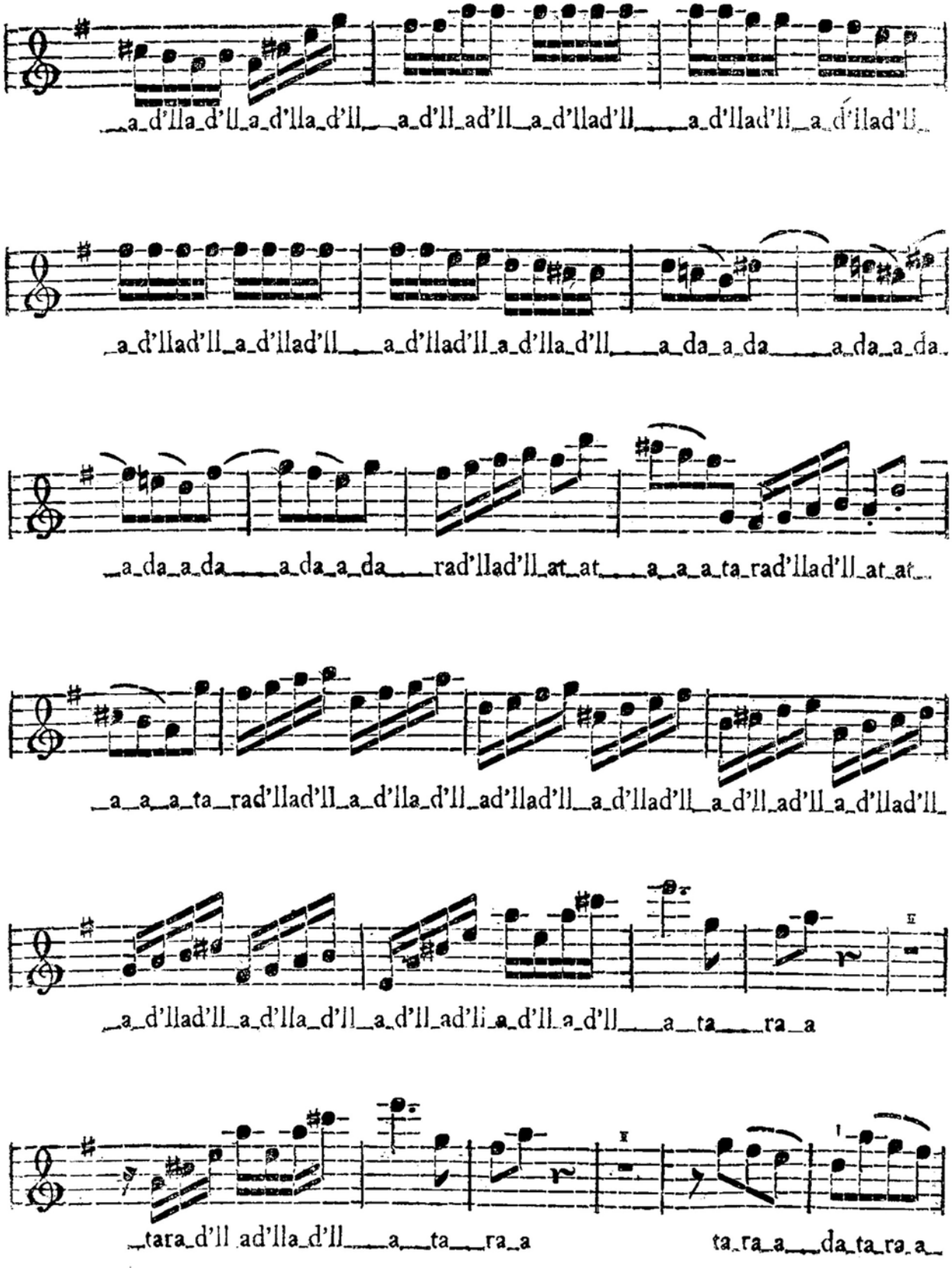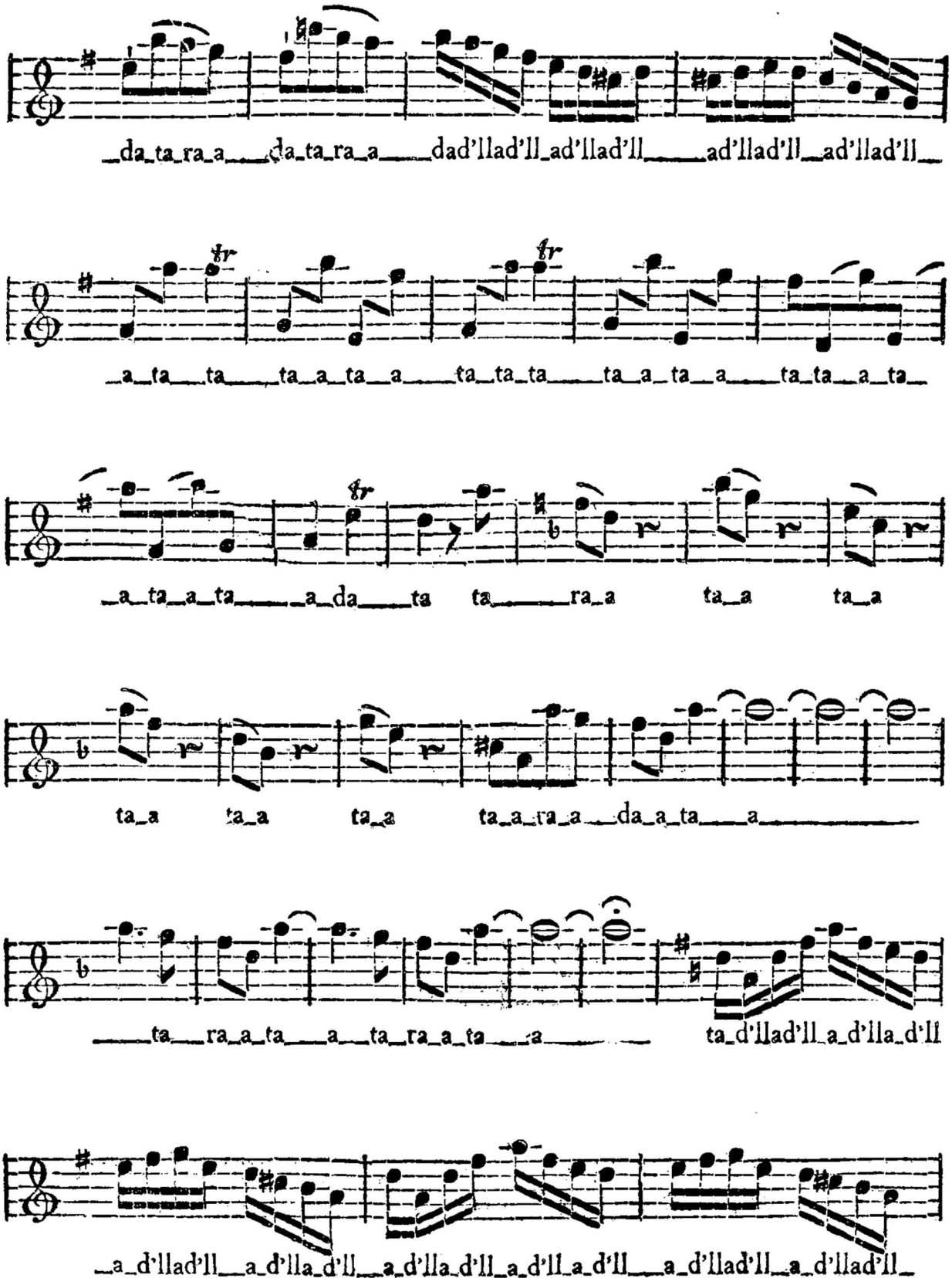


Приклад № 48. Й.Г. Тромліц. Артикулювання синкопи **[308, с. 182–183].**
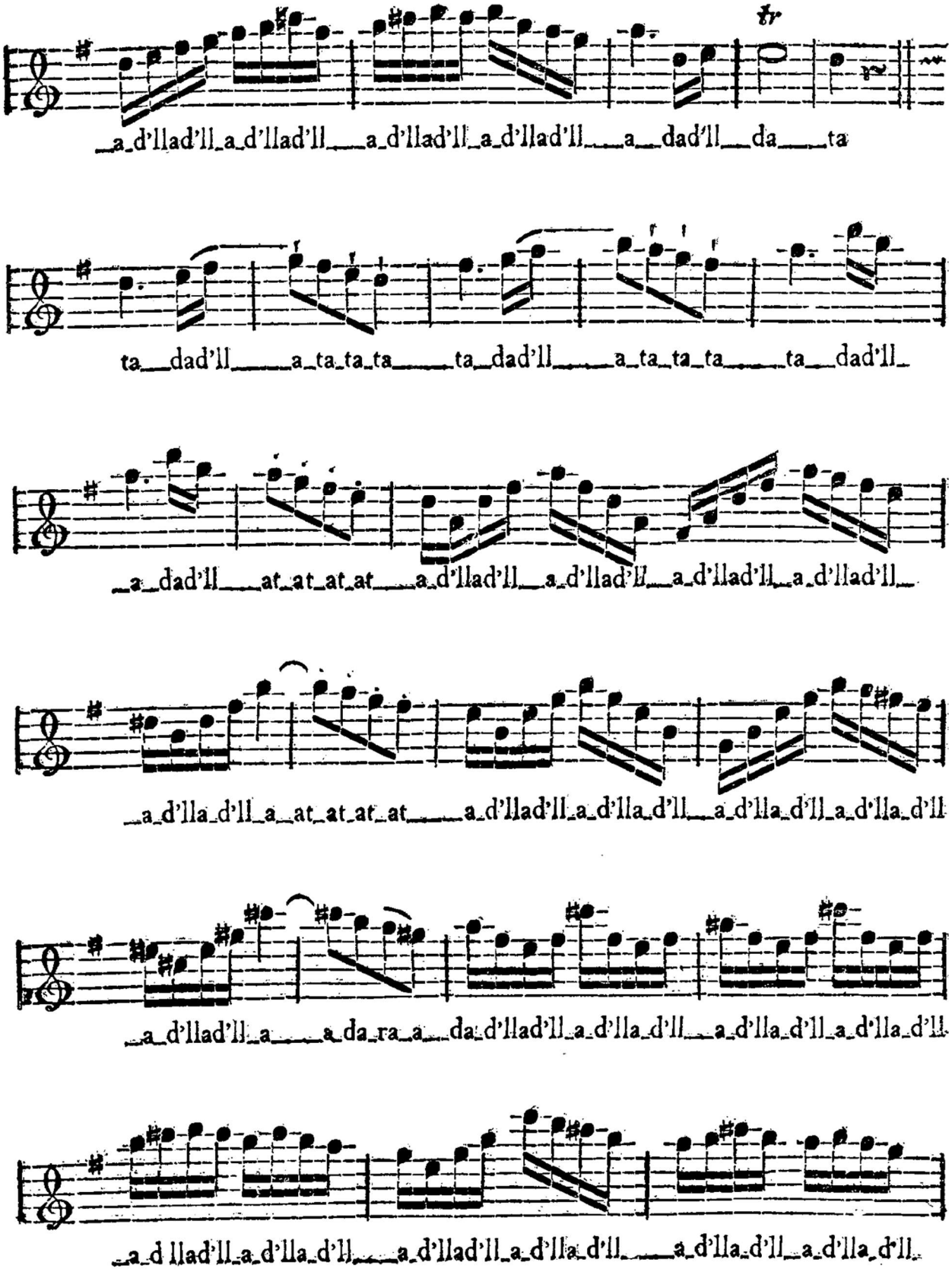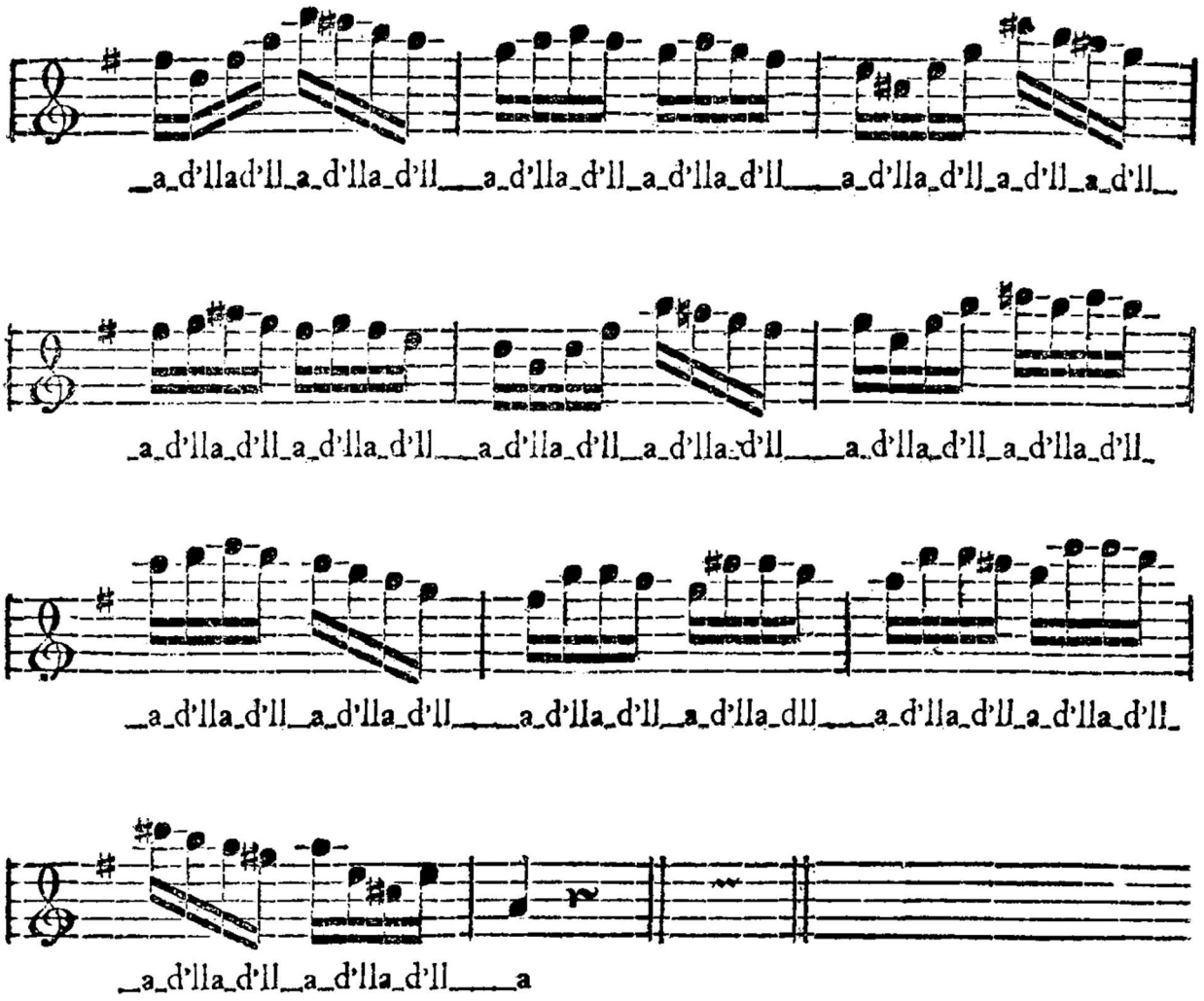


***Приклад № 49. Й.Г. Тромліц. Фонемні комбінації для подвійного staccato* [308, с. 231-235].**




a d'lla d'll a d'lla d'll a d'll ad'll a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll
a d'llad'll a d'llad'll a d'llad'll a d'lla d'll a da a da a da a da
a da a da a da a da rad'llad'll at at a a a ta rad'llad'll at at
a a a ta rad'llad'll a d'lla d'll ad'llad'll a d'llad'll a d'll ad'll a d'llad'll
a d'llad'll a d'lla d'll a d'll ad'll a d'll a d'll a ta ra a
tara d'll ad'lla d'll a ta ra a
ta ra a da ta ra a


da ta ra a da ta ra a dad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll
a ta ta ta a ta a ta ta ta ta a ta a ta ta a ta
a ta a ta a da ta ta ra a ta a ta a
ta a ta a ta a ta a ra a da a ta a
ta ra a ta a ta ra a ta a ta d'llad'll a d'lla d'll
a d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'll a d'll a d'llad'll a d'llad'll


tr
_a_d'llad'll_a_d'llad'll___a_d'llad'll_a_d'llad'll___a__dad'll__da___ta
ta__dad'll____a_ta_ta_ta____ta_dad'll____a_ta_ta_ta____ta__dad'll_
_a_dad'll___at_at_at_at___a_d'llad'll__a_d'llad'll__a_d'llad'll_a_d'llad'll_
_a_d'lla_d'll_a__at_at_at_at____a_d'llad'll_a_d'lla_d'll__a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll
_a_d'llad'll_a____a_da_ra_a__da_d'llad'll_a_d'lla_d'll__a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll
_a_d llad'll_a_d'lla_d'll___a_d'llad'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_


_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll____a_d'lla_d'll_a_d'll_a_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll___a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll____a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll____a_d'lla_d'll_a_d'lla_dll____a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_
_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll____a

Таблиця № 1. Репертуарний список флейтових творів XVIII ст. (автори вказані у алфавітному порядку).

Композитор	**Музика для флейти**
Абель Карл Фрідріх (*Abel Carl Friedrich*, 1723–1787)	- шість концертів для поперечної флейти зі струнними (WK. 46-51)[280] , - шість сонат для гамби/скрипки/флейти (WK. 141–146), - три сонати для клавесина зі скрипкою/флейтою (op.2), - шість сонат для клавесина, скрипки/флейти і віолончелі (op.5), - шість сонат з басом (WK 123–128), - шість квартетів для флейти, скрипки, альта і віолончелі (op.12), - шість тріо-сонат для 2-х флейт і *continuo* (op.16).
Альбіноні Томазо (*Albinoni Tomaso Giovanni*, 1671–1751)	- сонати для рекордера з *continuo*, - деякі тріо-сонати для струнних, де опціонально зазначена флейта.
Барр Мішель де ля (*Barre Michel de la*, 1675–1745)	- шість тріо-сюїт для 2-х флейт, скрипок або гобоїв і *continuo*, - п'єси для *flûte traversière* і *continuo* (op.4), - сонати для 2-х флейт з *continuo* (1707 р.), - серія сюїт для двох *traversière* без баса (з 1709 по 1731р.).
Бах Вільгельм Фрідеман (*Bach Wilhelm Friedemann*, 1710–1784)	- шість флейтових дуетів (op.54-59), - тріо-сонати для 2-х флейт з басом, - симфонія ре мінор для 2-х флейт зі струнних.
Бах Йоганн Крістіан (*Bach Johann Christian*, 1735–1782)	- квартети з однією або двома флейтами (op.8, op.19), - шість квінтетів для флейти, гобоя, скрипки, альта і *continuo* (op.11), - концерт G-dur (W C78)[281] для флейти з оркестром,

[280]Нумерація творів подана за каталогом В. Кнапе (Walter Knape, Bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Karl Friedrich Abel, Куксгафен, 1971).

[281] Нумерація творів подана за каталогом Ернеста Ворбартона (Ernest Warburton, Johann Christian Bach. Thematic catalog, New York: Garland Publishing, 1999)

	- концерт D-dur (W C79) для флейти з оркестром, - концертна симфонія №8 для флейти, гобоя і фагота та струнних, - концертна симфонія №12 для двох кларнетів та фагота з акомпанементом струнних, 2-х гобоїв і 2-х валторн, де в другій частині (Larghetto) партія першого гобоя змінюється на сольну партію флейти.
Бах Йоганн Крістоф Фрідріх (*Bach Johann Christoph Friedrich*, 1732–1795)	- більше десяти сонат для флейти з клавесином, - шість квартетів для флейти, скрипки, альта і *continuo*, - шість сонат для 2-х флейт і *continuo*, - тріо-сонати для флейти, скрипки і баса, - тріо-сонати для флейти, альта і баса, - тріо-сонати для 2-х флейт з басом.
Бах Йоганн Себастьян (*Bach Johann Sebastian*, 1685–1750)	- партита для флейти соло ля мінор (BWV 1013, бл. 1720 р.), - соната мі мінор для флейти з *continuo* (BWV 1034, 1720 р.), - соната мі бемоль мажор (BWV 1031, пр. 1730-ті рр., авторство під питанням), - соната до мажор (BWV 1033, пр. 1730-ті рр. авторство під питанням), - соната сі мінор для флейти з *cembalo obbligato* (BWV 1030, 1736–1737 рр.), - соната ля мажор для флейти з *cembalo obbligato* BWV 1032, 1736–1737 рр.), - соната мі мажор для флейти та *continuo* (BWV 1035, 1741 р., адресована камергеру М.Г. Фредерсдорфу), - тріо-соната соль мажор для флейти, скрипки і *continuo* (BWV 1038), - тріо-соната соль мажор для 2-х флейт з *continuo* (BWV 1039), - тріо-соната мі мінор (BWV 1079) з «Музичного дарунку» («Das Musikalische Opfer»), - Бранденбурзький концерт № 5 ре мажор для флейти, скрипки і клавесину зі струнними (BWV 1050),

	- Бранденбурзький концерт № 2 фа мажор для поздовжньої флейти, гобоя, труби і скрипки зі струнними (BWV 1047), - Бранденбурзький концерт № 4 соль мажор для дуету поздовжніх флейт і скрипки зі струнними (BWV 1049), - концерт ля мінор для флейти, скрипки та клавесину зі струнними (BWV 1044), - сюїта №2 сі мінор для флейти і струнних (BWV 1067).
Бах Карл Філіп Еммануїл (*Bach Carl Philipp Emanuel*, 1714–1788)	- п'ять тріо-сонат для флейти, скрипки і *continuo* (1731) - дві сонати для флейти з басом (1731), - шість флейтових концертів (ля мажор /Wq.168/, ля мінор /Wq.166/, ре мажор /Wq.13/, ре мінор /Wq.22/, сі бемоль мажор /Wq.167/, соль мажор /Wq.169/)[282], - соната ля мінор для флейти соло (Wq.132, 1747 р.), - дві збірки по дванадцять маленьких п'єс для 2-х флейт (флейти і скрипки або 2-х скрипок) з *continuo* (Wq.81, Wq.82), - три квартети для флейти, альта віолончелі і клавесину (Wq.93-95). - сім сонат для флейти з *continuo* (Wq.123–129) - п'ять сонат для флейти з *cembalo obbligato* (Wq.83-87)
Бенда Франц (чеськ. *Benda František*, нім. *Benda Franz*, 1709–1786)	- п'ять концертів для флейти з оркестром, - п'ятнадцять сонат для флейти з *continuo*, - тріо-соната для 2-х флейт з *continuo* соль мажор, - тріо-соната для флейти, скрипки і *continuo* соль мажор.
Бенда Антон Георг (чеськ. *Benda Jiří Antonín*, нім. *Benda Georg Anton*, 1722–1795).	- три сонати для флейти і *cembalo obbligato.*
Бетховен Людвіг ван (*Beethoven Ludwig van*, 1770–1827)	- Allegro і Minuet для 2-х флейт (1792 р.), - серенада ре мажор (op.25, 1801 р.) для флейти скрипки і альта, пізніше

282 Номери творів подані за каталогом А. Воткенна (Alfred Wotquenne, 1867–1939), Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1905 р.).

	перероблена для флейти/скрипки і фортепіано (op.41), - соната сі бемоль мажор для флейти з піанофорте (1790–1792 р., авторство знаходиться під питанням), - шість австрійських і шотландських тем з варіаціями для флейти і піанофорте (op.105, 1818 р.), - десять руських і тірольських тем з варіаціями для флейти і піанофорте (op.107), де сьома тема – це мелодія української народної пісні «Їхав козак за Дунай» (1818 р.).
Блаве Мішель (*Blavet Michel*, 1700–1768)	- концерт *ля мінор* для флейти, 2-х скрипок і басу (1740), - шість сонат для дуету флейт без акомпанементу (op.1, 1728), - шість сонат і п'єси для флейти з *continuo* (op.2, 1732), - шість сонат для флейти з *continuo* (op.3, 1740), - "Збірка п'єс (арій, брюнетів, менуетів та ін.) з дублями і варіаціями для двох поперечних флейт, скрипок, високих віол та ін." (1744).
Бодінус Себастьян (*Bodinus Sebastian*, пр.1700–1759)	- дванадцять тріо-сонат для флейти, скрипки і *continuo* зі збірки «Музичні дивертисменти» (Musicalischen Divertissements), - тринадцять концертів для флейти з оркестром, - увертюра для флейти, скрипки і оркестру, - флейтові дуети, - концерт для флейти і фагота зі струнними і *continuo*, - квартет-сонати з участю флейти.
Боккеріні Луїджі (*Boccherini Ridolfo Luigi*, 1743–1805)	- шість квінтетів для флейти зі струнними (G.419-424)[283], - шість квінтетів для флейти зі струнними (G.425-430), - шість секстетів для флейти зі струнними (G.461-466), - концерт для флейти і струнних ре мажор (op.27, авторство під питанням).

[283] Роботи Боккеріні були каталогізовані у 1969 р. французьким музикознавцем Івом Рене Жаном Жераром (Yves-René-Jean Gérard, 1932 р.).

Бонончіні Джованні (*Bononcini Giovanni Battista*, 1670–1747)	- “Камерні дивертисменти” для клавесина зі скрипкою або флейтою (1722 р.).
Буамортьє Жозефу Бодену де (*Boismortier Joseph Bodin de*, 1689–1755)	- шість концертів для п’яти флейт або інших інструментів з басом або без баса (op.15, 1727), - тріо для флейт з басом, - тріо для флейт без баса, - шість сонат (op.91, 1741 р.), - збірки сонат для 2-х флейт (op.1, op.2, op.6, op.8, op.13, op.78) - збірки сонат для флейти з *continuo* (op.19, op.44).
Бюффарден П’єр-Габріель (*Buffardin Pierre Gabriel*, 1689–1768)	- сонати для флейти з *continuo* (1721), - сонати для дуету поперечних флейт, - сонати для тріо поперечних флейт.
Ванхал Йоганн Баптист (нім. *Vanhal Johann Baptist*, чеськ. *Vaňhal Jan Křtitel*, 1739–1813)	- шість сонат (op.10), - три маленькі легкі[284] сонати для флейти з клавіром, - шість дуетів для 2-х флейт, - квартети для флейти, скрипки, альта і віолончелі, - ноктюрн для флейти, 2-х альтів і баса, - три концерти з оркестром, - шість варіацій на тему пісні “Я більше не відчуваю в душі”[285] для флейти/скрипки з гітарою.
Вендлінг Йоганн Баптист (*Wendling Johann Baptist*, 1723–1797)	- чотирнадцять концертів для флейти з оркестром, - дванадцять сонат для флейти з *continuo*, - тридцять дев’ять дуетів для флейт з басом і без, - тридцять тріо за участю флейти, - квартети і дивертисменти з сольною флейтою.
Вівальді Антоніо (*Vivaldi Antonio Lucio*, 1678–1741)	- концерти для флейти з оркестром (RV 440, RV 427, RV 428, RV 429, RV 430, RV 431, RV 432, RV 433, RV 434, RV 435, RV 436, RV 437, RV 438, RV 439),

284 «Leichte sonaten» (нім.).
285 “Nel cor più non mi sento” (іт.).

	- концерти для поздовжньої флейти з оркестром (RV 445, RV 444, RV 441, RV 442), - концерт до мажор для *flautino* з оркестром (RV 443), - концерт до мажор для 2-х флейт з оркестром (RV 533), - концерт фа мажор для флейти, гобоя, фагота і струнних (RV 570), - камерний концерт ре мажор для флейти, гобоя, фагота, скрипки і *continuo* (RV 90), - сонати для флейти з *continuo* (RV 48, RV 49, RV 50, RV 52, RV 51), - соната для поздовжньої флейти з *continuo* (RV 806), - соната для поздовжньої флейти і фагота з *continuo* (RV 86).
Вінчі Леонардо (*Vinci Leonardo*, 1690–1730)	- шість сонат для флейти і *continuo* (видані у 1746 р.).
Гайдн Йоганн Міхаель (*Haydn Johann Michael*, 1737–1806)	- два концерти для флейти з оркестром, - чотири дивертисменти для змішаних складів з флейтою, - три квартети для флейти, скрипки, альта і віолончелі.
Гайдн Франц Йозеф (*Haydn Franz Joseph*, 1732–1809)	- чотири квартети для флейти, скрипки, альта і віолончелі (op.5), - дві сонати для піанофорте з акомпанементом флейти або скрипки (op.90), - чотири Лондонські тріо для 2-х флейт/скрипок з віолончеллю (Hob. IV:1-4), - шість тріо для скрипки/флейти, скрипки і віолончелі (Hob. IV:6–11), - три тріо для піанофорте, флейти/скрипки і віолончелі (Hob. XV:15, Hob. XV:16, Hob. XV:17), - два дивертисменти (Hob. II:D8, Hob. IV:A1), - два дивертисменти da camera для різноманітних складів з флейтою (Hob. IV:A1, Hob. IV:G1), - дві касації з флейтою (Hob. IV:D2, Hob. II:1).
Гальярд Йоганн Ернест (*Galliard Johann Ernst*, пр. 1687–1749)	- шість сонат для поздовжньої флейти і *continuo.*

Гендель Георг Фрідріх (*Georg Friedrich Händel*, 1685–1759)	- шість сонат для поздовжньої флейти з *continuo* (HWV 360, HWV 362, HWV 365, HWV 369, HWV 367a, HWV 377)[286], - чотири сонати для поперечної флейти з *continuo* (HWV 359b, HWV 363b, HWV 367b, HWV 379), - шість тріо-сонат для 2-х скрипок, гобоїв або поперечних флейт і *continuo* (op.2, 1732–1733), - сім тріо-сонат для 2-х скрипок або флейт з *continuo* (op.5, 1739), - сольна партія у Concerto Grosso соль мажор (op. 3, HWV 314).
Гіймен Луї-Габріель (*Guillemain Louis-Gabriel*, 1705–1770)	- дві збірки квартетів для флейти, скрипки, віоли і *continuo*, - шість квартетів для 2-х флейт, скрипки і басу (1746 р.).
Глюк Крістоф Віллібальд (*Gluck Christoph Willibald Ritter von*, 1714–1787)	- вісім тріо для 2-х флейт або скрипок з *continuo* (1746), - концерт для флейти соль мажор (op.4, авторство не підтверджене).
Госсек Франсуа Жозеф (*Gossec François-Joseph*, 1734–1829)	- гавот і тамбурін для флейти з піанофорте/гітарою, - шість квартетів для флейти/скрипки, скрипки, альта і віолончелі (op.14, пр. 1770).
Готьє П'єр (*Gautier Pierre*, пр. 1642–1696)	- збірка сюїт і тріо для флейт (скрипок) з *continuo*.
Граун Йоганн Готліб (*Graun Johann Gottlieb*, 1703–1771)	- вісім концертів для флейти з оркестром (GraunWV Cv:XIII:150, Cv:XIII:153, Bv:XIII:48, Cv:XIII:101, Cv:XIII:127, Cv:XIII:129, D:XIII:176, D:XIII:178)[287], - сонати для флейти з *continuo* (GraunWV Av:XVII:10, Cv:XVII:75), - тріо-сонати для різних складів за участю однієї або 2-х флейт (GraunWV C:XV:83, C:XV:92, A:XV:16, Cv:XV:99), - квартет для струнних ре мажор (A:XIV:1), де перша скрипка може бути замінена на поперечну флейту,

286 Номери творів подані за каталогом: Händel-Handbuch (Kassel: Bärenreitrer, 1978-86).

287 Нумерація робіт братів Граун наводиться за каталогом Крістофера Хензеля (Christopher Henzel, Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun).

	- квінтеті для струнних ля мінор (Av:XIV:14), де перша скрипка може бути замінена флейтою, а друга – гобоєм.
Граун Карл Генр. (*Graun Carl Heinrich*, 1704–1759)	- концерти для флейти зі струнними, - концерт для флейти і 2-х скрипок мі мінор (GraunWV D:XIII:171), - сонати з клавесином (Av:XVII:10, B:XVII:54, Cv:XVII:75), - шість тріо-сонат для 2-х флейт і *continuo* (op.1), - вісім тріо-сонат для 2-х флейт або скрипок з *continuo*.
Граупнер Йоганн Крістоф (*Graupner Johann Christoph*, 1683–1760)	- шість концертів для флейти з оркестром (GWV 310-312, 320, 329, 727)[288], - сім концертів для 2-х флейт (GWV 305, 315, 316, 321, 322, 330, 331), - концерт для шалюмо, флейти і віоли d'amore (GWV 327), - концерт для флейти і віоли d'amore (GWV 725), - концерт для 2-х флейт і 2-х гобоїв (GWV 344), - концерт для флейти d'amore (GWV 728), - концерт для флейти d'amore, гобоя d'amore і віоли d'amore (GWV 333), - три сюїти для флейти зі струнними (GWV 436, 478, 485), - сюїта для флейти і фагота (GWV 464), - три сюїти для 2-х флейт (GWV 418, 462, 470), - «Музика до столу»[289] для 2-х флейт зі струнними (GWV 417), - дві сюїти для 2-х флейт і 2-х гобоїв (GWV 431, 471), - сюїта для флейти, віоли d'amore і шалюмо (GWV 450), - сюїта для флейти, віоли d'amore, двох шалюмо і валторни (GWV 451), - сюїта для 2-х флейт і 2-х валторн (GWV 467), - сюїта для флейти d'amore (GWV 435),

288 Нумерація творів подана за тематичним каталогом інструментальних творів К. Граупнера (Christoph Graupner: Thematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke).

289 «Entrata per la Musica di Tavola» (іт.).

	- дві сюїти для флейти d'amore і гобоя d'amore (GWV 440, 463), - сюїта для флейти d'amore, гобоя d'amore і віоли d'amore (GWV 477), - п'ять тріо для флейти, віоли d'amore і *continuo* (GWV 202, 205, 207, 209, 217), - тріо для флейти, скрипки і *continuo* (GWV 219), - соната для флейти (GWV 707).
Гуммель Йоганн Непомук (*Hummel Johann Nepomuk*, 1778–1837)	- тріо-соната для флейти з віолончеллю і піанофорте (op.2a–1), - соната для флейти з піанофорте (op.2a-2), - варіації для флейти з піанофорте (op.14), - сонату для скрипки/флейти і піанофорте (op.50), - шість "простих" п'єс для піанофорте, флейти і віолончелі (Piaeces Traes Faciles, op.52\42\), - соната для скрипки/флейти і піанофорте (op.64), - тріо (інтродукція і варіації) для піанофорте, флейти і віолончелі (op.78), - "Розвага" ("Amusement") для скрипки/флейти і піанофорте (op.108), - "Військовий" септет №2 (op.114) з участю флейти, - інтродукція і велике блискуче рондо з піанофорте (op.126), - п'єси для флейти (S.147), - три аранжування симфоній Гайдна, Моцарта і Бетховена для флейти, скрипки, віолончелі і піанофорте, - дванадцять аранжувань увертюр різних композиторів для флейти, скрипки і піанофорте.
Данці Франц Ігнац (*Danzi Franz Ignaz*, 1763–1826)	- чотири концерти для флейти (op.30, op.31, op.42, op.43), - концертна симфонія для флейти і кларнета з оркестром (op.41), - концертна симфонія для флейти, гобоя, валторни і фагота з оркестром, - квартети для флейти зі струнними (op.56),

	- два квінтети для клавіра, флейти, гобоя, кларнета і фагота (op.53, op.54), - три квінтети для флейти зі струнними, - три тріо для флейти, скрипки і віолончелі (op.71), - сонатина для флейти з фортепіано, - квінтети для дерев'яних інструментів з валторною.
Дев'єн Франсуа (*Devienne François*, 1759–1803)	- *«Нова теоретична і практична метода для флейти» («Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte»*, 1792/94), - тринадцять концертів для флейти з оркестром, - сім концертних симфоній для однієї або 2-х флейт з оркестром, - флейтові сонати як з *continuo*, так і з піанофорте, - чотири сонатини для 2-х флейт і фагота/віолончелі, - п'ять збірок по шість та дванадцять дуетів для 2-х флейт (op.1, op.15, op.57, op.75), - шість дуетів для флейти і альта (op.5), - дві збірки концертних дуетів для 2-х флейт (op.81, op.83), - двадцять чотири легкі флейтові дуети для початківців, - дві збірки по шість і дванадцять легких флейтових дуетів (op.18, op.57), - шість флейтових дуетіно (op.82), - дві збірки по шість флейтових тріо (op.1, op. 66/19/), - збірка тріо для 2-х флейт і віолончелі (op.19), - три тріо для 2-х флейт і фагота (op.77), - шість тріо для флейти, кларнета і фагота (op.61), - тріо для піанофорте, флейти і віолончелі (op.63), - три збірки квартетів для флейти, скрипки, альта і віолончелі (op.2, op.66).
Делюсс Шарль (*Lusse Charles de* або *Delusse*, пр.1720-пр.1774)	- *«Мистецтво гри на поперечній флейті»* (*«L'art de la flute traversière»*, Париж, 1761), - шість сонат для флейти з *continuo* (op,1), - шість сонат для 2-х флейт (op,2),

	- дванадцять каприсів для флейти соло.
Джанелла Луїджі (*Gianella Luigi*, пр.1778–1817)	- концерт №1 *ре мінор*, - три ноктюрна для 2-х флейт з фаготом/віолончеллю (ор.28), - квартет *соль мажор* для чотирьох флейт (ор.52) - два тріо для флейт (ор.27).
Джемініані Франческо (*Geminiani Francesco Saverio*, 1687–1762)	- шість його сонат для флейти, скрипки або гобоя з *continuo*, - три соло з дванадцяти легких частин для німецької флейти або скрипки і *continuo* для молодих виконавців, - *«Правила гри в правдивому смаку на скрипці, німецькій флейті, віолончелі та клавесині»* (*«Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord»*, ор.8, 1748 р.).
Джордані Томмазо (Giordani Tommaso, 1733–1806)	- квартети для *traverso*, скрипки альта і віолончелі (ор.2), - шість камерних концертів для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (ор.3), - шість дуетів для 2-х флейт (ор.7), - шість легких соло для флейти і *continuo* (ор.9), - шість тріо для флейти, альта і віолончелі (ор.12), - шість концертів для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (ор.19), - шість сонат для скрипки або флейти з клавесином або фортепіано (ор.24), - три сонати для флейти або скрипки, басової віоли або альта з клавесином або фортепіано (ор.30).
Діттерсдорф Август Карл Діттерс фон (*Dittersdorf August Carl Ditters von*, 1739–1799)	- концерт мі мінор для флейти (1760), - касація і ноктюрн для чотирьох флейт.
Камбіні Джузеппе (*Cambini Giuseppe Maria Gioacchino*, 1746–1825)	- два концерти для флейти з оркестром (ор.37), - концерт-варіація на відомі мелодії (“d`Airs Connûs”) для флейти з оркестром, - чотири концертні симфонії для 2-х флейт з оркестром (PL 22.201, PL 22.202, PL 22.203, PL 22.205),

	- концертна симфонія для флейти, скрипки, альта і оркестру (PL 22.301), - концертна симфонія для флейти, скрипки і оркестру (PL 22.302), - збірки сонат з *continuo*, - шість збірок дуетів для 2-х флейт або флейти і скрипки (op.2, op.4, op.5, op.6, op.11, op.14), - чотири збірки тріо для різних складів з однією та двома флейтами (op.3, op.26, op.32, op.45), - дві збірки квартетів для флейти, скрипки, альта і віолончелі (op.10, T.145–150), - дві збірки квінтетів для флейти, гобоя, скрипки, альта і контрабаса (op.8, op.9), - духові квінтети для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни.
Кампаньйолі Бартоломео (*Campagnoli Bartolomeo*, 1751–1827)	- три концерти для флейти зі струнними (op.3) - дуети для флейти і скрипки.
Кальдара Антоніо (*Caldara Antonio*, 1670–1736)	- сонати da chiesa для сольної флейти і *continuo*.
Каннабіх Крістіан Йоганн (*Cannabich Johann Christian Innocenz Bonaventura*, 1731–1798)	- концерти для флейти з оркестром, - шість дуетів для 2-х флейт, - шість дуетів для флейти зі скрипкою (op.2).
Каннабіх Мартін Фрідріх (*Cannabich Martin Friedrich*, пр.1690–1773)	- шість його сонат для поперечної флейти і *continuo* (op.1, 1741-42 р.).
Кванц Йоганн Йоахім (*Quantz Johann Joachim*, 1697–1773)	- близько трьохсот концертів для флейти з оркестром, - сім концертів для 2-х флейт з оркестром, - три Concerti grossi, - біля двохсот сонат для флейти з *continuo*, - сорок п’ять тріо-сонат, - дуети, фантазії, варіації, капричіо, і збірки вправ. - *«Досвід настанов з гри на поперечній флейті»* (Берлін, 1752).
Клементі Муціо (*Clementi Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio*, 1752–1832)	- сонати для фортепіано/клавесину з акомпанементом флейти: перша, третя і п’ята сонати з op.2 (1779), три сонати з op.3

	(1779), шість сонат з op.4 (1780), перша і третя соната з op.13 (1785), - три фортепіанні тріо op.21 (1788), - три фортепіанні тріо op.22 (1789), - три сонати (op.31), - два нонети для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альта, віолончелі і контрабасу.
Корретт Мішель (*Corrette Michel*, 1709–1795)	- концерт для флейти з оркестром (1729 р.), - флейтові дуети, - тріо для флейти з різними складами інструментів, - сонати для флейти з *continuo*, - *«Обґрунтована метода, що дозволяє легко навчитись грати на поперечній флейті» («Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere avec les principes de Musique, des Ariettes et autres Jolis Airs en Duo», Париж, 1740)*.
Кроммер Франц (нім. *Krommer Franz*, чеськ. *Kramář František Vincenc*, 1759–1831)	- два концерти для флейти з оркестром (соль мажор, op.30; мі мінор, op.86) - п’ять концертних симфоній із сольною флейтою, - дев’ять флейтових квартетів і дев’ять квінтетів зі струнними.
Крумпгольц Йоганн Баптист (нім. *Krumpholz Johann Baptist*, чеськ. *Krumpholtz Jan Křtitel*, пр.1742–1790)	- шість сонат для флейти з арфою (op.8).
Куперен Франсуа (*Couperin François [le grand]*, 1668–1733)	- «Королівські концерти» («Concerts Royaux», 1722 р.), флейта – один з можливих інструментів-соло, - «Об’єднані смаки або нові концерти» («Les goûts-réunis, ou Nouveaux concerts», 1724), флейта – один з можливих інструментів-соло, - цикл тріо-сонат «Апофеоз Люллі» («L’Apothéose de Lully», 1725), флейта – один з можливих інструментів-соло.
Леклер Жан-Марі (*Leclair Jean-Marie*, 1697–1764)	- вісім сонат з трьох різних скрипкових збірок (op.1 /1723 р./: №2, №6; op.2 /1728 р./: №1, №3, №8, №11; op.9 /1743 р./: №2, №7),

	- концерт №3 *до мажор*, зі збірки концертів для скрипки, струнних і басу, адаптований для поперечної флейти або гобоя (op.7, 1737).
Лойє де Ган Жан-Батист (*Loeillet de Gant Jean-Baptiste*, 1688–1720)	- чотири збірки по дванадцять сонат для блокфлейти з *continuo* (op.1, 1710; op.2, 1714; op.3, 1715; op.4, 1716), - шість тріо-сонат для поперечної флейти, гобоя або скрипки з *continuo* (op.5, 1717), - шість сонат для двох поперечних флейт без басу.
Лойє Жак (Жан-Батист) (*Loeillet Jacques /Jakob/*,1685–1748)	- сонати для флейти з *continuo*, - дуети для двох поперечних флейт, - концерт для флейти з оркестром, - квінтет для 2-х поперечних флейт, 2-х блокфлейт і *continuo*.
Лойє Жан-Батист (Джон) "Лондонський" (*Loeillet Jean-Baptiste, Loeillet John of London*, 1680–1730)	- шість тріо-сонат для поздовжньої флейти, гобоя або скрипки або для двох поперечних флейт з *continuo* (op.1, 1722), - три сонати для двох поперечних флейт з *continuo* (op.2, 1725), - шість сонат для поздовжньої флейти, - шість для поперечної флейти з *continuo* (op.3, 1729).
Локателлі Антоніо (*Locatelli Pietro Antonio*, 1695–1764)	- дванадцять сонат для поперечної флейти з *continuo* (op.2, 1732), - шість тріо-сонат для 2-х скрипок або 2-х флейт з *continuo* (op.5, 1736), - дуети для флейт.
Лотті Антоніо (*Lotti Antonio*, пр.1667–1740)	- тріо-соната для *traverso*, гобоя d'amore і *continuo,* - тріо-соната для флейти або скрипки, віоли *da gamba* і *continuo*.
Маре Марен (*Marais Marin*, 1656–1728)	- збірка тріо для флейти, скрипки та сопранової віоли з *continuo* (1692 р.), - варіації на тему *«Les Folies d'Espagne»* для флейти соло або флейти з *continuo*.
Мартіні Джованні Батіста (*Martini Giovanni Battista*, 1706–1784)	- концерт G-dur для флейти, струнних і клавесина, - сонати для дуету флейт.
Марчелло Алессандро (*Marcello Alessandro Ignazio*, 1673–1747)	- шість концертів для 2-х гобоїв/флейт, струнних і *continuo* під назвою "La cetra" (перша публікація – пр. 1738 р.).

Марчелло Бенедетто (*Marcello Benedetto*, 1686–1739)	- дванадцять сонат для рекордера з *continuo* (op.2, пр.1712), - концерт для флейти, струнних і *cembalo* D-dur.
Мольтер Йоганн Мельхіор (*Molter Johann Melchior*, 1696–1765)	- десять концертів для флейти зі струнними (вісім з них у вільному доступі в інтернеті: MWV 6.10, MWV 6.11, MWV 6.12, MWV 6.13, MWV 6.15, MWV 6.16, MWV 6.17, MWV 6.18)[290], - концертино для чотирьох флейт (MWV 8.20), - шість концертино для 2-х флейт і віолончелі (MWV 8.20, MWV 10.29, MWV 10.30, MWV 10.31, MWV 10.32, MWV 10.34), - шість концертино для 2-х флейт, 2-х валторн і *continuo* (MWV 8.10, MWV 8.11, MWV 8.12, MWV 8.13, MWV 8.14, MWV 8.15), - три концертино для флейти, двох віол да гамба і клавесину (MWV 9.22, MWV 9.24, MWV 9.25), - концертино для флейти, скрипки, альта і *continuo* (MWV 9.17), - три концерти для 2-х флейт, 2-х валторн, струнних і *continuo* (MWV 5.16, MWV 5.17, MWV 5.19), - концерт для 2-х флейт, струнних і *continuo* (MWV 5.20), - сонати для флейти і *continuo*, - чотири збірки по шість невеликих дуетів для 2-х флейт без акомпанементу, - концерт для флейти d'amore (в строї in A), струнних і *continuo* (MWV 6.14).
Монтеклер Мішель Піньоле де (*Montéclair Michel Pignolet de*, 1667–1737)	- шість концертів (сюїт) для двох поперечних флейт без акомпанементу, - шість концертів (сюїт) для двох поперечних флейт з цифрованим басом.
Моцарт Вольфганг Амадей (*Mozart Wolfgang Amadeus*, 1756–1791)	- шість сонат для піанофорте з акомпанементом скрипки або флейти (K.10–15, 1764 р.),

[290] Нумерація творів – за каталогом Клауса Хафнера (Klaus Häfner, Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit: Dokumente und Bilder zu Leben und Werk, Karlsruhe, 1996).

	- квартети ре мажор (K.285, 1777 р.), соль мажор, (K.285a, 1778 р.), до мажор (K.285b, 1778 р.), ля мажор (K.298, 1786-87? рр.) для флейти, скрипки, альта і віолончелі, - концерти для флейти з оркестром соль мажор (K.313, 1777-78 рр.) і ре мажор (K.314/285d, 1778 р.), - концерт до мажор для флейти з арфою (K.299, 1778 р.).
Мюллер Август Еберхард (*Müller August Eberhard*, 1767–1817)	- збірки варіацій на популярні теми для флейти-соло, - одинадцять концертів для флейти з оркестром, - «*Elementarbuch für flötenspieler*» (Лейпциг, 1815).
Нодо Жак-Крістоф (*Naudot Jacques-Christophe*, 1690–1762)	- шість сонат для флейти з басом (op.1, 1726 р. і op.9), - шість тріо-сонат для 2-х флейт з *continuo* (op.2, 1726 р. і op.16), - шість сонат для 2-х флейт без басу (op.5, 1730), - шість тріо-сонат і каприс з участю флейти (op.7), - шість флейтових концертів (op.11), - шість концертів для колісної ліри (мюзета, поперечної флейти, блокфлейти, гобоя), струнних і *continuo* (op.17, пр.1742).
Оттетер Жак-Мартен "Римлянин" (*Hotteterre Jacques Martin le Romain*, 1674–1763)	- «*Основи гри на флейті, блокфлейті і гобої»* (1707), - «Перший том п'єс для поперечної флейти та інших інструментів з *continuo*» (op.2, 1708 р.), - тріо-сонати для поперечних флейт, блокфлейт, скрипок, гобоїв та інших інструментів з *continuo* (op.3, 1712 р.), - перша сюїта для двох поперечних флейт, блокфлейт, скрипок та інших інструментів без баса (op.4, 1712 р.), - «Другий том п'єс для поперечної флейти та інших інструментів з *continuo*» (op.5, 1715 р.), - друга сюїта для двох поперечних флейт, блокфлейт, скрипок та інших інструментів без баса (op.6, 1717 р.),

	- «Мистецтво прелюдування» (op.7, 1719 р.). - третя сюїта для двох поперечних флейт, блокфлейт, гобоїв та мюзетів без баса (op.8, 1722 р.).
Пепуш Йоганн Крістоф (*Pepusch Johann Christoph*, 1657–1752)	- шість концертів для 2-х рекордерів, двох поперечних флейт/гобоїв/скрипок і *continuo*/віолончелі (op.8, пр.1710), - шість сонат для рекордера з *continuo* (op.1), - шість сонат для рекордера з *continuo* (op.2a), - тріо-сонати з участю як поздовжньої, так і поперечної флейт.
Перголезі Джованні (*Pergolesi Giovanni Battista*, 1710–1736)	- концерт соль мажор для поперечної флейти, струнних і *continuo*, - концерт ре мажор для поперечної флейти, струнних і *continuo*.
Персел Даніель (*Purcell Daniel*, пр.1664–1717)	- три сонати для повздовжньої флейти з *continuo* (1698), - три сонати для повздовжньої флейти з *continuo* (пр.1710), - три сонати для 2-х флейт з *continuo*.
Платті Джованні (*Platti Giovanni Benedetto*, пр.1697–1763)	- фортепіанні сонати з акомпанементом флейти, - концерт соль мажор для флейти зі струнними, - шість сонат для флейти з *continuo* (op.3, 1743), - тріо-сонати з можливим опціональним використанням поперечної флейти.
Плейель Ігнац Йозеф (*Pleyel Ignace Joseph*, 1757–1831)	- концерт *до мажор* для флейти з оркестром(op.60), - концертна симфонія №5 для флейти, гобоя/кларнета, валторни і фагота з оркестром, - збірка сонат (op.16) для флейти/скрипки, піанофорте (іноді з віолончеллю), - дванадцять дуетів для 2-х флейт, - три дуети для флейти з альтом (op.44), - квартети для флейти/скрипки, скрипки, альта і віолончелі (op.17, op.20, op.41), - квартет для флейти, двох кларнетів і фагота, - три квінтети (op.18) для флейти, гобоя, скрипки, альта і віолончелі.

Рамо Жан-Філіп (*Rameau Jean-Philippe*, 1683–1764)	- п'єси для поперечної флейти з клавесином у формі концертів (1741 р.).
Рейха Антонін (*Rejcha Antonín*, 1770–1836)	- двадцять чотири квінтети для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота (op.88, op.91, op.99, op.100), - шість квартетів для флейти зі струнними (op.98), - флейтові сонати, дуети і варіації для 2-х флейт, - тріо для 3-х флейт, - сонати і квартети для 4-х флейт (op.12, op.19).
Ріхтер Франц Ксавер (нім. Richter Franz Xaver, чеськ. Richter František Xaver, 1709–1789)	- шість тріо-сонат для флейти, віолончелі і клавесина, - шість сонат da camera для cembalo obbligato, флейти/скрипки і віолончелі (RISM R.1349), - шість сонат da camera для cembalo obbligato, флейти/скрипки і віолончелі)RISM R.1351), і вісім концертів для флейти з оркестром.
Розетті Антоніо (іт. *Rosetti Francesco Antonio*, нім. *Rössler Franz Anton*, чеськ. *Rössler František Antonín*, пр. 1750–1792)	- тринадцять концертів для поперечної флейти (C16 – C28)[291], - квартет з флейтою (D50, втрачений).
Руже Філіппо (Ruge Filippo, пр. 1725 – пр. 1767)	- шість флейтових дуетів, - шість сонат для флейти з *continuo*, - шість тріо-сонат для 2-х флейт/скрипок з *continuo* (в сонатах №5 і №6 *continuo* дозволяється замінювати третьою флейтою), - три концерти зі струнними (D-dur, G-dur, h-moll), - сімнадцять каприччіо в легких тональностях для флейти соло.
Сальєрі Антоніо (*Salieri Antonio*, 1750–1825)	- концерт до мажор для флейти і гобоя з оркестром.
Саммартіні Джованні Батисти (*Sammartini Giovanni Battista*, пр.1700–1775)	- сонати № 9–12 (op.5) для поперечної флейти з клавесином, - дуети для 2-х флейт, - шість сонат для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (op.9), - тріо-сонати з участю флейти,

[291] Номери творів подані за каталогом Е. Муррая (Sterling E. Murray, The Music of Antonio Rosetti (Anton Rösler) ca. 1750–1792: A Thematic Catalog (Варрен, Мічіган, 1996).

	- шість концертино, поперечна флейта один з інструментів-соло.
Скарлатті Алессандро (*Scarlatti Pietro Alessandro Gaspare*, 1660–1725)	- дві сонати для поперечної флейти, - шість концертів для двох блокфлейт, 2-х скрипок і *continuo* (1725), - соната для двох траверсо (альтових блокфлейт або гобоїв), 2-х скрипок і клавесина, - у симфонії №1, зі збірки дванадцяти “Великих концертних симфоній” (1715) дві флейти виконують роль солістів, а в симфонії №2 соло-партії віддані флейті і трубі.
Стамiц Антон (чеськ. *Stamic Antonín Thadaeus Jan Nepomuk*, нім. *Stamitz Anton Thadäus Johann Nepomuk*, 1750 або 1754 – 1789 або 1809)	- два концерти для флейти з оркестром, - концерт для 2-х флейт з оркестром соль мажор, - концерт для флейти і гобоя з оркестром, - концертна симфонія для 2-х флейт зі струнними ре мажор, - концертна симфонія для 2-х флейт, 2-х гобоїв, 2-х валторн та струнних соль мажор, - три збірки по шість дуетів для 2-х флейт, - дуети для флейти зі скрипкою, - вісім каприсів у формі етюдів, - соната-каприс для флейти соло, - рондо-капричіозо для флейти соло.
Стамiц Йоганн (чеськ. *Stamic Jan Václav Antonín*, нім. *Stamitz Johann*, 1717–1757)	- концерти для флейти з оркестром, серед яких: ре мажор (GroF 127), до мажор (GroF 668) і соль мажор (GroF 824).
Стамiц Карл (чеськ. *Stamic Karel*, нім. *Stamitz Karl Philipp*, 1745–1801)	- сім концертів для флейти з оркестром (op.20, op.29), - концертна симфонія з гобоєм, кларнетом, двома валторнами, скрипкою, віолончеллю та оркестром, - шість флейтових дуетів (op.27), - флейтове тріо (op.14), - квартети з флейтою (op.4, op.8).
Стенлі Чарльз Джон (*Stanley Charles John*, 1712–1786)	- вісім solo для флейти з *continuo* (op.1, 1740), - та шість solo для флейти з *continuo* (op.4, 1745), - шість струнних концертів (op.2, 1742) для флейти або скрипки з *continuo* або клавесину соло або органу зі струнними (1745).

Тайарт П'єр Старший (*Taillart Pierre-Evrard Ainé*, ?–1782)	- "Колекція французьких та італійських п'єс, маленьких арій, брюнетів, менуетів та ін. з дублями і варіаціями для двох поперечних флейт, скрипок, високих віол та ін. інструментів", що включає обробки шістдесяти трьох популярних пісень і танців.
Тартіні Джузеппе (*Tartini Giuseppe*, 1692–1770)	- шість сонат для 2-х флейт і *continuo*, - дві тріо-сонати для флейти, скрипки і *continuo*, - три концерти для флейти з оркестром.
Телеман Георг Філіп (*Telemann Georg Philipp*, 1681–1767)	- вісімнадцять "Мелодичних канонів" для 2-х флейт, скрипок або віол (TWV 40:118–123), - збірка дуетів для скрипок, флейт або гобоїв (TWV 40:124–129, 1752 р.), - "Нові квартети в шести сюїтах" для флейти, скрипки, віоли да гамба і віолончелі з *continuo* (TWV 43: D3, a2, G4, h2, A3, e4), - дванадцять фантазій для флейти соло (TWV 40:2–13, пр. 1732–1733 р.), - дванадцять методичних сонат для флейти з *continuo* (TWV 41, перша збірка вийшла у 1728 р., друга у 1732 р.), - близько тринадцяти сонат для флейти з *continuo*, - шість партит для флейти з басом, - близько десяти сонат для 2-х флейт з басом і без, - шість флейтових дуетів, - шість сонат-канонів для 2-х флейт, - двадцять п'ять тріо-сонат для різних складів з однією або двома флейтами, - більше десяти квартетів за участю однієї або 2-х флейт, - близько шістнадцяти сюїт, - біля тридцяти концертів, де одна або дві флейти виступають або як єдині сольні інструменти або в групі з іншими.
Тессаріні Карло (*Tessarini Carlo da Rimini*, пр.1690–1766)	- сонати для скрипки або поперечної флейти і *continuo* (op.14, 1748), - тріо-сонати (op.12, пр.1749).
Тоескі Карл Йозеф (нім. *Toeschi Carl Joseph*, іт.	- двадцять концертів для флейти з оркестром, - шість флейтових дуетів, - шість флейтових тріо,

Toeschi Carlo Giuseppe, 1731–1788)	- тридцять квартетів різного складу з флейтою.
Тромліц Йоганн Георг (*Tromlitz Johann George*, 1725–1805)	- *«Короткий трактат про гру на флейті»* (1786), - *«Повне й ретельне повчання грі на флейті»* (1791), - *«Про багатоклапанну флейту»* (1800), - концерти, сонати, сонатини, рондо та партити для флейти з акомпанементом.
Фаш Йоганн Фрідріх (*Fasch Johann Friedrich*, 1688–1758)	- концерт для флейти/скрипки з оркестром (FaWV L:D8)[292], - концерт для флейти, скрипки, фагота/віолончелі і *continuo* (FaWV L:C3) - шість концертів для флейти, гобоя і струнних (FaWV L:h1, L:h2, L:D10, L:D11, L:c1, L:G8), - шість сонат для різних складів з однією або двома сольними флейтами (FaWV N:B1, FaWV N:B3, FaWV N:D1, FaWV N:D2, FaWV N:e1, FaWV N:G1), - канон-соната для рекордера, флейти та клавесину (FaWV N:F5), - тріо-соната для флейти, фагота і *continuo* (FaWV N:G2)
Феш Віллем де (*Fesch Willem de*, 1687–1761)	- чотири концерти для 2-х флейт, струнних і *continuo* (op.5, №1-4, 1725), - один концерт для поперечної флейти і струнних (op.10, №7, 1741), - одне Concerto grosso для 2-х флейт зі струнними (op.10, №8, 1741), - сонати для флейти/скрипки та органу (op.6, 1730), - десять тріо-сонат для 2-х флейт/скрипок і *continuo* (op.7, 1733), - шість сонат для 2-х флейт/скрипок (op.9, 1739), - тридцять дуетів для 2-х флейт/скрипок (op.11, 1743), - сонати для 2-х флейт/скрипок (op.12, 1748).

[292] Нумерація творів подана за тематичним каталогом р. Пфайфер (Rüdiger Pfeiffer, Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch, Магдебург, 1988).

Філідор Анн Данікан (*Philidor Anne Danican*, 1681–1728)	- два томи сюїт і сонат для поперечної флейти і *continuo*.
Фільц Антон (*Filtz Anton* або *Fils*, 1733–1760)	- концерти для флейти з оркестром ре мажор, - концерти для флейти з оркестром соль мажор, - шість сонат da camera для флейти, скрипки, віолончелі і баса.
Фінгер Готфрід (*Finger Gottfried*, пр.1655-56 – 1730)	- шість сонат для дуету поздовжніх флейт (ор.2, 1688), - шість сонат для 2-х флейт і *continuo* (ор.4, пр.1690), - шість сонат, три з яких написані для скрипки з *continuo* і три для рекордера з *continuo* (1690), - десять сонат для рекордера з басом (ор.3, 1701).
Фішер Йоганн Крістіан (Fischer Johann Christian, пр. 1733–1800)	- десять сонат для флейти з *continuo*, - шість дуетів для 2-х флейт, - десять концертів для гобоя, флейти або скрипки з оркестром (пр. 1768 р.).
Фюрстенау Каспар (*Fürstenau Caspar*, 1772–1819)	- концерти, сюїти, варіації, дуети для 2-х флейт, флейти і гітари, 2-х флейт з акомпанементом фортепіано. Майже у всіх творах композитора присутня сольна флейта.
Хайнікен Йоганн Давид (*Heinichen Johann David*, 1683–1729)	- чотири концерти для флейти зі струнними і *continuo* (S 219, S 220, S 221, S 225)[293], - концерт для флейти і скрипки мі мінор (S 218), - концерт для флейти і гобоя соль мінор (S 238), - концерт для 2-х флейт або флейти і гобоя ре мажор, - три сонати для флейти з клавесином (S 260, S 261, S 262), - вісім тріо-сонат з участю однієї або 2-х флейт, - квартет-соната для флейти, 2-х скрипок і *continuo*

[293] Нумерація творів приведена за каталогом Густава Адольфа Сейбеля (Gustav Adolph Seibel, Das Leben des Königl. polnischen und Kurfürstl. sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen, Leipzig, 1913).

Хольцбауер Ігнац Якоб (Holzbauer Ignaz Jakob, 1711–1783)	- чотири концерти для флейти з оркестром - два квінтети з клавіром, скрипкою, альтом і басом.
Хофман Леопольд (*Hofmann Leopold*, 1738–1793)	- концерт для флейти з оркестром ре мажор (Hob. VIIf:D1), довгий час приписувався Й.Гайдну.
Хоффмайстер Франц Антон (*Hoffmeister Franz Anton*, 1754–1812)	- близько двадцяти концертів для сольної флейти, - більше двадцяти концертів для групи солюючих інструментів включно з флейтою, - п’ять сонат для флейти і піанофорте, - дві концертні сонати для 2-х флейт, - тридцять флейтових дуетів, - три концертні дуети для флейти і альта, - тріо для флейти, віолончелі і піанофорте, - терцет для флейти/скрипки/гобоя, альта і фагота/віолончелі, - три легкі тріо для 2-х скрипок/флейт з віолончеллю, - шість тріо для 2-х флейт і віолончелі, - сім тріо для трьох флейт, - десять квартетів для флейти, скрипки, альта і віолончелі, - два квінтети для флейти, скрипки, 2-х альтів і віолончелі, - варіації на теми Гайдна і Моцарта для флейти соло, - більше п’ятидесяти вправ для сольної флейти.
Швіндель Фрідріх (*Schwindl Friedrich*, 1737–1786)	- два концерти для поперечної флейти.
Шикхард Йоганн Крістіан (*Schickhardt Johann Christian*, пр.1682 – пр.1762)	- тринадцять збірок по шість-сім сонат в кожній для одного та 2-х рекордерів (іноді в ансамблі з гобоєм або скрипкою) з *continuo* (op.1, op.3, op.4, op.5, op.6, op.9, op.14, op.16, op.17, op.22, op.23, op.24, op.26), - три збірки арій для рекордера і *continuo* (op.18/1, op.18/2, op.21), - шість концертів для чотирьох рекордерів з *continuo* (op.19), - аранжування шести Concerti Grossi (op.6) Арканджело Кореллі для 2-х рекордерів і *continuo*,

	- дві збірки по шість сонат для поперечної флейти з *continuo* (op.20/1, op.20/2), - «Музична абетка» («L'Alphabet de la musique», op.30, пр.1735) з двадцяти чотирьох сонат для поперечної флейти, скрипки або рекордера з *continuo*.
Шмітт Йозеф (*Schmitt Georg Adam Joseph*, 1734–1791)	- концерт для 2-х флейт (op.15), - шість флейтових тріо (op.7), - шість квартетів (op.10), - п’єси і арія з варіаціями.
Штьольцель Готфрід Генріх (*Stölzel Gottfried Heinrich*, 1690–1749)	- три флейтові концерти, - подвійні концерти для флейти і скрипки, флейти і гобоя, - близько двадцяти тріо-сонат для 2-х флейт (або флейти і скрипки) з *continuo*.
Юго Антуан (*Hugot Antoine*, 1761–1803)	- шість концертів для флейти з оркестром, - велика кількість сонат з акомпанементом, - шість сонат для флейти соло, - п’єси, дуети, тріо і етюди.

Таблиця № 2. Композитори XVIII ст., що писали для флейти (у хронологічному порядку).

Роки життя	Композитор	Країна
пр. 1642–1696	Готьє П'єр (Gautier Pierre)	Франція
пр.1655-56 – 1730	Фінгер Готфрід (Finger Gottfried)	Англія
1656–1728	Маре Марен (Marais Marin)	Франція
1657–1752	Пепуш Йоганн Крістоф (Pepusch Johann Christoph)	Англія
1660–1725	Скарлатті Алессандро (Scarlatti Pietro Alessandro Gaspare)	Італія
пр.1664–1717	Персел Даніель (Purcell Daniel)	Англія
1667–1737	Монтеклер Мішель Піньоле де (Montéclair Michel Pignolet de)	Франція
пр.1667–1740	Лотті Антоніо (Lotti Antonio)	Італія
1668–1733	Куперен Франсуа (Couperin François [le grand])	Франція
1670–1736	Кальдара Антоніо (Caldara Antonio)	Італія
1670–1747	Бонончіні Джованні (Bononcini Giovanni Battista)	Італія
1671–1751	Альбіноні Томазо (Albinoni Tomaso Giovanni)	Італія
1673–1747	Марчелло Алессандро (Marcello Alessandro Ignazio)	Італія
1674–1763	Оттетер Жак-Мартен "Римлянин" (Hotteterre Jacques Martin le Romain)	Франція

1675–1745	Барр Мішель де ля (Barre Michel de la)	Франція
1678–1741	Вівальді Антоніо (Vivaldi Antonio Lucio)	Італія
1680–1730	Лойє Жан-Батист (Джон) “Лондонський” (Loeillet Jean-Baptiste, Loeillet John of London)	Франція/Англія
1681–1728	Філідор Анн Данікан (Philidor Anne Danican)	Франція
1681–1767	Телеман Георг Філіп (Telemann Georg Philipp)	Німеччина/Франція
пр.1682 – пр.1762	Шикхарда Йоганн Крістіан (Schickhardt Johann Christian)	Німеччина
1683–1729	Хайнікена Йоганна Давида (Heinichen Johann David)	Німеччина
1683–1760	Граупнер Йоганн Крістоф (Graupner Johann Christoph)	Німеччина
1683–1764	Рамо Жан-Філіп (Rameau Jean-Philippe)	Франція
1685–1748	Лойє Жак (Жан-Батист) (Loeillet Jacques /Jakob/)	Франція
1685–1750	Бах Йоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian)	Німеччина
1685–1759	Гендель Георг Фрідріх (Georg Friedrich Händel)	Німеччина/Англія
1686–1739	Марчелло Бенедетто (Marcello Benedetto)	Італія
пр. 1687–1749	Гальярд Йоганн Ернест (Galliard Johann Ernst)	Німеччина/Англія
1687–1761	Феш Віллем де (Fesch Willem de)	Нідерланди/Англія

1687–1762	Джемініані Франческо (Geminiani Francesco Saverio)	Італія
1688–1720	Лойє де Ган Жан-Батист (Loeillet de Gant Jean-Baptiste)	Франція
1688–1758	Фаш Йоганн Фрідріх (Fasch Johann Friedrich)	Німеччина
1689–1755	Буамортьє Жозеф Боден де (Boismortier Joseph Bodin de)	Франція
1689–1768	Бюффарден П'єр-Габріель (Buffardin Pierre Gabriel)	Франція
1690–1730	Вінчі Леонардо (Vinci Leonardo)	Італія
1690–1749	Штьольцель Готфрід Генріх (Stölzel Gottfried Heinrich)	Німеччина
1690–1762	Нодо Жак-Крістоф (Naudot Jacques-Christophe)	Франція
пр.1690–1766	Тессаріні Карло (Tessarini Carlo da Rimini)	Італія
пр.1690–1773	Каннабіх Мартін Фрідріх (Cannabich Martin Friedrich)	Німеччина
1692–1770	Тартіні Джузеппе (Tartini Giuseppe)	Італія
1695–1764	Локателлі Антоніо (Locatelli Pietro Antonio)	Італія
1696–1765	Мольтер Йоганн Мельхіор (Molter Johann Melchior)	Німеччина
пр.1697–1763	Платті Джованні (Platti Giovanni Benedetto)	Італія
1697–1764	Леклер Жан-Марі (Leclair Jean-Marie)	Франція

1697–1773	Кванц Йоганн Йоахім (Quantz Johann Joachim)	Німеччина
пр.1700–1759	Бодінус Себастьян (Bodinus Sebastian)	Німеччина
1700–1768	Блаве Мішель (Blavet Michel)	Франція
пр.1700–1775	Саммартіні Джованні Батиста (Sammartini Giovanni Battista)	Італія
1703–1771	Граун Йоганн Готліб (Graun Johann Gottlieb)	Німеччина
1704–1759	Граун Карл Генр. (Graun Carl Heinrich)	Німеччина
1705–1770	Гіймен Луї-Габріель (Guillemain Louis-Gabriel)	Франція
1706–1784	Мартіні Джованні Батіста (Martini Giovanni Battista)	Італія
1709–1786	Бенда Франц (чеськ. Benda František, нім. Benda Franz)	Німеччина
1709–1789	Ріхтер Франц Ксавер (нім. Richter Franz Xaver, чеськ. Richter František Xaver)	Німеччина
1709–1795	Корретт Мішель (Corrette Michel)	Франція
1710–1736	Перголезі Джованні (Pergolesi Giovanni Battista)	Італія
1710–1784	Бах Вільгельм Фрідеман (Bach Wilhelm Friedemann)	Німеччина
1711–1783	Хольцбауер Ігнац Якоб (Holzbauer Ignaz Jakob)	Австрія/Німеччина
1712–1786	Великий Фрідріх II (Friedrich der Große Friedrich II)	Німеччина

1712–1786	Стенлі Чарльз Джон (Stanley Charles John)	Англія
1714–1787	Глюк Крістоф Віллібальд (Gluck Christoph Willibald Ritter von)	Австрія
1714–1788	Бах Карл Філіп Еммануїл (Bach Carl Philipp Emanuel)	Німеччина
1717–1757	Стаміц Йоганн (чеськ. Stamic Jan Václav Antonín, нім. Stamitz Johann)	Австрія (провінція Богемія)/Німеччина
пр.1720-пр.1774	Делюсс Шарль (Lusse Charles de або Delusse)	Франція
1722–1795	Бенда Антон Георг (чеськ. Benda Jiří Antonín, нім. Benda Georg Anton)	Німеччина
1723–1787	Абель Карл Фрідріх (Abel Carl Friedrich)	Німеччина/Англія
1723–1797	Вендлінг Йоганн Баптист (Wendling Johann Baptist)	Німеччина
пр. 1725 – пр. 1767	Руже Філіппо (Ruge Filippo)	Італія/Франція
1725–1805	Тромліц Йоганн Георг (Tromlitz Johann George)	Німеччина
1731–1788	Тоескі Карл Йозеф (нім. Toeschi Carl Joseph, іт. Toeschi Carlo Giuseppe)	Італія/Німеччина
1731–1798	Каннабіх Крістіан Йоганн (Cannabich Johann Christian Innocenz Bonaventura)	Німеччина
1732–1809	Гайдн Франц Йозеф (Haydn Franz Joseph)	Австрія
1732–1795	Бах Йоганн Крістоф Фрідріх (Bach Johann Christoph Friedrich)	Німеччина
1733–1760	Фільц Антон (Filtz Anton або Fils)	Німеччина

пр. 1733–1800	Фішер Йоганн Крістіан (Fischer Johann Christian)	Німеччина/Англія
1733–1806	Джордані Томмазо (Giordani Tommaso)	Італія/Англія
1734–1791	Шмітт Йозеф (Schmitt Georg Adam Joseph)	Німеччина
1734–1829	Госсек Франсуа Жозеф (Gossec François-Joseph)	Франція
1735–1782	Бах Йоганн Крістіан (Bach Johann Christian)	Німеччина/Англія
1737–1806	Гайдн Йоганн Міхаель (Haydn Johann Michael)	Австрія
1737–1786	Швіндель Фрідріх (Schwindl Friedrich)	Німеччина
1738–1793	Хофман Леопольд (Hofmann Leopold)	Австрія
1739–1799	Діттерсдорф Август Карл Діттерс фон (Dittersdorf August Carl Ditters von)	Австрія
1739–1813	Ванхал Йоганн Баптист (нім. Vanhal Johann Baptist, чеськ. Vaňhal Jan Křtitel)	Австрія
пр.1742–1790	Крумпгольц Йоганн Баптист (нім. Krumpholz Johann Baptist, чеськ. Krumpholtz Jan Křtitel)	Австрія (провінція Богемія)
1743–1805	Боккеріні Луїджі (Boccherini Ridolfo Luigi)	Італія/Іспанія
1745–1801	Стаміц Карл (чеськ. Stamic Karel, нім. Stamitz Karl Philipp)	Австрія (провінція Богемія)/Німеччина
1746–1825	Камбіні Джузеппе (Cambini Giuseppe Maria Gioacchino)	Італія/Франція

пр. 1750–1792	Розетті Антоніо (іт. Rosetti Francesco Antonio, нім. Rössler Franz Anton, чеськ. Rössler František Antonín)	Австрія (провінція Богемія)/Німеччина
1750–1825	Сальєрі Антоніо (Salieri Antonio)	Італія/Австрія
1750 (1754) – 1789 (1809)	Стаміц Антон (чеськ. Stamic Antonín Thadaeus Jan Nepomuk, нім. Stamitz Anton Thadäus Johann Nepomuk)	Австрія (провінція Богемія)/Німеччина
1751–1827	Кампаньйолі Бартоломео (Campagnoli Bartolomeo)	Італія/Німеччина
1752–1832	Клементі Муціо (Clementi Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio)	Італія
1754–1812	Хоффмайстер Франц Антон (Hoffmeister Franz Anton)	Німеччина/Австрія
1756–1791	Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus)	Австрія
1757–1831	Плейель Ігнац Йозеф (Pleyel Ignace Joseph)	Австрія/Франція
1759–1803	Дев'єн Франсуа (Devienne François)	Франція
1759–1831	Кроммер Франц (нім. Krommer Franz, чеськ. Kramář František Vincenc)	Австрія (провінція Богемія)
1761–1803	Юго Антуан (Hugot Antoine)	Франція
1763–1826	Данці Франц Ігнац (Danzi Franz Ignaz)	Німеччина
1767–1817	Мюллер Август Еберхард (Müller August Eberhard)	Німеччина
1770–1827	Бетховен Людвіг ван (Beethoven Ludwig van)	Австрія

1770–1836	Рейха Антонін (Rejcha Antonín)	Австрія (провінція Богемія)/Франція
1772–1819	Фюрстенау Каспар (Fürstenau Caspar)	Німеччина
пр.1778–1817	Джанелла Луїджі (Gianella Luigi)	Італія/Франція
1778–1837	Гуммель Йоганн Непомук (Hummel Johann Nepomuk)	Австрія
?–1782	Тайарт П’єр Старший (Taillart Pierre-Evrard Ainé)	Франція

Таблиця № 3. Музично-теоретичні трактати XVI–XVIII століть, використані у дослідженні.

Рік написання	Автор	Назва трактату	Країна написання
1511	***Вірдунг Себастьян*** (*Virdung Sebastian,* пр. 1465 – після 1511 р.)	***«Трактат про музику»*** *(«Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht»)*	Німеччина
1529	***Агрікола Мартін*** (*Agricola Martin,* 1486–1556)	***«Трактат про інструментальну музику»*** *(«Musica instrumentalis deudsch»)*	Німеччина
1535	***Ганассі Сільвестро дал Фонтего*** (*Ganassi Silvestro dal Fontego*, 1492 р. – прибл. середина XVI ст.)	***«Трактат про мистецтво гри на блокфлейті і про вільне варіювання»*** («Opera intitulata Fontegara, la guale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il guale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si dileta di canto»)	Італія
1556	***Жамб де Фер Філібер*** (*Jambe de Fer Philibert,* 1548–1564)	***«Короткий музичний виклад про тони, звуки і акорди, людські голоси, німецькі флейти, флейти з дев'ятьма отворами, віоли і скрипки»*** *(«L'Epitome musical, de Tons, sons et accordz es voix humaines, fluestes d'Alleman, fluestes à neuf trous, Violes, Violons»)*	Франція

1584	***Далла Каса Джироламо*** (*Dalla Casa Girolamo,* ?–1601 р.)	***«Істинний спосіб димінуювання, на всіх видах інструментів. Духових, і струнних, і людському голосі»*** *(«Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana»)*	Італія
1592	***Роньоні Рікардо*** *(Rognoni Riccardo, пр. 1550 – до 1620 р.)*	*«Passaggi per potersi esercitare nel diminuire»*	Італія
1602	***Роньоні Франческо Таеджо*** (*Rognoni Francesco Taeggio*, ? – після 1626)	*«Selva de varii passaggi»*	Італія
1614	***Преторіус Міхаель*** *(Praetorius Michael, 1571–1621)*	***Будова музики*** *(«Syntagma musicum»)*	Німеччина
1636	***Мерсенн Марен*** *(Mersenne Marin, 1588–1648)*	***«Універсальна гармонія»*** *(«Harmonie universelle»)*	Франція
1707	***Оттетер Жак-Мартен «Римлянин»*** *(Hotteterre Jacques Martin «le Romain», 1674–1763)*	***«Основи гри на флейті, блокфлейті і гобої»*** *(«Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce et du haut-bois, divisez par traitez»)*	Франція
1715		***«Мистецтво прелюдування на флейті траверсо, блокфлейті, гобої та інших мелодійних інструментах»***	

		(«L'Art de préluder sur la flûte traversière (la flûte à bec, le Hautbois et autres instruments de dessus)»)	
1716	***Куперен Франсуа*** *(Couperin François, 1668–1733)*	***«Мистецтво гри на клавесині»*** *(«L'Art de toucher le clavecin»)*	Франція
1730	***Преллер Пітер*** *(Prelleur Peter, пр. 1705 – пр. 1741)*	***«Сучасний майстер музики або універсальний музикант»*** *(«The modern musick-master or, the universal musician»)*	Англія
1740	***Корретт Мише́ль*** *(Corrette Michel, 1707–1795)*	***«Обґрунтована метода, що дозволяє легко навчитись грати на поперечній флейті»*** *(«Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere avec les principes de Musique, des Ariettes et autres Jolis Airs en Duo»)*	Франція
1752	***Кванц Йоганн Йоахім*** *(Quantz Johann Joachim, 1697- 1773)*	***«Досвід настанов гри на поперечній флейті»*** *(«Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»)*	Німеччина
1753	***Бах Карл Філіп Еммануїл*** (*Bach Carl Philipp Emanuel*, 1714–1788)	***«Досвід істинного мистецтва клавірної гри»*** *(«Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen»)*	Німеччина
1756	***Моцарт Леопольд*** (Mozart Leopold, 1719–1787)	***«Фундаментальна школа скрипкової гри»*** *(«Versuch einer gründlichen Violinschule»)*	Австрія
1759	***Мао Антуан***	***«Нова метода навчання грі на флейті за короткий термін»*** *(«Nouvelle méthode pour apprendre*	Франція

	(Mahaut Antoine, 1719–1785)	*en peu de temps a jouer la flute traversière»)*	
1761	***Делюсс Шарль*** (*De Lusse* або *Delusse Charles,* пр.1720-пр.1774)	***«Мистецтво поперечної флейти»*** *(«L'art de la flute traversiere»)*	Франція
1766	***Греном Льюіс*** *(Granom Lewis, 1700–1780)*	***«Прості і легкі інструкції для гри на німецькій флейті»*** *(«Plain and easy instructions for playing on the german flute»)*	Англія
1790	***Вандерхаґен або Ван дер Хаґен Аман*** *(Amand Vanderhagen or Amand Van der Hagen, 1753–1822)*	***«Нова раціональна метода для флейти»*** *(«Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, detaillés avec précision et clarté»)*	Франція
1791	***Тромліц Йоганн Георг*** *(Tromlitz Johann George, 1725–1805)*	***«Повне й ретельне повчання грі на флейті»*** *(«Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen»)*	Німеччина
1792	***Врагг Якоб*** *(Wragg Jacob, пр. 1800 – пр. 1840)*	***«Флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті»*** *(«The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute»)*	Англія
1792	***Дев'єн Франсуа*** *(Devienne François, 1759–1803)*	***«Новітня теоретична і практична метода для флейти»*** *(«Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte»)*	Франція
1793	***Джон Ганн*** *(John Gunn, 1765–1824)*	***«Мистецтво гри на німецькій флейті за новими принципами»*** *(«The Art of Playing the German-Flute on new principles»)*	Англія

Додаток Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Єрмак І.Ю. Трактат Амана Вандерхаґена «Nouvelle méthode de flute» як віддзеркалення виконавського мистецтва Франції другої половини XVIII ст. // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. Вип. 3. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2018. С. 80–88.

2. Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті // East European Scientific Journal. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.

3. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (11). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 211–217.

4. Єрмак І.Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 11. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2018. С. 88–114.

5. Єрмак І.Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. // Мистецтвознавчі записки. Вип. 35. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. С. 316–322.

6. Єрмак І.Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII ст. // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 29–42.

Додаток В

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Музично-теоретичний практикум “Музичний твір: XVI–XXI” (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2016);

2. Міжнародна наукова конференція “Мистецькі школи в історико-культурному процесі” (Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2017)

3. XIV міжнародна науково-практична конференція “Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях” (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018)

4. Міжнародний музичний симпозіум і практикум “Музика у XXI ст.: Antiqua + Nova” (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018);

5. IV міжнародна науково-практична конференція “Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI ст.” (Київський університет ім. Б. Грінченка, Київ, 2018).