

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського**

Єрмак Ігор Юрійович

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

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

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2020

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України (Київ).

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
ШАДРИНА-ЛИЧАК Ольга Віталіївна
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
Міністерства культури та інформаційної
політики України,
доцент, завідувач кафедри старовинної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, доцент
КАРПЯК Андрій Ярославович
Львівська національна музична академія
імені М. Лисенка
Міністерства культури та інформаційної
політики України (Львів)
професор, завідувач кафедри духових та ударних
інструментів

кандидат мистецтвознавства, доцент
ПРИХОДЬКО Ігор Михайлович
Дніпропетровська академія музики
імені М. І. Глінки
Міністерства культури
та інформаційної політики України (Дніпро),
професор кафедри історії та теорії музики

Захист відбудеться 27 січня 2021 року о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, четвертий поверх, зал Вченої ради (фойє Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитись у читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано ___ грудня 2020 року.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Волосатих О. Ю.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. XVIII століття стало особливим для музичного мистецтва Західної Європи, адже воно принесло з собою завершення значної і 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 випробовування 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 обумовлюють **актуальність даної дисертації.**

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.

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

Означена мета викликає необхідність вирішення наступних **завдань**:

– 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 Франції, Італії, Німеччини, Австрії і Англії XVIII ст.

– 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. Вандерхагена, «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 цілісного явища 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.

Аналітичною базою дослідження стали 13 провідних виконавських трактатів французьких, німецьких і англійських авторів, написані в період між 1707 та 1793 рр.; сольні та ансамблеві флейтові твори XVIII ст. французьких, італійських, німецьких, австрійських і англійських композиторів.

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. Фіцгіббона, 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. Дебоста, А. Карпяка, В. Качмарчика, Б. Тризно, В. Захарової, Ю. Шелудякової);

– дослідження, присвячені особливостям музичної практики і музично-естетичних поглядів XVIII ст. (Ч. Берні, Н. Арнокура, 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. Вандерхагена, Я. Врагга, Ф. Дев'єна, Дж. Ганна).

Наукова новизна дослідження:

У дисертації вперше:

– систематизовано правила імпровізації прелюдій, каденцій та затримань *ad libitum* з європейських флейтових трактатів XVIII ст.: Ж.М. Оттетера, М. Корретта, Т. Борде, Й.Й. Кванца, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхагена, 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. Вандерхагена);

– представлено виконавську редакцію *Adagio* і *Allegro ma poco* із сонати №1 (ор.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 musician» («Сучасний майстер музики або універсальний музикант») П. Преллера, «Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversiere» («Рациональна метода легкого навчання гри на поперечній флейті») М. Корретта, «Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps a jouer la flute traversière» («Нова метода навчання гри 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. Вандерхагена, «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 з 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 С. Ганассі, Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, М. Корретта, Й.Й. Кванца, А. Мао, Л. Гренома, Л. Херона, А. Вандерхагена, 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.

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 року).

Апробація результатів дослідження. Дисертаційне дослідження обговорювалося 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 симпозиум 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 шести статтях у фахових виданнях, п'ять з них затверджені ВАК України, одне видання міжнародне.

Структура дисертації. 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.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обґрунтована актуальність обраної теми, викладені об'єкт, предмет, мета дослідження, його аналітична, методологічна і теоретична база, наукова новизна, а також теоретична і практична значущість результатів дослідження.

У **першому розділі «ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ВІД ПЕРШИХ ЗГАДОК І ДО КІНЦЯ XVII СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ЗАСАДНИЧИХ ПРИНЦИПІВ ІСТОРИЧНО ПОІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА»** розглянуто найголовніші історичні віхи становлення, конструктивного розвитку і побутування поперечної флейти у Франції, Італії, Англії та Німеччині починаючи з XII ст., приблизного часу появи інструмента на території Західної Європи, і до кінця XVIII ст.

У **підрозділі 1.1 «Методологічні принципи історично поінформованого виконавства у проекції на актуальні проблеми роботи. Теоретична база дослідження»** розглядаються базові принципи історично поінформованого виконавства. Метод історично достовірної реконструкції визначається як такий, що дозволяє якомога детальніше відтворити та ретельно дослідити весь комплекс складових мистецтва минулого. Він передбачає дві основні взаємопов'язані

складові: вивчення трактатів досліджуваної епохи та оригінальних інструментів. Теоретичні тексти надають всебічну інформацію, а наявність оригінального інструмента (копії) дозволяє перевірити адекватність висновків, зроблених щодо виконавської практики минулих часів.

Далі в підрозділі міститься детальний огляд літератури.

Підрозділ 1.2 «Перші інструментознавчі трактати та посібники з виконавства в контексті історії становлення поперечної флейти». У період між 1511 і 1637 рр. були видані: «Musica getutscht» С. Вірдунга (1511), «Musica instrumentalis deutsch» М. Агріколи (1528) і «Syntagma musicum» М. Преторіуса (1614–1620) у Німеччині; «L'Épitome musical» Ф. Жамба де Фера (1556) і «Harmonie universelle» М. Мерсенна (1637) у Франції; «Opera intitulata Fontegara» С. Ганассі (1535), «Passaggi per potersi esercitare nel diminuire» Р. Роньоні (1592), «Il vero modo di diminuir» Дж. Далла Каси (1594), «Selva de varii passaggi» Фр. Роньоні Таеджо (1620) та «Il Desiderio» у Італії. Це – праці різної спрямованості: інструментознавчі трактати (Вірдунг, Агрікола, Преторіус, Мерсенн), праці з димінування (Роньоні, Каса, Роньоні Таеджо), роботи з виконавства (Ганассі, Жамб де Фер), однак кожна з них включає методичні настанови щодо гри на флейті.

Автори трактатів проілюстрували і описали найрізноманітніші інструменти і інструментальні сімейства, що дозволило сучасним науковцям вирішити проблему їх ідентифікації, а також дали практичні рекомендації, чим заклали підвалини методики педагогічного та виконавського флейтового мистецтва. Їх теоретичні праці є свідченням того, що наприкінці епохи Відродження інструментарій вже пройшов стадію формування сімейств і груп, інструментальна музика була невід'ємною частиною життя і побуту тогочасної людини і розвивалась як у аматорських, так і у професійних колах.

У XVI – на початку XVII ст. поперечна флейта активно долучається до художньої ансамблевої, а потім і оркестрової практики. Доказами цього є як наведені в трактатах описання інструмента і техніки виконання на ньому, так і численні свідоцтва застосування поперечної флейти.

Підрозділ 1.3. «Зміни у будові інструмента (кінець XVII–XVIII століття)». Нове мистецтво XVII ст. ставило перед виконавцем завдання, які вимагали нових засобів музичної виразності. Виведення на перший план сольного голосу стало чинником змін інструментального стиля та викликало особливу увагу до мелодичних інструментів. Це закономірно впливало на зростання виконавської техніки музикантів, а від майстрів потребувало вдосконалення конструкції інструментів.

Процес модернізації безклапанної поперечної флейти почався у другій половині XVII ст. Цільний до цього, інструмент був поділений на три частини (голівку, корпус, нижнє коліно), що дало можливість коригувати стрій шляхом висування голівки з корпусу, який мав шість гральних отворів. Нижнє коліно отримало додатковий сьомий отвір, що закривався клапаном. Ця модифікація уможливила виконання стабільного і інтонаційно чистого звука *dis*, що вперше за всю історію дозволило виконувати всі хроматичні звуки, а отже грати на по-

перечній флейті у всіх тональностях. Ще одним нововведенням стало внутрішнє конічне свердління, яке надало інструменту м'якший тембр, забезпечило легше «передування» звуків. Також це дозволило зменшити відстань між гральними отворами, що покращило інтонацію у верхньому регістрі, а також сприяло використанню ідентичних або подібних аплікатур в перших двох октавах. Тембр такої флейти, яка отримала назву одноклапанної, в порівнянні з ренесансною попередницею став більш об'ємнішим і багатшим на обертони.

Нову модифіковану поперечну флейту позитивно оцінили композитори і виконавці, що зумовило стрімке зростання її популярності. Однак мода на одноклапанний інструмент, у значній мірі породжена його м'яким і ніжним тембром, протрималась лише до п'ятдесятих років XVIII ст. Композитори заповнювали музичний ринок все складнішою музикою, і недоліки інструмента, які були наслідком його недосконалої конструкції, ставали все помітнішими. Так, окремим «вилочним» нотам була властива погана інтонація, тембральна бідність і квалітет звучання, також існувала аплікатурна незручність виконання у швидких темпах. Все це суттєво обмежувало коло використовуваних тональностей.

Поступове утвердження рівномірно-темперованого строю, що мало місце у цей період, зумовило відмову від великої кількості аплікатур для енгармонічно нерівних нот і підштовхнуло майстрів до подальшого вдосконалення конструкції інструмента. Починаючи з 1760 року, до стандартної одноклапанної моделі були послідовно додані клапани *gis*, *b*, короткий *f* (чотириклапанна флейта), потім – *c'*, *cis'* (шестиклапанна), і насамкінець *c''*, довгий *f* (восьмиклапанна). Зазначені модифікації вирівняли внутрішній стрій інструмента, покращили інтонацію і тембр окремих «вилочних» нот, дали можливість виконувати інтонаційно чисті трелі і прикраси, дозволили грати у незручних до цього тональностях, розширили діапазон, що підняло поперечну флейту до рівня повноцінного сольного інструмента і дозволило вирішувати художні завдання найвищого порядку.

Другий розділ «ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ» присвячено розгляду і систематизації сольного та камерно-ансамблевого флейтового репертуару XVIII ст. як показника розвитку інструмента, його технічних і виражальних можливостей у даний період.

Підрозділ 2.1 «Франція». Флейтове мистецтво Франції посідає одне з провідних місць у світовій музичній культурі. Його фундамент заклали інструментальні майстри, композитори та виконавці кінця XVII – першої половини XVIII ст.

Серед представників французької композиторської школи, що писали для флейти: М. де Ля Барр, Ж.-М. Оттетер, А.Д. Філідор, М.П. де Монтеклер, М. Блаве, Ж.Б. де Буамортє, М. Корретт, Ж.-М. Леклер, Ш. Делюсс, Ф. Руже, Дж. Камбіні, Л. Джанелла, Ф.Ж. Госсек, І.Й. Плейель, Ф. Дев'єн, А. Юго, А. Рейха.

Починаючи із середини XVIII ст., першість у розвитку флейтового мистецтва перейшла до інших країн Європи, зокрема до Німеччини. Франція почала повертати собі лідируючі позиції тільки з 1795 року – року заснування Паризької консерваторії. Ф. Дев'єн, А. Юго і Й.Г. Вундерліх стали першими професорами консерваторії і вже в новому амплуа продовжили розвивати французьку флейтову культуру і розповсюджувати її через своїх учнів на увесь світ.

Підрозділ 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 *basso continuo*, а основним сольним інструментом у жанрі концерту була скрипка. Серед духових фаворитами були гобої, валторни і труби. Поперечна флейта як сольний інструмент вперше з'явилася в італійській музиці у 1715 р. у складі групи *concertino* в симфонії №1 зі збірки «12 великих концертних симфоній» (1715) А. Скарлатті.

Італійські композитори XVIII ст. концентрували свою увагу в основному на сонаті і концерті. Пізніше до них доєдналися найрізноманітніші ансамблеві форми від дуетів до секстетів для різних складів з участю однієї або кількох поперечних флейт.

Якщо у французькому стилі композитори виписували максимально точно всі прикраси і пасажі, то характерною рисою стилю італійського була імпровізація довільних прикрас виконавцем. Особливо розлого дозволялося імпровізувати у повільних частинах – *Adagio*. Одним з перших, хто почав відходити від цієї практики і детально виписувати орнаментацию мелодичної лінії, був А. Локателлі.

Найвизначнішими композиторами Італії, що писали для флейти, були: А. Скарлатті, А. Лотті, А. Кальдара, Дж. Бонончіні, Т. Альбіноні, А. Марчелло, А. Вівальді, Б. Марчелло, Дж. Б. Перголезі, Фр. Джемініані, Л. Вінчі, К. Тессаріні, Дж. Тартіні, П.А. Локателлі, Дж. Платті, Дж.Б. Саммартіні, Дж. Б. Мартіні, Л. Боккеріні, Б. Кампаньйолі.

Потрапивши до Італії на початку XVIII ст., одноклапанна флейта, хоч і не стала провідним інструментом, однак отримала достатню популярність як у професійних, так і у аматорських музичних колах. Підтвердженням цього є значна увага італійських композиторів до інструмента. Однак ані поперечна флейта як інструмент, ані техніка виконавства на ній в Італії XVIII ст. не зазнали відчутного розвитку. Цей факт не викликає подиву, адже більшість італійської флейтової музики написана скрипалями, які, хоч і знали базові можливості поперечної флейти, до технології досконало не заглиблювались. Своєї черги, це зумовило невисокий рівень виконавського мистецтва, що підтверджується коментарями відомих музикантів того часу і майже повною відсутністю методичної літератури.

Підрозділ 2.3 «Німеччина». У Німеччині поперечна флейта набула широкої популярності лише у другій половині XVIII ст. Однак відома вона була і раніше, насамперед – завдяки французьким виконавцям, що концертували або працювали при німецьких дворах. Одним з таких віртуозів був

П.-Г. Бюффарден, під впливом творчості якого, найімовірніше, написав більшість своїх флейтових творів Й.С. Бах.

Основними центрами німецького флейтового мистецтва середини і другої половини XVIII ст. були прусський двір короля-флейтиста Фрідріха II і мангаймська капела Пфальцького курфюрста Карла Теодора. Монарші особи об'єднали навколо себе найкращих музикантів і створили напрочуд плідні умови для розвитку музичного мистецтва, а їх захоплення поперечною флейтою сприяло популярності інструмента і створенню художнього репертуару найвищого гатунку.

Найяскравішою фігурою в історії німецької флейтової музики XVIII ст. був камер-музикант, педагог, майстер музичних інструментів, теоретик і композитор Й.Й. Кванц. Його монументальний «Досвід...» став найвпливовішою музично-теоретичною працею свого часу, рушієм розвитку як оркестрового, так і сольного флейтового мистецтва в Німеччині та за її межами.

Німецьких композиторів, що писали для флейти, можна умовно поділити на три групи: 1) придворні композитори Фрідріха II (Й.Й. Кванц, Й.Г. Пізендель, Фрідріх II, Ф. Бенда, Г.А. Бенда, Й.Г. Граун, К.Г. Граун, К.Ф.Е. Бах); 2) композитори придворної капели в Мангаймі, перша (Й. Стаміц, М.Ф. Каннабіх, Ф.К. Ріхтер, І.Я. Хольцбауер, Й.К. Каннабіх) та друга (К. Стаміц, А. Стаміц, К.Й. Тоескі, А. Фільц, Й.Б. Вендлінг, Й. Шмітт, Ф.І. Данці) генерації; 3) композитори, що працювали при інших дворах, або ті, що не знаходились на офіційній придворній службі (I пол. XVIII ст.: Й.С. Бах, Й.К. Шикхард, Й.Д. Хайнікен, Й.М. Мольтер, С. Бодінус, Г.Г. Штольцель, Г.Ф. Телеман, Й.К. Граупнер, Й.Ф. Фаш; II пол. XVIII ст.: А. Розетті, Ф. Швінде, В.Ф. Бах, Й.К.Ф. Бах, Й.Г. Тромліц, А.Е. Мюллер, К. Фюрстенау).

Підрозділ 2.4 «Австрія». Пік розвитку австрійської флейтової музики припадає на другу половину XVIII ст. Він є нерозривно пов'язаним з Віднем і, за деякими 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 піанофорте з акомпанементом мелодичного інструмента. Не залишалися поза увагою сольні сонати і концерти. У доробку Ф.А. Хоффмайстера, наприклад, близько 25 концертів для флейти та більше 20 концертів для групи сольних інструментів включно з флейтою.

Протягом всього XVIII ст. в Австрії поперечна флейта як інструмент не зазнала жодних модифікацій, для неї не було написано методичних праць. Однак більшість тогочасної австрійської музики для флейти створено з глибоким розумінням технічних можливостей і специфіки інструмента: віртуозні за звучанням пасажі найчастіше відрізняються відносною зручністю при виконанні; використовуються найбільш презентабельні для поперечної флейти звучний середній та яскравий високий регістри; твори написані в зручних тональностях; музичні фрази побудовані з урахуванням виконавського дихання. Це дозволяє зробити висновок про високий рівень флейтового мистецтва Австрії.

Заповнення ж австрійського нотного ринку в останній чверті XVIII ст. великою кількістю нескладної 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 творчого спадку Ф.А. Хоффмайстера, а також концерти В.А. Моцарта, які хоч і не легкі, але написані саме для флейтиста-аматора (Де Жана).

Австрійські композитори XVIII ст., що писали для флейти: Ф.Й. Гайдн, Л. Хофман, Й. М. Гайдн, А.К. Діттерс фон Діттерсдорф, Й.Б. Ванхал, Й.Б. Крумгольц, А. Сальєрі, Ф.А. Хоффмайстер, В.А. Моцарт, Ф. Кроммер, Л. ван Бетховен, Й.Н. Гуммель.

Підрозділ 2.5 «Англія». На відміну від композиторів більшості європейських країн, англійці у XVIII ст. створювали музику як для нової одноклапанної поперечної флейти, так і для ще популярної поздовжньої: сонати для флейти і континуо, тріо-сонати, концерти.

Особливістю англійського музичного життя була активна діяльність представників різних європейських націй. Найвідомішими композиторами XVIII ст., що проживали в Англії і писали для флейти, були: Д. Персел, Г. Фінгер, Й.К. Пепуш, Г.Ф. Гендель, В. де Феш, Й.Е. Гальярд, Ч.Дж. Стенлі, К.Ф. Абель, Й.К. Бах, Й.К. Фішер, Т. Джордані,

Також у Англії була проведена важлива робота з вирішення проблеми інтонаційних і тембрових дефектів нот з «вилочною» аплікатурою (додані хроматичні клапани) та створені одні з найвизначніших методичних праць другої половини XVIII ст. – трактати Л. Гренома, Я. Врагга і Дж. Ганна.

Третій розділ «РЕКОНСТРУКЦІЯ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТОЛІТТЯ (НА ОСНОВІ ТРАКТАТІВ)» присвячений особливостям флейтового виконавського мистецтва XVIII ст. У першому підрозділі розглянуто знакові флейтові виконавські трактати, у другому реконструйовано та проаналізовано специфіку виконавської практики, у третьому на основі отриманих результатів вивчення особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва проаналізовано *Adagio* і *Allegro ma poco* з сонати №1 мі мінор (ор.2) Ж.-М. Леклера і запропоновано методику роботи з флейтовими творами XVIII ст.

У підрозділі 3.1 «Флейтові виконавські трактати XVIII століття як фундамент комплексного підходу до вивчення західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва». Протягом XVIII ст. було створено колосальну кількість трактатів (близько 200), що охопили найширше коло теоретичних і практичних питань. В них вперше за всю історію було розглянуто цілісний комплекс флейтових виконавських засобів, виведені основні правила і запропоновані детальні практичні рекомендації. Аналіз трактатів різних країн і різного часу написання дозволив прослідкувати тенденцію до постійних змін багатьох аспектів флейтового виконавського мистецтва протягом століття (на-

приклад артикуляції, орнаментики, логіки побудови фрази) з одного боку, до майже повної незмінності в інших (наприклад імпровізації, ритмічної альтерації). Однак, всі складові виконавського мистецтва у тій чи іншій мірі розвивалися і жодна з них не була виведена з обігу, що вказує на спадковість традицій.

У підрозділі представлено огляд тринадцяти знакових флейтових трактатів XVIII ст.: «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. Вандерхагена, «The Flute Preceptor...» Я. Брагга, «Nouvelle méthode...» Ф. Дев'єна, «Unterricht...» Й.Г. Тромліца, «The Art...» Дж. Ганна.

Підрозділ 3.2 «Реконструкція та аналіз особливостей виконавської практики» присвячений аналізу та систематизації рекомендацій і правил таких особливостей флейтового виконавського мистецтва XVIII ст., як: темп, динаміка, артикуляція, ритм, імпровізація.

Пункт 3.2.1 «Темп і характер як єдине ціле у музиці XVIII століття. Способи вирішення труднощів при визначенні темпу». Італійські терміни, які сьогодні інтерпретуються переважно як показники швидкості виконання, у XVII-XVIII ст. відображали насамперед характер п'єси, її афект.

Існувало кілька способів визначення темпу твору: 1) за допомогою музичного розміру; 2) за допомогою пульсу (Кванц); 3) спираючись на жанрову основу твору, враховуючи традиції її виконання.

У виконавській практиці XVIII ст. темп твору не був механічним, статичним. Для більшої виразності його можна було гнучко пришвидшувати чи сповільнювати у відповідності до спрямування фрази, до загальної художньої ідеї, основна пульсація (метр) при цьому залишалася незмінною. Дана техніка отримала назву «*tempo rubato*».

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, було абсолютно не властиве виконавцю XVIII ст. Визначаючи темп, він умів прочитати в тексті об'єктивну інформацію, закладену автором, і, будучи компетентним, довіряв своїм професійним відчуттям.

Пункт 3.2.2 «Динаміка як основоположний чинник у проявленні гармонічної логіки твору». Попри переважну відсутність динамічних позначень у творах XVIII ст. (зокрема його першої половини), широке використання динаміки є беззаперечним фактом, що підтверджується трактатами. У музичній мові динаміка була одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів, а відсутність позначень зумовлювалася тим, що вона «прочитувалася» фахівцями у самій тканині твору і була безпосередньо пов'язана з гармонією: дисонантні співзвуччя виражали напруження і виконувалися голосніше, а консонантні втілювали зняття напруження, а отже виконувалися тихіше. Оскільки кожен музикант тих часів обов'язково ґрунтовно ви-

вчав генерал-бас, який базується на розумінні гармонії, то відповідно завдяки цьому осягав і основи динамічної логіки.

Динамічна шкала флейтистів XVIII ст. була дуже різноманітною і багатоступеневою. Також в їх арсеналі був особливий динамічний ефект – *messa di voce (swell)* – посилення і подальше послаблення звуку на одній довгій ноті.

Детальні вказівки щодо практичного застосування динаміки у флейтовому виконавстві «розкидані» по різних трактатах. На перший погляд, вони представляють окремі випадки і їх складно привести до певної системи. Однак уважне вивчення, правильне розуміння і вміле застосування цих правил у практиці дозволяє створити історично обґрунтовані виконавські версії музичних творів епохи.

Пункт 3.2.3 «Артикуляція і штрихи як засадничі складові музичної виразності флейтового виконавства». У духовому виконавстві артикуляція поєднує систему штрихів і артикуляційну фонетику. До першої відносяться найрізноманітніші види і градації зв'язку та відокремлення звуків. Друга являє собою сукупність фонемних поєднань приголосних, що визначають характер атаки звука, і голосних, які на пряму впливають на тембр.

Спираючись на трактати, можна виділити кілька основоположних засад:

1. У флейтових творах XVIII ст. слід використовувати різноманітні комбінації штрихів. Вони стають фактором не тільки художньої виразності, а й технічної реалізації твору, оскільки адекватний їх підбір полегшує виконання складних пасажів.

2. У першій чверті XVIII ст. артикулювання за допомогою різноманітних складів домінувало, хоча й не повністю замінювало собою штрихування. Авторські позначення штрихів у музиці цього періоду дуже рідкісні.

3. У другій чверті XVIII ст. у Франції відбувається скорочення різноманітних артикуляційних складів, що пізніше розповсюдилось майже на всю територію Західної Європи, за винятком Німеччини.

4. У другій половині XVIII ст. авторські штрихові позначення поступово з'являються у творах. У трактатах чітко простежується відхід від домінування артикуляційних складів на користь найрізноманітніших комбінацій штрихів.

Пункт 3.2.4 «Свобода виконавського трактування ритму. Ритмічна альтерація». У музиці XVI–XVIII ст. нотація ритму часто не відображала його реалізацію у виконанні. У сучасному музикознавстві це отримало назву «ритмічна альтерація». Завдяки своїй гнучкості та безлічі можливих варіантів застосування ритмічна альтерація має величезний художній потенціал.

Найрізноманітніші випадки ритмічної альтерації у флейтовій музиці XVIII ст. представлені трьома основними групами. 1. Нерівні ноти (*notes inégales*) – французька традиція. Вперше описані Оттетером в контексті застосування двоскладової артикуляції *tu* (короткий) *ru* (довгий). Міра нерівності коливалася в залежності від контексту. 2. Загострення пунктирного ритму (т.зв. «ритм французької увертюри») стало надзвичайно затребуваним завдяки своїй виразності – підкресленому, енергійному спрямуванню слабкого (ямбічного, затактового) елемента до сильної долі. Цей прийом детально розглядають

Кванц та Тромліц. 3. Щодо співвідношення пунктирного і тріольного ритмів у різних голосах думки різнилися: Кванц їх протиставляв, а К.Ф.Е. Бах синхронізував. Отже, можемо використовувати обидва варіанти їх трактування залежно від стильової приналежності твору і загального контексту.

Пункт 3.2.5 «Мистецтво імпровізації: прелюдування, каденції, вільне орнаментування». Імпровізація у найрізноманітніших її проявах була невід'ємною складовою флейтової музичної практики XVIII ст. Можна виділити три способи імпровізування: 1) прелюдування; 2) каденційні розширення; 3) вільне орнаментування.

Прелюдування. Збірки прелюдій різного рівня складності у більшості флейтових трактатів – свідчення важливості цієї традиції. Їх вивчення дозволило зрозуміти основи прелюдування та прослідкувати його еволюцію протягом XVIII ст., що полягала у технічному і гармонічному ускладненні.

Каденційні розширення – важлива складова концертного виконання – були двох видів: фермата *ad libitum* та каденція. Систематизовано численні правила їх застосування, що були визначені Кванцем і Тромліцем.

Вільне орнаментування представляло собою поєднання технік орнаментування за допомогою «суттєвих» прикрас і димінутійних фігур. Головною метою було підкреслення виразності і розкриття художньої ідеї.

У підрозділі 3.3 «Аналіз Adagio і Allegro maroso з сонати №1 (ор.2) Ж.-М. Леклера у контексті запропонованого підходу» з позицій історично поінформованого виконавства та з урахуванням власного практичного досвіду проведено детальний виконавський аналіз двох частин сонати №1 (ор.2) для флейти з *basso continuo* Ж.-М. Леклера та представлена їх виконавська редакція. Досліджено наступні параметри: характер, темп, фразування, ритмічна альтерація, артикуляція, штрихи, динаміка, розшифрування прикрас, прелюдування, вільне орнаментування, каденційні розширення.

ВИСНОВКИ. 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 відчужаються 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 взаємообумовленими.

I. 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), Німеччині (середина і II пол. XVIII ст), Англії (II пол. XVIII ст.).

II. Репертуар. Протягом XVIII ст. для поперечної флейти був створений художній репертуар найвищого гатунку, 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 Ф. 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 у специфіці 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 історичним теоретичним фундаментом вивчення західно-європейського флейтового мистецтва. Найважливішими є роботи Ж.-М. Оттетера, П. Преллера, М. Корретта, А. Мао, Ш. де Люсса, Й.Й. Кванца, Л. Гренома, А. Вандерхагена, Я. Врагга, Ф. Дев'єна, Й.Г. Тромліца, Дж. Ганна.

Вивчення трактатів дозволило дослідити, уточнити і доповнити систему основних виконавських аспектів при роботі над флейтовими творами 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. Використання *tempo rubato* є важливою складовою виконання.

2. Динаміка. Для визначення динамічного контуру твору орієнтиром є гармонічна структура останнього та його афект. Дисонанси (напруження) виконуються голосніше за консонанси (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 *messa di voce* (*swell*), що вважався найвеличнішою прикрасою в музиці. Протягом всього XVIII ст. залишається популярним ефект відлуння. Одним з основних критеріїв використання динамічних нюансів є контур мелодії.

3. Артикуляція. У XVIII ст. однаково важливими були дві взаємопов'язані складові флейтової артикуляції: артикуляційна фонетика (Качмарчик) і система штрихів.

У I-й чверті XVIII ст. домінувала артикуляція за допомогою різноманітних складів. Штрихи використовувались менше. Композиторські позначення штрихів у музиці цього періоду майже відсутні.

У II-й чверті XVIII ст. у Франції почалося скорочення кількості артикуляційних складів, що пізніше розповсюдилось майже на всю територію Західної Європи, за винятком Німеччини.

У II-й пол. XVIII ст. поширюються авторські штрихові позначення. Чітко простежується відхід від домінування артикуляційних складів на користь найрізноманітніших комбінацій штрихів.

4. Ритмічна альтерація. Реалізація випсаного 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 дво-складовою 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.

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 загальноприйнятого варіанту не існувало, що дозволяє сьогодні робити вибір на розсуд виконавця.

5. Імпровізація.

Традиція прелюдування була надзвичайно поширена у флейтовому виконавстві XVIII ст. Вона мала усну форму побутування і еволюціонувала протягом ст., 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, стилістичність, 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

димінційних пасажів. Основним орієнтиром був характер твору, його художня ідея.

Розроблено методику виконавського опрацювання та педагогічної роботи з флейтовими творами XVIII ст. та представлено виконавську редакцію *Adagio* і *Allegro ma poco* із сонати №1 (ор.2) Ж.-М. Леклера.

Проведене дослідження показало: потужний і розвинутий флейтовий виконавський комплекс XVIII ст. дозволяв вирішувати найскладніші технічні і художні завдання. Він сформувався в практиці поперечної флейти (траверсо), однак його застосування на флейті сучасного зразка є цілком обґрунтованим і актуальним, адже дозволяє створити яскраві і стилістично достовірні інтерпретаційні версії творів минулих епох.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. 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.

2. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 211–217.

3. 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.

4. Єрмак І.Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. // *Мистецтвознавчі записки*. Зб. наук. праць. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. С. 316–322.

5. 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.

6. Єрмак І.Ю. Трактат Амана Вандерхагена «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.

АНОТАЦІЯ

Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII ст.: 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, Міністерство 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. Такий ракурс дослідження дозволив: 1) виявити взаємозв'язок між конструктивним розвитком інструмента і еволюцією виконавського мистецтва на поперечній флейті у XVIII ст.; 2) проаналізувати і систематизувати сольний і ансамблевий флейтовий репертуар композиторських шкіл Франції, Італії, Німеччини, Австрії і Англії XVIII ст. як результат розвитку поперечної флейти у XVIII ст.; 3) оформити у систему знань, вмінь і навичок правила та рекомендації щодо визначення темпу, застосування динаміки, флейтової артикуляції, ритмічної альтерації, вільного орнаментування та створення імпровізованих прелюдій і каденцій.

У дисертації на основі методологічних принципів історично поінформованого виконавства визначені основні критерії для належного виконавського опрацювання флейтових творів XVIII ст. і їх подальшої концертної реалізації як на старовинній, так і на сучасній поперечній флейті. Представлено виконавську редакцію *Adagio* і *Allegro ma poco* із сонати №1 мі мінор (ор.2) Ж.-М. Леклера.

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.

АННОТАЦІЯ

Ермак И.Ю. Флейтовое исполнительское искусство Западной Европы XVIII века: развитие инструмента, техника, репертуар. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, Министерство культуры и информационной политики Украины, Киев, 2020.

Диссертация посвящена исследованию целостного комплекса западноевропейского флейтового исполнительского искусства XVIII в., который включает в себя конструктивные особенности инструмента, репертуар и технику исполнительства. Такой ракурс исследования позволил: 1) выявить взаимосвязь между конструктивным развитием и эволюцией исполнительского искусства на поперечной флейте в XVIII в.; 2) проанализировать и систематизировать сольный и ансамблевый флейтовый репертуар композиторских школ Франции, Италии, Германии, Австрии и Англии XVIII в. как результат развития поперечної флейты в XVIII в.; 3) оформить в систему знаний, умений и навыков правила и рекомендации по определению темпа, применению динаміки, флейтової артикуляції, ритмічної альтерації,

свободной орнаментации и созданию импровизированных прелюдий и каденций.

В диссертации на основе методологических принципов исторически информированного исполнительства были определены основные критерии для надлежащей исполнительской работы над флейтовым произведением XVIII в. и его дальнейшей концертной реализации как на старинной, так и на современной поперечной флейте. Представлена исполнительская редакция *Adagio* и *Allegro ma poco* из сонаты №1 ми минор (ор.2) Ж.-М. Леклера.

Ключевые слова: флейтовое исполнительское искусство XVIII в., флейтовые исполнительские трактаты, репертуар XVIII в. для поперечной флейты, темп, динамика, артикуляция, ритмическая альтерация, импровизированные прелюдии, каденции, свободная орнаментика.

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. Adopting this angle of the study allowed the author: 1) to identify the relationship between the technological development of the instrument and the evolution of transverse flute performance in the 18th century; 2) to study the solo and ensemble flute repertoire produced by the different composition schools of France, Italy, Germany, Austria, England as an artistic consequence of the development of the transverse flute in the 18th century; 3) to arrange rules and recommendations concerning the tempo, dynamics, articulation, rhythmic alteration, free ornamentation and the use of improvised preludes and cadences into a formalized system of knowledge and competences the

By the end of the 17th century, the Renaissance 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 17th 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 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 artistic repertoire created for the transverse flute during 18th century was of the highest grade and quality. It retains undeniable relevance to this day. The works written by the prominent representatives of various national schools, such as J.-M. Leclair, J.M. Hotteterre, A. Vivaldi, J.S. Bach, G.F. Handel, G.P. Telemann, W.A. Mozart, and L. van Beethoven, are all part of the main modern flute repertoire.

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.

This dissertation identifies the main criteria for proper performance of flute works of the 18th century and their subsequent concert implementation on both the early and modern transverse flute. This identification is based on methodological principles of historically informed performance. The dissertation presents for review the performance edition of *Adagio and Allegro ma poco* from the sonata №1 in E minor (op.2) by J.-M. Leclair.

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.