

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Чжан Цзіньцзюнь

**ФЛЕЙТА В КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
СТИЛЮ В ЕПОХУ БАРОКО**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
_____ О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального
виконавства
« ____ » _____ 2020 року

Виконавець
_____ Чжан Цзіньцзюнь

« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Проблема виконавства на флейті Барокової доби: теоретичні основи	7
1.1. Флейтове виконавство в епоху Бароко	7
1.2. Конструкційні параметри та різновиди флейти	17
Висновки до розділу 1.....	30
РОЗДІЛ 2. Інструментальна музика в епоху Бароко за участю флейти: особливості італійського стилю	32
2.1. Інструментальні жанри епохи Бароко	32
2.2. Національні стильові риси у флейтовій музиці	39
2.3. Значення флейти у формуванні італійського інструментального стилю	44
Висновки до розділу 2.....	48
ВИСНОВКИ	49
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Актуальність теми. У другій половині ХХ століття активізувалася зацікавленість до старовинної музики, зумовленої, зокрема, установками неокласицизму і музичного авангарду. Виникли численні ансамблі, камерні оркестри, які виконують старовинну музику, зокрема, епохи бароко за участю флейти.

У зв'язку з вищезначеним, виявився ряд проблем, пов'язаних з необхідністю адекватної в стильовому відношенні інтерпретації старовинної музики. У зв'язку з цим сформувався поняття «автентичне виконавство».

Автентичний рух активізувався в Україні в останні десятиліття в напрямку вивчення виконавського стилю бароко, що стало одним із вагомих завдань інструменталістів і вокалістів. З метою дбайливого збереження історико-культурної спадщини з'являються ансамблі старовинних інструментів, проводяться фестивалі старовинної музики.

За таких умов, розуміння особливих рис жанрової різноманітності барокової доби набуває вагомого значення в розробці проблеми виконавства на духових інструментах, зокрема, на флейті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні аспекти щодо барочного виконання на духових інструментах, зокрема на флейті, висвітлюються, але досить обмежено, в працях С. Левіна [41], Ю. Усова [58], Б.Тризно. У сфері флейтового виконавства обгрунтовані роботи українських дослідників. Так, А. Карпяк розглядає проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста [28-33]. Вивчення літератури з означеної тематики засвідчує те, що в сучасних умовах флейта демонструє можливість бути не лише частиною єдиного ансамблевого чи оркестрового звучання, а й набуває нових рис у напрямку змін її функціонального навантаження та реалізації нових прийомів гри.

Методологічні праці В. Апатського відіграють важливу роль у розгляді проблеми, пов'язаної з виникненням та розвитком української духової школи [2-5]. Опрацювання джерел дає можливість підкреслити, що історія

становлення флейтової музики, традиції національних шкіл, котрі зробили внесок у формування вітчизняного виконавства, розробляється в працях таких митців, як: А. Абанович, Я. Верховинець, В. Іванов, В. Качмарчик, П. Круль та ін. Крім того, в роботах І. Драч, В. Захарової, М. Черкашиної-Губаренко, М. Перцова досліджуються пріоритетні аспекти репертуару для флейти [27; 34-37].

Водночас, наукові та методико-практичні надбання в площині даної проблематики відіграють роль підґрунтя у дослідженні питання виконавства на флейті в епоху бароко. Отже, соціально-культурне значення проблеми та її недостатньо теоретична обґрунтованість зумовили вибір теми магістерської роботи «Флейта в контексті італійського інструментального стилю в епоху Бароко».

Мета і завдання дослідження – з’ясувати особливості виконання на флейті музики італійського стилю в епоху бароко.

Завдання дослідження:

- висвітлити теоретичний аспект обраної проблеми в контексті флейтового виконавства в епоху бароко;
- розглянути конструкції й різновиди флейти барочної доби;
- охарактеризувати музику епохи бароко за участю флейти;
- розглянути особливості та значення національних стилів, зокрема італійського, у формуванні флейтового виконавства в епоху бароко.

Об’єкт дослідження – інструментальна музика епохи бароко.

Предмет дослідження – особливості виконання на флейті інструментальних жанрів італійського бароко.

Матеріали і методи дослідження. З метою з’ясування виокремлених завдань застосовані загальнонаукові методи: історико-культурологічний, котрий дозволяє усвідомити історичний період епохи бароко та культурні події, що зумовили розвиток флейти, а також, з’ясувати жанрові характеристики інструментальних стилів означеної епохи; комплексно-узагальнюючий, завдяки якому відбувається узагальнення чинників та

аспектів досліджуваних явищ; аналітико-музикознавчий, який забезпечує вивчення та опрацювання мистецтвознавчих, музикознавчих, методико-педагогічних джерел задля з'ясування теоретико-практичного рівня означеної проблеми; системний, який забезпечує обґрунтування поняттєво-термінологічного апарату дослідження, формулювання його теоретичних положень.

Мета і завдання дослідження дають можливість зазначити, що *наукова новизна одержаних результатів* дослідження визначаються тим, що в ньому зроблено спробу конкретизувати репертуар для флейти і його виконавські особливості в епоху бароко.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про історико-практичні аспекти розвитку виконавства на дерев'яних духових інструментах.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що теоретичні положення кваліфікаційної роботи та запропонований у ній фактичний матеріал можуть слугувати основою у подальшій дослідницько-пошуковій роботі студентів, магістрантів з метою здійснення заходів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності інструменталістів-духовиків. Основні положення та висновки магістерської роботи можуть бути застосовані у розробці та проведенні навчальних курсів у закладах вищої освіти: «Фах», «Виконавська інтерпретація», «Історія виконавського мистецтва».

Апробація результатів та публікації. Результати кваліфікаційної роботи були представлені та обговорені на студентській науковій конференції «Дні науки – 2020» (Суми, 22 жовтня, 2020р.)

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у 2 одноосібних наукових *публікаціях*:

1. Чжан Цзіньцзюнь. Флейтова музика: теоретико-історичний аспект // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 3 (12). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.С. 345-349.

2. Чжан Цзіньцзюнь. Видатні постаті науковців у дослідженні флейтового виконавського мистецтва. Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С.187-189.

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (61 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 57 сторінок, із них основний текст – 57сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСТВА НА ФЛЕЙТІ БАРОКОВОЇ ДОБИ: ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ

1.1. Флейтове виконавство в епоху Бароко

Перш ніж висвітлити особливості виконавства на флейті в епоху Бароко, вважаємо за доцільне розглянути наукові надбання митців, які здійснили вклад в історію, теорію і практику виконавства на духових інструментах.

У такому контексті в роботах В. Апатського досліджено специфічні ознаки музичної культури і творчої діяльності виконавців-духовиків, історію виконавства на духових інструментах, проблеми та перспективи розвитку [3,4].

Проблема розвитку духової музики актуалізована в працях А.Карпяка, В. Дзисюка, А.Кушніра, В. Качмарчика та ін. [27, 32-35]. Питання жанру флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів-сучасників В.А.Моцарта розглядається в роботах А.Карпяка [32]. Автор відзначає багатство флейтового репертуару класичної доба, що переконує в необхідності проведення ґрунтовного дослідження. У кандидатській дисертації «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.)» А. Карпяк здійснює аналіз львівської флейтової школи та прослідковує її зв'язки з іншими національними і регіональними флейтовими школами. Він досліджує особливості становлення флейтового виконавства у Львові, а також форми його вияву (сольне, ансамблеве, оркестрове). Крім того автор здійснює теоретико-виконавський аналіз творів та розглядає концертний репертуар флейтистів. Особливе значення А. Карпяк приділяє висвітленню педагогічної та виконавської діяльності видатних флейтистів Львова [31-33]. Слід зазначити, що особливою популярністю в українському мистецтвознавстві у контексті дослідження флейтового мистецтва

користується монографія А.Карпяка «Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста» [28].

У нашому дослідженні вагому роль відіграв науковий доробок В.Дзисюка, представника одеської духової школи. Його роботи присвячені флейтовому мистецтву як виконавському типу діяльності, що зумовлена композиторською творчістю. Він запропонував історико-стильову парадигму вивчення флейтового мистецтва, що дозволило поєднувати історіографічний, джерелознавчий, естетичний, культурологічний, жанрово-стильовий методи в контексті музикознавчого аналізу. В. Дзисюк визначає основні історико-культурологічні стильові чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості. Це дозволяє обґрунтувати концепцію «філософія флейти» як теоретично та практично значущої для сучасного флейтиста-виконавця та педагога [24, с.15-17].

А. Кушнір, представник київської флейтової школи здійснив внесок в розробку теоретико-історичних та виконавських аспектів Київської флейтової школи як складової українського національного флейтового мистецтва та запропонував перспективні шляхи її розвитку. Він визначив принципи функціонування Київської флейтової школи та її неповторні риси з урахуванням національної специфіки та визначеної періодизації. А.Кушнір розкриває масштабність творчості фундатора школи А. Проценка, узагальнює досвід В. Антонова, Я. Верховинця та ін. і зазначає їх внесок у розвиток основних принципів досліджуваної школи [27, с.96-102].

У науковому доробку В.Качмарчика досліджується німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст. і визначається роль Й.Кванца, Й.Тромліца та Т.Бьома у формуванні німецької флейтової школи. Показуються процеси удосконалення інструмента, розвитку флейтової технології та методики навчання гри. Детальне вивчення В.Качмарчиком трактатів та шкіл XVIII-XIX ст. дозволило дослідити технологію виконавського процесу на флейті в означений період [34; 35].

Міщенко О. розглядає особливості інтерпретації музики бароко на баяні і підкреслює, що особливістю нотного запису творів є майже повна відсутність композиторських вказівок стосовно темпу, динаміки, артикуляції.

А. Карпак зазначає, що сучасний флейтовий репертуар актуалізував вагомі завдання щодо опанування незвичних виконавських технік. Він зазначає, що композиційні стилі сучасності здійснювали усталені, загальноприйняті взаємозв'язки між композитором, інструментом та слухачем. Це активізувало виконавців до пошуку нового інструментарію, артикуляції, а також інших шляхів адаптації нової музики в слухацьку аудиторію [29, с. 249].

Бароко як художній напрям XVI-XVII століть зумовлено кризою Відродження. Художня концепція бароко гуманістично зорієнтована, формується новий тип світосприйняття, але в ній переважають сумніви у можливостях людини, скепсис, відчуття приреченості боротьби зі злом. Важливими темами мистецтва бароко є страждання та муки людини. Крім того, барочні твори відзначаються містичною алегорією, монументальністю, натуралістичністю. Отже мета мистецтва Бароко – викликати здивування. Недарма, термін «Бароко» в перекладі з португальської *perola barroca* означає «перлина неправильної форми» [46, с.490].

Слід зазначити, що у гуманістів Відродження сумніви в цінності життя були одним із моментів упевненості в її плідності й важливості. Втім, у митців бароко ці сумніви перероджуються в концепцію приреченості, безвихідності, художні твори відзначаються особливою драматичною виразністю. Отже стилі і жанри зумовлені естетичними принципами перехідної епохи.

Образотворче мистецтво і архітектура цього періоду відрізняється нетрадиційними формами, складністю, пишністю. Музичний орнамент характеризується вишуканістю, розвитком та ускладненням прийомів гри на інструментах. Майже обов'язковим стало виконання музичних прикрас. Велика кількість барочних форм вплинула на розвиток сонатної форми.

Характерні особливості інструментальної музики Бароко:

- basso continuo, нім. генерал-бас, цифрований бас, безперервний бас – спрощений спосіб запису гармонії за допомогою басу і цифр, що проставлені під ним та означають співзвуччя у верхніх голосах,
- точний нотний запис музики;
- ускладнення музики, написання творів які розраховані на віртуозне виконання;
- notes inegales («нерівна гра», «перепунктування») – техніка гри, під час котрої ноти, однакові за тривалістю, все ж таки виконуються ритмічно не рівно;
- ідіоматичний запис інструментальних партій: краще використання особливостей конкретних музичних інструментів [51, с.164].

Музична культура Бароко сприяє переломним моментам у музичному мисленні, зважаючи на те, що поліфонічне багатоголосся змінюється гомофонно-гармонічною системою. Це сприяє розквіту культури імпровізації. Стосовно змістової сфери слід зазначити, що образи піднесеної меси і пісенної лірики збагачуються скорботно-драматичними і трагічними образами. Саме в цей період визначаються національні школи: італійська, французька, німецька, іспанська.

Яскравими постатями означеної епохи виступають Ж.-Б. Люллі, А. Вівальді, Г. Гендель, Й.-С. Бах та інші. Слід нагадати, що основним музичним інструментом бароко став орган у духовній і камерній світській музиці. Широко використовувався клавесин, а також щипкові і струнні інструменти, а саме: віоли, барочні гітара, скрипка, віолончель, контрабас), а також дерев'яні духові інструменти: різні флейти, кларнет, гобой, фагот.

Вагомою постаттю в контексті періоду раннього Бароко (1600-1654 pp.) виступає К. Монтеверді (1567-1643 pp.) та його внесок у речетативний стиль і послідовний розвиток італійської опери [61, с.15-17].

Зародження і розширення монархії в різних країнах Західної Європи також сприяє розвитку мистецтва Бароко. Пишністю, величчю і складністю

архітектури, образотворчого мистецтва і музики відзначається позначена епоха. Одне із правил, що церква вимагала від творців музики, полягало в тому, щоб тексти у вокальних творах були нескладні та зрозумілі. Це сприяло нівелюванню поліфонії і застосуванню прийомів, коли слова виходять на перший план. Вокал відзначався складністю, вітєватістю в порівнянні з акомпанементом. Такий підхід сприяв розвитку гомофонії.

Музичне мистецтво зрілого Бароко (1654-1707 рр.) відрізняється від раннього розповсюдженням нового стилю і активізації процесу розподілу музичних форм. Завдяки можливості друкувати музичні твори підсилюється обмін поміж центрами музичної культури. В композиторській творчості фокусується увага на гармонії і на намаганнях створити обґрунтовані системи музичної освіти. У зв'язку з цим, виникає багато теоретичних праць.

Для нашого дослідження є важливим той факт, що А. Кореллі (1653-1713 рр.) сприяв розвитку жанру концерто грессо, який побудовано на виразних контрастах; інструменти розподіляються на ті, що беруть участь у звучанні повного оркестру, і на солюючу групу. Музична палітра відзначається переходами від різних переходів від голосних частин до тихих, швидкі пасажі протидіють повільним. Серед послідовників А. Кореллі – А. Вівальді. В Англії зріле бароко пов'язане з яскравим генієм Г. Перселла (1659-1695 рр.) Він працював у широкому спектрі жанрів: від простих релігійних гімнів до маршової музики, від вокальних творів до музики у виставах. Італія стає першою країною, в котрій бароко переходить із зрілого періоду в пізній. Важливою специфічною ознакою вважається абсолютно головна роль тональності як структуруючого принципу створення музики. Тобто, поліфонія ренесансу створила підґрунтя для вивчення контрапункту. В музиці з'являється два стиля написання творів – гомофонний і поліфонічний з прийомами імітації і контрапунктом. Музичні форми, які почали своє становлення в попередньому періоді, досягли більшої зрілості і варіативності: концерт, сюїта, соната, концерто грессо, ораторія, опера, балет. Застосовувалась загальновизнана схема творів: повторювана двохчастинна

форма, проста трьохчастинна форма рондо [58, с.83-88]. Вагомі постаті мистецтв цього періоду: А. Вівальді (1678-1741 рр.), Д. Скарлатті (1685-1757 рр.), Г.-Ф. Гендель (1685-1759 рр.), Й.-С. Бах (1685-1750 рр.), Г.-Ф. Телеман (1681-1767) та інші. Щодо інструментальних жанрів епохи Бароко, слід зазначити, що інструментальні сонати і сюїти були написані як для окремих інструментів, так і для камерних оркестрів. З'явився жанр концерту в таких формах: для одного інструменту з оркестром і як концерто грассо, в якому невелика група солюючих інструментів контрастує з повним ансамблем. Пишність і велич багатьох королівським дворам додали і твори у формі французької увертюри, з їхніми контрастними швидкими і повільними частинами [39].

Вважаємо за доцільне зазначити, що одним із важливих завдань сучасного виконавства є формування здатності у виконавця до стилістично вірного розуміння художнього твору. Особливо це стосується музики Бароко, яка є найбільш віддаленою від нас і вимагає найбільш адекватного сприйняття і усвідомлення з метою досконалого втілення музичного образу виконавцем у інтерпретаційній діяльності.

Опрацювання мистецтвознавчих першоджерел доводить той факт, що перша половина XVIII століття (а загалом і все XVIII століття) стало для барочної флейти «золотим». А грати на флейті вважалося ознакою «гарного тону» аж до середини XIX століття. Слід підкреслити, що виникнення публічного концертного життя зумовило популярність флейт, що спричинило розквіт любительського музикування. Метою подібної діяльності було не тільки приємне проведення часу, відпочинок і музичні розваги, а перш за все, – виховання вишуканого музичного смаку, пристрась до піднесеного і поглибленого роздуму про прекрасне, формування позитивних моральних установок [58, с.69].

Як зазначають музикознавчі джерела, флейта користувалася популярністю серед любителів з високих і середніх верств суспільства. Так, у Берліні або Дрездені у будинках любителів флейтової музики виконувалось

від чотирьох до шести інструментальних концертів упродовж вечора. Під таким кутом зору, велике значення відігравали камерні твори Г. Ф. Телемана.

Вважаємо за доцільне зазначити, що пристрасть короля Пруссії Фрідріха II до музики і до флейти далеко виходили за рамки простого захоплення. Він брав з собою флейту у військові походи, створив для улюбленого інструменту велику кількість концертів і сонат. Займався на флейті Фрідріх щодня: 4-5 разів в юності, 3-4 рази в день, будучи монархом. Його зайняття було побудоване на основі вправ, складених Й. Й. Кванцем. Практично кожен вечір в музичній кімнаті одного з палаців проходили королівські концерти, як правило, для дуже вузького круга слухачів. На музичних вечорах виконувалися тільки твори Й. Кванца і самого короля, оскільки Фрідріх був байдужий до усіх музичних нововведень [10].

Зазвичай Фрідріх і Й. Кванц під акомпанемент клавіру, струнного квартету, струнного баса, фагота виконували декілька концертів або сонат. Ось як описують очевидці: «Концерт розпочався з німецького флейтового концерту, в якому Його величність виконав партію соліста з найбільшою точністю; його дихання було чистим і рівним, його пальці блискучими і його смак бездоганним і простим. Я був приємно здивований акуратністю його виконання Allegro, так само, як його експресією і почуттям в Adagio. Отже, його виконання перевершувало у багатьох деталях все, що я коли-небудь чув серед дилетантів або навіть професіоналів. Його величність успішно зіграв три довгі і важкі концерти, і все з однаковою досконалістю» [27, с.34-40].

Йоганн Фрідріх Райхардт - капельмейстер Фрідріха - відмічав королівську віртуозність в грі Adagio, пройнятій внутрішнім почуттям, благородством, схвильованою простотою і щирістю, але вказував і на те, що стомливі щоденні вправи мало допомагали королеві «впоратися з важкими пасажами або виконанням Allegro з вогнем і іскрою, яких вимагає його жива натура» [58, с.132].

Інакше оцінював гру Фрідріха К.Ф.Е. Бах, що акомпанував королю. Він гнівався на нерівність його гри і вільне поводження з темпами. Він же залишив негативне висловлювання про смаки короля : «Ви думаєте, король любить музику, ні, – він любить тільки флейту, ви думаєте, він любить флейту, ні, – він любить тільки свою флейту» [58, с.134].

В цілому, аналізуючи ці висловлювання можна сказати, що Фрідріх був дуже професійний для дилетанта, мав добрий музичний смак і чутливість, необхідну в грі повільних частин, але був недостатньо майстерний в дрібній техніці.

З початку XVIII століття інтенсивно розвивалося сольне (професійне) виконання на духових інструментах, з'явилися перші концертуючі віртуози, одним з яких був знаменитий німецький флейтист Й. Й. Кванц. Саме після виступів Кванца у Венеції увійшла у вжиток поперечна флейта.

Й. Й. Кванц був флейтистом і композитором, інструментальним майстром і музичним теоретиком. Він народився в 1697 році в Обершедене (Нижня Саксонія). З 1718 року він служив спочатку гобоїстом, а потім флейтистом в капелі Августа III. Учителями Кванца були: І.Й. Фукс і Я.Д. Зеленка, концертмейстер Дрезденської капели І. Г. Пізендель (скрипаль, учень А. Вівальді) [58]. У грі на флейті Кванц удосконалювався під керівництвом француза П'єра-Габрієля Бюффардена, що працював в Дрездені. У 1724 - 1727 роках він вчинив концертне турне по країнах Європи (Італія, Англія, Франція), де мав можливість познайомитися з творчістю кращих європейських музикантів. З 1728 року І. Й. Кванц навчав гри на флейті прусського кронпринца, майбутнього Фрідріха II, який в 1740 році призначив його своїм придворним музикантом і майстром по виготовленню флейт. На творчість і художні погляди Кванца вплинуло спілкування з колегами по Дрезденській і Берлінській капелам, такими як К.Ф.Е. Бах, К.Г. Граун, брати Бенда. Й. Кванц був визнаним знавцем музичних стилів. Перу Й. Кванца належать 200 сонат для поперечної флейти і basso continuo, понад 300 флейтових концертів, 60 тріо-сонат. У стилістичному відношенні його

творчість є перехідною від Бароко до раннього класицизму, поєднує в собі французькі і італійські риси [8, с.128-135; 38].

Особливо славилася своїми виконавцями на флейті Франція. Так, вважаємо за доцільне назвати найзнаменитіших музикантів Франції – Ж. Оттетер «Римлянин» (1674 - 1763) – представник відомої династії музикантів, виконавця на блокфлейті, поперечній флейті і гобої часів Людовика XIV, інструментального майстра, композитора. Своє прізвище «Римлянин» він отримав у зв'язку з перебуванням в Римі на зорі своєї кар'єри. Відомим виконавцем і педагогом, що служив при Дрезденському дворі, був Пьер Габріель Бюффарден (1690-1768). І. І. Кванц вважав його своїм наставником в грі на поперечній флейті. Передбачається, що саме для нього написані такі флейтові твори Й.С. Баха, як Соната h - moll BWV, Соната A - dur BWV, Увертюра h - moll для оркестру з виконуючою соло флейтою BWV [60, с.428-435].

Серед інших відомих французьких флейтистів слід згадати також Мішеля де Ла Барра (1680 - 1743) - флейтиста-віртуоза і композитора, Жака-Крістофа Нодо (1690 - 1762) - відомого в Парижі соліста і педагога, автора декількох збірок флейтової музики.

Популярністю користувався німецький флейтист і композитор Мартін Каннабіх (1700-1773), що служив в Мангеймской капелі з 1723 по 1758 рік, що опублікував безліч флейтових творів.

Вищевикладений матеріал дає можливість узагальнити, що в епоху бароко виконання на флейті існувало двох видів – любительське і професійне. Любительське музикування, поширене у будинках аристократії і міщанства (бюргерство) виконувало як розважальну, так і естетично-розвивальну функцію. Дилетанти в епоху бароко були досить професійні, про що говорить, наприклад, діяльність Фрідріха II. Відмінність їх від професійних виконавців часто полягала лише в тому, що музика не була для них засобом для існування. Професійне сольне виконання на поперечній флейті, що почало розвиватися з кінця XVII століття, виділило перших

концертуючих флейтистів-віртуозів. Вони поєднували також педагогічну і композиторську діяльність, Такі події призвели до становлення національних виконавських шкіл, найбільш розвиненими з яких були французька і німецька [51].

Вважаємо за доцільне у площині даної кваліфікаційної роботи розглянути методико-педагогічне забезпечення виконання на флейті. Методичні принципи викладання гри на подовжній флейті були сформульовані в епоху відродження в трактаті «Opera Intitulata Fontegara» С.Ганассі (1535). Педагогічні трактати для траверс-флейты почали з'являтися тільки з початку XVIII століття.

У 1707 році вийшла праця французького флейтиста і гобоїста Ж. Оттетера «Основи гри на флейті траверсо, блокфлейті і гобої». Ця робота Ж. Оттетера була першою і найбільш популярною методикою, що призначена спеціально для поперечної флейти. Трактат з'явився у Франції в 1707 році і був перекладений англійською мовою в 1729. Впродовж більш ніж половини століття він неодноразово перевидавався, цитувався і був об'єктом компіляції. Науковці визначають, що зміст публікації значною мірою відбиває ті перехідні процеси, які були пов'язані з переорієнтацією пріоритетів у флейтовому мистецтві [51,с.165]. Крім того, робота відповідала вимогам часу і стала початком у формуванні флейтової методики. У своїй методиці Ж. Оттетер в досить стислій формі розглядає питання постановки, амбушюра, аплікатури, артикуляції і прикрас при грі на флейті траверсо. Блокфлейті і гобою відводяться короткі завершальні розділи.

Й. Й. Кванц у 1752 році узагальнив свій педагогічний досвід і естетичні уподобання в трактаті «Досвід настанови в грі на поперечній флейті». Він розглянув такі проблеми гри на флейті, як аплікатура, лад і точна інтонація, артикуляція. амбушюр Був прибічником позиційної гри, тобто вважав, що висота звуку на флейті залежить від міри закритості отвору для вдихання, дихання і фразування. У трактаті детально висвітлюються загальноестетичні проблеми, пов'язані з національними стилями (концепція про «змішаний

смак»), вокальними і інструментальними жанрами і теорією афектів, питання вибору професії музиканта, виконавські проблеми сольної, оркестрової, ансамблевої гри. Багато уваги приділяється засобам музичної виразності, таким як метроритм і темп, динаміка, прикраси [38].

Трактат був виданий у Берліні і присвячений королю Пруссії Фрідріху II. Ще за життя Кванца трактат був перекладений на французьку, голландську, англійську мови, а в 1779 році вийшов італійський переклад.

Трактат складається з Передмови, Введення і 18-ти глав. Основні положення розділів, присвячених таким проблемам навчання гри на флейті, як постановка, амбушюр, дихання, артикуляція надають цінні відомості про барочну флейтову методику і виконання «з перших рук», що має найважливіше значення для сучасного інтерпретатора.

Методика навчання гри на поперечній флейті Кванца може застосовуватися з перших кроків, а її метою є виховання кваліфікованого і інтелектуального музиканта.

1.2. Конструкційні параметри та різновиди флейти

Вважаємо за доцільне в контексті даного магістерського дослідження надати енциклопедичні відомості про флейту як дерев'яний духовий інструмент, в якому повітряний стовп коливається під впливом струменю повітря, що розсікається через гострий край стовбура. Слід підкреслити, що найпоширеніша у професійній музичній діяльності поперечна флейта.

Прабатьком флейти, як одного з найдавніших інструментів можна назвати звичайний свисток. Він був не музичним інструментом, а іграшкою або пристосуванням для здійснення релігійних магічних обрядів. Перша знайдена флейта була виготовлена неандертальцем з кістки і мала чотири отвори.

За принципом гри розрізняють поперечні, поздовжні та багатоцівкові флейти. Флейта виготовляється з срібно-цівкового сплаву, рідше – з дорогоцінних металів. Музикант вдуває повітря поперек флейти, тому вона

називається поперечною. Вона відрізняється від поздовжньої, в яку під час гри дують, як на кларнеті, вздовж цівки. Окрім отвору на великому та малому колінах поперечна флейта має 14 – 16 отворів, які закриваються клапанами. Порядок прикладання пальців до клапанів і отворів називається аплікатурою. Слід підкреслити, що сучасного вигляду флейта набула між 1832 та 1847 роками після реконструкції німецьким майстром Теабальдом Бемом [59,с.172].

Блок-флейту виробляють, в основному, з дерева або пластику. У блок-флейту дують поздовжньо, вдувають повітря в отвір, що розташований наторці трубки.

Поздовжня флейта була відома в Єгипті ще п'ять тисяч років тому. Вона є основним духовим інструментом на всьому Близькому Сході. Поздовжня флейта має 5 – 6 пальцевих отворів і здатна до октавного передування. Вона забезпечує повний музичний звукоряд.

Поперечна флейта з 5 – 6 пальцевими отворами була відома у Китаї близько трьох тисяч років тому. У Європі в період Середньовіччя були поширені інструменти типу свистка. Також широке розповсюдження отримала поперечна флейта [17].

До кінця XVII століття поперечна флейта була вдосконалена французькими майстрами, серед яких Жак Оттетер. Завдяки експресивнішому звучанню і високим технічним можливостям, поперечна флейта незабаром витіснила подовжню (блок-флейту).

В епоху Бароко, як і в будь-яку іншу, ряд музичних інструментів відзначався особливим значенням. У їх число, безумовно, входила флейта. На флейті грав Фрідріх II (їм написані 4 концерти для флейти, 121 соната для флейти і клавесина) і його молодша сестра - покровителька музикантів - принцеса Анна Амалия (I). Пік популярності флейти доводиться на першу половину XVIII століття. Саме до цього часу конструкція флейти піддається значним удосконаленням, репертуар збагачується безліччю творів, розвивається виконавське мистецтво, що дало перших флейтистів-віртуозів.

Відомі з прадавніх часів подовжні і поперечні флейти пройшли тривалий шлях розвитку. Збереглося декілька подовжніх флейт періоду Середньовіччя.

В епоху пізнього середньовіччя існували також альтові і тенорові блокфлейти. Вони мали повністю циліндричний звуковий канал або циліндричний із стрибкоподібним звуженням на 1-3 мм або, іноді, розширенням у вигляді розтруба. До кінця XV століття устоялися певні конструкції, склалася традиція робити консорти – сімейства однорідних інструментів. Окрім циліндричних блокфлейт з розтрубом, збереглися такі інструменти з широким конічним каналом, що забезпечувало щільний, тембральний і динамічно однорідний звук в усьому діапазоні. Це сприяло якісному злиттю інструментів в ансамблі. Діапазон подовжніх флейт коливався від 2 до 2,5 октав. Середньовічні і ренесансні блокфлейти мали піфагорійську або середньотонову температурацію. Найбільш ранньою шкалою для подовжньої флейти стала «Opera Intitula - ta Fontegaia» С. Ганассі (1535) [7, с.150-156]. Вона помітно виділялася широким спектром і новизною даних питань, які не втратили своєї актуальності і у наш час.

Поперечні флейти Середньовіччя, здебільшого, відомі завдяки згадкам і зображенням у пам'ятках середньовічного мистецтва. Вони виготовлялися з дерева, були цілими (тобто не ділилися на частини) і менше двох футів в довжину. З XIII століття поперечна флейта, або, як її називали, дудка, виконує функцію військового інструменту, «обслуговуючи» спільно з малим барабаном піхотні марші. Дудка, невелика і пронизлива поперечна флейта з шістьма або більше ігровими отворами, зберігалася аж до кінця XVI століття як традиційний сигнальний і церемоніальний інструмент. Іконографія середньовіччя і Ренесансу показує, що військова флейта могла об'єднуватися не лише з барабаном, але і з волинками, трубами, литаврами, дзвіночками.

Першим виданим в Європі ілюстрованим трактатом, присвяченим музичним інструментам, був «Трактат про музику» (1511) Себастьяна Вірдунга. Багато музичних діячів, таких як Мартін Агрикола і Отмар

Люсциній у XVI столітті, Михаель Преторіус XVII столітті, Йоганн Готфрід Вальтер у XVIII столітті, зверталися до нього. Трактат С. Вірдунга не лише містить зображення і описи музичних інструментів, але й виконує функції навчального посібника. С. Вірдунг детально викладає принципи табулатури для клавіру, лютні і блокфлейти (дискант, тенор, бас). Аплікатура блокфлейти, запропонована С. Вірдунгом, майже повністю ідентична барочній. Вона, з деякими змінами, використовується нині. У цьому трактаті міститься зображення поперечної флейти з шістьма ігровими отворами, названою *Zwerchpfeiff*. Вірдунг згадує її саме як військовий інструмент, що говорить про збереження середньовікової традиції [39].

У трактаті Мартіна Агриколи «*Musica instrumentalis demdsch*» (1529), разом з подовжніми флейтами, представлено сімейство *Schweitzer Pfeiffen* (циліндричні, з шістьма ігровими отворами) – дискант, альт, тенор і бас.

Поперечні флейти не були прив'язані виключно до військової практики, вони супроводжували спів і танці, почали з'являтися і чисто інструментальні жанри (обробки пісень і танців, варіації, фантазії, канцони). Поширеною серед знатних любителів була консортна музика, що об'єднувала в одному ансамблі однотипні інструменти різної висоти і розмірів. Так, англійський король Генріх VIII між 1530 і 1547 роками організував свій королівський консорт поперечних флейт, музиканти якого грали на інструментах, зроблених представниками сім'ї майстрів Бассано.

Традиції М. Преторіуса простежуються в вагомих працях француза Марі Мерсенна і німця Опанаса Кирхера, (1650,), що містять досить повні відомості про флейту. Вони характеризують сімейства подовжніх і поперечних флейт, містять аплікатурні таблиці для усіх типів флейт. О. Кирхер, разом зі «звичайними» поперечними флейтами, виділяв в особливий вид військову флейту [38].

У трактаті М. Мерсенна «*Harmonie Universelle*» (1637) представлені дві *Flutes Allemands* – in D і in G. Довжина першої з них була 23 1/2 дюйми, аплікатурна таблиця відповідала діапазону в дві октави в межах ре-

мажорного звукоряду, розширеного шляхом додавання подвійних октавних флажолетів. Ця флейта мала циліндричну форму без клапанів. Мерсенн розглядав можливість розвитку флейти як хроматичного інструменту за допомогою додавання клапанів. Він навіть зробив ескіз, що показує форму клапана [43, с.210].

Консортні інструменти, відомі з кінця XVI століття, були призначені для спільного звучання в ансамблі. Вони не мали рівності діапазону, що використовуються в основному у верхній його частині. Новий виразний монодичний стиль, що з'явився в музиці на початку XVII століття, вимагав контрастності діапазонів і динаміки, більшої гнучкості для вираження глибини людських почуттів, передбачав вагомість сольних якостей інструментів, індивідуальний характер тембру, здатність звучати яскраво і м'яко, подібно до людського голосу. Впродовж XVII століття інструментальні майстри стали використовувати звуження внутрішнього каналу до основи інструменту, що дозволило посилити нижній регістр і зробити ідентичною аплікатуру в першій і другій октаві. З'явився клапан Dis, а конструкція флейти з трьох частин зробила легшим процес виготовлення і дозволила коригувати лад.

Найбільш ранні інструменти цього нового типу, що збереглися, були, імовірно, зроблені в Нідерландах і, можливо, в Італії [51]. Але перші відомості про нові флейти поступають з Франції, де на них грають придворні музиканти Людовика XIV, що і послужило причиною того, що заслуга в їх конструюванні була приписана виключно французьким майстрам, зокрема, членам династії Оттетерів. Репертуар приватних концертів в покоях короля і його придворних складався з простих народних наспівів, винахідливо орнаментованих і виконуваних спільно із співаками, лютністами й іншими інструменталістами. Вдосконалені поперечні флейти використовує у своїх операх Ж.-Б. Люллі (1670). Тембр поперечної флейти починає характеризуватися як ніжний і м'який, що ідеально віддзеркалює любовні почуття.

Упродовж епохи Бароко змінювалася конструкція і подовжніх флейт. Блокфлейти XVII століття переважно мали помірно-конічний звуковий канал, діаметр якого був менше, а виріз більший, ніж у ренесансних флейт. Такі інструменти відрізнялися досить збалансованим обертоновим рядом, швидкою атакою і легким 3-м регістром. З інструментів цього періоду збереглися консорт Кинзекера) в Німецькому національному музеї в Нюрнберзі, блокфлейта сопрано в замку Розенборг в Копенгагені, сопрано Р. Хака в колекції Едінбурзького університету, три флейти у Віденському Kunsthistorischesinuseum.

Зміни в конструкції блокфлейти у кінці XVII століття приписують французьким придворним музикантам і майстрам. В порівнянні з ранньобарочними інструментами конус звукового каналу став яскравіше вираженим зі значним звуженням у кінці (якщо загальне звуження каналу ранньобарочного сопрано складало 1-3 мм, то тепер - 6-7 мм), отвори для гри зменшилися, канал свистка став вужчим і спрямованим по осі флейти або навіть трохи вгору, удосконалилися акустичні пропорції. Блокфлейти кінця XVII – першої половини XVIII століть мають збалансований і однорідний по усьому діапазону звук, злегка закритий, «носовий» тембр, мають досить великі артикуляційні і динамічні можливості [53].

Схильність Бароко до прикрашення відбилася на зовнішньому вигляді подовжніх флейт цього періоду, що являються не лише музичними інструментами, але і вишуканими творами декоративно-прикладного мистецтва. Так, наприклад, з'являються блокфлейти з декоративним виступом над вирізом і наконечником у формі тюльпана. Центрами виробництва блокфлейт (як і поперечних флейт і інших дерев'яних духових інструментів) були Париж, Лондон, Амстердам, Брюссель і Нюрнберг.

У XVIII столітті види існуючих інструментів майже не змінюються, збагачується їх використання, скорочується кількість різновидів. До 1713 року – часу появи праці І. Маттезона «Знову відкритий оркестр» – сімейство подовжніх флейт, що налічувало в XVII столітті вісім різновидів,

скоротилося до трьох, представлених дискантовим, альтовим і басовим інструментами. Двадцятьма роками пізніше Вальтер у своєму словнику пропонує чотири види подовжніх флейт. Він додає до перерахованих ще і квартову, яка мала діапазон альтової флейти, але фактично звучала на октаву вище. Існували різновиду і поперечної флейти, такі як *piccolo* (для неї написаний концерт А. Вівальди) і такий інструмент, що недовго проіснував, як *flauto cl'aipore*, що з'явився в 20-ті роки XVIII століття і що не пережив епоху галантного стилю. Ця, по суті, альтова флейта, користувалася популярністю, але партитури з її участю не збереглися, мабуть тому, що на ній грали, транспонуючи партії звичайної флейти. Свідомство про види поперечної флейти знаходимо в «Досвіді» Кванца: «Окрім звичайних флейт існують рідкісні види: низька *Omartfëten* (звучить квартою нижче), *flutes d'amour* (звучить малою терцією нижче), мала *Qwartfloten* (звучить квартою вище). Найкраща з них – *flute cl'an - our*. Але все таки жодна з них не наближається по чистоті і красі звуку до звичайної поперечної флейти. Будь-хто може навчитися на них грати» [53]. Флейту *piccolo* згадує також М. Корретт («*Methode Raisonne*», 1735).

З початку XVIII століття поперечна флейта стає найбільш популярною з духових інструментів, її виразний потенціал набагато перевершив можливості блокфлейти. Але на поперечній флейті було непросто грати струнко, виконавець повинен був контролювати дихання, артикуляцію, аплікатуру. Збільшення популярності поперечної флейти серед любителів і професіоналів привело до невпинних спроб інструментальних майстрів (зосередженим в основному в області акустики) удосконалити конструкцію інструменту, що дозволило поліпшити якість звуку та інтонації. Це збільшило виразні можливості інструменту. Ті або інші зміни в конструкції інструменту залежали від зміни музичних смаків. Секрети свого ремесла інструментальні майстри зберігали в таємниці. Виготовлення і торгівля духовими інструментами управлялися гільдіями, а робота в майстернях підкорялася жорсткому статуту. Так, наприклад, учень повинен був пройти

шести-, семирічний період навчання у майстра, потім ставав підмайстром і тільки потім діставав можливість відкрити власну справу. У різних містах організація і статут гільдії відрізнялися. У Лейпцігу, мабуть, не існувало гільдії майстрів дерев'яних духових інструментів, торгівля мала вільний характер, що забезпечило широкий ринок збуту для саксонських духових інструментів.

Ремесло виготовлення дерев'яних духових інструментів було досить вигідним у зв'язку із зростанням з кінця XVII століття попиту на якісні інструменти. В результаті музичні інструменти, зокрема флейти, стали об'єктом масового виробництва. Так, інвентаризація Паризьких майстерень показує, що водночас у виробництві знаходилося до ста флейт. Флейти майстерні Томаса Лота (1734-1787), не завжди зовні ідентичні, мало відрізняються за основними параметрами, що говорить про збереження стандартів в різних стадіях виробництва упродовж десятиліть. Римські цифри, вирізані на кінцях частин, що з'єднуються, кріпленнях із слонової кістки, клапанах флейт І. Кванца, Ф.Г.А. Кирста і А. Гренсера – ідентифікаційні номери, що вказують на те, що інструменти знаходилися в серійному виробництві. Найбільш процвітаючим було фабричне виробництво флейт в Англії, яке особливо розвинулося у кінці XVIII століття, що привело до падіння цін на інструменти. Знаменитий флейтист, викладач і флейтовий майстер І. Г. Тромліц в 1796 році нарікав на те, що фабричні інструменти, виготовлені силами учнів і підмайстрів, хоч і є дешевшими, але не відрізняються високою якістю.

Зразком ранньої одноклапанної барочної флейти з трьох частин на конічне свердління є інструмент Ж. Оттетера. Свердління барочної флейти не було повністю конічним, голівка зберігала циліндричну форму, звуження розпочиналося з середньої частини. Конічне свердління дозволило ближче і зручно розташувати ігрові отвори; передбачається, що Ж. Оттетером були зменшені також їх розміри [40, с.110].

Канонічність барочної флейти, безперервність, регулярність звуження каналу визначали основні візуальні і акустичні параметри інструменту: довжину корпусу, розмір і розташування звукових отворів. Впродовж XVIII століття майстри постійно експериментували з внутрішнім діаметром каналу інструменту, розміром і розташуванням отвору для вдунання і пальцевих отворів, матеріалами і завтовшки стінок корпусу. Не існувало будь-якого певного або однозначного стандарту у виготовленні флейт навіть в межах одного тимчасового проміжку в одному місті. Часто майстри змінювали свої погляди на конструкцію інструменту впродовж своєї кар'єри. У зв'язку з цим, флейти XVIII століття акустично і функціонально дуже різноманітні, що свідчить також про те, що кожен майстер приходив до конструкції інструменту в ході незалежних експериментів [43].

Упродовж епохи Бароко флейти виготовлялися з різних матеріалів, найбільш поширеним з яких було дерево (слива, вишня, самшит, чорне дерево, кокосове дерево). Й. Кванц міркував: «Самшит – найпоширеніша і довговічніша деревина для флейти. Чорне дерево, проте, робить найчистіший і найкрасивіший тон» [38]. Зустрічалися флейти із слонової кістки, в порівнянні з деревом менш яскраві в звуковому відношенні, майстри експериментували і з такими матеріалами, як скло, пап'є-маше, віск, шотландська шкіра. Деякі інструменти виготовлялися з додаванням металу, що збільшувало гучність і сприймалося багатьма німецькими майстрами як негативний чинник. І. Кванц, зокрема, писав, про те, що «якщо хтось захоче зробити звук флейти різким, пронизливим, грубим і неприємним, нехай додасть в неї міді, як деякі намагалися» [38]. Клапан виготовляли з срібла, рідше з міді; пружинки, як правило, були сталевими. Часто флейти рясно декорувалися в місцях з'єднань і на кінцях інструменту.

Робилися спроби розширити діапазон флейти, для чого було збільшено нижнє коліно. У 1756 році в Лондоні таке розширення було проголошене як новий винахід майстрами Джоном Мейсоном і Калемом Гедни. Проте розширення діапазону, що знадобилося, мабуть, передусім у зв'язку із

необхідністю перекладати для флейти гобойні і скрипкові твори, застосовувалися задовго до цього (до 1720 року), що підтверджується відвідувачами майстерні П. Ж. Брессана в Лондоні в 1725 році, ілюстрацією в трактаті Йозефа Майера «Theatrum Musicum» (1732) і згадкою в «Досвіді» Кванца (1752). Подібний інструмент, зроблений Якобом Деннером (1681-1735), зберігається в Німецькому національному музеї в Нюрнберзі [42].

Близько 1720 року флейта була розділена на чотири частини: довга середня частина була замінена двома коротшими, по три отвори в кожній. Чому, коли і де це точно сталося остаточно не з'ясовано. Уперше про це згадав у своєму трактаті І. І. Кванц в 1752 році, написавши, що це мало місце «приблизно тридцять років тому» [42, с.412-418]. Існувала флейта з чотирьох частин, нині загублена, амстердамського майстра Томаса Бехута, майстерня якого припинила своє існування з його смертю в 1715 році, що говорить про виникнення чотириколінного інструменту щонайменше за півдесятиліття до дати, згадуваної Кванцем. В результаті розділення одна з середніх частин стала замінюваною, що дозволило міняти лад флейти. Ця технологія зі змінними частинами дістала назву *corps de rechange*.

Спочатку мета розділення середнього коліна, мабуть, була обумовлена технічними причинами – це давало можливість майстрові отримати вільніший доступ в центральну частину каналу інструменту. Це відчувається завдяки розширенню каналу в середній частині інструменту в деяких ранніх флейтах (наприклад, флейта із слонової кістки Й.Г. Ейхентофа), що працював в Лейпцігу в 1710-1749 роках. Можливість заміни одного з середніх колін з метою зміни ладу уперше документально засвідчена у борговому зобов'язанні флейтиста Дежарді в 1721 році, і відноситься до флейти з трьома змінними колінами.

Під час створення інструментів майстри повинні були пристосовуватися до різних висотних стандартів, що існували в тому або іншому місті. Оскільки поступово прийнятий в камерній музиці лад ставав вище, майстри стикалися також з проблемою перероблення інструменту для

того, щоб він міг звучати у більш високому ладі або в декількох ладах. Існувало до шести варіантів змінного коліна, які впливали не лише на лад, але і на забарвлення звучання.

При зміні ладу флейти шляхом заміни верхньої середньої частини на довшу або коротшу виникала необхідність корекції октавної інтонації інструменту. Слід було переміщати пробку, що знаходилась в голівці флейти, далі або ближче по відношенню до отвору амбушюра. Для полегшення цієї операції був придуманий спеціальний гвинт, перша згадка про яке зустрічається в «Досвіді» Й.Й. Кванца [38]. А. Махо стверджував, що заслуга винаходу пробки, що угвинчується, належить учителеві Кванца флейтистові П.-Г. Бюффардену, який не був безпосередньо відомий як майстер. Йому ж приписується винахід реєстра – пристосування для налаштування, розташованого в нижньому коліні інструменту (двочастинне нижнє коліно, частина якого, що висувається, могла подовжувати флейту на півдюйма). Далеко не всі з нових винаходів були загальноприйняті. Так, флейти з майстерні Т. Лота (Париж, 1708-1786), що виготовлялися для численних багатих та іменитих клієнтів, а також для флейтистів-віртуозів М. Блаве, Ж.-К. Нодо, И.Б. Вендлінга, не мали таких пристосувань [39].

Альтернативою реєстру, на думку Й. Й. Кванца, що негативно впливає на інтонацію багатьох нот, являється запропонований ним крон для налаштування, що ділить голівку флейти на дві частини, який висувався для пониження ладу. Фактично винахід не був новим – басова ренесансна була зроблена з кроном для налаштування задовго до конічних інструментів.

Ще одним нововведенням Й. Й. Кванца було додавання другого клапана до Es для поліпшення якості інтонації. Він додав його в 1726 році під час перебування в Парижі і детально роз'яснює причину цього в «Досвіді». «Привід, що спонукав мене додати другий клапан, полягає в тому, – пише Й. Й. Кванц, – що існують відмінності між великими і малими півтонами. Великий півтон вміщує п'ять ком, малий тільки чотири. Тому мі-бемоль вищий, ніж ре-дієз. Якби на флейті був тільки один клапан, і вони звучали б

однаково, як на клавіатурі, натиснуті однією клавішею, то квінта між Es і B, терція між H і Dis не звучали б чисто. Єдиний спосіб виділити цю відмінність і встановити істинні пропорції між звуками – додати другий клапан. На клавіатурі неможлива відмінність двох звуків (однакових за висотою, енгармонічних), оскільки клавішні мають темперований лад. Але відмінність лежить в самій природі звуків, що без зусиль демонструють співаки і струнники, тобто на флейті ця відмінність можна здійснити за допомогою другого клапана» [38]. Проте цей винахід в основному ігнорувався, оскільки багато хто вважав, що воно дещо ускладнює виконання.

Приймаючи за основу нетемперований лад, Кванц розрізняв діатонічні звуки, діези і бемолі. Його «Досвід» містить відповідно три аплікатурні таблиці. Складна система кванцевських перехресних аплікатур, як і другий клапан, покликана була поліпшити інтонацію на флейті, проте вона навряд чи досягала мети (на відміну від гобоя і фагота), оскільки деякі ноти на ще недосконалій в акустичному і механічному плані флейті все одно вимагали поправки амбушюра [41].

Оскільки основні отвори флейти відповідали ре-мажорному звукоряду, найбільш споживаною і «безпечною» тональністю були D - dur, G - dur, e - moll, h - moll, A - dur. Такої тональності композитори намагалися дотримуватися аж до кінця XVIII століття, а використання складнішої тональності часто вважалося ознакою «необізнаності». У творчості німецьких (Телеман, Й.С. Бах) і французьких (Буаморт'є, Куперен, Рамо) композиторів зустрічаються твори в тональності до чотирьох знаків (бемольні до трьох). Це, свідчить про здатність виконавців до прекрасної гри на флейті. В італійських сонатах і концертах для поперечної флейти часте використання «нехарактерної» тональності пов'язане з тим, що ці твори, першочергово призначалися для блокфлейти (Концерти ор. 10 N 1 і № 5 F - dur А. Вівальди; Соната для флейти і basso continuo B - dur 6. Марчелло) або скрипки. У збірках своїх вправ композитори-флейтисти намагалися дати вправи і на увесь діапазон, і в тональності з великою кількістю знаків [43].

Незважаючи на істотні інтонаційні недоліки, ніжність і краса тембру, поперечної флейти, званою И. Маттезоном «кращим інструментом», сприяє тому, що їй віддають перевагу як любителі, так і професіонали. І якщо в XVII столітті безперечно першість належала подовжній флейті, то до початку XVIII століття ситуація змінилася. Тут позначилася загальна для інструментальної еволюції Бароко тенденція до використання на першому плані інструментів, що добре піддаються удосконаленню, та ввібрали в себе кращі якості своїх попередників. Проте до 1750 року під найменуванням «флейта» в партитурах, сольних і ансамблевих партіях мається на увазі саме подовжня флейта, застосування ж поперечною вимагало позначки *traverse* або *allemange* [58].

Найвищі зразки використання блокфлейти і вершину розвитку її виразних можливостей ми знаходимо в творчості М. Перселла, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха. Жанрова сфера застосування подовжньої флейти досить широка: для неї призначені практично усі флейтові партії в кантатах Й. С. Баха; у Другому і Четвертому Бранденбургських концертах фігурують подовжні флейти (у другій частині Четвертого концерту є навіть невелика каденція для подовжньої флейти) і тільки в П'ятому – поперечна.

У творчості Г. Ф. Генделя подовжні і поперечні флейти застосовуються в партитурах його *concerti grossi* (у *Concerto grosso* №1 - подовжні флейти, в *Concerto grosso* № 3 - поперечна флейта). У збірці «15 сонат для флейти, скрипки, гобоя з басом» частина сонат призначена для блок-флейти, а частина – для *traverse* з *basso continuo* [61].

Найрізноманітніше представлені флейти в творах Г. Ф. Телемана. Подовжні флейти є постійними учасницями його тріо-сонат, сольних сонат з басом, концертів і ансамблів різних складів. У його творах подовжні флейти є сусідами з поперечними (Концерт *e-moll* для блокфлейти, поперечної флейти, двох скрипок, альту і *basso continuo*), що взагалі було традиційне для епохи Бароко [61]. Остаточний відхід від подовжньої флейти здійснюється

лише в другій половині XVIII століття, чому багато в чому сприяло поширення так званого «галантного стилю».

Подальша доля подовжньої і поперечної флейт різна. Поперечна флейта, піддававшись технічним удосконаленням, набула сучасного вигляду, а подовжня випала з практичного використання в другій половині XVIII століття, відродившись тільки в XX столітті як інструмент для шкільного і любительського музичення. У XX столітті для блокфлейти писали Бритен, Лигети, Хенце, Пярт. Відродження блокфлейти сьогодні пов'язане також з цікавістю до старовинної музики і таким напрямом у виконанні, як аутентизм. Таким чином, в епоху Бароко паралельно існували два типи флейт – подовжні і поперечні. Якщо подовжня флейта мала «прийнятну» конструкцію і широко застосовувалася ще в епоху Відродження, то поперечна флейта (одноклапанна поперечна флейта) як сольний інструмент сформувалася тільки до кінця XVII століття. Вдосконалення конструкції поперечної флейти привело до поліпшення її звукових якостей, ладу і інтонації, її тембр краще відповідав новим естетичним вимогам, що і послужило причиною того, що до кінця епохи Бароко вона практично витіснила з музичного ужитку подовжню флейту [8].

Висновки до розділу 1.

Сучасний етап розвитку музикознавства вимагає звернення до музики різних епох з метою не просто грамотної і адекватної в стильовому відношенні інтерпретації, але й історично достовірної. У зв'язку з цим формується поняття «автентичне виконання». Часовий розрив між Бароко і сучасністю викликали великий інтерес виконавців до втрачених традицій і прагнення до їх відродження. В Європі цей процес відбувався досить швидко і природно, оскільки там дбайливо зберігалася історико-культурна спадщина: архітектурні будови, нотні рукописи і трактати, старовинні інструменти, традиції інструментальних і вокальних шкіл. Отже, вивчення виконавського стилю епохи Бароко стало одним із напрямів навчання інструменталістів.

1. Опрацювання наукової та мистецтвознавчої літератури за допомогою історико-культурологічного (дозволяє усвідомити історичний період епохи бароко та культурні події, що зумовили розвиток флейти, а також, з'ясувати жанрові характеристики інструментальних стилів означеної епохи); комплексно-узагальнюючого (завдяки якому відбувається узагальнення чинників та аспектів досліджуваних явищ); аналітико-музикознавчого (забезпечує вивчення та опрацювання мистецтвознавчих, музикознавчих, методико-педагогічних джерел задля з'ясування теоретико-практичного рівня означеної проблеми); системного (забезпечує обґрунтування поняттєво-термінологічного апарату дослідження, формулювання його теоретичних положень) дали можливість висвітлити теоретичний аспект обраної проблеми в контексті флейтового виконавства в епоху бароко.

Вказано, що інформація про барочне виконавство на флейті обґрунтовується в роботах з історії духового виконавства А.Карпяка, А.Кушніра, С.Левіна, Ю.Усова та ін. В цих працях підкреслюється, що доцільність вивчення і актуалізація виконавських традицій бароко зумовлені необхідністю адекватної інтерпретації флейтових творів сучасними виконавцями.

2. Згідно з другим завданням, розглянуто конструкції й різновиди флейти барочної доби. Аналіз напрямів розвитку флейтової музики демонструє її залежність від конструкцій інструменту. Підкреслюється, що «система флейти» – це тип різних взаємозалежних компонентів структури інструменту. Поняття «система флейти» пов'язано з модифікацією інструменту в процесі історичного розвитку. Зазначається, що в епоху бароко існували два типи флейти: поперечні і поздовжні, котрі вплинули на становлення флейтового виконавського стилю. Поперечна флейта використовувалася ще в епоху Відродження, поздовжня флейта остаточно сформувалася тільки в кінці XVII – на початку XVIII століть. Як наслідок цього, відбулася популяризація одноклапанної поперечної флейти стрімкий розвиток її художньо-технічних можливостей.

РОЗДІЛ 2.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА В ЕПОХУ БАРОКО ЗА УЧАСТЮ ФЛЕЙТИ: ОСОБЛИВОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Інструментальні жанри епохи Бароко.

З метою адекватного усвідомлення художньої сутності музики епохи Бароко необхідно з'ясувати основні параметри, поняття, стилі.

Проблеми музичного стилю не являються спрямованими, тільки на сферу досліджуваної флейтової музики. Проте саме ці проблеми, що розглядаються в якості універсальних по відношенню до інструментального виконання, здатні виявити ті риси, які властиві тільки флейтової музиці епохи Бароко і відрізняють її від іншої інструментальної музики, дозволяють розглянути особливості конструкції інструменту, специфіку флейтового виконання і педагогіки в контексті історичної епохи.

Сучасне трактування поняття «музичний стиль» склалося в ХХ столітті. Одним з перших його сформулював Б. Асаф'єв, що визначив музичний стиль як «якість (характер) або основні риси, за якими можна відрізнити твори одного композитора від іншого або твори одного історичного періоду від іншого». Найбільш поглиблена теоретична розробка проблеми стилю доводиться на другу половину ХХ століття. Причиною звернення до цієї проблеми, як відмічає Є.В. Назайкінський, став «розвиток музичної композиторської і виконавської практики, активне залучення до музичної культури і життя старовинної докласичної музики». У руслі цієї тенденції знаходиться і флейтова музика Бароко.

Науковці розглядають флейтову музику бароко в контексті історичного і логічного аспектів дослідження художнього явища.

Логічний підхід до проблеми музичного стилю виявляє внутрішні закономірності явища, систему музично-виражальних засобів, елементами якої є музична мова, закони формоутворення і композиційні принципи.

Логічний підхід має на увазі послідовність у розвитку музичної культури. С. С. Скребков виділяє п'ять основних стилістичних епох, причому Бароко впливає на епоху становлення і зрілості класичного стилю європейської музики, яка включає стиль Бароко, початковий період класичного стилю і власне класичний стиль. З історичної точки зору, стиль епохи визначається соціальними умовами і закономірностями історичного процесу.

В поняття стиль входить не тільки творчість одного композитора. Тобто поняття стилю відносять і до індивідуальних особливостей композиторського письма (у цьому значенні він наближається до поняття творчого письма, манери), і до особливостей творів, що входять в яку-небудь жанрову групу (стиль жанру), і до загальних особливостей письма групи композиторів, що об'єднані спільною основою (стиль школи), і до особливостей творчості композиторів однієї країни (національний стиль) або історичного періоду в розвитку музичного мистецтва (стиль напряму, стиль епохи). Розмежування стилів по джерелу звучання (інструментам, голосам) зустрічається вже в старовинних музично-теоретичних трактатах. Наприклад, І. Вальтер в «Музичному лексиконі» пише: «Флейтовий стиль, особливо ж поперечних флейт – журливий і сумний, трубний стиль - захоплений, бадьорий» [58].

Слід зазначити, що музично-виконавський стиль, виявляється безпосередньо в звучанні, в організації звукових виконавських засобів – в агогії, динаміці, звуковисотній інтонації, в туше, звуковеденні, артикуляційних особливостях і фразуванні» [58, с.65].

Як зазначають мистецтвознавці, цілісне розуміння стилю органічно поєднує історичний і логічний підходи. Історичні стильові закономірності припускають наявність різних видів спільності, що тягнуться і в минуле, і в майбутнє. При цьому стиль утворює цілісну самостійну систему, яка володіє внутрішньою логічною стильовою структурою, що включає усі елементи музичної мови. Для виявлення стильових особливостей флейтового

мистецтва а роко необхідно розглянути стиль бароко і роль флейти в історичному контексті і виявити внутрішні стильові закономірності флейтової музики, пов'язані як з композиторськими, так і з виконавськими засобами [42,с.247].

Вивчення джерел свідчить про те, що стиль бароко ґрунтується на двох полярно протилежних тенденціях: з одного боку, на музичному сенсуалізмі Нового часу, а з іншого – на витонченому і хитромудрому символізмі Середньовіччя. У цьому полягає та особлива, неповторна своєрідність, яка виділяє стиль бароко в складний музичний феномен. Музика в цей час, як і раніше має, прикладний характер.

У барочний період церковні жанри співіснують зі світськими: меса і опера, хоральна обробка та інструментальна соната. Церковні мотиви і символи проникають в суто світські жанри. Наприклад, «Біблейські сонати» І. Кунау, сюїти Й.С. Баха мають прихований символіко-релігійний підтекст.

У порівнянні з музикою пізніших періодів нотний текст не фіксується повністю, його остаточна реалізація (*basso continuo*, вільне варіювання мелодії) залишається на розсуд виконавця. У цьому полягає основна складність сучасної інтерпретації музики Бароко.

В епоху Бароко разом з музикою вокальною, яка, безумовно, є провідним жанром, збільшується значення інструментальної музики, яка набуває самостійності, різножанровості. Епоха бароко відмічена не лише народженням опери, ораторії, кантати, але і інструментального концерту, тріо-сонати, танцювальної сюїти.

Специфіка музичного стилю бароко полягає в особливому зв'язку інструментальної музики із словом. В цьому вбачається її принципова відмінність від інструментальних творів більше пізніх часів. Риторика і ораторське мистецтво були тим зразком, на який композитори спирались у своїй творчості. Риторична диспозиція, логіка якої очевидна у вокальній музиці, істотно вплинула і на інструментальний стиль бароко. Музику об'єднував з риторикою загальний засіб дії, тобто звук, спрямованість на

слухача і його емоційну реакцію. «Музика є оратор, – писав в 1700 році І. Кунау («Музичний шарлатан») [43, с. 220].

Композитори епохи Бароко прагнули до інтонаційно-звукового коментування слова. З цих причин, основу склав розділ риторики, що називається *clesoratio* (прикраса), який учить розцвічувати думку за допомогою особливих фігур. Музично-риторична фігура в музиці XVII – XVIII століть – це «орнамент або ... музичний оборот, гармонійний або мелодійний, який виникає в пов'язаному з текстом музичному розділі ... відклоняється від простого роду композиції і надає особливо прикрашеного вигляду» (І. Бурмейстер) [43, с. 211].

Першими музично-риторичні фігури почали застосовувати італійські композитори кінця XVI - початку XVII віків, прагнучи протиставити старій поліфонії нові способи музичної виразності. Незабаром ці фігури стали застосовуватися в інструментальній музиці – *concerto grosso*, сюїті, прелюдії, фузі та ін. [42]. Такий підхід сприяв «вокалізації» інструментальної музики. Отже, прагнення італійських майстрів вокальної музики до більшої виразності і пафосу згодом сприйняли композитори-інструменталісти. Їхні концерти і сонати набули яскравості, чуттєвості, краси, мелодійності.

Слід зазначити, що «риторична фігура» являє собою термін, який переважно запозичувався з риторики. Він тлумачився як музичний засіб (мелодичний, ритмічний, гармонічний), що пов'язаний з текстом і вживається з метою підсилення музичної експресії та впливу музики на слухача. Теоретики музичної риторики розрізняли два типи фігур: *locus notationis* і *locus descriptions*. «Абстрактні» музично-структурні засоби (*locus notationis*) – це повтор, імітація та ін. Фігури, котрі застосовувались з метою втілення позамузичних понять і образів за допомогою метафоричних, алегоричних засобів – це *locus descriptions*. Це мелодичні та гармонічні лексеми, часто з використанням дисонансів хроматизмів, «зображувальні» звороти з асоціаціями, символічні звороти, що передають психічний і душевний стан людини [43].

В інструментальній музиці здатність музично-риторичних фігур конкретно-образно передавати певні стани проявлялася інакше, ніж у вокальній. Захарова відмічає, що «значення їх ... в інструментальній музиці не лише не падало, але іноді зростало. ... Адже якщо у вокальній музиці частину навантаження брав на себе текст, то в інструментальній - в першу чергу фігури як експресивні прийоми в площині семантичних образів» [42, с. 43].

Узагальнення мистецтвознавчої літератури свідчить про те, що поступово музично-риторичні фігури остаточно втратили свій зв'язок із словом, стаючи виключно музичними зворотами, що сформували інтонаційний лад усієї європейської музики.

Музично-риторичні фігури були одним із засобів, які репрезентують той або інший музичний афект. Ідея афектів не була новою, її основи закладені ще Платоном і Арістотелем, але епоха Бароко «зробила вираження афектів системою музичного мислення» [42, с.51]. Джоуль Каччині висунув як принцип *cantare con affeJo*.

Проте афект залишався строго раціональною категорією, зі своїми правилами і канонами. За кожним афектом закріплювалося певне коло виразних засобів, в які входили мажорний або мінорний лад, певний темп, міра більшої або меншої насиченості дисонансами і хроматичними прийомами, особливості гармонії, інтервального складу, музично-риторичні фігури, характерний ритм. Були розроблені афектні характеристики тональності і музичних інструментів. Головне значення теорії афектів було у виявленні, кристалізації цілого комплексу засобів, що володіють конкретною семантикою і викликають стійкі асоціації [43].

Зі зміною естетичних установок зв'язок музики з риторикою не зменшується, а набуває новий сенс. Стає актуальною аналогія між музичною і природною мовою з обов'язковим поділом на фрази, періоди. Так, Шабанон в «*Observations sur la musique*» пише: «Музика є мова. Елементарні властивості цієї мови суть звуки; вона має свої фрази, в яких є початок,

зупинки, кінець... Гідність стилю в музиці, як і в красномовстві, полягає у відмінному розташуванні думок, у сприятливому поєднанні їх і залежності один від одного, в умінні, де треба стискати і розширювати їх» [43]. Так Й. Й. Кванц в «Досвіді» пише: «Музика – ні що інакше, як штучна мова, за допомогою якої музичні думки можуть стати відомими слухачеві» [34].

Інструментальна музика прагне наслідувати інтонаціям, логіці поетичного тексту. В результаті в 20-х роках XVIII століття починаються активні розробки і описи риторичної диспозиції, викликані «посиленням ролі інструментальної музики з твердженням в ній незалежної від тексту логіки розвтику» і «діями нових, що ведуть до класицизму» [34].

Детальний опис повного виду риторичної диспозиції щодо музичної композиції з'явився в 1739 році в трактаті І. Маттезона «Досконалий капельмейстер».

Риторичну диспозицію І. Маттезон рекомендував застосовувати в першій частині старовинної двочасної форми оперної арії, концерті, але вже в творчості К. Е. Баха ця схема органічно вписалася в жанр інструментальної сонати і стала основою класичного сонатного *allegro*. За принципом риторичної диспозиції будується концертна форма (ритурнельная), що кристалізувалася в творчості італійських композиторів і була розвинена Й.С. Бахом. Прикладом риторичної диспозиції в старовинній двочастинній формі може служити Аллеманда з Партити (Сонати) а - moll для флейти соло Й.С. Баха. Схемі риторичної диспозиції відповідають швидкі частини флейтових концертів А. Вівальді ор. 10, написані в давньоконцертній формі.

Розвиток інструментальних жанрів відбувався паралельно з розвитком виконання. Це отримало значне поширення під час любительського музикування. Виникали всілякі об'єднання любителів і знавців мистецтва : камерати і академії (у вищих шарах суспільства), «музичні колегії» (бюргерство, студентство) [34, с. 110].

У другій половині XVIII століття з'являється нова форма існування інструментальної музики – публічний концерт. У 1672-1678 роках

англійським скрипалем Дж. Баністером були організовані перші платні виступи солістів в його власному будинку, і вже в 1748 році в Оксфорді відкрився «Music room» – перший в Європі великий концертний зал.

Розвиток інструментальної музики йшов по шляху, який «пролягав між ранньою порою танцювальних, вокально-поліфонічних за походженням форм, початковими етапами імпровізаційного формоутворення, – і часом дозрівання власне інструментальних жанрів поліфонічного, гомофонного і змішаного типу, тобто фуги, сюїти, старинні сонати і концерти» [34,201]. Для цього процесу, як і для усієї культури бароко, були характерні множинність і зміщення художніх тенденцій.

Барочним жанрам властива нестабільність, незамкнутість, множинність і дифузність. Дуже часто однією і тією ж назвою позначались абсолютно несхожі композиції. Наприклад, під назвою «симфонія» фігурували мотети, концерти, інструментальні п'єси, інтерлюдії. Словом «аріями» могли називатися сольні п'єси у супроводі генерал-басу, поліфонічні хорові пісні, дуети і терцети в манері вілланели, монодії в речитативному стилі, танцювальні мелодії, композиції в наскрізній формі з оркестровими ритурнелями.

«Соната» (чи «сонада») мала подібність з мотету і канцони, так само називалася і сигнальна трубна музика, що сповіщала початок бенкету або танців. «Інструментальна *canzona da sonar* (пісня для звучання), - пише Б.Яворский, - явилася як розвиток пісенного, інтонаційно- імітаційного принципу. Як своєрідний синтез трудової пісенної практики монастиря і села, як протиставлення інструментального початку вокальному, вираженого в з'єднанні цих двох специфічних термінів в нове похідне поняття – *canzona da sonar*. Цей складний термін з часом скоротився в термін *sonata*» [52].

За тим або іншим жанром зазвичай закріплювався який-небудь певний афект. Зв'язок жанру з певними умовами виконання і сприйняття також дуже умовна в епоху Бароко, що обумовлено практикою варіювання виконавчого складу, його невизначеністю. Так, наприклад, Г. Телеман пропонував

декілька варіантів виконання Шести концертів для солюючої флейти-траверсо і чембало з участю: (1) клавесина і флейти; (2) клавесина, флейти і віолончелі; (3) скрипки, флейти і віолончелі; (4) скрипки, флейти і continuo; (5) клавесина, скрипки, флейти і віолончелі [43, с.226].

У процесі розвитку інструментальних жанрів значення мали сфери виконання на різних інструментах. Зростає роль окремих інструментів з їх особливим звучанням і репертуаром, усвідомлюється значення тембру. Твори для різних інструментів, у тому числі для флейти, з урахуванням особливостей скрипкової музики, як першої, що сприйняла вокальну мелодійну виразність, наділяються новим музичним змістом, контрастною образністю.

Таким чином, особливістю інструментальної музики, що сформувалася в епоху Бароко, являється зв'язок із словом, музичною риторикою, теорією афектів. Становлення барочних інструментальних жанрів відбувається в тісному зв'язку з розвитком виконання і побутового музикування. Для барочних жанрів характерна множинність, нестабільність, зміщення художніх тенденцій, що проявилось в невизначеності назв, складів, умов виконання. Найважливішим чинником розвитку барочних інструментальних жанрів є усвідомлення виразного значення тембру окремих інструментів з певною семантикою, зворотною сферою і специфікою застосування. Збагачення сфери "життєвого змісту, доступного інструментальним жанрам" [43, с.181], сприяє самостійності інструментальної музики, формуванню інструментального тематизму і специфічних для нього структурних побудов. В той же час зв'язок з вокальною музикою і риторикою залишається актуальним в інтонаційному наповненні інструментальної теми і в її структурі, що пов'язана із законам природної мови.

2.2. Національні стильові риси у флейтовій музиці.

Вивчення та узагальнення літератури з означеної тематики свідчить про те, що національний аспект стилю акцентується вже в XVII - XVIII

століттях. Починають формуватися національні композиторські і виконавські школи, які згодом стають засадничими для західноєвропейської культури. У музиці бароко національні стильові особливості проявилися в жанровій системі, а саме: у особливостях трактування тих чи інших жанрів, в співвідношенні вокальності і інструменталізму, у використанні прикрас, в особливостях ритму і інших засобів, пов'язаних не стільки з композицією, скільки з традиціями виконання.

Свідченням формування національного стилю в музиці є численні порівняльні описи національних стилів у трактатах епохи Бароко.

Національні стилі описує А. Кирхер (1650). Їх своєрідність він пояснює впливом темпераменту, кліматичними умовами, схильністю до різного роду афектів. Описи А. Кирхера далекі від наукового дослідження: «Італійці бекають, іспанці гавкають, германці ревуть, як бики, співають же галли. ... Германці ... по складу своєму серйозні, міцні, постійні, тверді і працелюбні, і цим якостям відповідає їх музичний стиль. ... віддають перевагу тому, в чому легко можуть бути першими в силу природної схильності: обирають стиль важливий, спокійний, строгий і поліфонічний. Італія із самого початку визначила для себе в музиці заслужену першість. ... Клімат у них найпомірніший, і в такому ступені ж і стиль у них також найкращий, такий, що відповідає їх природі – без зайвої жвавості танцювального руху, не зіпсований низькими звуками; будь-яким стилем вони користуються належним чином і дуже розсудливо, воістину народжені для музики» [43, с.67]. Кирхер відмічає також схильність націй до різних жанрів: «Французи люблять танцювальну музику, німці – багатоголосу, наприклад, фуги і мотети. Що ж до італійців, то вони використовують будь-які стилі і жанри – і мотети, і мадригали, і церковну, і танцювальну музику» [43, с.76].

Дослідники-мистецтвознавці підкреслюють, що найяскравіше теорія національних стилів проявляється в традиційній для Бароко опозиції: італійський – французький. Наприклад, М. Мерсенн в «Універсальній гармонії» (1636) так відзивається про італійську музику: «Італійці

зображують всякі почуття і пристрасті душі і розуму; наприклад гнів, жах, досаду, лють, завмирання серця і багато інших пристрастей з такою дивною силою, що подумаєш, ніби вони самі ті відчуття випробовували, які в співі представляють» [42].

Француз Андре Могар, що відвідав Італію, вважав, що вивчення італійської музики могло б позитивно вплинути на розвиток французької і дозволило б узяти з італійської музики все найкраще. У відповіді одному допитливому з приводу музики в Італії він писав: «Якби наші співаки постаралися відводити більше часу вченню і спілкуванню з іноземцями, то вони досягли б в мистецтві співу таких же результатів, як і італійці» [42, с.324]. В той же час він ніскільки не зменшував значення французької музики: «Немає країни, - говорить Могар, - яка не відрізнялася б якою-небудь особливістю. ... Французьке походження дає нам ту перевагу перед усіма іншими націями, що вони не можуть порівнятися з нами по красі ритмів, витонченості прикрас і особливо в природній мелодійності наших курант і балетів» [42, с.346].

Першоджерела свідчать про те, що у 1702 році з'являється трактат Фр. Рагене «Зіставлення французів і італійців з точки зору музики і опери», що доводить перевагу італійської музики над нудною і одноманітною французькою. Втім, Лесерф де ла Вьєвіль в трактаті «Порівняння італійської музики з французькою», навпаки, відстоював оригінальність і суверенність французької музики. Головним достоїнством музики він вважав природність і виразність, які більшою мірою властиві французам [42, с.351].

Як свідчать музикознавчі джерела, французька інструментальна музика відзначалась впливом А. Кореллі. Відома ідея Ю. Куперена – об'єднати італійську і французьку музичні традиції. Своєрідним її відображенням є два програмні цикли Ю. Куперена: «Парнас, або Апофеоз Кореллі» (1724) і «Апофеоз Люллі» (1725) для двох скрипок і basso continuo. У першому «Апофеозі», де кожна частина має підзаголовок, в алегоричній формі показано сходження Кореллі на Парнас завдяки тому, що у музиці

використовуються елементи, характерні для італійської інструментальної музики. «Апофеоз Люллі» віддзеркалює сходження на Парнас і його зустріч там з Кореллі. У завершальній тріо-сонаті партії персонажі (Люллі і Кореллі) витримані у своєму національному дусі: танцювальна з характерною французькою орнаментикою в мелодії (Люллі), вільний акомпануючий голос (Кореллі) [42].

Ідея «змішаного стилю», що виникла на початку XVII століття переросла в теорію «змішаного смаку», в якій віддзеркалювалися національні чинники.

Першими, хто ввів італійський вплив в Німеччині, були Шейдт, Шютц і Фробергер. Це призвело до захоплення італійською манерою виконання і напливу композиторів, співаків, інструменталістів з Італії. У XVIII столітті італійський вплив поєднується з щедрим використанням французької орнаментики. Це було пов'язано з великою популярністю Ж.-Б. Люллі в середині XVII століття, внаслідок чого французький вплив поширився на усю Європу. Багато німецьких музикантів намагалися відвідати Італію і Францію з метою навчання. Тільки на початку XVIII століття з'явилося усвідомлення «німецького стилю», що синтезував італійський і французький стилі на німецькому ґрунті. Проти сліпого наслідування італійців виступав Й. Кунау, відстоюючи значення і авторитет національної музики. Таким чином, саме в Німеччині поняття «змішаного стилю» стало синонімом «національного».

Про «змішаний смак» писав І. Маттезон, а також К.Ф.Е. Бах. Він писав: «Я вважаю, що при грі на клавирі і інших інструментах кращим стилем виконання буде той, в якому майстерно з'єднується блиск і почуття міри французів і співучість італійців» [42, с. 206].

Творцем закінченого вчення про «змішаний смак» вважається Й.Й. Кванц. У своєму «Досвіді настанови в грі на поперечній флейті» він детально описує італійський, французький і німецький стилі з точки зору композиторської і виконавської (вокальної і інструментальної) практики. Він вважає, що італійці і французи довели музичний стиль до високого рівня і

досягли виявлення глибоко відмінного один від одного національного характеру [38].

Й Кванц характеризує своїх сучасників, порівнює не лише французьку і італійську музику, але і сучасних і старовинних композиторів і виконавців. Й Кванц відмічає свободу, жвавість, виразність, благородство думок, зухвалість, співучість і зворушливість італійських творів; глибокодумність і майстерність італійського співу; довільність, химерність, неясність італійської манери гри, опанувати яку нелегко, «оскільки вона допускає велику кількість прикрас і вимагає неабиякого знання гармонії; у необізнаних ця гра викликає швидше здивування, ніж задоволення» [38].

У французів Кванц відмічає прихильність до танцювальних і пісенних форм, виразне і чисте, але без прикрас і технічних труднощів виконання, що характеризує їх як хороших оркестрантів (краще для оркестранта – «поєднання французької точності з італійською вишуканістю»). Французьким творам властиві виразність, жвавість і природність, але вони не викликають, проте, ні глибину думки, ні серйозні почуття. У співі вони далекі від італійців, «їх смак і виконання відрізняються бідністю і одноманітністю», «більше підходять для застільних пісень, ніж для серйозних арій». Манера гри французів дещо скута, але точна, скромна і усім зрозуміла.

Італійській манері співу віддають перевагу над італійською манерою інструментального виконання. У французів же, навпаки, манеру інструментального виконання можна, безперечно, вважати кращою за вокальну манеру.

Й. Кванц критикує в інструментальній музиці старовинних німецьких композиторів сухість, складність, одноманітність, прагнення швидше здивувати, чим сподобатися, а в манері виконання відсутність зворушливості і майстерності. Він вважає, що хоча німці і не створили свій власний стиль, зате змогли сприйняти все найкраще від інших народів, черпаючи знання італійських і французьких музикантів.

У результаті подібних міркувань Й. Кванц приходить до обґрунтування теорії «змішаного стилю» («змішаного смаку»). «Якщо з усією прозорливістю зібрати кращі прояви музичного смаку різних країн, то вийде змішаний смак, який без зайвої скромності можна назвати німецьким» [38]. За твердженням Й. Кванца, «саме німецький смак найбільше відповідає високим вимогам, об'єднуючи в собі кращі риси і італійського і французького смаку» [38].

Трактат завершує думка про те, що «самою кращою є музика, основою якої є розум і природні відчуття і тому вона користується любов'ю і визнанням не лише в якій-небудь одній країні або провінції, але і у багатьох народів» [38].

2.3. Значення флейти у формуванні італійського інструментального стилю.

Опрацювання наукових джерел доводить, що у Італії поздовжня флейта була популярна ще в епоху Відродження, а самою ранньою школою гри на цьому інструменті є «Opera Intitulata Fontegara» С. Ганассі (1535), видана у Венеції. На початку XVII століття італійські оперні композитори звертаються до її тембру у зв'язку з прагненням відтворити у своїх творах колорит античності. Так в арії «В наслідування античності» з пасторалі «Відчай Філена» (1590) Кавальєрі жіночий голос супроводжують дві флейти. У його ж ораторії «Уявлення про душу і тіло» (1600) використані дві флейти, що імітують звучання античної тібії (подвійного авлоса). В опері Я. Пері «Евридика» (1600) інструментальні інтермедії написані для трьох флейт. Відома соната «Соловей» італійського композитора Джованні Баттіста Ріккіо для трьох флейт і баса. Вона складається з декількох коротких, контрастних за темпом, фактурою, характером розділів. Завершальний розділ – імітує солов'їні трелі завдяки тому, що пасажі граються по черзі трьома флейтами. Вже в цій ранній п'єсі намічені «флейтові образи»: ніжна меланхолія,

пасторальність, світлий смуток, які набули розвитку і в музиці для поперечної флейти [42, с.401].

Так, в «Музичному лексиконі» І.Г. Вальтера (1732) зазначено, що флейтовий стиль, «особливо ж поперечних флейт – засмучуваний і сумний» [42]. Прихильність до пташиних образів також неодноразово знаходила відображення не лише в італійській (Вівальді, Концерт ор. 10, № 3), але й у французькій музиці. Так, наприклад, Ф. Куперен робить таку позначку до своєї клавесинної п'єси з 14-ої сюїти «Соловей в любові»: «Ця п'єса – «Соловей» – прекрасно звучить на поперечній флейті, зрозуміло, коли її добре грають» [42,с. 404].

Окрім сонати Ріккіо, збереглася безліч невеликих ансамблевих п'єс з партією подовжньої флейти. Наприклад, Джоуль Фрескобальді, окрім органних канцон і ричеркарів, писав також ансамблеві, у тому числі за участю флейти. До їх числа належить Канцона а - moll для флейти і basso continuo.

Мистецтвознавча думка свідчить про те, що з другої половини XVII століття флейта в Італії розвивалася в прямому зв'язку із скрипковим виконанням. Таке положення взагалі було характерне для національних традицій Бароко. Як відмічає Т. Ливанова, «в історії інструментальної музики участь різних країн Західної Європи проявлялася по-різному: в кожній з національних шкіл виходила на перший план певна область творчості і виконання. У Франції склалася школа клавесиністів – композиторів і виконавців в одній особі, в Німеччині особливо активізувалися композитори-органісти, для Італії з часом на перше місце вийшли скрипалі і скрипкова музика» [42, с.305]. Відповідно, захоплення якою-небудь однією «галуззю» накладало відбиток на твори для інших інструментів.

У другій половині XVIII століття в Італії сформувався жанр сонати, що розрізняється в двох різновидах: *sonata da camera* (типова сюїта з танцювальних п'єс) і *sonata da chiesa* (три-чотиричастна циклічна форма

узагальненого, без жанрової конкретності, змісту). Зустрічалися сонати змішаного типу.

Зразок *sonata da chiesa* з явним відтінком скрипкового стилю являють собою Шість сонат для флейти і *basso continuo* Франческо Марія Верачіні (1690-1768), скрипаля і композитора, одного із відомих віртуозів свого часу.

Музикознавчий аналіз доводить, що це типові для італійської музики сонати з вокалізованою повільною частиною (речитатив або арія при помірній підтримці баса) і з моторними, віртуозними *Allegro* (завершальна жига), дуже елегантними і тематично яскравими. Одні з них звучали з відтінком грайливої танцювальної, інші – напористі й активні. Широкого дихання фрази в повільних частинах примушують згадати про проникливі зразки італійської кантилени. Флейта тут солодкозвучна і меланхолійна, палка і сумна, ніжна і трепетна. У деяких повільних частинах відчувається ритм сициліани [42, с.309].

Дуже лаконічні за формою сонати для блокфлейти і *basso continuo* (1710) написав Роберто Валентино, що також є прикладом *sonata da chiesa*. Ним написані і сонати для дуету блокфлейт [41].

Опрацювання наукових джерел свідчить про те, що дуже популярні в Англії в 1720 - х роках були 12 сонат для флейти і *basso continuo* (12 соло для флейти /скрипки/ і *basso continuo/cembalo solo*) О. Манчіні (1672-1737). Вони видавались не менше трьох разів. За англійською традицією того часу, що значиться на титульному аркуші, мається на увазі альтова блокфлейта. Сонати присвячені Джону Флітвуду – англійському консулові в Неаполі, де служив Манчіні.

У флейтовій партії сонати звертає на себе увагу перевага гамообразного руху, поступовість. Ходи на широкі інтервали використовуються переважно в повільних частинах. Переважає середній регістр. Досить розвинений поліфонічний розвиток поєднується з елементами мелодійної мови. Інтонаційна мелодійна виразність в сонатах

споріднена драматичному оперному стилю неаполітанської школи, представником якої є О. Манчіні.

Багато італійських сонат, у тому числі і тріо-сонати, що видавалися для поперечної флейти, спочатку були скрипковими або блокфлейтовими, але оскільки в епоху Бароко дозволялася взаємозамінюваність інструментів, то вони легко перекладалися для поперечної флейти [41].

Паралельно з розвитком сонати розвивався в Італії і жанр *concerto grosso*, який, досягнувши своєї вершини до кінця XVII століття, поступово почав поступатися новому, такому, що більше відповідає вимогам часу сольному концерту. Сольний скрипковий концерт виник у кінці XVII століття, а прообразом його форми послужила оперна арія. Під її впливом деякі композитори, подібно до Джузеппе Тореллі, Томазо Альбіноні і Антоніо Вівальді, прагнули дати інструментам можливість зазвучати по-новому.

Основоположником сольного концерту вважається італійський скрипаль і композитор Дж. Тореллі. Жанрові особливості, як правило, проявиліся в трьохчасності (швидко-повільно-швидко) за зразком оперної симфонії. Форму першої частини визначало багатократне проведення оркестрового ритурнеля (від итал. *titorno* - повернення), як це було в оперній арії. Староконцертна форма, що ґрунтувалася на чергуванні ритурнельних *tutti* і сольних епізодів, використовувалися і у фіналах концертів, які часто мали танцювальний характер (зазвичай жиги), що пояснювалося зв'язком з сонатою [42].

Середні частини, що відрізняються простотою структури (старовинна двочастинна, тричастинна пісенна форма, що іноді обрамляється оркестровим ритурнелем). В них повновладно виконував свою партію соліст, зазвичай в супроводі тільки *basso continuo* (клавесин, віолончель, контрабас) [43].

Композитором, в творчості якого барочний сольний концерт сформувався як жанр і досяг своєї вершини, був Антоніо Вівальді. Й.Й.

Кванц у «Досвіді настанови в грі на поперечній флейті» в главі XVIII описує саме його зразки жанру.

Висновки до розділу 2.

Матеріали, викладені у другому розділі, дають можливість зробити такі узагальнення.

1. Здійснено характеристику музики епохи бароко за участю флейти. Констатовано, що флейтова музика розвивалася в контексті загальних для інструментальної музики тенденцій. Особливістю флейтової музики є зв'язок зі словом, вокальними жанрами, музичною риторикою. Становлення музичних жанрів для флейти відбувалося одночасно с розвитком виконавства та побутового музикування. Головним фактором розвитку флейтового мистецтва є усвідомлення виразного значення тембру інструмента. Особливості флейтової музики обумовлені конструкцією інструменту, його тембром, національною специфікою.

2. Розглянуто особливості та значення національних стилів, зокрема італійського, у формуванні флейтового виконавства в епоху Бароко. Підкреслюється, що флейтова музика Італії відрізняється зверненням до жанрів церковної сонати і сольного концерту, а також оперним тематизмом. Французька флейтова музика характеризується прагненням до конкретності, картинності, лірично-вишуканими граціозними образами. В німецькій флейтовій музиці відображується поєднання французьких і італійських традицій. Це виявляється в багатообразній трактовці флейтового тембру, жанровості.

ВИСНОВКИ

Одним із важливих завдань сучасного виконавства є формування здатності у виконавця до стилістично вірного розуміння художнього твору. Особливо це стосується музики бароко, яка є найбільш віддаленою від нас і вимагає найбільш адекватного сприйняття і усвідомлення з метою досконалого втілення музичного образу виконавцем у інтерпретаційній діяльності.

У магістерському дослідженні на основі з'ясування теоретико-історичного підґрунтя виконавства на флейті в епоху бароко з'ясовано особливості виконання на флейті музики італійського стилю в зазначену епоху.

1. Для з'ясування першого завдання на основі аналізу наукової літератури висвітлено теоретичні основи проблеми флейтового виконавства в епоху бароко. Підкреслюється, що в роботах А.Карпяка, А.Кушніра, С.Левіна, Ю.Усова, А.Пауела та ін. досліджується проблема духового виконавства. Зокрема, інформація про барочне виконавство на флейті дає можливість обґрунтувати доцільність вивчення і актуалізації виконавських традицій бароко з метою адекватної інтерпретації творів для флейти на сучасному етапі.

2. Згідно з другим завданням, розглянуто конструкції і різновиди флейти барокової доби. Вказано на залежність флейтової музики від конструкції інструменту. Підкреслюється, що «система флейти» – це тип різних взаємозалежних компонентів структури інструменту. Поняття «система флейти» пов'язано з модифікацією інструменту в процесі історичного розвитку. Зазначається, що в епоху бароко існували два типи флейти: поперечні і поздовжні, котрі вплинули на становлення флейтового виконавського стилю. Поперечна флейта використовувалася ще в епоху Відродження, поздовжня флейта остаточно сформувалася тільки в кінці XVII – на початку XVIII століть. Як наслідок цього, відбулася популяризація

одноклапанної поперечної флейти стрімкий розвиток її художньо-технічних можливостей.

3. З'ясування третього завдання передбачало характеристику музики епохи бароко за участю флейти. 1. Констатовано, що флейтова музика розвивалася в контексті загальних для інструментальної музики тенденцій. Особливістю флейтової музики є зв'язок зі словом, вокальними жанрами, музичною риторикою. Становлення музичних жанрів для флейти відбувалося одночасно с розвитком виконавства та побутового музикування. Головним фактором розвитку флейтового мистецтва є усвідомлення виразного значення тембру інструмента. Особливості флейтової музики обумовлені конструкцією інструменту, його тембром, національною специфікою.

4. З'ясування четвертого завдання вимагало розгляду особливостей і значення національних стилів, зокрема італійського, у формуванні флейтового виконавства в епоху бароко. 1. Підкреслюється, що флейтова музика Італії відрізняється зверненням до жанрів церковної сонати і сольного концерту, а також оперним тематизмом. Французька флейтова музика характеризується прагненням до конкретності, картинності, лірично-вишуканими граціозними образами. В німецькій флейтовій музиці відображується поєднання французьких і італійських традицій. Це виявляється в багатообразній трактовці флейтового тембру, жанровості.

Таким чином, на сучасному етапі розвитку виконавства, коли автентичний рух набуває вагомого значення, розробка проблеми особливостей музики ранніх епох виявляється своєчасною і доцільною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов Б. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Москва: Музгиз. 1979. 272 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебн. пособ. К.: Задруга, 2010. 320 с.
3. Апатский В. Н. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Спогади, досвід, дослідження: зб. наук. і наук.-метод. праць проф.-викл. кол.-ву КССМШ ім. М. В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 3. К., 2002. С. 126-142.
4. Апатський В.М., Вовк Р.А. Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2015. Випуск 7. С. 5 – 8.
5. Апатский В. Основы теории методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского. 2006. 432 с.
6. Березин В. В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка. 2013. 384 с.
7. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии: пер. с англ. Ленинград: Государственное Музыкальное издательство, 1961. 203 с.
8. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии: пер. с англ. М. : Музыка, 1967. 290 с.
9. Білас В. І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та*

- зарубіжжя: зб. наук. праць. Вип. 9. Рівне: Волинські обереги, 2017. С. 187-192.
10. Білас В.І. Традиції мультиінструменталізму у духовому мистецтві Німеччини та Франції XVIII ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2018. Випуск 10. С. 166 – 171.
11. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969. 312 с.
12. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа. 2000. 287 с.
13. Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: ФОП Сілічева С.О. 2013. Т. 1. 384 с.
14. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1969. 200 с.
15. Боровик І.Б. С. Прокоф'єв. Камерно-інструментальна творчість. *Проблеми камерно-ансамблевого виконавства: науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 87. С. 130-142.
16. Вовк Р. А. Портрети корифеїв: До 100-річчя від дня заснування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Міністерство культури України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. 225 с.
17. Вовк Р. Кочерженко О., Гудима М. Інструментознавство: оркестр. духові та удар. інструменти: навч. посіб. Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. К.: ДКС Центр, 2012. 167 с.

18. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: монография. Москва: Академический проект; Альма Матер. 2008. 399 с.
19. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. Москва: Просвещение. 1985. 223 с.
20. Гладких А. Особливості початкового періоду навчання гри на духових інструментах. *Музично-театральне мистецтво*. 2010. Вип. 1. С. 192–194.
21. Гольдшмидт В. Франц Шуберт. Жизненный путь. Издание второе. М., 1968. 450 с.
22. Григор'єв Г. Духові музичні інструменти в українській історії. Режим доступу : <http://i-pro.kiev.ua>.
23. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка. 1967. 235 с.
24. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
25. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. М., 1980. 271 с.
26. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
27. Збірник наукових матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» / Упорядник С. Д. Цюпа. Випуск № 6. Рівне: Волинські обереги, 2014. 156 с.
28. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.

- 29.Карпяк А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Науковий вісник НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 239-249.
- 30.Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.): Дисертація... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ КНМАУ ім. П.Чайковського. Київ, 2002. 198 с.
- 31.Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К. : КНМАУ ім. П.Чайковського, 2002. 20 с.
- 32.Карпяк А.Я. Жанр флейти у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги. 2016. Випуск 8. С. 8 – 14.
- 33.Карпяк А.Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги. 2015. Випуск 7. С. 8 – 16.
- 34.Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток. 2008. 311 с.
- 35.Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.: автореф. дис. ...доктора мист. Київ, 2009. 32 с.
- 36.Качмарчик В. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи. *Виконавське музикознавство*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 47. С. 91-100.
- 37.Качмарчик В. Т. Бём – исполнитель и реформатор флейты. *Музыкальные инструменты*. М., 2007. №15. С. 10-15.

- 38.Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / пер. с нем. И. Шрайбера и И. Кравец. Дирижёрское исполнительство. *Практика, история, эстетика*. М.: Музыка, 1975. С. 10-63.
- 39.Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/26.pdf>.
- 40.Лебедев В.К. Словник-довідник з інструментознавства. Вінниця: Нова книга, 2010. 148 с.
- 41.Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград: Музыка, 1973. 264 с.
- 42.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов муз. вузов / 2-е изд. М.: Музыка, 1983. Т. 1. По XVIII век. 696 с.
- 43.Лобанова М. Западноевропейская музыка барокко. Проблеммы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1998. 320 с.
- 44.Мацевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры: монография. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 191-192.
- 45.Міщенко О. Особливості інтерпретації музики Бароко на баяні. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Науковий вісник НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 312.
- 46.Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестаков. Москва: Музыка, 1971. 688 с.
- 47.Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном. *С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания*. М., 1956. С. 275-286.
- 48.Отюгова Т. Рождение музыкальных инструментов. Ленинград: Музыка. 1986. 284 с.
- 49.Павленко В. Словник іноземних музичних термінів та виразів. Вінниця: Нова книга, 2005. 384 с.

- 50.Павленко О. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2012. 22 с.
- 51.Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2018. Випуск 10. С. 162 -166.
- 52.Пан Тінтін Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ...канд. мист. Одеса, 2015. 19 с.
- 53.Пистон У. Флейта. Оркестровка: учеб. пособ. М.: Советский композитор, 1990. 459 с.
- 54.Платонов Н. Методика обучения игре на флейте. *Методика обучения игре на духовых инструментах*: очерки. М.: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 11-68.
- 55.Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва: Госмузиздат. 1961. 195 с.
- 56.Романовський В. І. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Young Scientist*. 2017. Вип. 11 (51). С. 644-648.
- 57.Рудчук Ю. А. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII– перша половина ХХ століть). Львів. 1998. 240 с.
- 58.Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989. 208 с.
- 59.Ходан З.А. До питання еволюції флейти PICCOLO. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2018. Випуск 10. С.171 -173.
- 60.Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина под ред. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1964. С. 623

61. Шелудякова Ю. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи Барокко: авт. дисс. на соиск. науч. ст. канд. иск. Саратов, 2008. 23 с.