

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РУДИКА Оксана Анатоліївна

УДК 780.641.1/.5(44)"17/19":78.071.5(043.3)

ФРАНЦУЗЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО
КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ
ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ
ОСВІТИ

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Рудика О. А.

Науковий керівник:

Качмарчик Володимир Петрович
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття в контексті формування системи професійної музичної освіти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» з галузі знань 02 – «Культура і мистецтво». Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Дисертацію присвячено дослідженню історії французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття. Означений період виділяється докорінними змінами у суспільно-політичній та економічній системі Франції, котрі були викликані революційними подіями 1789 року і мали вирішальний вплив на розвиток флейтового мистецтва. Велика французька революція стала не тільки початком зламу і повалення абсолютної монархії на шляху до встановлення демократичного державного устрою, але й дала поштовх зародженню нових засадничих принципів формування прогресивної музично-освітньої системи. Центральне місце в професійній підготовці музикантів, і флейтистів зокрема, зайняла Паризька консерваторія, котра визначала стратегію змісту навчання, його художні і дидактичні засади. Формування флейтових класів консерваторії під орудою її перших професорів – Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха – стало одним з ключових етапів у розвитку професійної музичної освіти Франції.

Зазначається, що вказана проблематика у пропонованому ракурсі і означених хронологічних рамках залишається недостатньо вивченою вітчизняними і зарубіжними дослідниками.

Основними завданнями наукового пошуку стало дослідження початкового етапу формування системи професійної підготовки музикантів в контексті соціально-економічних і політичних перетворень Великої

французької революції; розкриття процесу становлення і розвитку класів флейти в Паризькій консерваторії кінця XVIII – початку XIX ст. і визначення внеску Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва; дослідження основних етапів розвитку французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX століття та аналіз методичних трактатів, «Шкіл...» і «Методів...» в контексті технологічних і художніх питань виконавського процесу; здійснення аналізу флейтових посібників Ф. Дев'єна, А. Юго-Й.Г. Вундерліха та розкриття композиційних і виконавських особливостей окремих флейтових опусів Ф. Дев'єна та А. Юго. У дисертації проведено глибокий і всебічний аналіз історичних та історіографічних джерел, документальних матеріалів, котрі пов'язані з темою роботи. Також виконано моніторинг сучасних досліджень зазначеної проблематики, який вказує на існування окремих прогалин і неточностей в розкритті історичних етапів становлення французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст., що вимагає більш детального їх вивчення.

В роботі здійснено цілісний аналіз процесу розвитку французького флейтового мистецтва XVIII – початку XIX ст. Розкрито етапи формування французької флейтової дидактики означеного періоду, основу якої склали посібники Ж. Оттетера, М. Корретта, А. Мао, Ч. Делюса, А. Вандерхагена, Ф. Дев'єна та А. Юго і Й.Г. Вундерліха, показана поступова еволюція їх форми і змісту. Зазначається, що на початковому етапі основна увага авторів була зосереджена на елементарних питаннях виконавської постановки і аплікатури, доповнених простими вправами для освоєння інструмента аматорами. В більш пізніх виданнях (А. Вандерхаген, Ф. Дев'єн) спостерігаються помітні структурні зміни та розширення змісту теоретично-методичного і художньо-інструктивного матеріалу, розрахованого на кваліфікованих виконавців. Кульмінаційним моментом у розвитку французької флейтової дидактики XVIII-початку XIX століття стало видання «Школи гри на флейті для консерваторії»

А. Юго і Й.Г. Вундерліха – першого офіційного підручника Паризької консерваторії, котрий був створений для підготовки професійних виконавців.

Вказується, що на шляху формування системи професійної музичної освіти проходить послідовний процес трансформації початкових музичних навчальних закладів, завершенням якого стало створення Паризької консерваторії як єдиного музично-освітнього центру Франції. Доведено, що надання їй державного статусу і бюджетне фінансування разом із впровадженням демократичної форми конкурсного відбору студентів і викладачів гарантували рівноправний доступ талановитій молоді до професійної освіти і забезпечували високий рівень навчання.

Виявлено негативні наслідки, спричинені революцією, серед яких виділяється надмірна політизація навчально-виховного процесу в консерваторії, використання її колективу для пропаганди ідеологічних гасел та організації масових вуличних маніфестацій, революційних свят, фестивалів.

Розглянуто процес формування класів флейти, поява котрих безпосередньо пов'язана із відкриттям музичної школи на базі оркестру Національної гвардії. Окреслено, що ядро висококваліфікованих педагогів майбутньої консерваторії створили авторитетні виконавці Ф. Дев'єн, А. Юго і Ж. Шнайцхоффер. Збільшення контингенту студентів у 1795 році дозволило розширити кількість класів флейти і запросити відомих музикантів – соліста Гранд-опера Й.Г. Вундерліха та соліста Італійського театру Н. Дюверже. З'ясовано, що глибока економічна криза на межі століть стала однією з основних причин оптимізації викладацького і студентського складу Паризької консерваторії і привела до скорочення кількості класів флейти з п'яти до двох під орудою Ф. Дев'єна та А. Юго. Чергове зменшення флейтових класів було викликане трагічними подіями осені 1803 р. і пов'язане з передвчасною смертю Ф. Дев'єна та А. Юго. На їх місце запрошується Й.Г. Вундерліх, котрий з того часу стає одноосібним очільником єдиного класу.

Визначено внесок Ф. Дев'єна, А. Юго та Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва і показано їх здобутки у виконавстві, педагогічній діяльності та композиторській творчості. Виявлено уподобання і пріоритети у діяльності кожного із флейтистів. Захоплення Ф. Дев'єна грою на флейті та фаготі і схильність до композиції, які виникли у ранньому дитинстві, спрямували його творчі пошуки впродовж всього життя. Сольні виступи в «Духовних концертах» стимулювали створення високохудожнього репертуару для флейти і фагота. Ф. Дев'єн – один із небагатьох композиторів-інструменталістів, який не обмежувався лише інструментальною музикою, а плідно працював також в оперному та симфонічному жанрах. Визначено, що серед його флейтових опусів особливе місце належить концертам, в котрих композитор демонструє величезні виражальні і технічні можливості флейти як солюючого інструмента. З можливих варіантів співвідношення партій оркестру і соліста композитор обирає той, в якому соліст є лідируючим учасником дуету-змагання. Разом із відомими попередниками – французькими та німецькими флейтистами-композиторами XVIII століття (М. Блаве, Й.Й. Кванц, Й. Вендлінг та ін.), Ф. Дев'єн своєю композиторською творчістю і виконавською майстерністю закріплює позиції флейти як солюючого інструмента.

Розкрито значні досягнення педагогічної діяльності Ф. Дев'єна, який став фундатором флейтових класів Паризької консерваторії і одним із ініціаторів запровадження у навчальний процес спеціалізованої системи консерваторських конкурсів. Вони слугували важливим стимулюючим фактором розвитку творчої конкуренції серед студентів.

Виявлено, що на відміну від Дев'єна, А. Юго зосереджується винятково на створенні флейтового репертуару та інструктивно-дидактичних опусів, котрі були спрямовані на оновлення художньо-педагогічного матеріалу для підготовки професійних флейтистів в Паризькій консерваторії. Проаналізовано процес формування Юго-педагога, котрий був пов'язаний із початковим періодом становлення класів флейти у Паризькій консерваторії і музично-

професійної освіти. Ключовими напрямками творчої активності А. Юго в кінці XVIII – на початку XIX ст. стало розширення флейтового репертуару і пошук нових форм підготовки професійних виконавців, котрі знайшли відображення в музично-дидактичних виданнях. Виявлено особливе місце «Школи гри на флейті для консерваторії» у розробці чіткого алгоритму розвитку виконавської майстерності флейтиста, котрий забезпечував високий рівень фахової підготовки музиканта в Паризькій консерваторії.

Зазначено, що в питаннях історії становлення флейтових класів консерваторії та її викладацького складу постать Й.Г. Вундерліха часто розглядається не одноосібно, а у творчому тандемі з А. Юго як співавтора посібника. Незважаючи на високий статус соліста Гранд-опера, Й.Г. Вундерліх не входив до числа провідних викладачів консерваторії і, на відміну від Ф. Дев'єна та А. Юго, займав посаду професора другої категорії. Лише після смерті своїх колег, очоливши клас флейти одноосібно, він отримав більш високий ранг професора першої категорії. Творчі досягнення Вундерліх-виконавця найбільш яскраво проявились у його сольних виступах у «Духовних концертах» і в якості першого флейтиста Гранд-опера. Досліджено, що серед вихованців Й.Г. Вундерліха значними досягненнями виділяються його наступники Ж. Гійу та Ж.-Л. Тюлу, котрі в подальшому стали професорами консерваторії.

Наукова новизна отриманих результатів дисертації полягає в тому, що вперше: здійснено комплексне дослідження французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті формування системи професійної музичної освіти; розроблено загальну історіографію французького флейтового мистецтва XVIII – XIX ст.; показано етапи формування французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX ст.; розкрито вплив політичних та соціально-економічних чинників на процес становлення флейтових класів Паризької консерваторії; визначено внесок Ф. Дев'єна, А. Юго та Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва

кінця XVIII – початку XIX ст.; проаналізовано твори для флейти Ф. Дев'єна та А. Юго; здійснено аналіз «Школи гри на флейті для консерваторії» професорів Паризької консерваторії А. Юго та Й.Г. Вундерліха. У дисертації уточнено: особливості артикуляційної фонетики подвійного стакато Ф. Дев'єна. Дістали подальшого розвитку: дослідження строю і акустичної системи конструкцій флейт XVIII – початку XIX ст., а також питання технологічних аспектів формування амбушуру.

Теоретичне і практичне значення результатів дисертації зумовлене можливістю їх використання в подальших наукових розвідках означеного напрямку, у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема в курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство».

Ключові слова: західноєвропейська музика, флейтове мистецтво, Паризька консерваторія, сольне виконавство, композиторська творчість, виконавський репертуар, інструментальний концерт, жанрові традиції, педагогічна діяльність, школа гри.

SUMMARY

Rudyka O. A. French Flute Art in the Late 18th – Early 19th Centuries in terms of Forming a System of Professional Music Education. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis to earn a PhD degree in specialty 025 Musical Art. P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

The dissertation is devoted to the research of the history of French flute art at the end of the 18th – early 19th centuries. This definite period is marked by radical changes in the socio-political and economic system in France, which were caused by the revolutionary events in 1789 and had a decisive influence on the development of

flute art. The Great French Revolution was not only the beginning of the ablation and overthrow of the absolute monarchy having contributed to establish a democratic state system, but it also has given impetus to the emergence of new fundamental principles necessary to form a progressive music education system. The central place in the professional training of musicians, and flutists in particular, was occupied by the Paris Conservatory, which has determined the content strategy of education, its artistic and didactic principles. Formation of flute classes at the Conservatory under the leadership of its first professors F. Devienne, A. Hugot and J.G. Wunderlich was a significant phase in the development of professional music education in France.

It is noted that this issue in the proposed perspective and the specified chronological framework remains insufficiently studied by national and foreign researchers.

The main tasks of scientific research were to determine the main periods in the development of French flute didactics in the late 18th – early 19th centuries and to analyze methodical treatises, “Schools...” and “Methods...” in the context of technological and artistic issues concerning the performing process. The study focuses on the role of socio-economic and political factors generated by the French Revolution, which have influenced the formation of the system that was to become the foundation for the professional training of music performers. The dissertation reveals in ample details the process of creation and development of flute classes at the Paris Conservatory in the late 18th – early 19th centuries and also determines the invaluable contribution of F. Devienne, A. Hugot, J.G. Wunderlich to the development of French flute art. To draw the conclusions, the author for the first time analyzed the flute manuals by F. Devienne, A. Hugot and J.G. Wunderlich revealing the compositional and performing features of individual flute opuses by F. Devienne and A. Hugot. The dissertation provides an in-depth and comprehensive analysis of historical and historiographical sources as well as documentary materials related to the object of work. Modern researches about this issue were also monitored, they have indicated the existence of some gaps and inaccuracies in the disclosure of historical

stages concerning the development of French flute art in the late eighteenth – early nineteenth centuries. This fact requires a more detailed study.

The paper provides all-inclusive analysis of the development of French flute art in the eighteenth – early nineteenth century. Milestones of formation and development of French flute didactics during this time-segments, the basis of which were the manuals by J. Hotteterre, M. Corrette, A. Mahaut, Ch. De Lusse, A. Vanderhagen, F. Devienne, A. Hugot and J.G. Wunderlich are revealed in terms to demonstrate the gradual evolution of forms and content in the teaching methods. At the initial stage, the manual authors have focused on the basic issues of performance and fingering, supplemented by simple exercises for mastering the instrument by amateurs. In later editions (A. Vanderhagen, F. Devienne) there are noticeable structural changes and expansion of the content of theoretical and methodological as well as artistic and instructive material aimed at skilled performers. The culmination of the development of French flute didactics in the eighteenth and early nineteenth centuries was the publication of “Méthode de Flûte du Conservatoire” by A. Hugot and J.G. Wunderlich. It is considered to be the first official textbook at the Paris Conservatory, which was conceived created to train professional performers.

It is pointed out that the formation of professional music education system took place in a sequential process during which the transformation of primary music schools ended with the creation of the Paris Conservatory as the unique music education center in France. It has been proven that after obtaining state status and budget funding, together with the introduction of a democratic form of competitive selection of students and teachers, it was possible to guarantee equal access for talented youth in order to obtain the vocational education also this form has provided a high level of professional training.

Negative factors caused by the revolution are reported to have been adverse and noxious, among which there were the excessive politicization of the educational process at the conservatory and the use of its staff to promote revolutionary slogans and organize cultural events (street demonstrations, national holidays, festivals).

The thesis investigation has considered the process of formation of flute classes, arguing that their emergence is directly related to the opening of a music school based on the National Guard orchestra. It is outlined that the core of highly qualified teachers of the future conservatory was created by authoritative performers F. Devienne, A. Hugot and J. Schneitzhoffer. The increasing the quantity of students in 1795 allowed to expand the number of flute classes and to invite famous musicians: the soloist of the Grand Opera J.G. Wunderlich and soloist of the Italian Theater N. Duverger. Next deep economic crisis at the turn of the century proved to be one of the main reasons for optimizing the teaching and student staff at the Paris Conservatory. It was the result of a reduction from five to two flute classes under the direction of F. Devienne and A. Hugot. Another decline in flute classes was caused by the tragic events of the fall in 1803 and was associated with the untimely deaths of F. Devienne and A. Hugot. In their place was invited J.G. Wunderlich, who has since become the sole leader of a single class.

Contribution by F. Devienne, A. Hugot and J.G. Wunderlich to the development of French flute art has been proven as a significant factor in its existence. The achievements of these outstanding personalities in performance, pedagogical activity and compositional creativity are revealed as fundamental components of flute art. The preferences and priorities in the creative activity of each of the flutists are revealed. F. Devienne's fascination with playing the flute and bassoon and his penchant for composition, which arose in early childhood, became the main directions of his creative activity throughout his life. Solo performances in "Concert Spirituel" have stimulated the creation of a highly artistic repertoire for flute and bassoon. F. Devienne is one of the few instrumental composers who was not limited to instrumental music, but also worked fruitfully in the opera and orchestral-symphonic genres. It is determined that among flute opuses a special place belongs to concerts in which the composer demonstrates the enormous expressive and technical possibilities of the flute as a solo instrument. From the possible options for the correlation of the parties of the orchestra and the soloist, the composer chooses this one in which the

soloist is the leading participant in the duet competition. Together with well-known predecessors – French and German flutists-composers of the 18th century (Michel Blavet, J.J. Quantz, J. Wendling), F. Devienne with his composing and performing skills has consolidated the position of the flute as a solo instrument.

Significant achievements of F. Devienne's pedagogical activity, who became the founder of flute classes at the Paris Conservatory and one of the initiators to implement a specialized system of Conservatory competitions in the educational process were revealed in terms of their importance in stimulating creative competition among students.

It is revealed that against the background of the creative achievements by F. Devienne-composer, A. Hugot's legacy looks much more modest. Unlike his older colleague, he focuses exclusively on the creation of a flute repertoire as well as instructional and didactic opuses, which were aimed at updating the artistic and pedagogical material for the training of professional flutists at the Paris Conservatory. The formation process of Hugot-teacher, which was associated with the initial period of the formation of the flute classes at the Paris Conservatory was analyzed to identify its powerful influence on the development of musical and professional education. The key directions of A. Hugot's creative activity in the late 18th – early 19th centuries were the expansion of the flute repertoire and the search for new forms of training professional performers, which were reflected in musical and didactic publications. In this context, a special place is occupied by the “Méthode de Flûte du Conservatoire” in the development of a clear algorithm for the development of performing skills of the flutist, which ensured a high level of professional training of the musician at the Paris Conservatory.

The author notes that in the setting of the history concerning the formation of flute classes at the Conservatory and its teaching staff, the figure of J.G. Wunderlich is not often considered as a self-sustained but in a creative tandem with A. Hugot as a co-author of the “school”. Despite the high status of the soloist at the Grand Opera, J.G. Wunderlich was not one of the conservatory's leading professors and, unlike

F. Devienne and A. Hugot he was a second-category professor. Only after the death of his colleagues, having headed him-self the flute classes, he received a higher rank of professor of the first category. Wunderlich's creative achievements were most evident in his solo performances in “Concert Spirituel” and as the first flutist at the Grand Opera. The research has identified that among J.G. Wunderlich's pupils the significant achievements had been acquired by his successors Joseph Guillou and Jean-Louis Tulou, who later became professors at the conservatory.

The scientific novelty of the dissertation results is that for the first time: the author has carried out a comprehensive study of French flute art in the late eighteenth and early nineteenth centuries in the context of the formation of a system of professional music education; the author has worked out a general historiography of French flute art of the 18th -19th centuries; the author has displayed the stages of formation of the French flute didactics in the 18th -19th centuries; the author has revealed the influence of political and socio-economic factors on the process of formation of flute classes at the Paris Conservatory; the author has determined the contribution of F. Devienne, A. Hugot and J.G. Wunderlich in the development of French flute art in the late eighteenth and early nineteenth centuries; the author has analyzed works for flute by F. Devienne and A. Hugot; the author has realized a comparative analysis of flute “Méthode de Flûte du Conservatoire” by professors at the Paris Conservatory A. Hugot and J.G. Wunderlich.

Theoretical and practical significance of the dissertation results lies in the available opportunities of their use in further scientific research in this area, in performing and pedagogical activities, in particular in the courses “History of performance on wind instruments”, “Methods of teaching to play wind instruments”, “History of orchestral styles”, “Instrumentology”.

Keywords: Western European music, flute art, Paris Conservatory, solo performance, compositional creativity, performing repertoire, instrumental concert, genre traditions, pedagogical activity, school of music performance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових іноземних виданнях

1. Рудика О.А. Историография французской флейтовой дидактики XVIII-XIX ст. *Res Humanitariae*. Klaipėda : Klaipėdos universitetas, 2020. Vol. XXVIII. P. 8–22. <https://doi.org/10.15181/rh.v28i0.2194>
2. Rudyka, Oksana. J.G. Wunderlich as a performer and teacher. *American Research Journal of Humanities Social Science*. 2021. Vol. 4. Issue 04. P. 23–27. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/05/E442327.pdf>

*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство»*

3. Рудика О.А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. № 34. Т. 4. С. 37–43. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-4-6>
4. Рудика О.А. Франсуа Дев'єн – «митець, гідний поваги та симпатій». *Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2020. Вип. 19. С. 136–147. <https://doi.org/10.33287/222041>
5. Рудика О.А. Виконавська і педагогічна діяльність професора Паризької консерваторії А. Юго. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Т. 2. Вип. № 48. С. 48–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-8>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ...	13
ЗМІСТ	14
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ФРАНЦУЗЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ В МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ	25
1.1. Історичні та історіографічні джерела дослідження французького флейтового мистецтва.....	25
1.2. Концертна діяльність французьких флейтистів у періодичних виданнях XVIII-XIX ст.....	37
1.3. Французька флейтова дидактика XVIII – початку XIX ст.....	42
1.4. Французьке флейтове виконавство в енциклопедичних виданнях і сучасних дослідженнях.....	48
Висновки до першого розділу	54
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. ДЕВ'ЄНА В КОНТЕКСТІ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОДІЙ І СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ТА ПОЛІТИЧНИХ ВИКЛИКІВ ЕПОХИ	58
2.1. Велика французька революція і формування музично-освітньої системи на демократичних засадах.....	58

2.2.	Франсуа Дев'єн і становлення нових традицій французької флейтової школи	69
2.2.1.	Життєвий і творчий шлях Дев'єна до 1789 р.	70
2.2.2.	Творча діяльність Ф. Дев'єна в контексті викликів революції	76
2.2.3.	Формування прогресивної системи професійної підготовки флейтистів в Паризькій консерваторії. «Нова школа для флейти...» Ф. Дев'єна	81
2.2.3.1.	Питання технології флейтового виконавства	84
2.2.3.2.	Художньо-інструктивні твори	93
2.2.4.	Жанр флейтового концерта у творчості Ф. Дев'єна.....	103
	Висновки до другого розділу	124

РОЗДІЛ 3.	ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ДІЯЛЬНОСТІ А. ЮГО ТА Й.Г. ВУНДЕРЛІХА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КЛАСІВ ФЛЕЙТИ ПАРИЗЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ І СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ.....	127
3.1.	Флейтові класи Паризької консерваторії в період економічної кризи кінця XVIII – початку XIX ст.....	127
3.2.	Виконавська і педагогічна діяльність А. Юго.....	132
3.3.	Творчість А. Юго-композитора.....	138
3.4.	«Méthode de Flûte du Conservatoire» А. Юго-Й.Г. Вундерліха – перший навчальний посібник для флейти в Паризькій консерваторії	145
3.4.1.	Чотириклапанна флейта як основний інструмент Паризької консерваторії.....	147

3.4.2. Засади загальної постановки інструмента та амбушура.....	151
3.4.3. Формування і розвиток артикуляції та штрихової техніки	154
3.4.4. Фразування. Динаміка. Орнаментика.....	157
3.4.5. Питання виконавської інтерпретації	161
3.4.6. Художньо-дидактичний матеріал.....	162
3.5. Й.Г. Вундерліх – виконавець	166
3.6. Педагогічна діяльність Й.Г. Вундерліха в Паризькій консерваторії	170
Висновки до третього розділу	176
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТОК А	208
ДОДАТОК Б	219
ДОДАТОК В	236

ВСТУП

Актуальність дослідження. Історія французького флейтового мистецтва, котре відрізняється вагомим внеском своїх представників у розвиток флейтової музики, виконавства і педагогіки, налічує більше трьох століть. Вже на початковому етапі його становлення Ж. Оттетером, Р. Філібером, М. Ла Барром, Ж.-К. Нодо, М. Блаве та іншими флейтистами королівської опери Людовіка XIV і Людовіка XV було створено достатньо масштабний художній репертуар, основи виконавської дидактики та інструментарій, котрі стали ґрунтовними засадами для формування французької флейтової школи. Достатньо широка популярність серед професійних музикантів і аматорів флейти траверсо, яка завдяки більш високим звукодинамічним можливостям поступово витіснила блокфлейту із оркестру і ансамблю, сприяла активізації сольного виконавства на інструменті. Заснування у 1725 році «Духовних концертів» дозволило розширити музично-культурну інфраструктуру Парижа для сольних і ансамблевих виступів інструменталістів. В програмах концертів регулярно з'являлись імена таких відомих флейтистів як М. Блаве, П.-Г. Бюффарден, Ф. Ро, Ф. Дев'єн, А. Юго, Й.Г. Вундерліх та інших музикантів, які з не меншим успіхом, ніж скрипалі та клавіристи, демонстрували свою майстерність перед вимогливою паризькою публікою.

Новий етап у розвитку музичного мистецтва Франції визначив 1789 рік. Французька революція стала не тільки початком зламу і повалення абсолютної монархії на шляху до встановлення демократичних принципів державного устрою, але й «... породила контрреволюції, перевороти та війни, які розбили суспільство і вплинули на короткочасне та довготривале професійне виживання музикантів у Парижі» [116, с. 1]. За достатньо короткий історичний період з 1789 р. по 1816 р. населення Франції пережило революцію, перевороти (1793, 1794, 1799, 1804, 1814-1815 рр.) та поразку у російській кампанії. Всі ці руйнівні явища негативно впливали на розвиток французької музичної культури і

флейтового мистецтва, зокрема. В той же час революційні події 1789 року, попри катастрофічні соціально-економічні, політичні і військові наслідки, дали поштовх зародженню прогресивних засад музичної культури, пріоритетними серед яких стають відмова від елітарності та звернення до масовості. Така зміна парадигм музичного мистецтва, в якій Франції судилось стати своєрідним полігоном для апробації більш ефективної культурної і політичної моделі суспільства, була обумовлена кардинальними соціальними, політичними та економічними перетвореннями. Їх проведення почалось безпосередньо після взяття Бастилії і супроводжувалось частою зміною політичних режимів і соціально-культурних пріоритетів, що відбивалось на розвитку музичного мистецтва і флейтового, зокрема. Тому для об'єктивного і всебічного вивчення останнього необхідний комплексний підхід, в якому питання флейтового виконавства, розвитку виконавської педагогіки і системи професійної підготовки музикантів, формування художнього концертно-педагогічного репертуару та інших складових флейтового мистецтва необхідно розглядати в безпосередньому взаємозв'язку із соціально-політичними та економічними перетвореннями. Саме вони складають основу для визначення напрямків розвитку музичної культури Франції того часу, однією із гілок якої є інструментальне мистецтво.

В сучасному вітчизняному та зарубіжному виконавському музикознавстві дослідження французького флейтового мистецтва здебільшого обмежені вузькими рамками питань виконавського, педагогічного, технологічного та художньо-аналітичного характеру, без розкриття аспектів їх взаємозв'язку з економічними, політичними і соціальними чинниками, характерними для окремого історичного періоду. Такий однобічно спрямований підхід далеко не завжди дає можливість створення повноцінної і об'єктивної оцінки процесів розвитку французького флейтового мистецтва певного часу. Показовою в цьому відношенні можна вважати ситуацію, яка склалася в оцінці французького флейтового виконавства і педагогіки в кінці XVIII – початку XIX ст. Саме цей

період характеризується наявністю суперечливих думок сучасних дослідників історії Франції, котра потерпала від перманентних революцій, внутрішніх і зовнішніх військових дій, в горнилі яких зароджувався новий суспільно-політичний устрій з республіканськими формами державного правління.

Обраний нами ракурс і період дослідження (кінець XVIII – початок XIX століття) зумовлені тими важливими процесами, які відбувались у французькому флейтовому мистецтві на тлі докорінних змін в житті суспільства. Започаткування прогресивної системи професійної мистецької освіти і заснування класів флейти в Паризькій консерваторії, розвиток технологічних засад виконавської педагогіки і формування концертного репертуару для інструмента, впровадження унікальної на той час форми щорічних конкурсних змагань як ефективного методу оцінки професійних навичок виконавців – всі ці питання ще не отримали достатнього наукового обґрунтування, вивчення та відповідної аргументації і вимагають значного поглиблення досліджень. Поява нових історичних та історіографічних матеріалів і архівних документів, безпосередньо пов'язаних із соціально-економічними і культурно-політичними факторами розвитку французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття, а також наявність відкритого доступу до їх електронного контенту дають можливість більш повного і різнобічного розкриття важливих аспектів, котрі раніше залишались поза увагою дослідників. Вказані чинники стали визначальними для нашого звернення до вивчення французького флейтового мистецтва означеного періоду й актуалізували проблематику дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського і відповідає темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (2015-2020).

Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні вченої ради НМАУ (протокол № 4 від 23 грудня 2020 року).

Об'єкт дослідження – західноєвропейське флейтове мистецтво.

Предмет дослідження – французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті формування системи професійної музичної освіти.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють 1780–1820 рр. як визначальний період процесу формування нової системи підготовки професійних флейтистів і класів флейти в Паризькій консерваторії.

Мета дослідження полягає у визначенні ролі професорів Паризької консерваторії Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха у становленні французької флейтової школи у революційний та післяреволюційний періоди і впливу соціально-економічних та політичних чинників на процес розвитку флейтового мистецтва у Франції впродовж 1789–1816-х років.

Основні завдання дослідження:

- дослідити початковий етап формування системи професійної підготовки виконавців в контексті соціально-економічних і політичних перетворень Великої французької революції;
- розкрити процес становлення і розвитку класів флейти в Паризькій консерваторії в кінці XVIII – початку XIX ст.;
- виявити маловідомі факти творчої діяльності Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха та визначити їх внесок у розвиток французького флейтового мистецтва;
- проаналізувати основні етапи формування французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX століття;
- здійснити аналіз флейтових посібників Ф. Дев'єна, А. Юго-Й.Г. Вундерліха;
- здійснити структурно-функціональний і виконавський аналіз окремих флейтових опусів Ф. Дев'єна та А. Юго.

Матеріалом дослідження стали флейтові трактати і навчальні посібники Ж. Оттетера [120; 121], М. Корретта [77], Ф. Дев'єна [83], А. Юго-Й.Г. Вундерліха [122], Й.Й. Кванца [25; 155; 156; 157, 158]; флейтові твори Ф. Дев'єна, А. Юго, а також французькі музично-періодичні видання ХІХ століття, іконографічні та документальні матеріали тощо.

Методологічну основу дисертації склали загальнонаукові комплексний та історичний підходи і спеціальні методи, сформовані у сучасному вітчизняному історичному та теоретичному музикознавстві:

- *історико-генетичний метод* – у розкритті генези та етапів формування класів флейти Паризької консерваторії і творчої діяльності Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха;
- *історіографічний метод* – для визначення і систематизації джерелознавчих матеріалів (флейтових трактатів і шкіл, періодичних видань, архівних матеріалів і т.д.) в процесі їх аналізу;
- *компаративний метод* – у порівнянні виконавських і педагогічних принципів професорів класів флейти Паризької консерваторії;
- *аналітичний метод* – для здійснення структурно-функціонального і виконавського аналізу флейтових опусів Ф. Дев'єна, А. Юго.

Крім вказаних методів в процесі роботи були використані й інші (індуктивний, дедуктивний, логічний, хронологічний, ретроспективний), котрі дали змогу всебічно дослідити процес розвитку флейтового мистецтва Франції кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст..

Теоретичною базою дисертації стали:

– фундаментальні праці і статті вітчизняних та зарубіжних авторів з історії, теорії і практики виконавства на флейті – В. Березіна [4; 5], В.А. Захарової [16; 17], А.Я. Карпяка [19], В. Качмарчика [20; 21; 24], М. Хазанова [48], Р. Ahmad [53], Ph. Bate [59], Т. Verbiguier [61; 62], Н.-L. Blanchard [64], Е. Blakeman [65], Thomas Boehm [69], Theobald Boehm [67; 68], J.M. Bowers [70], М.С.Ж. Byrne [71], G. Cambini [73], Р.Н. Camus [74],

R. Carte [75], M. Castellani [76], Ch. De Lusse [81], F. Demmler [82], Cl. Dorgeuille [85], L. Drouët [88], À. Farrenc [94], H.M. Fitzgibbon [97], L. Fleury [98; 99], T.D. Giannini [108], D. Glick [109], A. Goldberg [111], E. Humblot [123], R. Jacobsen [124], K. Lenski, [130], R. Le Roy, [154], L. Lorenzo [132], W. Montgomery [136], U&Ž. Pešek [140], J.-G. Prod'homme [131], A.V. Pontecoulant [147; 148; 149; 150; 151], A. Pougin [152], A. Powell [153], R.S. Rockstro [161], K. Rubinoff [162; 163], L. Stoltz [173], G. Scheck [165], M.H. Schmid [171], P. Taffanel [174], M. Tellier [175], N. Toff [178], J.G. Tromlitz [179; 180; 181], K. Ventzke [185];

– роботи з історії інструментального виконавства – Ф. Куперена [29], С. Левіна [30; 31], Ю. Усова [46; 47], Я. Мільштейна [34], П. Подмазової [38; 39], С.Р.Е. Bach [57], С. Bauer [60], [69], [69], [69], [69];

– роботи з історії і теорії музики – Г. Аберта [1], А. Бейшлага [3], Г. Берліоза [6; 7; 63], Ч. Бьорні [8; 9], М. Друскіна [11; 12], Л.В. Кирилліної [27], П.О. Луцкера [33], Н. Переверзева [35; 36], О.В. Подколзіної [37], А. Радиге [41], Р. Роллана [42], В.М. Холопової [49], Н. Шерман [51], О.М. Цибко [50], W. Auhagen [56], A. Dandelot [78], W. Dean [79], A. Dratwicki [87], R. Eitner [91], D. Greer [110], E. Gubiec [112], J.Ch.D. Healy [116], D. K. Holoman [117; 118], E. Jardin [125], Th. Lassabathie [126], C. Pierre [142, 143; 144; 145; 146], L. Ratner [159], A. Vernaelde [186] та інші загально-історичні та довідково-біографічні джерела F.J. Fetis [95; 96], E. L. Gerber [104-107], G. Schilling [166-170], J.G. Walther [187].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- здійснено комплексне дослідження французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті формування системи професійної музичної освіти;
- розроблено загальну історіографію французького флейтового мистецтва XVIII –XIX ст.;

- показано етапи формування французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX ст.;
- розкрито вплив політичних та соціально-економічних чинників на процес становлення флейтових класів Паризької консерваторії;
- досліджено маловідомі факти творчої діяльності Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха;
- визначено внесок Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст.;
- здійснено компаративний аналіз «Méthode de Flûte du Conservatoire» А. Юго-Й.Г. Вундерліха;
- проаналізовано твори для флейти Ф. Дев'єна та А. Юго.

Уточнено:

- особливості артикуляційної фонетики подвійного стакато Ф. Дев'єна;

Дістали подальшого розвитку:

- дослідження строю і акустичної системи конструкцій флейт XVIII – початку XIX ст.;
- питання технологічних аспектів формування амбушуру.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертації можуть використовуватися в подальших наукових дослідженнях означеного напрямку, у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема у курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П.І. Чайковського. Основні положення дисертації викладені в доповідях на п'яти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях: «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 29-30 березня 2018 р.), «Динаміка становлення

індивідуального стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, 5-6 квітня 2019 р.), «Теобальд Бьом і Україна. Традиції та тенденції розвитку виконавства на духових інструментах» (Київ, 15-16 жовтня 2019 р.), «Стан і перспективи розвитку музичної освіти у галузі підготовки виконавців на духових та ударних інструментах в Україні» (Київ, 4 листопада 2019), «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (Харків, 22-23 жовтня 2020 р.),

Публікації. Результати дослідження висвітлюються у 3 одноосібних наукових статтях, з яких 2 опубліковані у фахових виданнях, затверджених МОН України, та 2 – в іноземних виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, додатків (29 сторінок, що включають 31 нотний приклад, 10 малюнків), списку використаних джерел (189 найменувань, з них 137 іншомовних). Загальний обсяг роботи становить 237 сторінок (з них – 176 основного тексту).

РОЗДІЛ 1

ФРАНЦУЗЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ. В МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Історичні та історіографічні джерела дослідження французького флейтового мистецтва

Основу дослідження розвитку мистецтва будь-якого періоду складає вивчення джерельної бази як сукупності різноманітних історичних джерел [2, с. 10-11]. Спираючись на їх аналіз ми отримуємо можливість об'єктивного відтворення і розкриття хронології історичних подій, процесу їх зародження і розгортання з метою виявлення внутрішніх законів розвитку, зовнішніх впливів, закономірностей або протиріч.

Сучасне історичне джерелознавство пропонує декілька критеріїв класифікації джерел (документальні, речові та ін.) [11; 40], виділяючи у якості основних *письмові джерела: первинні* – історичні тексти або документальні матеріали (законодавчі акти, накази, розпорядження, звіти, ділове офіційне листування та ін.) та *вторинні, або історіографічні*, які реконструюють історичне минуле (статті, монографії, магістерські та дисертаційні праці, підручники тощо) [18; 26]. Основу джерельної бази нашого дослідження склали як первинні, так і вторинні джерела: флейтові трактати XVIII – початку XIX ст., законодавчі акти та офіційні документи, хроніки і мемуари, матеріали періодичних видань відповідного періоду, статті і дисертації з історіографії французького флейтового мистецтва, довідково-енциклопедична література тощо.

Вивчаючи джерельну базу розвідок французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття необхідно зазначити, що питання аналізу і оцінки історичних і історіографічних джерел даної проблематики, а також їх класифікації ще не знайшли належного наукового відтворення. Зазначимо, що

означена ситуація склалась не тільки у вітчизняному виконавському музикознавстві, але й у зарубіжному. Навіть у фундаментальних працях таких відомих дослідників як Дж. Бауерс (J.M. Bowers) [70], Кл. Доржей (Cl. Dorgeuille) [85], Е. Блейкмен (E. Blakeman) [65], котрі присвячені дослідженню історії французького флейтового виконавства і окремим його представникам, питання історіографії носять побіжний характер. Майже відсутній аналіз історичних та історіографічних джерел в дисертаційних роботах і в інших авторів – К.Г. Сера (K.G. Sarah) [164], Штольц Л. (L. Stoltz) [173], Д. Глік (D. Glick) [109], котрі фактично ігнорують значний масив робіт дослідників попередніх епох, що в часовому вимірі значно ближче знаходились до тих історичних подій, а іноді могли бути їх прямими учасниками.

Одним з перших важливих історіографічних джерел, котре досліджує витоки формування французького флейтового мистецтва, необхідно визнати хрестоматійний трактат «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, 1752) [155; 156] видатного німецького флейтиста, композитора, вченого-теоретика і педагога Й.Й. Кванца (1697-1773). Незважаючи на те, що його фундаментальна праця була присвячена теорії і практиці флейтового виконавства, саме в ній вперше зустрічається, за словами М.С. Друскіна, критичне осмислення процесів *історичного розвитку французького флейтового мистецтва* (розрядка наша – Р.О.) [12; 13].

Відомий камер-музикант Фридриха II, спираючись на малочисельні праці того часу, виділяє старовинній флейті траверсо у своєму трактаті окрему главу «Коротка історія і опис флейти траверсо» (Kurze Historie und Beschreibung der Flöte traversiere). Загальний обсяг чотирьох параграфів цієї глави становить лише шість сторінок тексту, насичених різнобічною інформацією. Автор висвітлює особливості конструкції флейти, яка існувала впродовж останнього століття, та безпосередньо розкриває роль французьких флейтистів в

удосконаленні інструмента, а також оцінює рівень виконавської майстерності своїх попередників та колег-сучасників.

Кванц вважав, що найбільш суттєвим внеском французьких музикантів у розвиток старої німецької флейти безклапанної конструкції було її оснащення клапаном *Dis*, без якого «...на ній неможливо грати в усіх тональностях» [155, с. 24]. Розв'язання даної проблеми значно розширювало сферу використання інструмента, особливо в контексті академічного професійного виконавства.

Називаючи найбільш відомі імена французьких колег, німецький флейтист зазначає їх високий професійний рівень: «У Франції першим, хто прославився своєю грою на вдосконаленій флейті, був Філібер, після нього – Ля Барр і Оттетер ле Роман, за ними прослідували Бюффарден і Блаве, який набагато перевершив у виконавській майстерності своїх попередників» [там само].

Стислу характеристику французьких виконавців у «Досвіді...» доповнюють щоденникові нотатки в «Автобіографії» Й.Й. Кванца, яка була опублікована Ф.М. Марпургом у 1755 році в збірці «Історико-критичні статті про сприйняття музики» (*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*) [157]. Критично оцінюючи рівень оркестру Гранд-опера після його відвідування, Кванц згадує кількох флейтистів – Лукаса, двох братів Браунів і Нодо, та знову високо оцінює віртуозну майстерність М. Блаве, його привабливі людські якості: «Його люб'язність і хороші манери дозволили нам скоро стати друзями; і я багато в чому вдячний йому за можливість запозичувати численні прийоми...» [20, с. 59].

Ще один епізод «Автобіографії», присвячений французьким виконавцям, стосується П'єра-Габріеля Бюффардена, в котрого молодий Кванц впродовж чотирьох місяців брав уроки. Він досить скупко оцінює роль свого наставника і майбутнього колеги в оркестрі Дрезденської придворної капели, зазначаючи його технічну досконалість, зокрема, що він «переважно грав швидкі частини, де особливо була відчутна сила маестро» [157, с. 209].

Не зважаючи на достатньо обмежений обсяг характеристики французького флейтового мистецтва кінця XVII – першої половини XVIII століття в працях Й.Й. Кванца, вона включає одну із перших спроб періодизації історії французької флейтової школи. Кванц виділяє три етапи розвитку флейтового мистецтва зазначеного періоду, котрі представлені трьома поколіннями паризьких музикантів. Перше покоління репрезентував придворний флейтист і гобоїст Людовика XIV Ф. Філібер (1639-1717); друге – придворний флейтист і композитор Людовика XIV та Людовика XV Мішель де ла Барр (1675-1745) та Жак Мартін Оттетер (1674-1763); третє – флейтист Дрезденської придворної капели і вчитель Й.Й. Кванца П'єр-Габріель Бюффарден (1690-1768), флейтист-віртуоз, соліст Гранд-опера, композитор і педагог Мішель Блаве (1700-1768) і менш знані виконавці – Лукас, два брати Брауни та Ж.К. Нодо (бл. 1690-1762?)¹, які стали відомі Кванцу після його відвідання Парижа у 1726 р.

Зрозуміло, що представлений Кванцем список не міг охопити всіх французьких флейтистів, до нього не включені імена таких відомих паризьких віртуозів як Р.П. Декото (1645-1728) – придворний флейтист та гобоїст, виконавці наступних поколінь – Атіс (1715-1784), Де Люсс (бл. 1720-25 – після 1774) та інші. У висновку, незважаючи на критичну оцінку оркестру, він високо відзначив віртуозну майстерність паризьких флейтистів. Стисле висвітлення витоків формування французької флейтової школи здійснюється на основі власних вражень і спостережень, які були отримані Й.Й. Кванцем під час «творчого відрядження» до Парижа й інших європейських столиць з метою осягнення «стилів різних народів». Той факт, що німецький музикант в загальній характеристиці флейтового мистецтва першої половини XVIII століття виділяє представників французької школи, сам по собі є

¹ Роки життя Лукаса і братів Браунів не відомі. Т.Т. Underwood в дисертаційному дослідженні, присвяченому творчості Ж.К. Нодо, посилаючись на існуючі документи і більш ранні публікації Л. Фльорі, вказує роком смерті флейтиста 1762 р. [183, с. 14].

підтвердженням її лідируючої позиції на теренах Європи. При порівнянні французького і німецького виконавства на поперечній флейті в оціночних висловлюваннях Й.Й. Кванца щодо конкурентів відчувається деяка професійна заздрість і помітна стриманість іноземця.

Більш пізній період історичного розвитку французького флейтового виконавства (кінець XVIII ст. – перша половина XIX ст.) докладніше розглянуто редактором щотижневого музичного журналу «Revue et Gazette musicale de Paris» А.-Л. Бланшаром (1778-1858)². В статті «Флейтисти» [64] він фокусує увагу на досягненнях найбільш відомих французьких флейтистів кінця XVIII ст. і своїх сучасників, з окремими з яких Бланшар був добре знайомий як автор музично-театральних творів. Імена знаменитих віртуозів-флейтистів, перших професорів Паризької консерваторії – Ф. Дев'єна, А. Юго, Й.Г. Вундерліха, Ж. Шнайцхоффера, – ще зберігались у спогадах їх учнів та послідовників, на які спирався автор. Це давало можливість детальніше висвітлити маловідомі епізоди творчої біографії музикантів, розкрити їх внесок у розвиток французького флейтового мистецтва.

А.-Л. Бланшар виділяє три етапи в історії флейтового виконавства Франції наступного періоду, часові рамки котрого охоплюють тільки революційні і постреволуційні роки. Якщо перший етап він повністю пов'язує із діяльністю засновників класів флейти Паризької консерваторії, то другий, на його переконання, репрезентували представники наступного покоління – професори Ж. Гійу (1787-1853) та Ж.-Л. Тюлу (1786-1865), а також концертуючі виконавці-віртуози А.Б.Т. Бербіг'є (1782-1838) та Л. Друе (1792-1873), які не поступались майстерністю титулованим митцям. Успішний характер їх активної творчої і виконавської діяльності А.-Л. Бланшар пов'язує із

² Анрі-Луї Бланшар (H.-L. Blanchard), французький скрипаль, композитор, драматург і критик. Починаючи з 1836 року і до останніх днів свого життя він був редактором «Revue et gazette musicale».

суспільно-політичними змінами в країні, котрі супроводжували відновлення монархічної влади династії Бурбонів у період Реставрації (1815-1830 рр.).

Найбільш повний виклад історії французького флейтового виконавства означеного періоду містить стаття «Флейта і флейтисти у французькому мистецтві XVII та XVIII ст.» відомого паризького флейтиста і дослідника Л. Фльорі [98]. Її поява в журналі «The Musical Quarterly» Оксфордського університету³ в 1923 р. відкриває нову сторінку в дослідженні історії флейтового мистецтва Франції. Л. Фльорі вперше вдається до комплексного вивчення історії виконавства на інструменті і не тільки традиційно зосереджує увагу на персоналіях відомих музикантів, але й здійснює достатньо розгорнутий аналіз флейтового репертуару. Його внеском можна вважати відкриття чисельної спадщини флейтових опусів Ж.-К. Нодо, якого згадував у своєму трактаті Й.Й. Кванц. Як стверджує Л. Фльорі «...справжнє досягнення Нодо полягає в особливо чисельних і різноманітних композиціях, які, безумовно, висувають його в перший ряд майстрів інструментальної музики тієї епохи» [98, с. 533]. Такий висновок зроблений автором після дослідження каталогу паризького видавця Баллара, в якому було виявлено не менше 20 виданих за життя композитора збірок сонат та інших творів, переважна більшість яких була написана для флейти. За кількістю флейтових опусів спадок Нодо значно перевершував флейтовий репертуар, створений Ж. Оттетером, М. Блаве та іншими композиторами-флейтистами XVIII ст.

В полі зору Л. Фльорі опинились не тільки чисельні опуси для флейти французьких авторів, попутно він згадує і концерти та квартети В.А. Моцарта, варіації Л. Бетховена та інших композиторів XVIII ст. – початку XIX ст. В статті також наведено огляд виступів в «Духовних концертах» окремих французьких та німецьких флейтистів (М. Блаве, Й.Б. Вендлінг,

³ Стаття була опублікована в перекладі американського музичного журналіста і перекладача Ф.Г. Мартенса (F.H. Martens, 1874-1932), який часто вказується як співавтор, а не перекладач.

П.-Г. Бюфарден). Серед персоналій французьких музикантів пріоритет надано Ж. Оттетуру, М. де ла Барру, М. Блаве, П.-Г. Бюфардену, Ж.-К. Нодо та Ф. Дев'єну, творча діяльність яких розглядається в безпосередньому взаємозв'язку виконавської і композиторської практики. Публікація Л. Фльорі є також одним із небагатьох прикладів аналізу існуючих художніх артефактів: досліджуючи іконографічні джерела Л. Фльорі намагається внести уточнення в ідентифікацію окремих французьких флейтистів, зображення яких невірно визначались.

Серед окремих недоліків статті слід вказати на відсутність в ній бібліографії та посилань. Але, як виявляє огляд інших публікацій «The Musical Quarterly», для даного видання на той час це було загальноприйнятою практикою. Відсутність списку літератури не дає можливість встановити, на які джерела спирається автор при створенні історичної панорами французького флейтового мистецтва окремого періоду, і наскільки об'єктивними їх можна вважати.

Стаття Л. Фльорі «Флейта і флейтисти...» є не єдиною його публікацією з історії флейтового мистецтва. Ще одним масштабним доробком дослідника стала робота про історію, теорію і практику флейтового виконавства, написана для «Музичної енциклопедії і словника консерваторії» [100]. Як зазначається у вступі, її підготовка почалась з подачі професора П. Таффанеля (1908), учнем якого був Фльорі. Пропозиція вчителя щодо опрацювання великого обсягу матеріалу, накопиченого ним за роки педагогічної діяльності в консерваторії, була із зацікавленістю прийнята вихованцем. Однак передчасна смерть наставника перервала плідне співробітництво і змусила Л. Фльорі самостійно зосередитись на роботі над статтею⁴, котра продовжувалась більше півтора

⁴ В короткій передмові Л. Фльорі з цього приводу зазначає: «Наступна стаття таким чином була повністю написана підписантом цих рядків. Я хотів би заявити, щоб при виявленні помилок чи слабких місць не приписувати їх Полю Таффанелю. <...> Якщо ця робота буде цікавою, то ми віддаємо шану видатному музиканту, який був найбільшим флейтистом свого часу і захоплюючим вихователем [100, с. 1483]. Враховуючи вказані побажання, ми в переважній більшості посилаємось на Л. Фльорі, як автора тексту.

десятиліття. Підготовлений ним у співавторстві із П. Таффанелем матеріал увійшов в унікальну енциклопедію Паризької консерваторії, котра охоплює практично всі напрямки історії, теорії і практики музичного мистецтва⁵.

Окремий розділ видання присвячено флейті і флейтовому виконавству. Л. Фльорі фактично є єдиним із авторів публікацій, хто, висвітлюючи шляхи розвитку духового інструмента і мистецтва гри на ньому, докладно розглядає історичні етапи становлення європейських національних шкіл. У загальному огляді флейтового мистецтва різних країн особлива увага приділяється французькій флейтовій школі, котрій автор виділяє значно більше місця, ніж німецькій, англійській або італійській. Розкриваючи процес її формування в кінці XVII і впродовж XVIII століття, Л. Фльорі стисло зупиняється на окремих персоналіях флейтистів, котрі раніше були розглянуті в журнальній статті. У порівнянні з попередньою публікацією значно скорочено аналіз флейтового репертуару, створеного Ж. Оттетером, М. де ла Барром, М. Блаве, Ж.-К. Нодо та іншими виконавцями-композиторами. Підводячи підсумок внеску французьких музикантів XVIII ст. у розвиток виконавства на інструменті, автор доповнює існуючий список персоналій новими, менш відомими іменами віртуозів: Мао, брати Піше, Лукас, Філідор, Коррет, Лаво, Де Ка, Шале, Бургун, Мурет, Ханвілль, Піперо, Ле Саллантін, Ф. Ро, Ч. Делюс [174, с. 1518] та ін., відомості про більшість з яких на сьогоднішній день досить обмежені.

Значно більш інформативним представляється висвітлення діяльності французьких флейтистів XIX ст. У центрі уваги Л. Фльорі знаходяться постаті професорів Паризької консерваторії, службова інформація про яких зберігалась в архівах навчального закладу, а пізніше була опублікована у документальних виданнях основних історіографів навчального закладу Т. Лассабаті (M. Lassabathie) [126] та К. П'єра (C. Pierre) [142; 143;], котрі використовуює

⁵ В електронному вигляді багатотомні видання «Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire – Partie 1» (1913-1920) та «Encyclopédie et dictionnaire du conservatoire, deuxième partie : technique, esthétique, pédagogie» (1925-1931) доступні на сайті <https://www.metronimo.com/fr/bibliotheque/>.

дослідник. Незважаючи на відсутність загальної бібліографії, автор вказує на запозичення списку професорів консерваторії із видання К. П'єра [100, с. 1521].

Крім здобутків представників французької флейтової школи, які були в штаті консерваторії, розглядається і діяльність приватних викладачів, котрі не входили до складу педагогів навчального закладу, але відзначились вагомими творчими досягненнями у розвитку флейтового мистецтва.

Здійснений Л. Фльорі стислий аналіз історичного розвитку європейських шкіл дає можливість простежити в основному хронологію їх формування, однак обмежені рамки енциклопедичного видання не дозволили автору розкрити виконавсько-стильові, художні і технологічні особливості кожної з них і відмінності між ними. Однак, порівнюючи зміст флейтового розділу «Музичної енциклопедії ... консерваторії», написаний Л. Фльорі і П. Таффанелем, із подібними сучасними енциклопедичними статтями у Grove [176; 178], MGG [84], слід зазначити, що за своїм інформаційним наповненням видання Паризької консерваторії і до тепер не втратило актуальності.

Основою об'єктивного дослідження історії французького флейтового мистецтва кінця XVIII і XIX століть є документальні історичні джерела. Серед них значне місце займають закони і державні акти, які видавались в революційний (1789) і післяреволюційний періоди. Вони були пов'язані із процесом формування системи професійної музичної освіти і заснуванням Паризької консерваторії, реформуванням музично-театральних та оркестрових установ і регламентацією їх діяльності та іншими важливими подіями, обумовленими новою культурно-мистецькою політикою держави.

Одним із перших авторів документальної історії Паризької консерваторії, в котрій у хронологічній послідовності відтворено етапи формування нового навчального закладу, є її «основний історіограф» Теодор Лассабаті⁶. У 1860

⁶ Відомості про Т. Лассабаті (T. Lassabathie, 1800-1871) досить обмежені. В короткому біографічному словнику, який розміщений в кінці «Історії Імператорської консерваторії музики та декламації...», про себе він вказує наступне: «...Лицар

році він публікує масштабну працю «Історія Імператорської консерваторії музики та декламації з подальшими документами, зібраними та впорядкованими Лассабаті» (*Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, suivie de documents recueillis et mis en ordre par M. Lassabathie*) [126], назва котрої досить точно відповідає змісту роботи та меті автора, яку ще раз підтверджено в короткій передмові: «Я вважав, що дуже велика кількість документів, котрі стосуються консерваторії і які мені вдалося зібрати після довгого і кропіткого дослідження, можуть бути корисними та цікавими для всіх, хто займається музичним мистецтвом» [126].

Величезний обсяг офіційних державних і внутрішніх консерваторських документів, котрі Лассабаті пощастило накопичити під час перебування на керівній посаді в Управлінні театрів Міністерства внутрішніх справ, яке опікувалось всіма музично-театральними установами Франції, а пізніше, працюючи адміністратором консерваторії, представляє надзвичайну цінність для дослідження історії становлення і розвитку навчального закладу, який з моменту відкриття став центром французької музики. Попри «сухий і лаконічний» стиль викладу, на що вказує сам автор, його намагання зберегти автентичність і канцелярську чистоту оригінальних текстів державних актів, законів і розпоряджень, для сучасних історичних досліджень слід вважати перевагою, а не недоліком. Факсимільний варіант демонстрації документальних текстів лише підвищує об'єктивність їх сприйняття та позбавлений будь-якого суб'єктивізму в трактовці історичних фактів.

Викладені Т. Лассабаті в хронологічній послідовності адміністративно-правові акти та директиви різних державних інституцій, внутрішньо-консерваторські документи і розпорядження, відомості про кадровий професорсько-викладацький склад, інформація фінансово-економічного

Почесного легіону. Колишній керівник офісу театрів в Міністерстві внутрішніх справ. Адміністратор консерваторії з 1 серпня 1854 року» [126, с. 437].

характеру та багато інших циркулярів, котрі регламентували діяльність начального закладу, дозволяє виокремити необхідні матеріали, що стосуються організації та змісту навчання у класах флейти, і створити базу оригінальних історичних документів для об'єктивного розкриття основних етапів розвитку флейтового мистецтва в стінах Паризької консерваторії впродовж 1795-1816 рр. Лаконічні коментарі автора, які супроводжують окремі джерела, і ретельний опис подій сприяють створенню більш широкої картини для повноцінного розуміння їх сутності.

Після появи праці Т. Лассабаті, в аналогічному жанрі історичної документалістики виходить ціла серія фундаментальних робіт відомого паризького музикознавця К. П'єра (C.V.D. Pierre)⁷. Серед праць, присвячених історії консерваторії, «Духовних концертів», оркестру Гранд-опера та інших паризьких музичних установ, виділяються наступні: «Б. Сарретт та витоки Національної консерваторії музики та декламації» (B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation, 1895) [144], «Національна консерваторія музики та декламації: історичні та адміністративні документи» (Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs, 1900) [142], «Історія “Духовних концертів” 1725–1790» (Histoire du Concert spirituel 1725–1790) [146], (Le magasin de musique a l'usage des fêtes Nationales du Conservatoire) та інші. Вони мають величезне значення для створення повномасштабної картини розвитку музичного мистецтва і освіти у Франції XVIII-XIX ст., та, як вказують дослідники, «... до цих пір є основним джерелом будь-яких досліджень ... через їх повноту та наукову точність» [160].

⁷ Констант-Віктор-Дезір'є П'єр (Constant-Victor-Désiré Pierre 1855-1918) – французький музикознавець і фаготист. Навчався в Паризькій консерваторії по класу фагота з 1878 по 1881 рр., одночасно грав на фаготі в паризьких театрах. Пізніше обіймав різні адміністративні посади у військовому міністерстві та в Паризькій консерваторії. Написав і видав цілу низку історичних робіт про музику Французької революції, історію Паризької консерваторії та музично-театральних закладів Парижа [160].

У 1895 р., ще до появи більш чим тисячесторінкового видання «Національна консерваторія музики та декламації: історичні та адміністративні документи», К. П'єр завершує дослідження про засновника Паризької консерваторії Б.Б. Сарретта, в якому розкриває значення його постаті у процесі формування навчального закладу і його кадрового потенціалу в контексті революційних подій. Це видання було приурочено ювілейній даті – 100-річчю з дня заснування Паризької консерваторії. Необхідність у створенні нової, більш повної історії консерваторії К. П'єр обґрунтовує потребою подальшого поглиблення та дослідження «білих плям», які через відсутність окремих документів не вдалося розкрити Т. Лассабаті. Як зауважує автор, «хоча і неповна робота Лассабаті мала безперечну корисність, її продовження або капітальний ремонт видався необхідним» [142, с. XI].

Активний пошук документів та інформаційних матеріалів в різних паризьких установах і архівах та їх систематизація продовжувались тривалий час, внаслідок чого «...повне видання було остаточно підготовлено через чотири роки» [142, с. XII]. На фінальному етапі робота над «оновленою» історією консерваторії була прискорена у зв'язку із наближенням Всесвітньої виставки в Парижі (1900), для участі в якій вперше було запрошено консерваторію разом із іншими мистецькими навчальними закладами. Для завершення видання у нововизначений строк «...було внесено деякі зміни в початковий план, щоб отримати ... методично впорядковану повноцінну роботу» [142, с. XII].

Як вказано у назві опублікованої праці «Національна консерваторія музики та декламації: історичні та адміністративні документи», її головною метою стало створення повноцінної картини всіх сторін організації та становлення навчального закладу нового типу на основі «...відтворення повністю деяких історичних документів (положення, звіти, укази, накази, програми, кореспонденція міністрів); інші були повністю реконструйовані із запозичених з автентичних матеріалів (номінативні та числові показники,

періодичні та алфавітні списки, статистика, бюджети, біографічні повідомлення, нагороди тощо» [там само].

Зазначимо, що опора на оригінали документів є визначальною рисою музично-історичних праць К. П'єра, що забезпечує високий рівень достеменності відтворення історичних подій і їх ґрунтовної об'єктивної оцінки.

1.2. Концертна діяльність французьких флейтистів у періодичних виданнях XVIII-XIX ст.

Не менш важливими історичними джерелами в контексті точності фіксації культурно-історичного явища або окремої виконавсько-мистецької події виступають періодичні видання, які дозволяють достатньо чітко встановити їх локацію і хронологію. В залежності від форми викладу матеріалу (інформації), достовірності або упередженості, ступені близькості джерела до відображеної в ній події вони можуть належати як до письмових оповідальних, так і документальних історичних джерел.

Серед найбільш ранніх французьких періодичних видань, що друкувались переважно у Парижі, виділяється заснований у 1672 році популярний часопис «Меркю́р де Франс» (*Mercur de France*), на сторінках якого разом із хронікою повсякденних місцевих подій нерідко зустрічається різноманітна музична інформація: критичні замітки та відгуки на концерти як відомих, так і малознаних виконавців, реклама нотних видань і навчальних посібників, інші повідомлення. Всі вони дозволяють наблизитись до об'єктивного відтворення реальної картини музичного життя Франції, визначити роль і місце флейтового мистецтва у виконавській культурі країни, виявити та оцінити погляди різних авторів щодо змісту і особливостей культурно-мистецького процесу та ін..

Аналіз публікацій у «Меркюр де Франс» з 1724 по 1758 рр. (електронні версії) з фондів Національної бібліотеки Франції (BnF) свідчить про помітну активізацію концертних виступів флейтистів після заснування А.Д. Філідором «Духовних концертів» у 1725 році. Якщо у випусках часопису за 1725 р. практично відсутні повідомлення про флейтові концерти, то у квітневому номері 1726 р. ми знаходимо інформацію про виступи М. Блаве і Лукаса, які 9 квітня успішно виступили перед слухачами: «...кожен окремо виконали концерти на німецькій флейті, яким дуже аплодували»⁸. Одночасно в цій же замітці автор інформує про дебют месьє П.Г. Бюффардена – французького музиканта родом із Провансу, котрий знаходився на службі в польського короля, і з захопленням повідомляє, що останній «...кілька разів грав концерти на своїй флейті, з усією точністю та жвавістю» [там само].

Найчастішим гостем в «Духовних концертах» був молодий М. Блаве, який виступав з сольними і ансамблевими програмами з колегами-інструменталістами різних спеціальностей. Серед його партнерів окрім флейтиста Лукаса періодично з'являється ім'я франко-італійського скрипаля Ж.-П. Гіньйона (1702-1774), разом з котрим вони пізніше організують квартет у співдружності з віолончелістом і клавесиністом принцом Едуардом і гамбістом Жан-Батистом Форкре (1699-1782).

Музична інформація у «Меркюр де Франс» не обмежується короткими повідомленнями про концерти флейтистів, тут також часто рекламується нотна література для інструмента та окремі методичні посібники, котрі супроводжуються розгорнутою анотацією. Наприклад, у рекламному повідомленні про видання «Нового короткого і простого методу швидко навчитися грати на флейті» Атіса (Atys), розміщеному в травневому випуску часопису 1758 року, автор разом із загальною характеристикою посібника, розкриває важливі технологічні аспекти виконавства і загострює увагу на таких

⁸ «Mercure de France», 9 avril 1726, p. 844

доволі специфічних питаннях як постановка рук, амбушура, дихання та ін⁹. Такий підхід до рекламування флейтової літератури досить рідко зустрічається в періодичних виданнях не музичного спрямування. Важливість подібної інформації для сучасних дослідників полягає не тільки у підтвердженні фактів існування розвиненої реклами, але й дає можливість встановити точність дати видання «Нового методу...», дискусія про яку точиться по сьогоднішній день.

До важливих історичних джерел, котрі віддзеркалюють хронологію музично-історичних подій, що відбувались в Парижі, належить перша французька щоденна газета «Журналь де Парі» (Journal de Paris), котра видавалась у 1777-1840 рр. Незважаючи на скромний обсяг та невеликі розміри¹⁰, в ній вже з перших номерів були започатковані музична і театральна рубрики. В них регулярно висвітлювалась інформація про концерти, театральні вистави, в тому числі оперні постановки Королівської академії музики (Académie Royale de Musique) та Комеді Італьян (Comédie-Italienne), друкувалась реклама про нотні видання та ін.

Найбільша активність флейтистів та інших виконавців на духових інструментах, як свідчать газетні повідомлення «Журналь де Парі», спостерігалась також в «Духовних концертах», котрі проводились під час Великого посту і релігійних свят, коли оперні спектаклі в театрах припинялись. В той час столицю Франції намагались відвідати кращі музиканти європейських оркестрів. Досить частими гостями у паризької публіки, за твердженням В.А. Моцарта¹¹, були солісти славнозвісного мангеймського оркестру, з котрими він згодом також вирішив відвідати музичну столицю Європи. Слова видатного композитора повністю підтверджуються замітками у «Журналь де Парі». Починаючи з 12 квітня 1778 р. у газетних публікаціях повідомляється

⁹ «Mercure de France», mai 1758, pp. 171-173.

¹⁰ Чотири двополосні сторінки формату А 4.

¹¹ В листі батькові молодий композитор, посилаючись на Й.Б. Вендлінга, писав, що концерти в Парижі це єдина можливість, «де ще можна заробити гроші і справжні почесті» [1, с. 92-93].

про майже щоденні виступи в залах палацу Тюїльрі німецького флейтиста Й.Б. Вендлінга (1723–1797), гобоїста Ф. Рамма, фаготиста Г.В. Ріттера, котрих Ч. Бьорні називав «”армією генералів”», здатних не тільки скласти план битви, а й виграти її» [8, с. 49]. В програму кожного концерту виконавці-композитори включають свої нові твори. Й.Б. Вендлінг, як і його колеги, виконує переважно власні флейтові концерти та камерні твори для ансамблю¹², а також опуси французьких композиторів.

Особливу активність в концертах разом з мангеймськими музикантами демонструє валторніст Дж. Пунто (1746-1803)¹³, котрий, в переважній більшості як соліст, майже щодня виступає перед паризькою публікою. Така активність чеського музиканта¹⁴, можливо, була пов’язана із його намаганням в подальшому продовжити свою кар’єру в Парижі¹⁵.

Судячи із програм «Духовних концертів» виконавці на духових інструментах надзвичайно часто з’являлись перед аристократичною публікою палацу Тюїльрі. Особливо це відчувається у виступах гастролерів з мангеймського оркестру, програми котрих включали іноді по 2-3 концерти для духових (гобой, флейта, валторна, рідше фагот). Однак і місцеві музиканти-духовики під час тимчасового припинення оперних вистав були активними учасниками «Духовних концертів».

Дебют Ф. Дев’єна-флейтиста¹⁶ в «Духовних концертах», як свідчить «Журналь де Парі» від 24 грудня 1782 року, відбувся, скоріше за все, днем

¹² Його творчий доробок включає 14 концертів, 12 сонат, 30 тріо, 39 дуетів та інші твори для флейти та клавіру, окремі з яких були видані в Парижі.

¹³ Чех за походженням, відомий ще як Штіх (Stich) Йоганн Венцель або Ян Вацлав. В паризьких газетних повідомленнях він вказується під прізвиськом Пунто (Punto).

¹⁴ Починаючи з 1776 по 1788 рр. Дж. Пунто 49 разів виступав у «Духовних концертах» в Парижі.

¹⁵ В Париж Дж. Пунто повертається в 1789 р. і там залишається працювати в театрі естради і розваг (Théâtre des Variétés Amusantes до 1799 р. на посаді скрипача-диригента [176].

¹⁶ Франсуа Дев’єн також відомий як фаготист. Його перший виступ на цьому інструменті в «Духовних концертах» відбувся 25 березня 1784 р., в якому він виконав свій концерт №1 фагота (Journal de Paris, 25 mars 1784 p. 379).

раніше, тобто 23 грудня, а не в той же день, коли вийшла газета, на що часто вказують різні автори у своїх публікаціях¹⁷. Серед інших паризьких музикантів, котрі часто виступали в «Духовних концертах» для придворної знаті, газета вказує імена фаготиста Е. Озі (1754-1813)¹⁸, гобоїста Г. Безоцці (пр.1725/1727-1798), кларнетистів – Е. Солера (1753-1817)¹⁹ та Л. Мішеля (1776-1806).

Безумовно, «Меркюр де Франс» та «Журналь де Парі» – не єдині серед французьких періодичних видань загальносупільного спрямування, котрі висвітлювали музично-культурні події, в тій чи іншій мірі пов'язані з флейтовим виконавством. Великий інтерес у дослідженні історії флейтового мистецтва і всіх його складових займають спеціалізовані музично-періодичні видання, в яких, як вже зазначалось, більш глибоко розглядаються питання флейтового виконавства (А.-Л. Бланшар), розвитку конструкції інструмента, методики навчання грі, формування репертуару, персоналій флейтистів-педагогів і виконавців та ін. Значну цінність у французькій музичній періодиці першої половини ХІХ ст. представляють два музичні видання: «Музичний огляд» (*Revue musicale*)²⁰, який з 1835 року почав виходити під назвою «Музичний огляд і паризька музична газета» (*Revue et Gazette musicale de Paris*)

¹⁷ Слід зазначити, що 24 грудня за григоріанським календарем є одним з найурочистіших християнських свят, яке відзначається вечірнім богослужінням і Святою вечерею напередодні Різдва Христового. Тому досить сумнівно виглядає факт проведення концерту під час повсюдного церковного богослужіння і передріздвяної вечерею, особливо якщо врахувати те, що на час посту припинялись оперні вистави.

¹⁸ В майбутньому професор класу фагота в Паризькій консерваторії і автора «Школи для фагота». За повідомленнями різних періодичних видань Е. Озі протягом 12 років (1779-1790) виступав із сольними програмами в 36 разів [176].

¹⁹ Е. Солер (E. Solère) – соліст театру Град-Опера (1802-1816), професор консерваторії 3 класу.

²⁰ Щотижневий музичний журнал «*Revue musicale*» був заснований у 1827 році відомим бельгійським музикознавцем, композитором, професором Паризької консерваторії і директором Брюссельської консерваторії, автором 8-ми томного франкомовного музично-енциклопедичного видання «Загальна біографія музикантів і бібліографічний музичний словник» (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 1835-44) Ф.-Й. Фетісом [95]. У листопаді 1835 р. після об'єднання з «*Revue et Gazette musicale de Paris*» М. Шлезінгера новостворена «*Revue et gazette musicale de Paris*» виходила до 1880 року.

та «Музична Франція» (La France musicale)²¹. Крім них з'являлись і недовго існували окремі часописи для інструменталістів, в яких переважно розміщувались ноти популярних творів. Також необхідно назвати щоденний «Кур'єр вистав або театральний журнал» (Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres)²², в якому крім висвітлення питань музично-театрального життя столиці і регіонів також існувала колонка «музика», в котрій постійно опубліковувалась різноманітна інформація про нотні видання, концерти, фестивалі та інші музичні події.

Зазначимо, що французькі суспільно-політичні і музичні періодичні видання кінця XVIII і XIX століть слід розглядати як один із найбільш важливих видів історичних джерел, максимально наближених у часі до конкретної музично-культурної події, яким притаманні високий рівень точності та достовірності у фіксації і передачі інформації. Не зважаючи на форму і зміст публікацій, вони допомагають глибше дослідити важливі аспекти концертно-виконавської діяльності французьких флейтистів та загальний стан флейтової педагогіки, показати процес формування концертно-педагогічного репертуару для інструмента і тим самим відобразити реалії динамічного розвитку французького флейтового мистецтва означеного періоду.

1.3. Французька флейтова дидактика XVIII – початку XIX ст.

Окрему групу історичних джерел французького флейтового мистецтва XVIII і XIX ст. представляють «Основи...», «Методи...», «Школи гри на флейті», видання яких є надзвичайно цінними джерелами вивчення теорії і практики виконавства певного історичного етапу. Автентична інформація

²¹ «La France musicale» щотижневий музичний часопис, заснований у 1837 році в Парижі французьким журналістом, музичним критиком, музикознавцем і видавцем Ж.-В.-Л. Ескюд'є і його братом Ж.-М. Ескюд'є. Видання прийняло нову назву «La Musique» в 1849 році і виходило до 1870 року під різними назвами.

²² «Кур'єр...» з короткочасними перервами виходив з січня 1797 по 1807 рр.

технологічного, дидактичного, художньо-інтерпретаційного характеру і відомості про конструкцію інструмента, зафіксовані авторитетним виконавцями і педагогами, якими здебільшого були автори навчальних посібників, відображає не тільки їх особисті методичні погляди, але й є свідченням загального розвитку флейтової педагогіки певної епохи.

Початок формування навчальної літератури для флейти було покладено відомим паризьким музикантом-мультиінструменталістом Ж. Оттетером. Його «Основи гри на флейті траверсо, блокфлейті і гобої» (1707) [120] вважаються першим виданим посібником для флейти. Соліст оркестру королівської опери, який практикував гру на трьох інструментах, зберігає мультиінструментальне спрямування дидактичного матеріалу і на сторінках свого видання. Створені в перехідний період поступового витіснення блокфлейти флейтою траверсо, «Основи...» Оттетера можна вважати яскравим прикладом об'єктивного відображення ситуації, яка склалася на початку XVIII століття в оркестровому флейтовому виконавстві, коли завдяки більш значним звукодинамічним можливостям поперечна флейта приходить на зміну поздовжній. Пропоноване Ж. Оттетером видання можна класифікувати як самовчитель для аматорів, які самостійно намагались освоїти гру на інструментах різних видів. Подібні посібники для початківців пізніше пропонують М. Корретт (M. Corrette) [77] і Ж.Б. Буаморт'є (J.B de Voismortier), котрі, як відомо, не були флейтистами. Їх появу сучасні дослідники пов'язують із великою популярністю флейти серед аматорів, що забезпечувало авторам подібних «Методів» і «Основ» значну фінансову вигоду [70, с. 84]. Можна лише здогадуватись, яким би попитом користувались подібні видання, якщо б їх авторами були кращі паризькі віртуози М. де Ла Бар та Мішель Блаве, котрі прославили французьку флейтову школу не тільки високим рівнем професійної майстерності гри на інструменті, але й не менш значним внеском у формування флейтового репертуару. Однак,

попри великий виконавський і педагогічний досвід кожного²³, жоден з них не наважився видати власну «Школу гри на флейті» [133].

У другій половині XVIII століття серед відомих французьких флейтистів, авторів дидактичних посібників виділяється А. Мао (A. Mahaut)²⁴. Видана ним у 1759 році «Нова школа навчання гри на флейті травесо» (Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de temps a Jouer de la Flûte Traversière) [133], зважаючи на розглянуті питання і повноту їх розкриття, є прикладом намагання автора створити дидактичний посібник нової структури. Спираючись не тільки на попередні видання своїх співвітчизників (Ж. Оттетер, М. Корет), але й на фундаментальну працю «Досвід настанов з гри на флейті траверсо» [155] Й.Й. Кванца – відомого німецького флейтиста, композитора і педагога, наставника пруського короля Фрідріха II, котра вийшла раніше (1753), А. Мао розширює теоретичну частину «Нової школи...» і доповнює практичну. Вплив настанов німецького автора спостерігається в артикуляційній фонетиці (термінологічне визначення В. Качмарчика [20]) подвійного язика (*duple coup de Langue*) [133, с. 25], яку він змінює з *di d'll* на *di del*²⁵. Пропонований варіант, з точки зору виразності вимови двох складів, представляється більш зручним і комфортним, однак, як і версія Кванца, не відповідає сучасним критеріям техніки подвійного язика, для якої важлива наявність двох складів з приголосними переднє і заднє язикової вимови (*tu ku, ta ka*). Стосовно інших видів артикуляційної техніки А. Мао залишається послідовником Ж. Оттетера, який використовував двоскладову структуру *tu ru* [133, с. 23].

²³ Педагогічний авторитет М. Блаве був широко відомий не тільки в Парижі, але й у Європі в цілому. Підтвердженням цьому є запрошення французького музиканта пруським королем Фрідріхом II у якості свого вчителя. Однак, паризький флейтист, маючи значні перспективи професійного росту у французькій столиці, прийняв складне рішення і відмовився від заманливого запрошення.

²⁴ За походженням Мао був фламандцем, але значну частину свого життя прожив у Парижі.

²⁵ Й.Й. Кванц у своєму трактаті настійливо рекомендує використовувати *did'll*, а не *didel*. Зокрема він пише: «...вимовляти слово слід саме як *did'll*, скорочуючи голосну, яка повинна була б з'явитися у другому складі – не *didel* або *dili*» [155, с. 68].

Серед інших видань, котрі появились в цей час, згадується також «Новий короткий і простий метод навчитися грати на флейті з прелюдіями» (Nouvelle méthode courte et facile pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec des préludes, 1758) Атіса, який, як вважається, повністю втрачений²⁶. Однак, анонс посібника, котрий було опубліковано у травневому випуску 1758 року «Меркю́р де Франс», який ми згадували раніше, підтверджує, що Атіс один із перших практикував роботу над *crescendo* і *diminuendo* у звуковидобуванні на флейті, вказуючи, що середина ноти повинна бути сильнішою за її початок і кінець²⁷.

У 1761 році також було видано «Мистецтво гри на флейті» (L'art de la flûte traversière) відомого паризького флейтиста і педагога Ч. Делюса (1720-25?-1774?). Хоча за обсягом посібник Делюса поступається «Новому методу ...» А. Мао, однак, за викладом інструктивного матеріалу його можна вважати першою спробою змінити застарілу форму використання примітивних, малозмістовних вправ, новим, більш розвинутим контентом. Фактично Ч. Делюс, відомий ще як автор чисельних флейтових і вокальних опусів та окремої статті в енциклопедії Д. Дідро, започатковує новий жанр художньо-дидактичного матеріалу, близький за дидактичними завданнями до етюду [43, с. 12]. Ще один елемент новизни посібника Ч. Делюса полягає у включенні в інструктивний матеріал не тільки окремих зразків, так званих прелюдій, котрі часто служили основою для розвитку навичок вільного варіювання, але й дванадцяти каприсів, які представлені як різні варіанти каденцій. Останні служили наочними прикладами для самостійного створення виконавцями власних моделей і їх практичного використання.

Якщо на початковому етапі видання були адресовані початківцям і флейтистам-любителям (Ж. Оттетер, М. Коррет), то «метод» Ч. Делюса, судячи

²⁶ Повністю втраченим також вважається «Метод навчання гри на флейті траверсо...» П.Е. Тайларта (Methode pour apprendre a jouer de la flûte traversiere P.E. Taillart), час видання якого також залишається невідомим.

²⁷ «Mercure de France», mai 1758, pp. 171-173.

із рівня складності розміщених каприсів (каденцій), аматорам був не під силу. Тому відповідно до нових умов і формується інструктивний матеріал, який значно ускладнюється. Особливо це стосується вправ для розвитку пальцевої техніки, амбушура і звуку. В роботі над останнім автор пропонує відпрацьовувати тонкість нюансування за допомогою вправ з поступовим посиленням і послабленням звуку (*crescendo – diminuendo*), щоб досягти «прекрасного чоловічого звучання в низькому регістрі, і круглого та оксамитового у високому» [81, с. 10]. Такі вправи для сьогоденного виконавця вправи на той час тільки починали входити в практику, підтвердженням чого можна вважати трактат німецького флейтиста Й.Г. Тромліца, який включає філірування звуку на флейті в додаткові прикраси [179, с. 262].

Намагання розширити структуру навчального посібника і його зміст демонструє й інший паризький музикант-мультиінструменталіст А. Вандерхаген (1753-1822) [15]. Підготовлені і видані ним «Чіткий і простий метод навчання гри на флейті за короткий час» (*Méthode claire et facile pour apprendre à jouer en très peu de temps de la flûte*, 1788) та «Нова школа для флейти...» (*Nouvelle méthode de flûte...*, 1798)²⁸ [184] слід розглядати як яскравий приклад еволюційного процесу розвитку структури дидактичних посібників, які були призначені для аудиторії більш кваліфікованих виконавців, а не початківців.

Новий етап у виданні флейтових «методів» починається після відкриття Паризької консерваторії, в статуті якої одним із пунктів була передбачена вимога щодо підготовки викладачами спеціальних класів власних навчальних посібників з гри на інструменті. Одним із перших це зобов'язання було виконано Ф. Дев'єном, ще до офіційного відкриття навчального закладу у 1794

²⁸ Крім флейтових посібників А. Вандерхагену належать два «Методи для кларнета (*Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette*, 1785; *Nouvelle méthode de clarinette*, 1796) та для гобоя (*Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties*, ca. 1792).

році, коли проходила реорганізація Національного інституту музики в консерваторію. Цілком закономірно, що створюючи «Нову школу для флейти: теорія і практика» (*Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute*) [83] Ф. Дев'єн, як один із засновників навчального закладу, котрий входив до складу керівництва, намагався особистим прикладом залучити своїх колег до пошуку більш прогресивних напрямків розвитку виконавської педагогіки. Із відкриттям консерваторії процес розвитку теоретичних і практичних засад підготовки професійних музикантів проходить у двох напрямках – державному, в межах державних навчальних закладів, вищий статус серед яких належав Паризькій консерваторії, і приватному, який представляли приватні педагоги-флейтисти, загальна кількість котрих в Парижі ще в дореволюційні часи сягала близько 90 осіб [69, с. 33].

У структурному відношенні «Нова школа...» Ф. Дев'єна має певну близькість із посібником А. Вандерхагена [69, с. 10], однак лише у викладенні дидактичного матеріалу. У ньому є ряд нових ідей і власне бачення використання окремих технологічних інновацій у виконавському процесі на флейті²⁹.

Серед флейтових посібників Паризької консерваторії, які пройшли процедуру затвердження спеціальною комісією і загальними зборами навчального закладу, слід виділити «Школу гри на флейті для консерваторії», (*Méthode de Flûte du Conservatoire*, 1804) А. Юго і Й.Г. Вундерліха, яку вперше було рекомендовано в якості основного посібника для викладання в класах консерваторії. З точки зору змістового наповнення консерваторське видання відзначається академізмом, достатньою різноманітністю дидактичного і художнього матеріалу. В порівнянні із «Школами...» Атіса, А. Вандерхагена і Ф. Дев'єна, офіційне консерваторське видання відрізнялось чітко сформованою структурою, академічним стилем викладення теоретичного і практичного

²⁹ Більш детально посібник буде розглянуто у наступному розділі.

матеріалу, наповненого різноманітними художньо-дидактичними зразками для підготовки професійного виконавця-флейтиста³⁰.

Розглянуті джерела французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX ст. включають лише основні навчальні посібники, котрі у свій час були найбільш популярними. Однак серед інших паризьких видань, які залишилися поза рамками нашого дослідження, слід також назвати і менш відомі дидактичні опуси Дж. Камбіні (G. Cambini) [73], Е. Валькєра³¹ (E. Walckiers), Ж. Ремусата³² (J. Rémusat) та інших авторів.

Здійснений аналіз історичних джерел французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX ст. свідчить, що процес розвитку технологічних і художніх засад виконавства на інструменті був пов'язаний із різними чинниками, одним із яких виступали конструктивні особливості інструмента. Починаючи від одноклапанної флейти відбувається поступове розширення діапазону інструмента і збільшення кола доступних тональностей. В залежності від технічних можливостей конкретної моделі інструмента, для якого створювався навчальний посібник, автори формують інструктивний і художній матеріал.

В питаннях технологічного характеру відчувається яскраво виражена особистісна позиція авторів, яка базується на власному виконавському і педагогічному досвіді. З появою посібника Паризької консерваторії формується академічний напрямок французької флейтової дидактики.

1.4. Французьке флейтове виконавство в енциклопедичних виданнях і сучасних дослідженнях

Ще одним важливим джерелом дослідження історії французького флейтового мистецтва виступають енциклопедичні біографічні словники.

³⁰ Розгорнутий аналіз посібника буде здійснено в третьому розділі.

³¹ *Méthode de flûte, en deux parties*, op. 30.

³² *Méthode élémentaire pour flûte-Boehm et flûte ordinaire à l'usage des fanfares et des collèges*. Paris, Alphonse Leduc.

Серед ранніх видань, в яких зустрічаються персоналії відомих французьких флейтистів, необхідно відзначити «Музичний лексикон» (1732) Й. Вальтера [187], в якому чи не вперше розміщена стисла інформація про П. Філідора, М. Блаве П.Г. Бюффардена, Ж. Оттетера. З огляду на те, що список виконавців був достатньо обмежений, наявність в ньому вказаних імен свідчить про їх популярність поза межами Франції.

До наступного чотирьохтомного видання Е. Гербера «Новий історично-біографічний словник композиторів» [104; 105; 106; 107], котре спочатку було сформоване на матеріалі «Музичного лексикону» Й. Вальтера (1760-1762), а пізніше розширене до 4-х томної збірки (1812-1814), включено імена фактично всіх відомих на той час флейтистів, якщо у відомостях про Ч. Делюса і Й. Вундерліха послідовник Й. Вальтера обмежується лише декількома рядками, то виконавська, і особливо, композиторська діяльність перших професорів консерваторії Ф. Дев'єна та А. Юго представлена розгорнуто.

Інформацію про французьких флейтистів піддає корегуванню Г. Шілінг в семитомній енциклопедичній збірці, яка виходила з друку впродовж 1835-1842 рр. [166; 167; 168; 169; 170]. Він виключає окремі персоналії (П.Г. Бюффарден, Ч. Делюс, Й. Вундерліх), котрі були представлені в попередньому виданні, і значно зменшує відомості про Ф. Дев'єна [167, с. 497].

Заслуговують на увагу і спеціальні історично-біографічні видання, присвячені безпосередньо флейтистам. Серед найбільш ранніх слід виділити трактат Р.Ш. Рокстро [161], до якого англійський дослідник включає біографії найбільш відомих виконавців на флейті, об'єднуючи їх в окремі групи. Основним критерієм об'єднання обрано різновид моделі інструмента, котрий був для них основним у виконавській діяльності, що обумовлено загальним ракурсом проблематики дослідження, присвяченого історії розвитку конструкції флейти. Однак представлена класифікація виконавців за таким критерієм виглядає досить сумнівно, зважаючи на те, що значна частина флейтистів із зазначеного списку використовувала впродовж творчої діяльності

інструменти різних конструкцій і систем. Інколи музиканти при наявності більш досконаліх моделей використовували застарілі. Подібну позицію займав Ф. Дев'єн, котрий віддавав перевагу одноклапанній флейті, незважаючи на існування чотирьохклапанної. Однак Р.Ш. Рокстро включає його до групи виконавців, які грали на інструментах з чотирма і більше клапанами, виходячи із хронологічних рамок появи конструкції.

Відмінність біографічних статей трактату Р.Ш. Рокстро від аналогічних енциклопедичних полягає у більш деталізованому розгляді окремих питань технологічного, педагогічного, художнього, виконавсько-інтерпретаційного характеру і безумовному акценті на моделі інструмента, яка використовувалась конкретним музикантом.

Більш докладно представлені біографічні відомості флейтистів у довідниковому виданні «Портрети та біографії видатних флейтистів-віртуозів, дилетантів та композиторів» (1906) А. Гольберга [111], в якому німецький меценат та виконавець-аматор розміщує 409 біографічних статей про професійних флейтистів і любителів та 91 про композиторів, котрі писали для флейти [20, с. 18]. Включаючи інформацію про відомих і малознаних виконавців та композиторів, автор одночасно подає їх портрети, на яких флейтисти часто зображені з інструментами, що піднімає значимість біографічного довідника А. Гольберга, особливо важливого для дослідження історії розвитку конструкції флейти.

У своєму виданні німецький флейтист-аматор використовує інформаційний ресурс попередніх енциклопедичних словників Е.Л. Гербера, Г. Шіллінга, Ф. Ж. Фетіса, та інших авторів, однак значна частина біографічних відомостей виконавців-любителів публікується вперше. Персоналії французьких флейтистів представлені майже всіма відомими виконавцями різних епох, включаючи сучасників А. Гольберга. В деякій мірі незрозуміло виглядає брак імені М. ла Барра в загальному змісті, що, можливо, було пов'язано із відсутністю на той час ідентифікованого портрета флейтиста-

композитора. В цілому, високо оцінюючи оригінальне видання німецького дослідника-аматора, в ньому можна виявити ряд неточностей в біографічних статтях, які вимагають ретельної перевірки.

Аналізуючи стан наукових робіт з історії французького флейтового виконавства XVIII – початку XIX ст., необхідно зазначити, що серед найбільш ранніх наукових розвідок виділяється дослідження французького краєзнавця, художника і політика Е. Енбло, присвячене творчості Ф. Дев'єна [123]. Односелець флейтиста вперше достатньо детально розглядає творчі досягнення свого земляка. Дослідник зосереджує свою увагу на його композиторській спадщині і окремих операх, серед яких виділяється «Візитанда», котра мала неабиякий успіх у Парижі та інших європейських містах. Характеризуючи творчі досягнення Дев'єна-флейтиста, автор обмежується коротким оглядом його «Нової школи ...» і стислим аналізом його педагогічної і адміністративної діяльності в консерваторії.

Значну активність та інтерес до французького флейтового мистецтва автори проявляють у дослідженнях більш пізнього періоду, зокрема, у другій половині XX і початку XXI ст. Із найбільш відомих публікацій виділяється монографія американської дослідниці Дж. М. Бауерс «Французька флейтова школа з 1700 по 1760 роки» [70]. Її основою стала однойменна дисертація, в п'яти основних розділах якої розглядаються етапи становлення французької флейтової школи, періоди розквіту та занепаду французького флейтового мистецтва у XVIII ст., розвиток жанрів флейтової сонати і концерту, конструктивні особливості інструмента доби бароко та інші питання. В масштабному дослідженні також представлено розгорнутий каталог флейтових опусів французьких композиторів вказаного періоду, значна частина з яких були виконавцями-флейтистами. Окреслюючи хронологічні рамки наукового пошуку шестидесятирічним періодом, авторка намагається дотримуватись вказаних меж.

У своїй магістерській роботі «Професори флейтисти Паризької консерваторії від Дев'єна до Таффанеля, 1795-1908» [53] Патріція Амад (P. Ahmad) в хронологічному порядку розкриває педагогічну і творчу діяльність перших професорів консерваторії (Ф. Дев'єна, А. Юго, Й. Вундерліха, Н. Дюверже, Ж. Шнайцхоффера) і наступних поколінь очільників класу флейти і авторів флейтових «шкіл» (Ж. Гійу, Ж.-Л. Тюлу [182], Л. Дорю [86], Г. Альтеса [55] і Ж.-П. Таффанеля). Магістрантка досить стисло, не вдаючись до детального аналізу, висвітлює основні здобутки кожного. Безумовно, такий широкий список персоналій видатних французьких флейтистів неможливо повноцінно розкрити в обмежених рамках магістерської роботи.

Національним традиціям французької флейтової школи присвячена магістерська робота «Французька флейтова традиція» Л. Штольц (L. Stoltz) [173] із Кейптаунського університету. При заявленому досить цікавому напрямку дослідження, намагання авторки в обмежених рамках магістерської роботи охопити занадто великий трьохсотлітній період розвитку історії французького флейтового мистецтва і розкрити внесок кожного із визначних французьких музикантів у формування національної виконавської школи не дало і не могло дати бажаного результату. Авторка вдається до використання загальновідомої інформації з енциклопедичних видань і фактично створює стислий інформаційно-довідниковий путівник персоналій французьких флейтистів, починаючи від Ж. Оттетера (1648-1732) і закінчуючи відомим сучасним виконавцем Е. Паю. Короткі нотатки про флейтові опуси французьких композиторів, як і стислий виклад питань художнього і технологічного характеру не дають можливості створення повноцінної і об'єктивної оцінки здобутків представників французької школи.

На цьому тлі особливо виділяється дисертація французької флейтистки М. Тельє (M. Tellier) «Жан Луї Тюлу: флейтист, педагог, майстер музичних інструментів, композитор: (1786-1865)» [175]. В масштабному двотомному дослідженні авторка використовує значну кількість архівних документів

Паризької консерваторії і численні матеріали французьких періодичних видань XIX століття глибоко розкриває різнобічну діяльність визначного французького флейтиста, кращого учня Й.Г. Вундерліха. Дещо дискусійно виглядають в інтерпретації М. Тельє окремі питання пов'язані із негативним відношення Ж.-Л. Тюлу до флейти Бьома і його прихильників. Також більш об'єктивного і критичного підходу, на наш погляд, вимагають як аналіз творчих здобутків Тюлу-композитора, так і питання його монополії в постачанні флейт у консерваторію³³.

В дисертації «Слава, доля, невдача: Музиканти, що пережили революційну Францію (1789–1875)...» [116] австралійська дослідниця і відома співачка Ж.Д. Хілі (J.D. Nealy) розглядає представників всіх музикантських професій, а не окремої спеціалізації, однак, зважаючи на достатньо високий політичний статус Ф. Дев'єна в період революційних подій 1789 р. і його роль у відкритті Паризької консерваторії, Ж.Д. Хілі торкається окремих сторінок адміністративної і педагогічної діяльності відомого флейтиста. Також дослідниця згадує імена й інших флейтистів паризьких оркестрів. Дисертація Ж.Д. Хілі – одне із небагатьох досліджень, котре розкриває не тільки лицьову сторону творчих здобутків і тріумфів музикантів, що найчастіше зустрічається в сучасних наукових працях, але й ті умови і ситуацію, в яких вони народжувались.

Спроби комплексного підходу в дослідженні питань історії французького флейтового виконавства простежуються в дисертації В.А. Захарової «Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития» [16]. Але через її занадто широкий ракурс і надзвичайно великий історичний період, який в обмежених рамках дисертаційної роботи намагається висвітлити петербурзька дослідниця, роботі властиві поверхневність та відсутність глибини

³³ Ж.-Л. Тюлу був співзасновником фірми, котра забезпечувала студентів консерваторії інструментами.

у розкритті обраної теми, які не дають авторці повноцінно виявити досягнення хоча б найбільш визначних французьких флейтистів.

Із російськомовних публікацій, присвячених окремим персоналіям французьких флейтистів, необхідно виділити монографію В.В. Березіна [4], в якій розглядається творчість видатних митців різних епох.

Серед робіт українських дослідників слід виділити монографії А.Я. Карпяка [19] і В.П. Качмарчика [20], та недавно захищену дисертацію І.Ю. Єрмака [14], в котрих питання французького флейтового мистецтва розкриваються в загально-історичному контексті. Також необхідно відзначити магістерську роботу В. Леу, присвячену Ф. Дев'єну [32].

Серед інших публікацій, в яких в тій чи іншій мірі розглядаються проблеми французького флейтового виконавства XVIII-XIX ст., слід також назвати роботи М. Кастелані (M. Castellani) [76], E.A. Halfpenny [113], T.D. Giannini [108], W. Haseke [114], R. Jacobsen [124], L.I. Lattimore [127], C.- A. Piccini [141], A.V. Pontecoulant [147; 148; 149; 150; 151], N. Toff [178], T.J. Underwood [183]. Однак, в більшості з них спостерігається відсутність комплексного підходу як в дослідженні історичних періодів розвитку французького флейтового виконавства, так і в розкритті творчих здобутків окремих флейтистів. Обмеженість наукових пошуків тільки питаннями художньо-аналітичного, виконавсько-технологічного і педагогічного напрямку без визначення їх тісного взаємозв'язку із фінансово-економічними, соціально-політичними чинниками, значно знижує рівень об'єктивності і повноцінність досліджень.

Висновки до першого розділу

Здійснений аналіз історичних та історіографічних джерел історії французького флейтового мистецтва свідчить, що одним із найбільш ранніх прикладів її критичного осмислення є трактат Й.Й. Кванца «Досвід настанов...»

[155] і його автобіографічний нарис [157]. Німецький флейтист, відвідавши в 1726 р. Францію і ряд європейських країн з метою вивчення національних музично-стильових особливостей мистецтва кожної з них, одним з перших здійснює персоніфіковану періодизацію розвитку французького виконавства на поперечній флейті кінця XVII – першої половини XVIII ст., виділяючи ряд митців (Ф. Філібер, М. де ла Барр, Ж.-М. Оттетер, П.Г. Бюффарден, М. Блаве, Ж.К. Нодо), які стояли у витоків формування національної флейтової школи.

Не менш важливим внеском у дослідження флейтового мистецтва Франції кінця XVIII – першої половини XIX ст. стала публікація А.-Л. Бланшара, котрий у визначенні окремих етапів його розвитку також спирається на імена видатних виконавців, переважну більшість яких представляли професори Паризької консерваторії (Ф. Дев'єн, А. Юго, Й.Г. Вундерліх Ж. Шнайцхоффер).

Значно масштабнішими здобутками в царині історіографії французького флейтового мистецтва на тлі попередніх робіт виділяються праці Л. Фльорі [98; 99], котрий не обмежується лише створенням періодизації становлення і розвитку французької флейтової школи кінця XVII – початку XX ст., а здійснює дослідження виконавської та педагогічної діяльності флейтистів і аналіз репертуару.

Окреме місце серед історичних джерел XIX ст. належить документальним працям Т. Лассабаті [126] та К. П'єра [142], основою яких стали архівні матеріали Паризької консерваторії, столичних театрів і оркестрів. Зібрана і зафіксована авторами важлива інформація художньо-виконавського, фінансово-економічного та адміністративно-правового характеру, основу якої складають державні акти і юридичні документи, дозволяє в деталях відтворити процес професійного і художнього розвитку виконавських і освітніх колективів та розкрити питання їх фінансового і матеріально-технічного забезпечення.

Французькі загально-суспільні і музичні періодичні видання XVIII–XIX ст. являють собою не менш важливу джерельну складову загальної історії

флейтового мистецтва. Починаючи із часопису «Меркюр де Франс» та щоденної газети «Журналь де Парі», в яких періодично висвітлювались виступи виконавців різних спеціальностей, в тому числі й флейтистів, і закінчуючи спеціальними виданнями «Музичний огляд і паризька музична газета» та «Музична Франція», котрі здійснювали огляди більшості мистецьких подій, проходить процес формування професійної музичної журналістики (А.-Л. Бланшар), здатної до здійснення глибокого аналізу і оцінки специфічних фахових питань флейтового виконавства.

До окремої груп джерел вивчення французької флейтової дидактики XVIII-XIX ст. належить ціла низка «Основ...», «Методів...» і «Шкіл...», котрі складають її фундамент. Аналіз флейтових посібників, окреслених хронологічними рамками дисертаційного дослідження, показує тісний взаємозв'язок між розвитком конструкції інструмента і еволюційними процесами розвитку технології гри, в той час як художньо-інтерпретаційні засади виконавства знаходились в значно меншій залежності від конструктивних вдосконалень флейти. Структурні зміни в теоретично-методичному і художньому змісті флейтових посібників починають помітно проявлятися у А. Вандерхагена і Ф. Дев'єна. Відкриття Паризької консерваторії дало новий імпульс розвитку флейтової дидактики, котра розвивається у двох напрямках – консерваторському та поза стінами навчального закладу. Першим консерваторським навчальним посібником для флейтистів, створеним відповідно до офіційних вимог методичної ради, стала «Школа гри на флейті для консерваторії» А. Юго і Й.Г. Вундерліха.

В аналізі історіографічних видань неможливо обійтись без розгляду енциклопедичних та історико-біографічних словників, в котрих, починаючи із двотомного «Музичного лексикона» Й. Вальтера, розміщується інформація про окремих французьких флейтистів. І якщо в ранніх словникових виданнях присутні достатньо стислі відомості про обмежену кількість персоналій, то в наступних енциклопедіях Е. Гербера, Г. Шіллінга, Ф.-Ж. Фетіса та інших

авторів флейтовий контент значно зростає. Вищим досягненням в цьому напрямку стали «Портрети та біографії видатних флейтистів-віртуозів, дилетантів та композиторів» А. Гольберга, котрий включив в своє видання не тільки інформацію про виконавців, але й їх портрети.

Підводячи підсумки здійсненого аналізу історичних та історіографічних джерел французького флейтового мистецтва XVIII – початку XIX ст. можна стверджувати, що цей різноманітний матеріал став основою для наукового пошуку дослідників різних поколінь.

Моніторинг наукових досліджень з обраної теми дисертації свідчить про достатньо широкий спектр робіт з історії французького флейтового мистецтва, серед яких переважна більшість праць належить зарубіжним авторам. Незважаючи на фундаментальність окремих із них (Дж.М. Бауерс, М. Тельє, Н. Тофф), однією із невирішених проблем історії французького флейтового виконавства залишається відсутність соціально-економічної і культурно-політичної складової, котра завжди була основою і визначальним фактором у розвитку мистецтва в цілому і флейтового, зокрема. Особливо відчутний вплив вони мали на музично-культурні процеси в кризові періоди, пов'язані із революційними подіями, війнами, переворотами, котрими надзвичайно насиченою була історія Франції кінця XVIII – початку XIX ст. Тому цілісне сприйняття і об'єктивна оцінка французького флейтового мистецтва даної епохи можливі лише за умови його дослідження в тісному взаємозв'язку з економічними, політичними і соціальними чинниками розвитку суспільства та створення повномасштабної картини становлення флейтового виконавства у Франції.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. ДЕВ'ЄНА В КОНТЕКСТІ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОДІЙ І СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ТА ПОЛІТИЧНИХ ВИКЛИКІВ ЕПОХИ

2.1. Велика французька революція і формування музично-освітньої системи на демократичних засадах

Французька революція 1789 року стала доленосним поворотом в історії Франції, котрий відкрив шлях до зміни суспільно-політичного устрою абсолютизму і переходу на демократичні засади народовладдя. Революційні події стали відправним пунктом першого³⁴ трьохрічного періоду глибоких політичних і культурних змін і кровопролитного протистояння між різними соціальними і політичними групами, визначними віхами котрого були взяття Бастилії і проголошення Першої республіки (22 вересня 1792 року). Але незворотній процес докорінної зміни суспільно-економічної і політичної формації, формування нової адміністративно-правової структури та ідеології продовжувався понад вісімдесят років (1789-1871). Протягом цього часу в країні періодично зароджувались нові революції і контрреволюції, проходили державні перевороти і виникали війни, котрі суттєво впливали на всі сфери життя суспільства і, зокрема, на розвиток музичної культури та соціально-економічний, художньо-творчий та професійний статус музикантів. Тому для об'єктивного дослідження історії французького флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. і розуміння значущості творчих досягнень і вагомості здобутків окремих митців важливо враховувати всі наслідки – як позитивні, так і негативні, котрі несли з собою революційні події.

³⁴ Загальноприйнятою є наступна періодизація Великої французької революції: перший етап – 14.07.1789-10.08.1792; другий – 10.08.1792-2.06.1793; третій – 2.06.1793-27/28.07.1794. Див.: <https://zen.in.ua/vsesvitnya-istoriya/ranni-burzhuazni-derzhavi-i-osvicheniy-absolyutizm-u-evropi/velika-frantsuzka-revolyuetsiya>.

Початок революційних заворушень і перші гасла, виголошені на барикадах, дають досить зрозумілий посил широкому загалу на зміну суспільної функції музичного мистецтва, яке раніше було розраховане на звужене коло королівського двору і його аристократичне оточення. Стрижнем художніх засад у формуванні нової ідеології та культурної політики стає соціальна направленість музичного мистецтва, відмова від елітарності та звернення до широких мас, а основною формою його вираження – вуличні маніфестації і народні святкування, в яких «ритмічний тріск барабанів здавався народу, який прямував до свободи, єдиною необхідною музикою ...» [41, с. 12].

Якщо донедавна королівські капели і оркестри театрів очолювали кращі європейські музиканти, то для загального керівництва оркестровим супроводом «голосу народу» вибирається бухгалтер, син простого шевця, член комітету одного із паризьких районів – Бернар Сарретт, який «керувався скоріше громадянським запалом, ніж художніми прагненнями» [там само]. Саме на цього новоспеченого в горнилі перших революційних виступів капітана Національної гвардії буде покладена не тільки організація і музично-оркестрове оформлення вуличних маніфестацій, але й значно відповідальніша місія – формування нової музично-культурної доктрини з чітко визначеною революційною ідеологією, основним спрямуванням якої повинно було стати забезпечення культурних потреб народних мас.

Миттєвий перехід від театральних, симфонічних, вокальних, камерно-інструментальних й інших класичних жанрів академічної музики, котра звучала в Гранд-опера, Італійській опері, королівських палацах і аристократичних салонах, до первинних жанрів народної, революційної пісні, маршу, танцю, які призначались для масового виконання учасниками під час помпезних національних урочистостей і вуличних святкових ход, не міг не вплинути на музично-концертну і театральну інфраструктуру Парижа [44, с. 39].

З гіркотою і болем один із поціновувачів характеризує в «Паризькому театральному альманаху» стан славнозвісного театру Гранд-опера, котрий

завжди вважався найулюбленішим і найкрасивішим для парижан, а «тепер насправді покинутий...» [87, с. 297-298].

Ще більш драматичною виявилась доля «Духовних концертів», котрі здебільшого проходили в королівському палаці в Тюїльрі із запрошенням кращих європейських віртуозів. Восени 1789 року концерти було передано під керівництво Італійського театру, а навесні 1790 року вони припинили своє 65-річне існування. Подібна доля спіткала і менш знаний «Оркестр Олімпійського товариства»³⁵ з професійних виконавців і аматорів, котрий не належав до привілейованих королівських колективів. В липні 1789 р. революційно налаштовані солдати Національної гвардії захопили приміщення товариства і його діяльність була припинена [66, с. 95].

Для того, щоб продовжити своє існування, творчі колективи театрів намагаються перелаштувати власну репертуарну політику під революційні гасла, обираючи для нових вистав лібрето у відповідності до вимог часу. Аналізуючи їх сюжети, У. Дін вказує на їх нахабну політичну та ідеологічну спрямованість, через що усі три паризькі оперні театри незабаром виплескували на глядачів «потік творів з політичним чи патріотичним посланням» [79, с. 78].

Якщо театри, змінюючи репертуар, намагались пристосуватись до новосформованої культурної політики революціонерів, і таким чином уникнути закриття, то доля музично-освітніх закладів виявилась значно драматичнішою. Найбільш відчутний удар був завданий по добре налагодженій системі початкової музичної освіти, котрою опікувалась церква. 18 серпня 1792 р. Конвент прийняв антиклерикальний закон про розпуск метриз³⁶ – єдиної мережі

³⁵ Оркестр Олімпійського товариства був заснований у 1786 р. з метою відновлення концертів аматорів і припинив свою діяльність в 1790 році. На замовлення меценатів Й. Гайдном для оркестру була написана «Паризька симфонія» (1786).

³⁶ Метризи існували при католицьких храмах з VIII століття для підготовки церковних півчих. В школу приймалися учні з 6-10 років, котрі впродовж 8-10-річного терміну навчання знаходились на повному утриманні церкви. Крім музичної освіти, яка включала спів, теорію музики і гру на інструментах, юнаки вивчали загальноосвітні предмети (читання, письмо, граматика, арифметика та латинська мова). Обов'язком

безкоштовних шкіл Франції, історія яких налічувала сотні років. У сфері управління церкви і на її утриманні перед революцією існувало понад 450 метризм і 15 000 музикантів [134, с. 3578]. Згодом, у листопаді 1793 року Паризькою комуною було прийнято безпрецедентне рішення про закриття всіх храмів різних віросповідань, які існували в Парижі [41, с. 12], і встановлення дійсного Культу Верховного створіння. Так в короткий час мільйони віруючих опинились поза законом³⁷, а весь багатотисячний колектив професійних церковних півчих, інструменталістів і вчителів водночас залишився без будь-яких матеріальних засобів існування.

Рівень підготовки церковних виконавців в метризах не завжди відповідав тим критеріям, які висувались до професійних музикантів, особливо у паризьких театрах. Однак перед учнями церковних шкіл і не ставились подібні завдання, головним їх обов'язком було служіння в храмі і вчителювання. З метою належної підготовки співаків для королівської опери в 1784 році (період правління Людовика XVI) було започатковано спеціальний заклад – Королівську школу співу та декламації. Для навчання в цій елітній школі обирались 8 юнаків та 7 дівчат з приємною зовнішністю та фігурою і належними голосовими даними, а перевага надавалась тим, «хто має голос, і хто буде не тільки торкатись клавіш клавесина, але хто вміє супроводжувати спів на цьому інструменті» [142, с. 3]. Очевидно, що встановлені критерії масового відбору учнів для метризм і елітарного конкурсу до королівської школи суттєво відрізнялись, як і завдання, котрі перед ними ставились, тому рівень підготовки випускників не міг бути однаковим.

Через закриття метризм в освітньо-музичному просторі Франції виникла величезна порожнеча, яка вимагала заповнення. «Для заміни цієї застарілої та

учнів була участь у всіх церковних службах, весіллях, похоронах, а також у процесіях та інших важливих релігійних урочистостях.

³⁷ Політика дехристиянізації, яка в перше десятиліття революції агресивно проголошувалась і впроваджувалась законодавчо, завдала непоправної шкоди як духовному, так і культурному розвитку Французької республіки. Тільки після приходу до влади Наполеона Бонапарта (1799) були припинені переслідування християн.

ретроградної системи революціонери повинні були запропонувати та побудувати більш егалітарний тип освіти» [125, с. 24], котрий, з однієї сторони, забезпечував би доступність музичної освіти широкому загалу, а з іншої, піднімав якість навчання, яке в той же час повинно було залишатись безкоштовним. Закривши церковні школи, Конвент не наважується одночасно припинити діяльність Королівської школи співу та декламації, яка відповідно до революційних указів продовжувала тимчасове існування.

Перші кроки на шляху до створення нової моделі музичної освіти, вершиною якої стала Паризька консерваторія, на початковому етапі революційних подій виглядають не прогнозованими і хаотичними. Виголошення загальних лозунгів не супроводжується пропозицією конкретних дій для вирішення існуючих проблем. Здійснені Б. Сарреттом під час організації духового оркестру Національної гвардії заходи, «щоб з достатньо сильною звучністю акомпанувати голосу Парижа» [41, с. 12] в революційних маніфестаціях, а також пошуки необхідних коштів для підтримки його існування, фактично були ситуативними і мали локальне значення.

Більш цілеспрямованим рухом в напрямку формування початкової музично-освітньої структури нового типу можна вважати наступні дії капітана Сарретта. Він з революційним запалом намагається на базі оркестру Національної гвардії створити школу для юних виконавців і досить швидко досягає поставленої мети. Після певних бюрократичних процедур заклад було офіційно відкрито 9 червня 1792 року. Відповідно до прийнятого указу загальна кількість учнів, котрі навчались безкоштовно, становила 120 осіб різного віку і рівня підготовки: «...молодих людей, синів громадян, які служать у Національній гвардії, віком від десяти до шістнадцяти років для тих, хто досі не мав поняття про музику, і віком від вісімнадцяти до двадцяти років для тих, хто вже є музикантами» [142, с. 83].

Судячи із штатного розпису в школі налічувалось 31 викладач першої категорії (класу), 10 – другої, 7 – третьої і 10 представників військової

адміністрації на чолі з Б. Сарреттом, дев'ять із яких мали військові звання [142, с. 85]. Аналізуючи поіменний список викладацького та адміністративного складу школи неважко помітити, що переважну більшість із них представляли відомі музиканти паризьких театрів (Ф. Дев'єн, А. Юго, Ж. Лефевр, Ф. Дювернуа, Е. Озі та ін.), а також авторитетний композитор Ф. Госсек, котрий ще продовжував залишатись очільником Королівської школи співу і декламації. В цьому переліку імен видатних музикантів маловідоме прізвище керівника закладу капітана Б. Сарретта виглядало випадковим.

Сформований під революційними знаменами колектив складали авторитетні композитори і виконавці, окремі з котрих (Ф. Госсек, С. Катель, І. Блазіус, Е. Озі, М. Гебауер, Ф. Дев'єн) не були в захваті від революційних ідей та непередбачуваної політики нової влади [125, с. 44], Однак, намагаючись зберегти свій високий професійний статус і власну фінансово-економічну стабільність, вони були готові до пошуків з метою винаходу нової концепції музичної освіти, котра б гарантувала високий рівень підготовки виконавців. Під впливом своїх більш досвідчених колег Б. Сарретт прагне розширити список інструментальних класів школи, обмежених раніше лише духовими інструментами, і доповнює їх струнними, фортепіано і вокалом.

Подібний запит на необхідність створення широкопрофільного навчального музичного закладу з включенням всіх виконавських спеціальностей виникає й в загальносупільній думці. Громадськість, схвалюючи зусилля Національної гвардії «для підтримки та пропаганди свого мистецтва, ... де грають лише на духових інструментах», одночасно звертає увагу на відсутність «закладів, де також можна вдосконалити мистецтво співу та струнних інструментів»³⁸. Такий заклик спільноти виглядає цілком природно, враховуючи те, що на четвертому році революційних реформ та перенасичення вуличними маніфестаціями і всенародними святкуваннями з

³⁸ Chronique de Paris, 10 janvier 1793, p. 40. Цит. за: [125, с. 85].

традиційним супроводом духових оркестрів Національної гвардії, вже відчувалась потреба в більшому урізноманітненні культурно-видовищних заходів і виконавських колективів.

Не зважаючи на те, що наступна спроба Б. Сарретта щодо організації музичного навчального закладу більш високого рівня – Національного музичного інституту, – ще не отримала одностайної підтримки через існуючі фінансові труднощі уряду, його активні дії продовжуються. Серед аргументів, які висуває Сарретт, звучить також і патріотична тема: «Наші деспоти, які не вміли скористатися французьким генієм, пішли шукати митців у німців. Під час правління свободи їх слід знайти серед французів» [142, с. 89]. Ці слова спрямовані проти італійсько-німецького «засилля застарілої та деспотичної моделі вокального та інструментального навчання» [125, с. 44], яка існувала в часи правління короля.

Зазначимо, що активізація діяльності Б. Сарретта і його однодумців з метою створення Національного музичного інституту відбувається в надзвичайно складний час політичних потрясінь. У період Великого терору в боротьбі проти «ворогів народу» закон про «підозрілих» дозволяв без цивілізованого судочинства на основі доносів арештовувати будь-кого і виносити лише два вирoki – «свобода» або «смерть». Не вдалось уникнути участі «підозрілого» і Б. Сарретту, який своїми реформаторськими поглядами і активними діями викликав задрість в опонентів. Донос із обвинуваченнями його у змові з аристократами та у тероризмі [144, с. 64] міг стати для нього фатальним. Однак, рішучі дії колег на захист свого очільника дозволили йому після короткого ув'язнення уникнути незаконного переслідування і продовжити свою діяльність.

Попри політичну нестабільність і фінансово-економічні труднощі, наполегливість Б. Сарретта дала можливість реалізувати, хоча і не в повному обсязі, основні плани щодо започаткування музичного навчального закладу більш високого рівня професійної підготовки виконавців. В листопаді 1793

року Конвентом було прийнято рішення про відкриття Національного музичного інституту на базі музичної школи Національної гвардії. На честь знаменної події була організована зустріч учнів і викладачів з представниками влади і відбувся великий концерт³⁹, метою якого стала демонстрація талантів, покликаних впевнено представляти національне мистецтво [142, с. 92].

Це була важлива подія на шляху до формування нової музично-освітньої структури. Затверджений указ щодо реорганізації музичної школи Національної гвардії в Національний музичний інститут давав змогу новому навчальному закладу не тільки збільшити штат на 13 викладачів, але й додатково включити навчання на струнних інструментах (скрипка, віолончель, контрабас). Таким чином, зусилля Б. Сарретта в значній мірі увінчались успіхом. Його наполегливість у намаганні досягти повної реалізації раніше наміченого плану спонукає залучити до цього процесу Ф. Госсека, щоб об'єднаними зусиллями «створити інституцію, яка зможе конкурувати з європейськими центрами музичної підготовки фахівців (особливо німецькими та італійськими)» [125, с. 44].

Глибока професійна обізнаність в царині музичної освіти Ф. Госсека, котрий як колишній директор Королівської академії співу і декламації був надзвичайно зацікавлений у реорганізації нещодавно відкритого Національного музичного інституту і об'єднанні обох навчальних закладів в єдиний центр французької музики, разом із революційними ідеями патріотично мотивованого Б. Сарретта, не могли залишити членів Конвенту байдужими до назрілих проблем формування національної системи музичної освіти із центром у столиці. Тим більше, що зникнення з культурно-мистецького ландшафту метризи вимагало заповнення порожнечі. У своїх петиціях Б. Сарретт та Ф. Госсек акцентують увагу членів Конвенту на необхідності створення

³⁹ До програми концерту були включені Увертюра і Патріотичний гімн для духового оркестру С. Кателя, *Salutaris*, Похоронний марш, Симфонія для 11 духових Ф. Госсека, Концертна симфонія для флейти, гобоя, фагота і валторни Ф. Дев'єна та Тріо для 2-х кларнетів і фагота К. Лефевра.

головного музичного навчального закладу, в якому через об'єднання Національного музичного інституту і Королівської академії співу і декламації були б представлені всі виконавські спеціальності.

В підготовленому проєкті реорганізації двох музичних навчальних закладів, виголошеному в проникливій доповіді драматурга М.-Ж. Шеньє⁴⁰, Центральний музичний інститут⁴¹ подається як не існуюча на той час в Європі модель музично-освітньої установи, абсолютно нова як у структурно-адміністративному устрої, так і художньо-педагогічному змісті процесу підготовки «дорогоцінних талантів» [142, с. 120]. 3 серпня 1795 року Конвент, заслухавши звіт своїх комітетів з питань державної освіти та фінансів, приймає указ про відкриття консерваторії «для виконання та викладання музики». Таким чином було успішно завершено процес народження на теренах Франції музичного навчального закладу нового типу. За задумом її творців він повинен був стати не тільки зразком для формування муніципальних консерваторій, але й головною музично-методичною установою, яка б очолила процес становлення і розвитку демократичної системи професійної музичної освіти. Саме такі ідеї звучать в наступних проєктах реформаторів⁴², котрі пропонують докорінну перебудову підготовки професійних музикантів і створення трьохрівневої системи навчальних музичних закладів, на вершині якої повинна була знаходитись Паризька консерваторія, наділена певними адміністративно-контролюючими функціями.

⁴⁰ Шеньє Марі-Жозеф (1764-1811) – французький драматург і політичний діяч. Його творчість як драматурга відрізняється жанровою різноманітністю. До його окремих п'єс Мегюлем і Госсеком була написана музика, в якій особливою популярністю користувалась «Chant du Départ» (1794), котра стала народною піснею. Як обраний член Конвенту М.-Ж. Шеньє брав активну участь у законотворчій діяльності і був автором законів у сфері мистецтва і народної освіти.

⁴¹ Така назва закладу пропонувалась спочатку, згодом була запропонована нова – Національний інститут музики. Однак пізніше, як стверджував Б. Сарретт, «П. К. Дону попросив мене віддати йому назву “інститут”, котра знадобилося для майбутнього Національного інституту наук і мистецтв (одного із трьох підрозділів Академії наук). Я відчув важливість прохання і попросив Шеньє замінити слова “інститут” на “консерваторію”, як вказівку на мету цього закладу» [142, с. 123].

⁴² П.К. Дону 1796, М.Л. Леклерк 1798, Б. Сарретт 1801.

Найбільш складним і важливим питанням для новоствореного закладу стало отримання державного фінансування, яке гарантувало матеріально-фінансове забезпечення навчального процесу в цілому і студентсько-викладацького колективу зокрема. Такий пункт був чітко прописаний в законопроекті: «Витрати на адміністрування та утримання консерваторії регулюються та уповноважуються виконавчою владою, згідно із заявами адміністрації консерваторії; ці витрати оплачує Державне казначейство» [142, с. 124].

На той час в Європі неможливо було відшукати музичний навчальний заклад, в якому могли навчатись безкоштовно 600 студентів під керівництвом 115 викладачів. Попри приєднання Королівської академії співу і декламації та розширення профільних спеціалізацій (вокал, клавесин, композиція), котрі сприяли більшій академізації і класичному спрямуванню підготовки фахівців, ідеологічна складова у навчальному процесі продовжувала зберігатись. Консерваторія повинна була забезпечувати навчання музикантів для служби в оркестрі Національної гвардії, брати активну участь у святкуванні національних урочистостей і проведенні масових політично-ідеологічних заходів. Серед студентів і професорів пріоритет залишався за виконавцями на духових інструментах, які становили 54% всього колективу консерваторії⁴³ [125, с. 46].

Засадничим принципом формування педагогічного і студентського складу консерваторії була затверджена в статуті конкурсна система прийому. На конкурсній основі приймалися всі студенти і викладачі, строгий відбір яких проводила спеціальна комісія, створена із найавторитетніших музикантів. Викладачі консерваторії відповідно до рівня професійної майстерності

⁴³ Серед них найчисельнішими були класи: кларнета – 19, фагота – 12, валторни – 12; менша кількість спостерігалась у флейт – 6, гобоя – 4, серпента – 4, труби – 2, і по одному класу тромбона, туби і букцини [125, с. 46]. Що стосується інших інструментів, то розподіл класів був наступним: 8 класів скрипки, 4 – баса, 1 – контрабаса; 6 – клавесина, 1 – органа; 9 – вокал; 14 – теорії (сольфеджіо) і 7 – композиції [142, с. 125].

розділялись на три класи (категорії). Всього для педагогічного складу навчального закладу було виділено 28 посад професора⁴⁴ 1 класу, 54 – 2 класу і 28 – третього⁴⁵.

Для належного забезпечення навчального процесу науково-методичними матеріалами викладачі консерваторії повинні були створювати дидактичні посібники (школи) для окремих інструментів і підручники з теоретичних дисциплін. Зазначимо, що крім підготовки професійних музикантів, здійснюються спроби організації в консерваторії окремого наукового підрозділу – кафедри акустики⁴⁶ для провадження наукових-дослідницького робіт з музичної акустики. Таким чином, Сарретт із своїми однодумцями створює новітню за формою і змістом модель музичного навчального закладу, за зразком якого в майбутньому буде розвиватись не тільки національна система музичної освіти Франції, але й Європи в цілому.

Підводячи підсумки дослідження процесу формування нової культурно-освітньої доктрини на ідеологічних засадах Великої французької революції, необхідно вказати його очевидні, як значні позитивні, так і негативні наслідки. Найбільшим здобутком слід вважати заснування Паризької консерваторії як унікального зразка прогресивної європейської академічної музично-освітньої системи, створеної на демократичних засадах – відкритому доступі до навчання талановитої молоді незалежно від соціального статусу. Державне фінансування і конкурсна система формування педагогічного і студентського складу створювали необхідне середовище для творчої конкуренції і постійного підвищення рівня професійної майстерності митців.

⁴⁴ На той час поняття «професор» не існувало в сучасному розумінні як вчене звання і було рівнозначне назві «викладач» будь-якого навчального закладу.

⁴⁵ Посадовий оклад викладача першого класу становив – 2500 ліврів, другого – 2000 і третього – 1600 [142, с. 125].

⁴⁶ Така пропозиція до нижньої палати законодавчих зборів (Ради п'ятисот) поступила від одного із представників Інституту наук і мистецтв 22 вересня 1795 р., однак не отримала одностайної підтримки, скоріш за все, через брак фінансових коштів [142, с. 127].

Серед негативних чинників найбільш відчутними залишалися ідеологічні нашарування, котрі охоплювали всі сфери музично-культурного простору Франції кінця XVIII століття. Орієнтир на масовість мистецтва і його вулично-помпезну спрямованість, пронизану революційними лозунгами, а також радикальні дії проти високопрофесійних художніх установ старої королівської влади і церкви не дали можливість Парижу зберегти статус центру європейської культури, котрий він утримував протягом десятиліть. Особливо негативний вплив на розвиток мистецтва в перші роки революційних подій мали політична, економічна і військова нестабільність, котрі змушували музикантів при періодичній зміні ідеологічних орієнтирів пристосовуватись до нових ситуативних викликів.

2.2. Франсуа Дев'єн і становлення нових традицій французької флейтової школи

Багатогранна постать Франсуа Дев'єна (1759-1803) і його творчі здобутки як виконавця, педагога і композитора на сьогоднішній день залишаються недостатньо оціненими. Якщо Ж. Оттєтер, М. Ла Барр і М. Блаве цілком справедливо вважаються символами французької флейтової школи доби бароко, то Ф. Дев'єн, якого часто називають «французьким Моцартом», з не меншим успіхом повинен претендувати на подібне визнання в епоху класицизму. Французький митець був сучасником австрійського генія, і вплив В.А. Моцарта на його композиторський почерк простежується як у флейтових опусах, так і в інших творах⁴⁷.

Якщо розглядати діяльність Дев'єна-композитора в контексті здобутків сучасників – флейтистів-композиторів доби класицизму, то його внесок у розвиток сольної, камерно-ансамблевої музики для флейти, як і окремих

⁴⁷ В одній із найбільш відомих і популярних опер Ф. Дев'єна «Візитанда» в арії Фронтін є прямі запозичення із арії Папагено з «Чарівної флейти».

духових інструментів, відрізняється великою жанровою різноманітністю. Ф. Дев'єн – один із небагатьох композиторів-інструменталістів, який не обмежувався лише флейтовими концертами, сонатами і ансамблями, а плідно працював також у жанрах оперної та оркестрово-симфонічної музики.

Як виконавець і педагог Ф. Дев'єн залишався одним із найбільш авторитетних флейтистів-віртуозів, котрі стояли у витоків становлення класів флейти в Паризькій консерваторії.

Визначною подією його життя стала Велика французька революція, котра не тільки обумовила кардинальні зміни у творчій діяльності музиканта, але й мала трагічний вплив на його особисту долю, здоров'я та життєвий вік.

2.2.1. Життєвий і творчий шлях Дев'єна до 1789 р.

Досліджуючи основні етапи і напрямки активної діяльності Ф. Дев'єна – флейтиста, композитора, педагога і музичного діяча, слід вказати на певні паралелі його творчої біографії і початкових кроків музичної кар'єри визначного німецького флейтиста Й.Й. Кванца. Він, як і німецький колега, рано втратив опіку батьків і не міг сподіватись на їх підтримку. Всі його успіхи і досягнення були здобуті «насамперед завдяки власним талантам та надзвичайній відданості своїй роботі» [69, с. 1].

Хоча більша частина творів Дев'єна була видана за життя, чого не міг дозволити собі Кванц⁴⁸, біографічні відомості про французького флейтиста є досить обмеженими, особливо стосовно дореволюційного періоду його життєдіяльності.

Найбільш об'ємну інформацію про свого співвітчизника, в якій представлена творча спадщина Дев'єна-композитора, розміщує Фетіс в одному

⁴⁸ Вступивши на службу до пруського короля Фрідріха II Й.Й. Кванц згідно контрактних зобов'язань повинен був писати флейтові твори тільки для монарха, втрачаючи одночасно права на їх видання. Окремі опуси були видані з дозволу короля, однак їх кількість достатньо обмежена.

з ранніх енциклопедичних видань. Інші подібні довідники того часу часто обмежуються лише короткими замітками (Г. Шіллінг). Серед дослідницьких робіт, присвячених Дев'єну, виділяється цикл статей про творчість «митця – гідного поваги та симпатії» відомого французького музикознавця Артюра Пужена (A. Rougin)⁴⁹. Також у вже згадуваній праці початку ХХ ст. Е. Ембло, не претендуючи на наукову академічність, розкриває маловідомі сторінки творчої діяльності земляка-жуєнівльця. Вказані роботи французьких авторів, згодом стануть основою для дисертаційного дослідження У. Монтгомері [136], який, незважаючи на глибину пошуку, у розкритті творчого шляху Дев'єна-виконавця і композитора не зумів подолати існуючі білі плями раннього періоду. Відсутність документальних джерел, які за твердженням Е. Ембло, безнадійно втрачені, американський дослідник намагається компенсувати власними припущеннями.

Перші заняття юного Франсуа музикою небезпідставно пов'язуються із певною особою – жуєнівльським церковним органістом, який за існуючою традицією часто був єдиним вчителем музики в невеликих містечках. В десятирічному віці під його керівництвом, скоріш за все, була написана меса, про яку пізніше згадує консерваторський учень Ф. Дев'єна Жозеф Гійу⁵⁰. Подальша доля музиканта також недостатньо вивчена біографами, і припущення щодо його служби в корпусі трубачів королівського кавалерійського полку, як зазначає Е. Ембло, не підкріплюється документально. Попри те, що Е. Ембло досить скептично оцінює слова Гійу, як і факт виконання твору музикантами кавалерійського полку [123, с. 24], в котрий перейшов пізніше на службу підліток, не довіряти одному з кращих студентів Дев'єна і майбутньому професору консерваторії немає ніяких підстав. Він дійсно мав нагоду «дізнатися про це у свого вчителя» [там само].

⁴⁹ А. Пужен (1834-1921), автор однієї із перших розгорнутих публікацій про Ф. Дев'єна в семи випусках «Revue et gazette musicale de Paris» (1864) [152].

⁵⁰ J. Guillou. «Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres», 10 septembre 1803, p. 3.

Беззаперечним фактом, попри обмежені відомості про початковий етап творчої діяльності Ф. Дев'єна, є мультиінструментальна⁵¹ спрямованість його виконавської діяльності. Поступивши на військову службу музикант-початківець, як і більшість військових оркестрантів, почав освоювати флейту і фагот. У подальшій оркестровій практичній діяльності і сольних концертних виступах саме ці інструменти були обрані Ф. Дев'єном в якості основних.

Більш конкретні відомості пов'язані з періодом 1776-1778 рр., коли Ф. Дев'єн перебував Цвайбрюкені (відомому під час французької анексії як Де-Понс) при герцогському дворі. Подальша доля музиканта також недостатньо вивчена біографами, зокрема, припущення про його службу в корпусі трубачів королівського кавалерійського полку не підкріплюється документально [123, с. 25]. Достовірними можна вважати зафіксовані в альманаху «Les Spectacles de Paris» за 1780 р. повідомлення, що у 1779 р. Дев'єн працював фаготистом у складі паризького театру Гранд-опера. Тут він перебував лише один сезон, паралельно займаючись на флейті у кращого на той час паризького флейтиста і педагога Фелікса Ро. Уроки у свого колеги – соліста оркестру, скоріш за все, були продовженням більш ранніх занять на флейті. Важко уявити, щоб лише після такого нетривалого часу занять на новому інструменті 23-річний музикант наважився би вже 1 квітня 1782 р. вперше з'явитися в «Духовних концертах» перед вишуканою паризькою публікою, виконавши як соліст свій віртуозний концерт [142, с. 320]. Його наступний виступ відбудеться згодом 19 травня [54, с. 203], а перед Різдвом 23 грудня 1782 року Дев'єн представить слухачам новий концерт для флейти⁵².

⁵¹ Мультиінструментальна практика була поширеним явищем у виконавстві на духових, а володіння грою на декількох інструментах в окремих випадках вважалось необхідною вимогою у підготовці музикантів. Підтвердженням цьому є чимало імен музикантів, котрі успішно поєднували гру на декількох інструментах (Ж. Оттетер, М. Блаве, Й.Й. Кванц та ін.). Безсумнівним лідером серед них був Й.Й. Кванц, котрий, пройшовши школу штаттпфайферів, опанував практично весь оркестровий інструментарій, вибравши флейту основним інструментом.

⁵² «Journal de Paris», 24 décembre 1782, p. 1460.

Зазначимо, що виступи в «Духовних концертах» завжди вважались надзвичайно відповідальною подією для музикантів, і для участі в них запрошувались лише відомі солісти і авторитетні митці. Серед флейтистів такої честі удостоювались мангеймський віртуоз Й. Б. Вендлінг, соліст дрезденської королівської капели П. Г. Бюффарден, а також паризькі виконавці М. Блаве, Ф. Ро, А. Юго, Й. Г. Вундерліх. Одночасно Ф. Дев'єн виступає і як соліст на фаготі, на якому, судячи з його оркестрового досвіду в Гранд-опера, він був вправніший. Його дебют в «Духовних концертах» із власним концертом для фагота⁵³ відбувся на півтора року пізніше, 25 березня 1784 року. Однак, ще до цього виступу 24-річний флейтист-композитор представив 19 квітня 1783 року слухачам свій наступний новий флейтовий опус (очевидно мова йде про *Концерт № 2 D-dur*). І якщо інформація у «*Journal de Paris*» здебільшого обмежувалась лише короткими повідомленнями про концерти солістів, то щорічний «Музичний альманах» (*Almanach musical*) висвітлює один із виступів Ф. Дев'єна у 1783 році більш широко. Зокрема, критик із захопленням розповідав про позитивні враження від знайомства з композиторським і виконавським мистецтвом молодого флейтиста: «Концерт, який п. Дев'єн виконав на флейті, приніс дуже велике задоволення. Цей молодий митець володіє природним амбушуром, його виконання чисте, блискуче та наповнене вогнем. Звуки, які він видобуває з флейти, відрізняються найкращою якістю» [54, 177]. В цьому ж випуску альманаху також розміщені короткі рецензії на концерти інших виконавців-духовиків – фаготиста Е. Озі, гобоїста А. Безоці, валторніста Дж. Пунто, кларнетиста Е. Солера і одного з перших, разом з Дев'єном, викладачів класу флейти в Паризькій консерваторії А. Юго. Оцінка майстерності останнього виглядає більш стриманою⁵⁴.

⁵³ *Journal de Paris*, 25 mars 1784, p. 379.

⁵⁴ Рецензент пише: «Здається, виконавець на флейті п. Юго чудово використав уроки, отримані від п. Ро; його виконанню флейтового концерту аплодувала публіка» [54, с. 177].

Всього з 1782 по 1785 рр. Ф. Дев'єн не менше 18 разів [137] виступав як соліст у «Духовних концертах» з виконанням власних творів. Натхненно працюючи над розширенням не тільки сольного репертуару для флейти, але й для інших духових інструментів, він також поповнював ансамблеву літературу новими опусами⁵⁵. Творча активність молодого і талановитого виконавця-флейтиста і композитора виглядає переконливо і вражаюче навіть на тлі досягнень такого віртуоза як М. Блаве (1700-1768), котрий, як і Дев'єн, створив достатньо різноманітний репертуар для флейти і вважався кращим виконавцем свого часу (і також на початку своєї кар'єри опанував фагот).

Помітне поживлення композиторської і виконавської діяльності Франсуа Дев'єна в певній мірі було пов'язане із його перебуванням на службі в кардинала Луї де Рогана (1782-1785) [69, с. 3], що підтверджують надписи на титульній сторінці окремих творів: «Дев'єн молодший, музикант монсеньйора кардинала де Рогана єпископа Страсбурзького»⁵⁶. Однак, відома скандальна історія кардинала із намистом королеви і його арешт⁵⁷, очевидно, змусили Дев'єна шукати нові можливості для працевлаштування.

Саме цими причинами пояснюється відсутність флейтиста в Парижі впродовж більше трьох років (1785 – поч. 1789 рр.), про що стверджує Монтгомері [137]. Зауважимо, у щорічному виданні «Універсального музичного календаря» за 1788 та 1789 рр. прізвище Дев'єна вказано в списку викладачів флейти і фагота [72, с. 273, 276]. В першому з них представлені імена

⁵⁵ Як зазначають Дж. Бауерс і Томас Бьом, в період з 1782-1885 рр. значно активізується творча активність Дев'єна-композитора. В цей час ним були написані три концерти на теми «відомих арій» (*d'airs connus*) для флейти; чотири інші концерти для флейти; концерт для фагота; концертна симфонія для валторни і фагота; окремі твори, збірки сонат для клавесина або фортепіано і флейти облігато; дуети для двох флейт; дуети для флейти та альту; тріо для флейти, альту та віолончелі; квартети для флейти, скрипки, альту та віолончелі та інші твори, котрі були видані в Парижі та Цвайбрюккені (*Deux-Ponts*) [69, с. 3].

⁵⁶ Зокрема, вказані надписи розміщені на титульній сторінці Концерту на теми «відомих арій» для флейти ор. 5, а також першого і другого концертів.

⁵⁷ В 1785 р. Луї де Роган став співучасником справи про шахрайство з метою заволодіння намистом, яке нібито призначалося для французької королеви Марії-Антуанетти. Однак в ході слідства був виправданий і звільнений з під арешту.

фактично всіх майбутніх професорів Паризької консерваторії – А. Юго, Й.Г. Вундерліха, Н. Дюверже. Інформація про їх виконавську діяльність розміщена також у переліку викладачів флейти 1789 р., згідно якого Ф. Дев'єн та інший відомий паризький флейтист Атіс фігурують тільки як «вільні» викладачі, а Й.Г. Вундерліх і Н. Дюверже одночасно значаться як артисти оркестру відповідно Гранд-опера та Італійського театру [72, с. 311, 315]. В цьому ж календарі можна отримати відомості про видання окремих опусів Дев'єна і їх виконання в «Духовних концертах»⁵⁸.

Але, як стверджують більшість біографів, наявність окремих сольних концертів і присутність імені Дев'єна у списку приватних викладачів флейти і фагота не заперечують той факт, що місцем постійної служби флейтиста на той час була швейцарська гвардія короля.

З відкриттям 26 січня 1789 року Театру Месьє (Théâtre de Monsieur)⁵⁹, який спеціалізувався на постановках французьких та італійських комічних опер, Ф. Дев'єн переходить на місце другого фаготиста, а згодом, восени 1890 року стає першим фаготистом оркестру новоствореного колективу і залишається на цій посаді до об'єднання Театру Месьє з Опера-Комік у 1801 році.

В цей же період відбуваються значні зміни як в особистому житті музиканта, так і у творчій діяльності⁶⁰. Вирішальну роль у реалізації художніх

⁵⁸ Серед нових видань вказані концертні тріо для клавесина, флейти, віолончелі або фагота, 6 тріо для двох флейт і баса, Концертні симфонії № 1, 2, а також згадується про виконання нового концерту для валторни і нового опусу для фагота в «Духовних концертах» [72, с. 76, 204, 220].

⁵⁹ З 1789 по 1801 рр. театр декілька разів міняв назви і після об'єднання із Опера-Комік отримав назву «Національний театр Опера-Комік» (Théâtre national de l'Opéra-Comique).

⁶⁰ Не уточнюючи дату, Артюр Пужен стверджує, що в цей час Дев'єн одружується на співачці Майяр, в шлюбі з якою народжується п'ятеро дітей [152, с. 242]. Шлюб Дев'єна з мадемуазель де Майяр, ймовірно, відбувся між 1789 і 1792 роками. У них було п'ятеро дітей [123, с. 80], один з яких трагічно загинув. Серед обмежених і коротких повідомлень про співачку можна привести слова Госсєка із його листа-звіті (8.XI.1786) придворному інтенданту Д.П.Ж. де-ла-Ферте про роботу Королівської школи співу, в якому він пише: «Мадемуазель Майяр, зігравши в різних невеликих театрах, прийшла

задумів флейтиста-композитора зіграв не Театр Месьє, а інший – Театр Монтансьє, котрий, за словами критика театального альманаху «*Spectacles de Paris*», «став першим театром, заснованим за кодексом свободи» [152, с. 242]. Саме в цьому театрі зі зверненням до оперного жанру розширюється діапазон творчості Дев'єна, котрий «виступає як драматичний композитор, <...> дебютуючи комічною одноактною оперою «Підпільний шлюб», яка була виконана у четвер, 11 листопада 1790 р.» [там само].

2.2.2. Творча діяльність Ф. Дев'єна в контексті викликів революції

Велика французька революція 1789 року для переважної більшості музикантів країни стала надзвичайно важким випробуванням, котре супроводжувалось не тільки суттєвим погіршенням соціально-економічних умов, але й ідеологічним і політичним тиском на митців, що в окремих випадках мало трагічні наслідки. Подібна картина спостерігається й у творчій долі Франсуа Дев'єна. Але ці обставини не отримали належної оцінки в наукових дослідженнях. Той факт, що Ф. Дев'єн став однією із жертв «революції свободи», достатньо чітко наголошений в некролозі після трагічної кончини професора. Його кращий учень, майбутній професор консерваторії Ж. Гійу підкреслює, що важка психічна хвороба вчителя, «яка переросла у справжнє божевілля, була спричинена різними печалями, котрі він зазнав після революції»⁶¹.

Гійу, як мало хто із близького оточення Дев'єна, знав про непрості стосунки митця із революційною владою. Періодичні зміни політичних гасел і економічна нестабільність спричиняли йому душевні страждання і глибоко вражала тонку творчу натуру. Досить важко уявити собі молодого, сповненого натхнення, артистизму і душевного піднесення флейтиста, образ якого досить

до Гранд-опера шість-сім років тому, де зараз вона ще не у всій красі» [142, с. 28]. Інколи вона брала участь в оперних виставах Королівської школи співу, котрі ставились силами учнів, а на окремі ролі запрошувались солісти Гранд-опера [142, с. 34].

⁶¹ Газета «Le Courier des spectacles, ou Journal des théâtres», 10 septembre 1803 с. 3.

точно і виразно відтворено в картині французького художника Ж.-Л. Давіда (1748-1825)⁶² (Мал. А. 2.1. Додаток А), у ролі ідейного революціонера і організатора народних мас. Однак, судячи із завдань, які ставились перед музикантами оркестру Національної гвардії, до якого Дев'єн вступив у 1890 році, до його обов'язків входила не тільки участь у проведенні масових маніфестацій і національних свят, кількість котрих після революції значно зросла. Основним завданням стало «пристосування музики до суспільного життя нарівні з іншими мистецтвами» [41, с. 28] через залучення простих містян до участі у колективних виступах на святкуваннях. Для цього Дев'єну був визначений в Парижі окремий район Вільгельма Телля, в якому він готував «робочий люд» до колективного виконання «Марсельєзи» під час проведення урочистостей до свята Верховної Істоти. Подібні функції покладались і на інших відомих музикантів того часу⁶³, внаслідок чого високопрофесійні авторитетні музиканти і талановиті віртуози-інструменталісти повинні були виконувати невластиві їм функції – залучати широкий загальний містян до масових культурних заходів.

Причина різкої зміни політичної орієнтації Ф. Дев'єна, в широті ідейних переконань якого, як і інших відомих паризьких музикантів, висловлюють свої сумніви сучасні французькі дослідники [125, с. 44], невідома. Безумовно, в матеріалах Т. Лассабаті і К. П'єра, котрі побудовані переважно на документальних джерелах, важко відшукати інформацію про політичні погляди флейтиста. Сумнівною виглядає сама можливість відкритого публічного декларування своїх ідейних переконань музикантом в роки революційного

⁶² Як стверджує Е. Ембло, Ж.-Л. Давід добре знав Дев'єна і контактував з ним, як один із депутатів Національного Конвенту, котрий опікувався справами мистецтва [123, с. 17]. Зазначимо, що знаходячись в рядах активних учасників революційних подій художник брав участь у репресіях «ворогів народу» і голосував за страту короля Людовика XVI. Пізніше його спіткала доля своїх колег-арештантів і він змушений був покинути країну.

⁶³ Показовим прикладом цього є Керубіні, який хоча і був іноземцем, взявся зі скрипкою в руках навчати торговців з ринку «на місці їх повсякденної роботи національному гімну [Марсельєзі], який вів наших солдат до перемоги або допомагав весело вмирати за славу вітчизни» (Gazette musicale, 4.08.1844). Цит. за: [41, с. 28].

терору і переслідувань інакомислячих, котрі одразу ж ставали «ворогами народу» і зазнавали жорстокого покарання. На прикладі Ф. Дев'єна простежується в першу чергу вплив фінансово-економічних чинників на зміну напрямку творчої діяльності і пристосування до ідеологічної надбудови, що було викликано глибокою соціально-політичною і економічною кризою, спровокованою революцією.

Характеризуючи соціальний і економічний статус паризьких музикантів до революції, Д. Грір зазначає: «За влади старого французького режиму до 1792 року музиканти всіх національностей разом з лікарями, інтендантами, юристами, архітекторами, інженерами та морськими капітанами належали до професіоналів вищої ланки середнього класу» [110, с. 127]. Одним з основних джерел доходу були паризькі аристократичні салони, котрі утримувались заможними меценатами. Республіканський уряд, який прийшов до влади після революції, фактично знищив існуючу музичну інфраструктуру і залишив музикантів без колишнього фінансування.

Однак не тільки економічні причини змушували музикантів відмовлятися від своєї переважно аполітичної позиції та підтримувати революційні ідеї. Як приклад можна привести політичний тиск, який посилювався під час правління якобінців і повсюдного терору (1793-1794), коли влада «змушувала громадян-музикантів Орéга доносити державну пропаганду під загрозою смерті» [116, с. 29]. І якщо високооплачуваним оркестрантам Гранд-опера для збереження власної безпеки і фінансової стабільності необхідно було підтримувати хиткі ідеологічні лозунги режиму, то антиклерикальна політика і значне скорочення музично-концертних закладів академічного напрямку ставило багатьох виконавців на межу виживання і змушувало їх вести пошук засобів існування. В таких умовах знаходилась більшість французьких музикантів, і Дев'єн не був винятком.

Отримання молодим музикантом напередодні революційних подій місця фаготиста у Театрі Месьє, який при нестабільній економічній і політичній

ситуації зберігав певну стійкість у кризових обставинах, лише зовнішньо виглядає як набуття сталого професійного і соціально-економічного статусу. Насправді, як вказує У. Монтгомері, Ф. Дев'єн-фаготист у новоствореному Театрі Месьє отримував мізерну річну заробітну плату у розмірі 200 ліврів, яка в порівнянні із аналогічним окладом в Гранд-опера (1080 ліврів) була меншою приблизно у п'ять разів [137]. І якщо раніше сольні виступи Ф. Дев'єна в «Духовних концертах», котрі В. Моцарт вважав найбільш високооплачуваними в Європі, давали можливість флейтисту суттєво покращити своє матеріальне становище, то їх закриття революційним урядом у 1890 році значно скоротило можливості музикантів отримати додатковий заробіток у складний час економічної і політичної кризи. Тому Ф. Дев'єн, як і значна частина його колег із паризьких оркестрів⁶⁴, які ще донедавна вважались бажаними солістами в «Духовних концертах», змушені були обрати одним із основних місць служби достатньо стабільний у фінансовому плані оркестр Національної гвардії. Безумовно, у творчому відношенні новостворений колектив ідейно-мотивованого революціонера і музиканта-аматора, капітана Б. Сарретта, сформований на першому етапі із військових оркестрантів, недоцільно порівнювати із високопрофесійними паризькими театральними оркестрами. Приєднання до військового оркестру відомих музикантів з великим професійним досвідом хоча й сприяло суттєвому підвищенню майстерності колективу, однак репертуар, спрямований на супровід вуличних маніфестацій і масових народних святкувань, нівелював його творчий потенціал.

З відкриттям на базі оркестру музичної школи помітно підвищився професійний статус Ф. Дев'єна та з'явилися нові службово-адміністративні обов'язки. У списку персоналу навчального закладу він вказаний як один із членів адміністрації у військовому чині сержанта [142, с. 85]. Його заробітна плата на той час вже зрівнялась із окладом оркестранта Гранд-опера» і

⁶⁴ А. Юго, Ж. Лефевр, Ф. Дюверже, Е. Озі.

становила 1100 ліврів [144, с. 36], що порівняно із платнею викладачів школи було значно вище⁶⁵. Різноманітні адміністративно-керівні обов'язки надзвичайно обтяжували професійну діяльність Ф. Дев'єна як виконавця та педагога: він разом із своїми колегами повинен був контролювати навчальний процес, «вести нагляд за викладачами та учнями» і одночасно відповідати за проведення урочистих заходів та забезпечувати «транспортування музичних інструментів» до місця проведення масових святкувань» [144, с. 96-97]. Саме такою зайнятістю Дев'єна пояснюється зменшення його концертної активності як соліста.

Викладацький склад нового навчального закладу, який достатньо детально описаний К. П'єром, переважно склали музиканти паризьких оркестрів [144, с. 36-37]. Клас флейти в цьому списку крім Ф. Дев'єна представляли викладачі першої категорії А. Юго і Ж. Шнайцхоффер, останній одночасно викладав гобой.

Револьюційні події і зміна ідеологічних векторів культурної політики суспільства змусили Ф. Дев'єна внести значні корективи у композиторській творчості. Якщо до 1789 року він віддавав перевагу інструментальним жанрам (соната, концерт, камерний ансамбль, концертна симфонія), рідше вокальним, то у 90-ті роки появляються його перші комічні опери, а також чисельні увертюри, марші, патріотичні пісні для духового оркестру та у його супроводі. Таке розширення жанрового спектру було викликане новою ідеологічною атрибуцією і культурним запитом тогочасного суспільства, котрий формувався під агресивним політичним тиском тимчасових революційних урядів.

Наскільки щирим у своїх творчих задумах залишався Дев'єн – документальні матеріали відповіді не дають, але не можна не помітити його намагання підтримувати пропагандистські гасла влади. Це опосередковано підтверджує не тільки революційно-патріотична тематика репертуару духового

⁶⁵ Для порівняння оплата викладачів першої категорії флейтиста А. Юго та флейтиста і гобоїста Ж. Шнайцхоффера становила 850 ліврів, а другої – 750.

оркестру Національної гвардії, але й звернення до жанру комічної опери з висміюванням церкви («Візитанда») з метою підтримки антиклерикальної політики держави. Однак для того, щоб об'єктивно оцінити такий різкий ідеологічний поворот у творчій спрямованості композитора, достатньо переглянути сторінки паризьких газет того періоду, в яких анонси оперних вистав та концертів і об'яви про публічні страти «ворогів народу» розміщувались в сусідніх рубриках на останній сторінці. Така політика державного тероризму і безмежного цинізму, жертвами якого стали тисячі «підозрілих» громадян, є свідченням того, що в цих умовах талановитим музикантам залишався надзвичайно вузький простір для власного творчого вибору.

2.2.3. Формування прогресивної системи професійної підготовки флейтистів в Паризькій консерваторії. «Нова школа для флейти...» Ф. Дев'єна

Направлені на створення новітньої системи професійної музичної освіти зусилля Б. Сарретта і його однодумців, до числа яких входив і Ф. Дев'єн, досить швидко досягли бажаного результату. Ідеї засновника музичної школи Національної гвардії отримали підтримку Конвенту, незважаючи на об'єктивні економічні труднощі, з якими зіштовхнулася нова влада. Після недовгого існування Національного інституту музики і подальшого об'єднання його із Королівською школою співу та декламації у 1795 р. було створено Паризьку консерваторію. Увесь цей час з 1793 по 1795 рр. Ф. Дев'єн як один із членів адміністрації і викладач класу флейти брав активну участь в організації нового навчального закладу. Паралельно з виконанням адміністративних обов'язків він розробляє фундаментальні засади прогресивної системи підготовки професійних флейтистів і формує її дидактичну складову. З неабиякою творчою завзятістю 35-річний талановитий музикант включається у процес створення

флейтового посібника нового типу, котрий згодом повинен був зайняти провідне місце на європейському просторі.

Одним із важливих нових принципів формування викладацького складу Паризької консерваторії на демократичних засадах стала конкурсна система відбору. Реорганізація Національного інституту музики дала змогу збільшити кількість викладачів на 30 штатних одиниць, що дозволяло розширити клас флейти додатково ще двома професорами. «Для прослуховування та порівняльного оцінювання кандидатів з метою прийому на вчительські посади» [142, с. 128] 24 жовтня 1795 року було створено журі, членом якого стали Ф. Дев'єн, Ф. Госсек, Л. Керубіні та інші відомі музиканти-педагоги попереднього навчального закладу. Зазначимо, що Дев'єн, як один із членів керівництва музичної школи, а пізніше інституту і консерваторії, брав безпосередню участь у формуванні викладацького складу флейтових класів на початкових етапах їх відкриття. Згодом, за результатами конкурсу 21 листопада 1795 на посаду викладача флейти другого класу були прийняті Ніколя Дюверже та Йоганн Георг Вундерліх. Таким чином були укомплектовані п'ять класів флейти, три із яких очолювали викладачі першої категорії (Ф. Дев'єн, А. Юго, Ж. Шнайцхоффер), прийняті раніше в штат музичної школи Національної гвардії⁶⁶. Конкурсна система сприяла залученню до консерваторії кращих паризьких виконавців і педагогів, котрі на той час були солістами оркестрів кращих паризьких театрів – Гранд-опера (Й.Г. Вундерліх та Ж. Шнайцхоффер⁶⁷) та Італійської опери (А. Юго).

Важливим кроком на шляху здобуття професійної майстерності студентами Паризької консерваторії стало заснування щорічних виконавських конкурсів, котрі сприяли підвищенню мотивації і творчої конкуренції під час

⁶⁶ Оплата праці викладачів консерваторії в порівнянні із музичною школою Національної гвардії була значно вищою і становила у викладача першої категорії 2500 ліврів, другої – 2200 і третьої – 1600 [142, с. 129].

⁶⁷ В списках педагогів консерваторії Ж. Шнайцхоффер фігурує одночасно як викладач класу флейти і гобоя. Зокрема, в списках консерваторії від 23 березня 1800 р. він вказаний тільки як професор гобоя другої категорії [142, с. 230].

навчання. Вже з перших конкурсних змагань (1797) учні Ф. Дев'єна беруть активну участь і впродовж п'яти років до 1801 р. стають їх переможцями та вісім разів завойовують призи різного гатунку, значно випереджаючи студентів флейтових класів інших педагогів [142, с. 625]. Серед студентів класу Дев'єна найбільш визнаним був Жозеф Гійу (1787-1853), який у дванадцятирічному віці брав участь у консерваторському конкурсі та отримав другу премію, а пізніше став професором консерваторії.

Педагогічна діяльність Ф. Дев'єна плідно розвивалась у різних напрямках. Не обмежуючись лише заняттями з учнями, він активно працює над формуванням художньо-педагогічного репертуару як для флейти, так і для інших духових інструментів. Ф.-Ж. Фетіс, відзначаючи творчу активність та надзвичайну працелюбність композитора, писав: «Незважаючи на всі обов'язки, покладені на нього посадами та уроками, які він давав, Дев'єн, зазвичай, працював вісім годин на день» [96, с. 10]. Ще до відкриття Паризької консерваторії ним була підготовлена «Нова школа для флейти: теорія і практика», процес роботи над якою був пов'язаний із педагогічною діяльністю в музичній школі Національної гвардії та Національному інституті музики.

Видання навчального посібника «Нова школа для флейти: теорія і практика»⁶⁸ започаткувало одну з найважливіших традицій, за котрою кожен із професорів Паризької консерваторії повинен був підготувати посібник для інструмента, який викладав.

Розглядаючи діяльність Ф. Дев'єна в контексті загального розвитку флейтової дидактики XVIII століття, зазначимо, що він продовжує традиції своїх співвітчизників (М. Коррет, Атіс, А. Мао, А. Вандерхаген), котрі на відміну від німецьких флейтистів (Й.Й. Кванц, Й. Г. Тромліц) віддавали

⁶⁸ Відносно дати першого видання існують певні розбіжності. Попри те, що частіше вказується 1795 рік, Томас Бьом і Марчело Кастелані найбільш вірогідним часом видання вважають 1794 рік [69, с. 11-12; 76, с. 3]. Основним аргументом у цьому є публікація реклами про «Нову школу...» Дев'єна у «Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France» за 19 травня 1794 р.

перевагу практичним посібникам, де були широко представлені інструктивні і художні зразки⁶⁹. Разом з тим, для підготовки професійного флейтиста і розвитку його виконавської майстерності автор створює більш різноманітний за тематикою і технічним спрямуванням художньо-дидактичний матеріал. В цьому сенсі «Нова школа...» Дев'єна суттєво вирізняється серед флейтових дидактичних посібників його попередників (Ж. Оттетер, М. Корретт, А. Мао) і сучасників (Агіс А. Вандерхаген, Дж. Камбіні).

2.2.3.1. Питання технології флейтового виконавства

Перша частина «Нової школи...» присвячена питанням технології виконавства на флейті: артикуляції, постановки, чистоти інтонації, дихання, розшифрування мелізмів та прикрас, а також окремим темам з елементарної теорії музики.

Зупиняючись на огляді технологічних розділів «Нової школи...», перш за все, необхідно виділити елементи новизни, котрі стосуються артикуляційної фонетики подвійного язика (*Double-coups de Langue*). Дев'єн вперше пропонує близькі до сучасного стандарту склади *dou gue* (дю тю) з передньо- і задньоязиковою атакою. Зазначимо, що ні Ж. Оттетер, як і Й.Й. Кванц, М. Коррет, Е. Мао, Ч. Делюс, Г. Тромліц та інші флейтисти не розглядають можливість використання у швидких темпах в артикуляції на флейті передньо- і задньоязикової атаки. Попри різні варіанти складів (*tu ru, did'll, dad'll, di del*), які пропонують попередники Дев'єна, очевидним є застосування в них передньоязикової атаки з приголосними *d* та *t* і вібрантом *r*. В такий спосіб досягнути більшої рухливості в техніці атаки язика в стакато у швидкому темпі було неможливо.

⁶⁹ У фундаментальних теоретичних трактатах Й.Й. Кванца [156] і Й.Г. Тромліца [179] інструктивний і художній матеріал в загальноприйнятому розумінні практично відсутній, а для ілюстрації використовуються лише окремі нотні приклади.

Для підвищення функцій рухливості язика необхідно було почергове використання передньої і задньоязикової атаки із приголосними *m-k*, *m-g* або *d-k*, *d-g*. Саме останній варіант пропонує Ф. Дев'єн, хоча його особисте ставлення до застосування двоскладової атаки подвійного язика було досить скептичним. Зокрема, автор, порівнюючи склади *dou gue*, пише: «Можна також вимовляти [у подвійній атаці] *tourou* або *turu*, але як би вони не виголошувались, вони не менш дефектні, оскільки звучать лише як неприємне бурмотіння для вуха; неможливо досягти чистоти у виконанні; і це заважає тому, хто використовує їх, мати можливість грати пасажі з найтоншим нюансом До того ж, навіщо застосовувати неприродні засоби? Чи існує інший інструмент, на якому виконавець використовує цю артикуляцію? Чи застосовують це на кларнеті, фаготі, гобої та валторні? Я адресую ці запитання лише любителям цього бурмотіння» [83, с. 9].

Така позиція автора щодо застосування подвійного *staccato* свідчить про володіння ним відмінною технікою артикуляції, яка давала можливість навіть в складних віртуозних творах використовувати традиційний тип одинарного стакато, і тому в нього не було потреби у застосуванні менш ефективною і виразною атаки. Зазначимо, що подібні погляди в більш категоричній формі пізніше також висловлює німецький флейтист-віртуоз А.Б. Фюрстенау, котрий у своїй «Школі для флейти...» підкреслює, що подвійний язик (*doppel Zunge*) «...абсолютно непридатний для виразного і акцентованого виконання, так як неприродна комбінована вимова неодмінно створить монотонність» [102, с. 19-20]. У власних рекомендаціях він всім своїм учням пропонує тільки одинарний язик, навіть не зважаючи на те, що такі видатні флейтисти як Й.Й. Кванц, Й.Г. Тромліц, А.Б.Т. Бербіг'є та інші були твердо переконані в необхідності використання подвійного язика [20, с. 210].

З точки зору виразності артикуляції аргументація Ф. Дев'єна, як і А.Б. Фюрстенау, не викликає ніяких сумнівів, однак у віртуозних творах з швидкими фрагментами *staccato* загальноприйнятою практикою вважається

використання подвійного *staccato* (подвійного язика), на що вказує німецький флейтист, посилаючись на імена авторитетних виконавців. Той факт, що Ф. Дев'єн і А.Б. Фюрстенау відмовлялись від комбінованої атаки, свідчить про їх надзвичайно віртуозну техніку артикуляції, котра дозволяла їм у швидких темпах застосовувати одинарне *staccato*.

Найбільш виразною атакою на флейті Дев'єн вважав «... удар язика до піднебіння. Це дає чудовий ефект, еквівалентний *detache* скрипки, котрий можна використовувати у будь-якому швидкому пасажі» [83, с. 9]. Обираючи основним типом артикуляції склад *tu*, автор, як авторитетний на той час виконавець і викладач, був переконаний у безальтернативності його застосування для досягнення чіткої атаки язика в процесі звуковидобування на флейті. Таке переконання Дев'єна не викликає сумніву, адже у всіх існуючих «школах», і не тільки для флейти, але й інших духових інструментів, основним типом твердої атаки вважається тверда приголосна *t*. Вона належить до групи змичних (експлозивних) і у французькій вимові, за словами академіка Л. Щерби «артикулюється більш чітко і напружено, чим у російській»⁷⁰ [52, с. 64]. При цьому кінчик язика із силою впирається у верхні зуби, на відміну від вимови *t* в німецькомовному варіанті, де «кінчик язика лежить на верхніх альвеолах» [10, с. 76]. Все це забезпечувало чіткість атаки у звуковидобуванні і виразність музичної вимови.

В питаннях традиційної артикуляційної фонетики на флейті Дев'єн виступає послідовником Ж. Оттєтера і повністю підтримує погляди фундатора французької флейтової школи.

Описуючи загальну постановку інструмента, корпусу та амбушура, автор вказує на зміщення лабіумного отвору головки інструмента відносно звукових отворів двох середніх частин флейти на 1 лінь⁷¹ у напрямі до виконавця (Мал.

⁷⁰ Як і в українській.

⁷¹ Старофранцузька міра довжини, яка становила приблизно 2,25 мм. Однак існували й інші варіанти цієї величини. Т. Бьом вказує паризький стандарт 1816 року, котрий становив 2,55 мм [69, с. 91].

А. 2.2. Додаток А). Потребу в цьому він пояснює тим, що «...коли амбушурний отвір флейти вирівнюється з отворами на інших частинах [флейти], то виконавець змушений занадто високо підняти лікоть або опустити голову, що втомлює, ... підвищується інтонація і звук втрачає всю свою чистоту» [83, с. 2].

Зазначимо, що подібне розташування лабіумного отвору не зустрічається на зображеннях флейти у більш ранніх посібниках Ж. Оттетера, Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца і сучасників Дев'єна А. Вандерхагена, Дж. М. Камбіні та інших флейтистів. Однак, вже після «Нової школи...» Дев'єна зміщене в сторону виконавця розташування лабіумного отвору можна виявити на ілюстраціях в «школах» А. Юго і Й.Г. Вундерліха, А.Б.Т. Бербіг'є, Л. Друе, Л. Тюлу та інших авторів.

Найбільша критика в сторону Ф. Дев'єна звучала через використання одноклапанної флейти, яку його сучасники вважали застарілою моделлю. Однак в посібнику автор негативно висловлюється лише проти «англійської» флейти, конструкція якої включала нижню частину із клапанами *Cis* і *C*. Про них він пише: «Ці два звуки чужі природі цього інструменту; вони не є і не можуть бути послідовними, і вони абсолютно псують решту. Я навіть сказав би, що мало хто ними користується і то лише завдяки їх оригінальності» [83, с. 1].

Необхідно зауважити, що на той час конструкція флейти із нижніми клапанами *Cis* і *C* дійсно була недосконалою і подібна критика щодо її інтонаційних вад звучала значно раніше із вуст Й.Й. Кванца, а пізніше Й.Г. Тромліца. Тому в даному випадку Ф. Дев'єн висловлює загальновідому позицію флейтистів про недоліки інструмента.

Інші погляди демонструє автор щодо використання клапанів *Gis* і *B*. «Вони абсолютно необхідні в повільних частинах, – пише він, – особливо, коли в них є вищезазначені ноти. Хоча я їх не використовую, я їх схвалюю, але лише в цих випадках» [там само].

Той факт, що особисто Дев'єн віддавав перевагу одноклапанній флейті, пояснюється недосконалістю клапанної механіки, котра у швидких віртуозних

частинах «... лише посилювала труднощі» [там само]. Подібних поглядів дотримувався і мангеймський флейтист Й.Б. Вендлінг, який вважав їх використання зайвими [161, с. 562]. Як зазначає В. Качмарчик, «У противників багатоклапанних флейт були свої аргументи проти їх використання, сутність яких полягала в тому, що при розширенні кількості закритих важільних клапанів пальцева техніка флейтиста практично не поліпшувалася. Між пальцем і відкритим звуковим отвором виникала додаткова ланка у вигляді закритого клапана, забезпеченого досить жорсткою пружиною. Тому, якщо під час гри на одноклапанній флейті м'язові напруги пальців були спрямовані лише на те, щоб їх підняти або опустити, то на багатоклапанних інструментах були потрібні додаткові зусилля для подолання опору пружини» [20, с. 171] Саме тому сповільнювався рух пальців і знижувалась швидкість їх пересування, що негативно позначалось на жвавості пальцевої техніки.

Однак притримуючись своїх твердих переконань, що «найпростіший спосіб – найкращий», професор ніколи не обмежував своїх учнів у свободі вибору моделі інструмента [83, с. 1].

У короткому третьому розділі, присвяченому роботі над формуванням звуку, Дев'єн зосереджує увагу над розвитком його динаміки. Широке використання *messa di voce* вокалістами, а пізніше й інструменталістами – представниками мангеймської школи, котрі були частими гостями «Духовних концертів», в яких виступав і Дев'єн, безумовно, вплинули на його виконавський стиль. Автор рекомендує використовувати *crescendo* і *diminuendo* вже з перших занять на інструменті⁷². Він не включає *messa di voce* в групу додаткових прикрас, наслідуючи приклад Й.Г. Тромліца [48, с. 299], а розглядає поступове посилення і послаблення звуку як важливий елемент виконавської техніки. Професор вважає, що його виконання вимагає чіткого контролю

⁷² Позначки використання *crescendo* і *diminuendo* (<>) розміщено над кожною нотою всього звукоряду флейти на першій сторінці «Нової школи...» в таблиці аплікатури (Мал. А. 2.2. Додаток А).

роботи губного апарату та інтонації та рекомендує учням конкретний алгоритм роботи на динамікою: «Для того, щоб розпочати звук на *p*, потрібно закрити губи і поступово розкривати їх, щоб плавно за допомогою *crescendo* досягти *f*» [83, с. 7].

Достатньо повно в «Новій школі...» представлений арсенал прикрас, котрі, починаючи з Ж. Оттетера і Й.Й. Кванца, намагаються охопити і детально розшифрувати автори «шкіл» і «методів». Не відступає від усталених традицій і Ф. Дев'єн, супроводжуючи огляд варіантів виконання трелей, мордентів, групетто та інших мелізмів чисельними нотними прикладами, котрі дають можливість точного розшифрування нотних текстів.

Не менш суттєвою у виконавстві на флейті, як і на інших духових інструментах, залишалась проблема виконавського дихання, котра у флейтових посібниках XVIII століття розглядається досить обмежено і здебільшого в художньому, а не в технологічному ракурсі. Наприклад, диханню на флейті, Й.Й. Кванц присвячує в своєму трактаті цілий розділ⁷³, але основну увагу він зосереджує на питаннях дихальної цезури, тобто визначення місця вдиху в тексті твору, а не технологічним особливостям виконавського дихання. Ф. Дев'єн досить лаконічно висловлює свою точку зору щодо дихання, звертаючи увагу на його роль у формуванні звуку в *crescendo* і *diminuendo*. Для того щоб досягти чистоти і об'ємності звучання інструмента та навичок плавного посилення та послаблення гучності, він пропонує «...дотримуватися найбільшої обережності, щоб не штовхати повітря грудьми, а зберігати поміркованість і достатню стриманість [видиху]» [83, с. 7].

Із вказаної короткої фрази досить складно зрозуміти, що мав на увазі автор під цим висловом, хоча подібна механіка видиху досить характерна для дихання на опорі.

⁷³ VII розділ. Вдих у заняттях на флейті.

Ще одним важливий аспект «школи» Дев'єна полягає у впровадженні енгармонізації аплікатури флейти. Й.Й. Кванц, спираючись на чистий стрій, який широко застосовувався і зберігся до середини XVIII ст., для підкреслення інтонаційної відмінності між звуками *dis* і *es* розміщує додатковий клапан та використовує різні таблиці аплікатури для натурального звукоряду, дієзів та бемолів (Мал. А. 2.3. Додаток А) і тим самим намагається акцентувати увагу на нерівність між ними⁷⁴. Раніше Ф. Оттетер для досягнення аналогічного результату пропонує поворотно-ковзаючу систему амбушурної регуляції чистоти інтонації. На відміну від них Ф. Дев'єн розміщує єдину таблицю аплікатури (Мал. А. 2.2. Додаток А), в якій вказує аплікатурні розбіжності лише між звуками *ais*² і *b*² та *his*² і *c*³ [83, с. 2].

Якщо порівнювати таблиці аплікатур звука *c*³ і енгармонічного *his*² у Ф. Дев'єна, Й.Й. Кванца та Ж. Оттетера (Мал. А. 2.4. Додаток А), то можна знайти суттєві відмінності у видобуванні одного і того ж звуку на однакових конструкціях флейти⁷⁵. У Дев'єна *c*³ діатонічного і хроматичного звукоряду видобувається однотипною аплікатурою, закритими 2, 4, 5, 6 отворами, а енгармонічний *his*² із змінами 2, 3, 4, 5. Ж. Оттетер у висхідному варіанті хроматичної гами пропонує грати *c*³ закритими 2, 4, 5, 7 отворами, а в низхідному як Дев'єн – 2, 4, 5, 6. Найбільше варіантів виконання *c*³ та *his*² пропонує Кванц, котрий в діатонічному звукоряді представляє три способи аплікатури для *c*³ (2, 4, 5, 6, 7; 2, 4, 5, 6; 2, 4, 6) і один для *his*² (2, 3, 4, 5, 6, 7) (Мал. А. 2.3. Додаток А).

Як можна помітити, варіант аплікатури *c*³ Дев'єна співпадає з окремими способами його виконання в Оттетера і Кванца. Слід зазначити, що Ж. Оттетер і Й.Й. Кванц у своїх посібниках детально описують технологію виконання

⁷⁴ Й.Й. Кванц у своїх поясненнях до дієзної і бемольної таблиць аплікатур зазначає, «що ноти, позначені бемолями, на комму вище, ніж ті, які позначені дієзами» [25, с. 44-45].

⁷⁵ В таблиці аплікатури Й.Й. Кванца вказана конструкція флейти із двома енгармонічно нерівними клапанами Dis та Es. Однак, перший він використовує лише в чотирьох звуках *dis*¹, *ais*¹, *dis*² та *gis*² (Мал. А. 2.3. Додаток А).

кожного звуку, зосереджуючи увагу на особливостях корекції їх інтонації в процесі звуковидобування. Ф. Дев'єн не вдається до таких детальних пояснень, а лише в окремих випадках вказує на необхідність контролювати чистоту інтонації за допомогою регуляції сили видиху та губного апарату. Його намагання уніфікувати різнотипну аплікатуру флейти і створити єдиний стандарт для діатонічного і хроматичного звукорядів можна вважати певним кроком на шляху до переходу на рівномірно-темперований стрій. Зазначимо, що в 90-х роках XVIII століття дискусія щодо можливості використання рівномірної темперації на флейті не стихала, підтвердженням чому є трактат Й.Г. Тромліца «Детальні та ґрунтовні настанови з гри на флейті» (1791) [179]. Німецький флейтист, як і його старший співвітчизник Й.Й. Кванц, повністю підтримував конструкцію флейти із двома клапанами *Dis* та *Es* і був впевнений, що «для енгармонічних нот *cis-des, dis-es, e-fes, eis-f, fis-ges, gis-as, ais-b, b-ces* на клавирі є тільки одна клавіша, однак на флейті вони розрізняються» [48, с. 204] і їх виконання вимагало застосування різних варіантів аплікатур, а також корегуючої техніки амбушуру.

Спираючись на сучасні дослідження строю барокових інструментів і їх інтонаційних відмінностей від рівномірної темперації (таблиця 1)⁷⁶, можна помітити суттєву різницю між ними. Особливо вона відчутна між енгармонічними парами, в яких відмінність між енгармонічними звуками сягає 21-22 центи, тобто, як вказував Й.Й. Кванц, одну кому⁷⁷. Такі значні інтонаційні розбіжності найбільш гостро відчувались в ансамблі із клавиром, на якому після появи першого тому «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха (1722) процес впровадження рівномірної темперації значно поживався.

⁷⁶ Показники таблиці подаються на основі досліджень Б. Хейнса [115, с. 361].

⁷⁷ Синтонічна або дідімова кома становить $\approx 21,51$ цента.

Таблиця 1.

Таблиця невідповідності строю барочних інструментів із рівномірно-темперованими					
		C	+ 5		
Cis	- 8			Des	+ 14
		D	+ 1		
Dis	- 11			Es	+10
		E	- 2		
		F	+ 7		
Fis	- 6			Ges	+16
		G	+ 3		
Gis	- 10			As	+12
		A	0		
Ais	- 13			B	+9
		H	- 4		
		C	+ 5		

Невідповідність строїв флейти і клавіра, котра була однією із основних причин інтонаційних неточностей у сумісному музикуванні, часто викликала гостру критику композиторів (А. Скарлатті, В.А. Моцарт) і небажання писати для флейти. Тому для досягнення інтонаційної чистоти між інструментами із різними системами строю флейтисту необхідно було застосовувати різноманітний арсенал «вирівнювальної» техніки, котра, крім аплікатурної і амбушурної корекції висоти звуку, включала його регуляцію за допомогою дихання. Досить точно описує застосування цього способу М. Блаве в ансамблі з клавесином французький скрипач і абат Ю. Ле Блан, який зазначав: «Божественна артистичність месьє Блаве полягає у налаштуванні [настройки] флейти за своєю манерою дихання. Але учні-клавесиністи хвалять інструмент

за його інтонацію, не розуміючи, що він насправді ніколи по-справжньому не строїть» [128, с. 55].

Той факт, що Ф. Дев'єн не загострює уваги на інтонаційних недоліках одноклапанної конструкції флейти, а пропонує контролювати чистоту інтонації за допомогою помірного, контрольованого видиху, цілком міг співпадати із технікою дихання М. Блаве, котра забезпечувала чисту гру на інструменті, який «ніколи не строїв». У сучасних виконавців на духових інструментах і флейті, зокрема, слова Ле Блана про використання Блаве особливої техніки дихання з метою корегування інтонації асоціюються із опорою дихання, механізм якого залишається одним із найбільш ефективних способів забезпечення чистоти інтонації в процесі гри на інструменті.

Досить стисло в посібнику висвітлюються питання теорії музики, в яких подаються тільки найнеобхідніші загальні відомості про тривалості нот і метричні розміри, мажорні і мінорні тональності, акорди.

2.2.3.2. Художньо-інструктивні твори

Запропонований Дев'єном навчально-педагогічний репертуар призначався для спільного музикування учня з вчителем, в якому наставнику відводилась партія другої флейти, а вихованцю перша. Дуетний принцип навчання гри на інструменті часто зустрічається в «школах» французьких флейтистів, починаючи від М. Коррета⁷⁸. Виклад художньо-інструктивного матеріалу в дуетному варіанті використовували А. Мао, Атіс, А. Вандерхаген та інші автори. Ф. Дев'єн продовжує дану традицію своїх попередників та значно розширює жанровий склад вправ і творів у навчальному посібнику (арії, дуети, сонати).

⁷⁸ Придаючи важливість значення ансамблевого музикування учня з вчителем під час занять М. Коррет у своїй «Школі легкого навчання гри на поперечній флейті» розміщує на титульній сторінці ілюстрацію дуету флейтистів скульптора J.B. Robert із підписом-запитанням «Хто з цих двох тут майстер?» [77].

У порівнянні з попередніми виданнями французьких авторів композитор суттєво збільшує кількість опусів, призначених для розвитку технічних навичок і художнього смаку виконавців. Він не обмежується лише власними ансамблевими творами, написаними у жанрах мініатюри (дуети) або циклічної сонати. Педагогічний репертуар художнього розділу «Нової школи...» відкривають 20 невеликих п'єс, названих автором «маленькими аріями», котрі представляють собою перекладення для флейтового дуету народних пісень⁷⁹, арій із модних комічних опер та салонних романсів популярних на той час французьких композиторів⁸⁰. За характеристикою М. Кастеллані «слава [останніх] ніколи не виходила надто далеко від кордонів Франції», а відібрані твори «ідеально вписувались в рясний музичний репертуар для розваг паризьких аматорів» [76, с. 6].

Всі арії і романси цього розділу написані у зручних для одноклапанної флейти тональностях. Дев'єн не виходить за рамки тональностей більше ніж з двома ключовими знаками, віддаючи перевагу найбільш доступним в аплікатурному та інтонаційному відношенні *G-dur* і *D-dur*. Такий підхід автора є достатньо виправданим, враховуючи те, що пропоновані нескладні популярні п'єси призначались для початківців, котрі намагались освоїти інструмент.

Більш вагомо в дидактичному сенсі виглядають *18 оригінальних дуєтів*⁸¹, розрахованих на послідовний розвиток технічних навичок, повноцінного освоєння діапазону інструмента та подолання аплікатурних незручностей. У порівнянні із попередніми аріями та романсами 18 дуєтів представляють більш складний в технічному відношенні матеріал. Автор поступово розширює

⁷⁹ Наприклад, відкриває цей розділ донині популярна у навчальному репертуарі початківців французька народна пісня «Ах! Дозвольте, мамо, Вам розповісти!» (Дует № 1) [83, с. 28].

⁸⁰ Серед основних авторів арій і романсів виділяються Н. Далеїрак, А. Гретрі, Дж.П.Е. Мартіні, Жан-Жак Руссо.

⁸¹ Як зазначає М. Кастеллані, для продажу «Нова школа ...» існувала в чотирьох варіантах. Можна було придбати окремо теоретичну частину за 7 ліврів, арії та дуети за 4 ліври та сонати – за 7 ліврів. Повний посібник коштував 15 ліврів [76, с. 3].

тональне коло, доповнюючи його менш зручними для тогочасної моделі флейти тональностями *fis-moll* і *Es-dur*. Дотримуючись строгої послідовності, автор розміщує п'єси по кварто-квінтовому принципу: спочатку в дієзних мажорних і паралельних мінорних тональностях, а потім переходить до бемольних, закінчуючи невеликим мі-бемоль мажорним фрагментом у 18-му дуеті, створеному в жанрі менуету.

Шість сонат з «Нової школи для флейти...» Ф. Дев'єна, написаних також для двох флейт, за своїм багатим художньо-образним змістом, композиційно-структурною логікою та технічною різноманітністю представляють собою своєрідний інструментальний міні-цикл, у котрому ясно простежується дидактична спрямованість. Для них характерні поступове ускладнення художньо-образного змісту, мелодична краса та інтонаційна виразність тематизму, різноманітність виражальних засобів.

Перед кожною частиною сонати Дев'єн розміщує сольні прелюдії, котрі виділяються новизною дидактичних завдань і які можна розглядати як попередні вправи з метою підготовки до виконання самої сонати [112, с. 77]. Зважаючи на існування спеціальних видань для розвитку навичок і техніки імпровізації на флейті⁸², автор обмежує їх обсяг і включає лише інтонаційно-ритмічний матеріал, пов'язаний з тематизмом наступної частини твору (тонічний тризвук, оспівування тоніки, гамоподібні побудови, арпеджовані звороти, пасажі, трелі, прикраси тощо). Разом з тим, короткі прелюдії служать не тільки створенню відповідної інтонаційно-слухової настройки, але й адаптації до аплікатурних особливостей у конкретній тональності. Італійський дослідник М. Кастелані називає їх «справжньою школою блискучої віртуозності», в котрих різноманітні стрибки й пасажі охоплюють весь діапазон

⁸² Крім посібника Ж. Оттетера також окремі розділи присвячені прелюдіюванню у флейтових посібниках Ч. Делюса та ін.

інструмента і часто включають граничні звуки верхнього регістру, межа, яку «Дев'єн ніколи не порушував навіть у концертах»⁸³ [76, с. 9].

Традиція розвитку мистецтва прелюдювання (L'Art de Preluder)⁸⁴ була поширеним для доби бароко явищем і зберігалась в епоху класицизму та романтизму. Як намагання відтворити давню практику імпровізації у виконавстві на флейті автор в кінці посібника розміщує чотири короткі варіанти прелюдій в тональностях *B-dur*, *Es-dur*, *f-moll*, *fis-moll*, які «не звучать у композиції цих сонат» [83, с. 77] і, котрі, за його задумом, повинні були служити не тільки матеріалом для освоєння на інструменті, але й зразком для створення власних композицій подібного типу.

В сонатному циклі охоплено найбільш вживані у тогочасній флейтовій практиці тональності з помірним збільшенням кількості ключових знаків: *G-dur*, *C-dur*, *D-dur*, *F-dur*, *A-dur*, *e-moll*. Зустрічається також і епізодичне введення тональностей з більш складною апплікатурою в середніх повільних частинах циклу у *Сонаті № 2 (II ч. c-moll)* і *Сонаті № 5 (II ч. E-dur)*.

У співвідношенні флейтових партій в сонатах втілено гомофонно-гармонічний фактурний принцип «мелодія-акомпанемент», внаслідок чого виникає нерівноправність голосів і, відповідно, рівень складності кожного з них є істотно відмінним. Партія першої флейти залишається провідною і повністю виконує тематичне навантаження. Функція другого голосу обмежується гармонічною підтримкою в стилі *basso continuo*, котра під час паузи у першій флейти доповнюється невеликими мелодичними розспівами. Окремі фрагменти

⁸³ Твердження М. Кастелані щодо використання граничних звуків верхнього регістру у концертах Ф. Дев'єна не зовсім вірні, підтвердженням цьому є I частина Концерту № 4 соль мажор, в якій композитор у другому проведенні ригурнеля використовує *a³*, про що більш детально буде сказано далі.

⁸⁴ Важливим внеском у формування дидактичних основ прелюдювання, котрі включали освоєння навичок імпровізації, став спеціальний посібник Ж. Оттетера «Мистецтво прелюдювання на флейті траверсо, блокфлейті, гобої та інших інструментах», виданий у 1719 р. [121].

мелодичного рівноправ'я голосів зустрічаються лише епізодично (наприклад, *Соната № 2, I ч., тт. 56-63*);

Дидактична новизна та доцільність включення сонат до «Нової школи для флейти...» обумовлена також необхідністю ознайомлення виконавців-початківців з найбільш поширеними жанрами і формами камерної музики. Композиційну основу творів склала тричастинна структура класичного сонатного циклу, з усталеним традиційним жанровим змістом і послідовністю частин: I ч. – сонатне *Allegro*, II ч. – ліричне *Adagio* (*Соната № 4 – Largo*), III ч. – фінал, *Rondo* (за винятком *Сонати № 4*, де фінал написаний у формі класичних орнаментальних варіацій). У структурному відношенні в перших частинах творів спостерігається перехід від старовинної двочастинної сонатної форми доби бароко (*Сонати № 1, 2*) до ранньокласичної сонатної форми у різноманітних модифікаціях: з двома темами ГП (*Соната № 4*) або ЗП (*Соната № 3*), з тональним розвитком теми ГП у розробці (*Соната № 5*), новою темою у розробковому розділі (*Сонати № 3, 6*) та скороченою репризою (*Сонати № 3, 5*). Середні частини сонат переважно ліричного змісту написані у традиційних двочастинній або тричастинній формах, а фінали – у формі п'ятичастинного рондо (варіацій у *Сонаті № 4*).

Знайомство з сонатним циклом Ф. Дев'єн розпочинає з *Сонати № 1* із «Нової школи...», в першій частині котрої використано сонатну форму старовинного типу. Згідно сформованих канонів в ній відсутній вступний розділ і викладення тематичного матеріалу починається одразу з головної партії. Її інтонаційний зміст обумовлений вокальною природою тематизму твору, в основі якого – типові мелодичні фігури висхідного стрибка з наступним низхідним гамоподібним заповненням (Приклад Б. 2.1. Додаток Б).

Втілення характерних для старовинної сонатної форми особливостей, зокрема відсутність драматургічного контрасту між головною і побічною партіями [49, с. 206], обумовлює пропуск зв'язуючої партії, внаслідок чого модуляційний перехід в тональність домінанти відбувається в межах головної

партії – в кінці другого речення. Побічна партія (ремарка *dolce*) є самостійною лише в тональному плані. Вона наближена до ГП за образним змістом, а використання низхідного мелодичного руху і наявність окремих спільних інтонаційних зворотів підкреслюють її похідний характер від головної теми та їх єдність (Приклад Б. 2.2. Додаток Б). Притаманна сонатам другої половини XVIII ст. багатотемність, котра спостерігається в експозиції *Сонати № 1*, виявляється присутністю двох тем заключної партії, побудованих на каденційному затвердженні тональності домінанти. Тематичний матеріал експозиційного розділу вирізняється штриховою різноманітністю, використанням орнаментики, багатством нюансування.

Другий розділ старовинної двочастинної сонатної форми – розробка-реприза – у початковій побудові розвиває тему головної партії в тональності домінанти, у якій звучали побічна і дві заключні партії в кінці експозиції (*D-dur*). Але на цьому тональні зміни не завершуються, викладення головної партії закінчується модуляцією з повним довершеним кадансом в паралельному *e-moll* (тональність VI ступеня), внаслідок чого утворюється класичний тональний план. Також тема набуває мелодичних змін, в ній пом'якшуються ходи на широкі інтервали, котрі замінюються ніжними оспівуваннями за участю прилеглих хроматизмів.

Невелика чотиритактова зв'язка-перехід в головну тональність завершує розробкову частину і підводить до репризи теми побічної партії. Вона також зазнала певних інтонаційних змін, які додатково підкреслюють її ліричну природу. Затвердження головної тональності в обох темах заключної партії надає композиції I ч. *Сонати* симетрію і рівновагу.

II ч. – ліричне *Adagio, g-moll*, написана у стилі галантного менуету. Вона невелика за обсягом (32т.), викладена у простій двочастинній формі репризного типу. Основна тема – витончена і граціозна, ретельно розписана авторськими вказівками щодо характеру виконання, штрихів і динаміки (Приклад Б. 2.3. Додаток Б). Як виконавець-концертант, котрий досконало знав технологічні

можливості флейти і її недоліки, Дев'єн використовує весь можливий звукодинамічний потенціал інструмента. *Sforzando* та *rinforzando*⁸⁵, як і *crescendo* та *diminuendo*, стають для композитора постійно затребуваними для відображення тих напівтіней, на які вказував ще Й.Й. Кванц у своєму трактаті⁸⁶. На тлі майже повної відсутності динамічних відтінків у першому опусі флейтових дуетів мангеймця Й.Б. Вендлінга, котрий разом з колегами вважались новаторами у використанні наростаючої динаміки і обмеженого використання ним *crescendo* в аналогічній збірці (op. 7), Дев'єн виглядає найбільш активним пропагандистом нового напрямку в засобах звукодинамічної виразності. В цьому сенсі Дев'єну поступається і його сучасник А. Вандерхаген, який у своїй «Новій школі для флейти» досить обережно вживає *crescendo* та *diminuendo* та інші близькі динамічні відтінки.

III ч. – *Allegretto, G-dur* – традиційне для фіналів п'ятичастинне рондо. Простодушна за характером основна тема-рефрен чергується з двома епізодами, котрі у незначній мірі відрізняються від неї, зокрема, другий епізод звучить у однойменній тональності (Приклад Б. 2.4. Додаток Б).

Для учня, який, опановуючи гру на флейті за «методом» Дев'єна, зумів твердо засвоїти весь попередній дидактичний матеріал і оволодів навичками

⁸⁵ Їх використання вказує на більш раптове посилення динаміки звуку, ніж кресендо, і часто застосовується лише для короткої фрази або групи нот. У XVIII столітті, особливо у творчості мангеймських композиторів, його використовували для дуже короткого кресендо.

⁸⁶ Для порівняння, Й.Й. Кванц проводить паралелі із використанням художником різноманітних фарб у відображенні плавного переходу від темного до світлого кольору, тому у співі і грі при посиленні звучання від *p* він радить поступово збільшувати гучність [155, с. 145]. Слід зазначити, що в сучасному перекладі трактату німецького флейтиста на російську мову [25] автори некоректно перекладають текст і вживають термінологію, яку не використовував Кванц, що створює плутанину. Зокрема, німецький флейтист не вживає у § 25, Глави XIV [155, с. 144-145] терміни «*crescendo*», «*diminuendo*» та «*decrescendo*», які приводять перекладачі [25, с. 269], а спирається на німецькомовні терміни «*wachsend*» (зростає) та «*abnehmend*» (зменшується), що відображено в предметному покажчику. Терміни «*crescendo*» та «*decrescendo*» появляються у німецькомовних трактатах пізніше, безпосередньо у скрипковій «школі» Л. Моцарта (*Violinschule*, 1756). *Crescendo* та *decrescendo* як додаткові різновиди прикрас включає в 1791 р. у свій трактат Й.Г. Тромліц [179].

ансамблевої гри при сумісному із вчителем виконанні арій і коротких дуетів, *Соната № 1* не представляє особливих технічних труднощів. Певна складність може виникнути хіба що в осягненні змісту трьохчастинного сонатного циклу, значно більшого за формою від попередніх зразків «Нової школи для флейти...» Ф. Дев'єна, що вимагає глибокого проникнення в художньо-образну сферу твору.

В цілому, виконавські особливості циклу *6 Сонат для двох флейт* обумовлені використанням складних широко-інтервальних прийомів гри і різноманітної артикуляційної техніки, включенням широкої палітри основних (мелізматика) і довільних прикрас (епізоди вільного варіювання, прелюдії)⁸⁷.

В художньому і дидактичному сенсі шість сонат із «Нової школи ...» Ф. Дев'єна представляють значно цікавіший і змістовніший матеріал у порівнянні із подібними навчальними посібниками («Школами гри») його попередників. Автор намагається здійснити максимальну апробацію раніше пропонованих в теоретичній та інструктивній частині посібника технічних і звуковиражальних засобів і в повному обсязі розкрити виконавські ресурси інструмента.

Аналіз флейтового діапазону творів з «Нової школи ...» виявляє, що його верхня межа не піднімається вище e^3 , за окремими винятками (наприклад, у прелюдії до II частини Сонати № 1 зустрічається мелодичний хід від e^3 до g^3). Зазначимо, що в аплікатурних таблицях для освоєння інструмента Дев'єн пропонує більш широкий діапазон одноклапанної флейти, який охоплює безпосередньо a^3 . З практичної точки зору таке звуження робочого діапазону одноклапанної флейти в художньому матеріалі виглядає цілком виправданим, і подібним чином поступали як французькі флейтисти-композитори, так і

⁸⁷ Й.Й. Кванц у своєму трактаті виділяє два види прикрас – основні (wesentlich Manieren) і довільні (willkürlich Verzierung). В першу групу входили, форшлагги, трелі, морденти, групетто, другу представляли елементи вільного варіювання (імпровізації). Для освоєння останніх він включає цілу низку прикладів (стандартів), котрі пропонує використовувати як можливий варіант для створення невеликих власних каденцій.

німецькі. З цього приводу Ж. Оттетер писав: «Додаткові звуки, які вище e [третьої октави] видобуваються важко і можуть використовуватись не в кожній п'єсі. ... Звук f [третьої октави] майже ніколи не видобувається на флейті» [120, с. 13]. Проте fis^3 попередник Дев'єна вважав легшим у видобуванні, а всі звуки вище g^3 , через труднощі їх виконання і рідке використання він «не радив нікому намагатись ... грати»⁸⁸ [120, с. 14].

Аналізуючи обережне використання Ф. Дев'єном в аріях і дуетах «Нової школи ...» діапазону флейти вище e^3 , можна зробити висновок, що навіть майже через 90 років, які відділяють його від трактату Ж. Оттетера, проблема звуковидобування граничних звуків верхнього регістру на одноклапанній флейті залишалась актуальною. Тому Ф. Дев'єн розширює технічно-регістрові можливості флейти лише в чотирьох останніх сонатах, в які включає не тільки надскладний у видобуванні f^3 , але й a^3 – найвищий з передбачених в таблиці аплікатури. Однак, більшість граничних звуків (f , g , a) він не використовує в основному тексті сонат, а включає у вступну прелюдію, котра виконувала функцію своєрідної настройки та попереднього обігрування інструмента в конкретній тональності, в якій написана соната або одна із її частин. Таким чином, Ф. Дев'єн намагається максимально використати всі регістри флейти і надати можливість учню засвоїти весь діапазон інструмента.

В цілому, «Нова школа...» Ф. Дев'єна представляє собою значно оновлений посібник як у структурному відношенні, так і змістовому наповненні художньо-інструктивним, дидактичним і теоретичним матеріалом. Після її виходу із друку, як вказують архівні документи, вона була придбана

⁸⁸ В окремих флейтових «школах», які були видані після посібника Ж. Оттетера, в таблицях аплікатури зустрічається діапазон інструмента розширений до d^4 (Мал. А. 2.5. Додаток А). Зокрема, флейта з аплікатурою до d^4 поміщена в «Новому методі швидкого навчання гри на флейті» А. Мао, який був виданий у Парижі в 1759 р., однак, автор після звука a^3 дає пояснення, що «наступні тони видобуваються лише на флейтах D`amour і Baße, на деяких звичайних флейтах можливо підняти до h^3 » [133, с. 13].

Національним інститутом музики⁸⁹ [142, с. 118] і стала фактично першим практичним посібником для студентів інституту, а згодом і консерваторії. Пізніше посібник перевидавався десятки разів, в результаті чого його оригінальна версія через чисельні редакції була суттєво змінена. Поверненням «Новій школі...» Ф. Дев'єна первинного вигляду стало факсимільне видання з паралельним перекладом на англійську мову, здійснене Джейн Бауерс і Томасом Бьомом у 1999 р., котре «є надзвичайно корисним доповненням для музичних наукових бібліотек» [138, с. 389].

Педагогічна діяльність Ф. Дев'єна в Паризькій консерваторії була тісно пов'язана зі всіма проблемами новоствореного навчального закладу, а окремі кризові періоди в його історії могли суттєво вплинути на стан здоров'я професора і привести до трагічних наслідків, на що вказував у некролозі його учень Гійу. Найбільш важким психологічним випробуванням для Дев'єна, як і значної частини педагогічного колективу консерваторії, стало суттєве скорочення штату викладачів, котре було обумовлене важкими наслідками економічної кризи, що фіксується в документах, починаючи з осені 1799 року⁹⁰. Зокрема, у своїй постанові від 19 жовтня 1799 р. уряд вимагає від адміністрації провести оптимізацію адміністративного і педагогічного складу закладу, обмеживши його наступним штатним розписом: директор, 5 інспекторів, секретар, бібліотекар, 30 викладачів першої категорії і 44 – другої. Викладачі третьої категорії не передбачались у новій редакції статуту [142, с. 138]. Як можна помітити, у списку загальна кількість викладачів була зменшена більш ніж на третину. Для отримання професорського місця в консерваторії кожен учасник повинен був пройти конкурсний відбір перед новоствореним складом комісії, в якій ми не знаходимо прізвища Дев'єна, котрий раніше був її

⁸⁹ К. П'єр приводить квитанцію від 17 червня 1795 р. на придбання Інститутом одного примірника школи для флейти Ф. Дев'єна вартістю 40 ліврів і двох примірників школи для фагота Е. Озі – 60 ліврів [142, с. 118].

⁹⁰ В 1799 році бюджетне фінансування консерваторії в порівнянні з попередніми роками було зменшено більш ніж в тричі з 240 000 до 75 568 франків [126, с. 563].

незмінним членом. В списку (19.10.1799) вказано прізвища чотирьох викладачів флейти – професорів першої категорії Ф. Дев'єна і А. Юго та професорів другої категорії – Н. Дюверже і Й. Вундерліха, а Ж. Шнайцхоффер, який раніше входив до штату флейтистів, перейшов викладати гобой [142, с. 230].

Однак, значно відчутнішої корекції зазнали флейтові класи консерваторії у 1802 році, коли уряд «запроваджує найсуворішу економію <...> і зменшує половину кількості людей, які пов'язані з музичною консерваторією» [142, с. 159]. Після остаточних скорочень штатними викладачами залишились лише Ф. Дев'єн та А. Юго. До того ж, з метою економії коштів заробітна плата професорів першої категорії була суттєво зменшена із 2500 франків до 2000. Не можна виключати, що надзвичайно складна економічна ситуація і внутрішній клімат протистояння, котрий склався в педагогічному колективі консерваторії через тотальне звільнення працівників, мав негативний вплив на психічне здоров'я Ф. Дев'єна. Після втрати високооплачуваної адміністративної посади і невизначеного майбутнього в консерваторії він, як глава багатодітної сім'ї, відчував значний психологічний дискомфорт. Негативні наслідки для митця мав також новий політичний курс Наполеона, спрямований на відновлення католицької церкви, що привело до припинення вистав «Візитанди» і, відповідно, втрати певної фінансової підтримки для сімейного бюджету. Всі вказані події згодом стали причиною важкого психічного захворювання і привели до трагічного кінця.

2.2.4. Жанр флейтового концерта у творчості Ф. Дев'єна

Провідна роль у процесі формування художнього репертуару для флейти, в якому брали активну участь французькі і німецькі композитори, належить виконавцям-флейтистам. Початковий етап його створення безпосередньо пов'язаний із іменами таких відомих французьких флейтистів-композиторів як

М. де Ла Бар⁹¹, Ж. Оттетер⁹², М. Блаве⁹³, котрі виступали палкими прихильниками флейти траверсо, яка на початку XVIII століття поступово витісняла поздовжню конструкцію із оркестрової практики. І хоча блокфлейта ще продовжувала зберігати свої позиції, особливо у домашньому музикуванні, флейта траверсо, як стверджував Ж. Оттетер у 1707 році, вже на той час вважалась «...одним із самих приємних і поширених інструментів» [120, с. 1]. Тому особисто Ж. Оттетеру, як і його співвітчизникам, вже найближчим часом вдалось створити достатньо різноманітний за жанром концертний репертуар для інструмента.

Найбільш вагомий внесок у розвиток флейтової музики належить визначному німецькому флейтисту-композитору Й.Й. Кванцу, який під час служби у пруського короля Фридриха II написав понад 500 флейтових сонат і концертів⁹⁴ для музикування свого іменитого учня. В кількісному відношенні доробок Кванца виглядає найбільш масштабним серед флейтистів-композиторів XVIII століття.

Безумовно, в чисельності флейтових опусів Ф. Дев'єн суттєво поступається німецькому колезі, його творчий спадок для флейти, за різними оцінками, включає близько 150 творів. Однак, необхідно враховувати те, що

⁹¹ М. де Ла Бар вважається першим композитором-флейтистом, сольна сюїта якого для 2-х поперечних флейт та *basso continuo* стала найбільш раннім виданням для флейти-траверсо (1702). Його творча спадщина включає 19 сюїт для двох флейт (окремі з *basso continuo*), збірки флейтових п'єс, тріо-сонати та низку ансамблів для різних інструментальних складів із поперечною флейтою. Крім інструментальних опусів М. де Ла Бар також написав велику кількість вокальних творів, оперу-балет і комедію-балет.

⁹² У творчому доробку Ж. Оттетера, як і в М. де Ла Бара переважають сюїти для 2-х флейт (ор. 2, 4, 6, 8), тріо-сонати (ор. 5), а також композитором-мультиінструменталістом були видані окремі збірки п'єс для флейти траверсо, блокфлейти і гобоя з *basso continuo* та концерт. Рукопис останнього втрачений.

⁹³ Серед флейтових творів М. Блаве відомі: 6 сонат для двох флейт ор. 1 (1728), дві збірки 6 сонат для флейти та *basso continuo* ор.2 (1832) та ор.3 (1740), Концерт *a-moll* для флейти, 2 скрипок та віолончелі, три зошити флейтових п'єс та перекладів творів Ф. Куперена, Ф. Дюваля та ін. Також М. Блаве написав 4 опери.

⁹⁴ Творча спадщина Й.Й. Кванца, за різними оцінками дослідників, включає від 292 до 316 концертів для флейти, 184 сонати для флейти і *basso continuo* та близько 60 тріо-сонат і інших дидактичних творів із флейтою.

Кванц, створюючи чергову сонату або концерт для щотижневих концертів свого вінценосного патрона, був обтяжений жорстким «творчим контрактом» із Фрідріхом II. Дев'єн, як і переважна більшість музикантів, писав свої твори в першу чергу для власних виступів, а також, інколи, для поповнення педагогічного репертуару. Подібним чином поступав і його геніальний сучасник В.А. Моцарт, який свої клавірні концерти створював «для власних виступів, інколи, – для педагогічних потреб» [33, с. 286]. До того ж Дев'єн у своїй композиторській діяльності не обмежується лише жанром флейтового концерту та сонати, але писав і для інших інструментів (фагот, валторна). У творчості французького митця широко представлені ансамблеві твори для різних складів духових, а також опуси оперного і симфонічного жанрів, які рідко зустрічаються у флейтистів-композиторів. За жанровою різноманітністю творча спадщина Ф. Дев'єна виходить за рамки суто флейтового спрямування, що суттєво відрізняє його доробок від багатьох попередників та сучасників.

У композиторській творчості Ф. Дев'єна відчутний великий вплив В.А. Моцарта, про що свідчать не тільки вже згадуваний епізод із прямим запозичення теми арії Папагено із «Чарівної флейти» в опері «Візитанда», але й флейтові концерти, через що його часто називають «французьким Моцартом». Сьогодні важко встановити, чи були відомі і доступні Ф. Дев'єну флейтові концерти В.А. Моцарта, написані під час його поїздки до Парижа у 1777-1778 рр. на замовлення флейтистів-любителів Ф. де Жана і графа А.Л. де Гіна⁹⁵. В більшості випадків такі твори ставали власністю їх замовників і могли виконуватись лише в публічних виступах їх власників. Для сторонніх виконавців потрібна була згода останніх.

⁹⁵ На шляху до Парижа (1777) В.А. Моцарт разом із матір'ю зупиняються в Мангеймі у сім'ї відомого флейтиста Й.Б. Вендлінга, якого композитор попри своє критичне ставлення до флейти і флейтистів високо цінував. Саме Й.Б. Вендлінг знаходить для В.А. Моцарта замовника в особі голландського флейтиста-дилетанта Ф. де Жана на два концерти і чотири квартети для флейти і струнних. Концерт для флейти і арфи був написаний вже безпосередньо під час перебування в Парижі (1778) на замовлення для графа А.Л. де Гіна і його доньки, яка грала на арфі.

У творчості Ф. Дев'єна жанр сольного інструментального концерту представлений творами для різних духових інструментів: 13 концертів для флейти⁹⁶, 4 для фагота і 2 для валторни з оркестром. Переважна більшість з них була написана для флейти, що пояснюється глибокими знаннями художньо-виражальних і технічних ресурсів флейти Ф. Дев'єном і прагненням відтворити їх не тільки у виконавстві і педагогічній діяльності, але й у власних композиціях. Високий художній рівень, багатий образно-тематичний зміст, оригінальність композиційно-драматургічних рішень, технічна насиченість і блискуча віртуозність сольних партій надали інструментальним концертам особливого значення у творчій спадщині композитора. Вони підняли концертний жанр на новий щабель, що підтверджувалось їх активним використанням у педагогічній і виконавській практиці протягом наступного XIX ст.

Як вказують дослідники французької музичної культури, у XVIII ст. «процес «викристалізації» [концертного] жанру відбувався під безпосереднім впливом різних національних традицій – італійської, мангеймської [чеської], австрійської та власно французької» [38, с. 78]. Це явище спостерігалось у концертах для різних інструментів багатьох французьких композиторів, зокрема у флейтових концертах Ф. Дев'єна.

Найбільш відчутним виявився вплив італійського інструментального та оперного мистецтва, уособленням кращих досягнень котрого стали жанри оркестрового і сольного концертів та неперевершений вокальний стиль *bel canto*. Структурні особливості концертної форми класичного типу,

⁹⁶ Як зазначає А. Бадлі, концерти № 10–13 були опубліковані вже після смерті Ф. Дев'єна. На останньому відсутній номер [58], через що його не включають в загальну кількість концертів композитора. Ретельне вивчення У. Монтгомері видання дозволило ідентифікувати твір і включити його в загальний список концертів Ф. Дев'єна під № 13. Символічно, що останній свій опус композитор присвятив своєму вчителю, паризькому флейтисту Ф. Ро, про що свідчить напис на титульній сторінці видання. Відомо, що наставник Дев'єна помер у 1800 році, тому поява нового твору для флейти, скоріше за все, датується після смерті вчителя.

різноманітність і багатство технічних прийомів, що розкривають виразно-віртуозні можливості флейти, мелодична щедрість та виразність – ці характерні риси концертів Дев'єна ведуть своє походження від кращих зразків італійської музики. Її міцна дія відбувалася не тільки під час безпосереднього виконання або вивчення творів італійських композиторів, але й опосередковано, через захоплення музикою геніального австрійського сучасника – В.А. Моцарта, котрий з підліткового віку опановував італійський стиль. У концертах Дев'єна це знайшло відтворення у блискучій віртуозній техніці вокального походження та яскравому ліричному тематизмі, за чудову мелодичну красу якого Дев'єна називали «французьким Моцартом».

Концерти Дев'єна належать до ліричної лінії жанрового розвитку сольного концерту, представлену в першу чергу концертами В. Моцарта. Її ознаки характеризуються великим значенням ліричної образності та, відповідно, зверненням до мелодизму оперно-аріозного типу, збереженням національних традицій використання популярних пісенних жанрів у повільній частині циклу (арія, романс), тощо.

Французькі національні засади у концертах Дев'єна простежуються першочергово в яскраво вираженій інструментальній віртуозності сольної партії, котра розвивається в руслі традицій, започаткованих у скрипкових концертах французьких композиторів останньої чверті XVIII ст. Їх характерною особливістю були специфічні композиційні відзнаки, що визначили контрастну структуру сольних розділів, у котрих «наспівні теми автор чергує з яскравими віртуозними епізодами» [38, с. 85].

Переважну більшість концертів відрізняє оригінальність жанрово-структурних рішень. В деяких концертах композитор розширює пояснення щодо характеру виконання окремих частин, чим передбачає наступну добу: *Концерт № 4: II ч. – Romance, Andante, III ч. – Rondo, Moderato Концерт № 9: II ч. – Adagio cantabile III ч. – Allegretto con variazioni.*

Флейтові концерти, які Ф. Дев'єн писав протягом життя, на початку виконавської кар'єри створювались для забезпечення власних виступів у «Духовних концертах». Згодом композитор пише їх для своїх вихованців в Паризькій консерваторії. Серед тринадцяти концертів для флейти з оркестром Ф. Дев'єна у сучасній виконавській практиці найбільш популярними є *Концерти №№ 2, 4, 6, 7, 9, 12*.

Концерт для флейти з оркестром № 4 G-dur в трьох частинах – один із небагатьох опусів, дата написання якого точно не встановлена [137]. Однак, як стверджує А. Бадлі, вишуканість його стилю може свідчити, що концерт, ймовірно, був створений наприкінці 1780-х років [58]. Він представляє собою зразок ранньокласичного сольного інструментального концерту, в якому спостерігається синтез жанрово-структурних принципів барокового і класичного різновидів жанру. Традиційну будову концертного циклу автор «осучаснює» введенням ліричного *Romance (Andante)* в середині класичної тричастинної композиції.

Відкриває твір I ч. *Allegro* жвавого, життєрадісного характеру. За її основу композитор обирає барокову концертну форму, поширену в концертах Дж. Тартіні та у подальшому використану в сольних інструментальних концертах французьких авторів П. Гавіньє, Дж.Б. Віотті, Р. Крейцера, ранніх скрипкових концертах В.А. Моцарта. Вона містить переважно сім розділів, чотири з яких виконуються *tutti* (в тому числі і разом із солістом), а три – *solo*. [37, с. 80–81]. Разом з тим в ній присутні ознаки структури класичного сольного концерту, зокрема, подвійна експозиція.

Відкриває I ч. розгорнутий оркестровий розділ – типовий ритурнель, тематична насиченість котрого дозволяє трактувати його як оркестрову експозицію. Невеликий чотиритактовий вступ, побудований на фанфарних унісонах урочистого характеру, відтворює святкову атмосферу оперної увертюри. Він фактурно і динамічно протиставляється стриманій головній партії, котра у виконанні струнної групи звучить тихо, світло і ніжно. Її

провідний мотив (тт. 5-6) нагадує мажорні ліричні образи, притаманні інструментальним творам В. Моцарта (Приклад Б. 2.5. Додаток Б).

Після невеликої зв'язки (тт. 12-15, *ff*) звучить яскрава, урочиста тема першої побічної партії (Приклад Б. 2.6. Додаток Б), котра розвиває образний стрій та окремі інтонації вступу (наприклад, низхідний рух рівними тривалостями по звуках акорду). Центральне місце належить другій темі побічної партії (тт. 28 – 47), тонально, тематично, фактурно і динамічно (*p*) пов'язаній з головною партією (Приклад Б. 2.7. Додаток Б). Завершується оркестрова експозиція блискучою, динамічною заключною темою святкового характеру, динаміка *ff*.

Багатотемність, властива стилю В. Моцарта, є однією з визначальних рис флейтового *Концерту № 4* Ф. Дев'єна. Саме вона надає оркестровому ритурнелю характерні ознаки оркестрової експозиції класичного сольного концерту, ранні зразки котрої відрізнялись відсутністю тонального контрасту між темами. Драматургія цього розділу побудована на фактурно-динамічному протиставленні провідних тем і у стислому вигляді відтворює загальну концепцію I частини, побудовану на протиставленні оркестрового *tutti* і флейтового *solo*.

Основними віхами композиції I частини є чотириразове повторення оркестрової теми-ритурнелю у типово класичній тональній послідовності: *G-dur – D-dur – e-mol l– G-dur*. Непарні проведення ритурнелю є суто оркестровими, парні – разом з солістом, котрий «перехоплює» мелодію (Приклад Б. 2.8. Додаток Б). В тематичному відношенні друге проведення ритурнелю є найбільш розвиненим. Воно включає не тільки викладення основної теми в традиційній домінантовій тональності у вигляді дуету оркестр-соліст, але й серединний віртуозний епізод соліста (від т. 112), побудований на стрімких пасажах в межах всього флейтового діапазону (Приклад Б. 2.9. Додаток Б). Тут перед виконавцем виникає ціла низка проблем як інтонаційного, так і технічного характеру. У вступі соліста виконання

хроматичного ходу a^2 - ais^2 - h^2 - a^2 - gis^2 (тт.100-101) на одноклапанній флейті представляється достатньо зручним, особливо якщо враховувати різні варіанти аплікатури для ais^2 та b^2 , які використовував Ф. Дев'єн, згідно його таблиці. Також не надто перевантажена, у порівнянні із Й.Й. Кванцем, пальцева комбінація gis^2 , котра є аналогічною для as^2 і забезпечує технічну легкість виконання вказаного фрагменту. Дещо більші ускладнення могли виникнути і з аплікатурою d^3 і cis^3 (т.102), а мінімальні незручності виделкової аплікатури – лише у a^2 – gis^2 – g^2 – fis^2 (тт.104-105), однак для професійного флейтиста вони не вважались суттєвими.

Також спостерігаються достатньо складні в технічному відношенні фрагменти, котрі включають граничний верхній регістр флейти. В заключних тактах технічна недоступність виконання трелі на a^3 змушує Ф. Дев'єна повернутись у другу октаву і тим самим зменшити напругу фінальних акордів менш переконливим g^2 замість завершального g^3 . Зауважимо, що в даному фрагменті Дев'єн використовує максимальні можливості верхнього регістру одноклапанної флейти, граничним звуком котрого залишався a^3 . Як і в посібнику Ж. Оттетера, у таблиці Ф. Дев'єна він вказаний останнім, вище цього звуку флейтисти в переважній більшості не пропонували варіанти аплікатури. Відомо, що для забезпечення стабільності звучання в робочому діапазоні флейти, котрий включав a^3 , виконавець на практиці повинен був володіти більш широким регістром в межах c^4 . Починаючи із c^3 особливі труднощі були пов'язані як із незручностями виделкової аплікатури верхнього регістру флейти, так і з ускладненим процесом звуковидобування, через що у третій октаві важко було досягти тембрової однорідності та інтонаційної чистоти. Попри існуючі технічні обмеження для одноклапанного інструмента, Дев'єн в повному обсязі використовує верхній діапазон флейти, оминаючи надскладний f^3 , потреби в якому в тональності *G-dur* не існувало. Цілий каскад низхідних пасажів від fis^3 , e^3 і висхідного до a^3 (тт. 112-117), як і наступні стрибкові і арпеджовані звороти (тт. 118-124) представляли неабиякі труднощі для

виконавця на технічно недосконалій флейті. Прекрасно знаючи її можливості, Дев'єн не наважується при відхиленні в субдомінантову тональність викласти всі звуки побічного домінантсептакорду в крайньому регістрі (т. 117) і обмежується виходом на верхні *fis*³ і *a*³, не використовуючи логічне завершення акорду на *c*⁴ та його розв'язання в *h*³, а здійснює стрибком перехід на дві октави вниз на ті ж звуки *c*²-*h*. Завершення теми треллю на *e*² та її розв'язання більш впевнено і виразно могло б прозвучати у третій октаві.

Наслідуючи приклади скрипкових концертів В. Моцарта, для яких була характерна «поява у сольних експозиціях відсутніх в оркестровому ригурнелі нових музичних ідей» [38, с. 90], Дев'єн уникає повторення матеріалу оркестрової експозиції в сольних епізодах. Але глибокий образно-тематичний контраст між ними і оркестровими проведеннями ригурнеля відсутній. Найбільшою інтонаційною виразністю і ясно оформленим інструментальним тематизмом виділяється перший сольний епізод (тт. 62-96), значення котрого визначається яскравою мелодикою та структурною розвиненістю (Приклад Б. 2.10. Додаток Б). Його інтонаційну основу складають типові для доби раннього класицизму мелізми, м'які затримання, поєднання руху по звуках тризвуку і гамоподібних зворотів з епізодичною участю прохідних хроматизмів.

Наявність спільної тональності та інтонаційно-ритмічної спорідненості тем оркестрового ригурнелю і сольного епізоду не виводять функцію останнього за рамки барокового формоутворення. Разом з тим, повторення цієї теми у репризному розділі (концертна форма *da capo* за класифікацією Ю. Холопова) [49, с. 215] утворює типово класичне співвідношення двох провідних тем, аналогічно головній і побічній партіям в експозиції та репризі, що сповіщає про присутність закономірностей класичної концертної форми у надрах старовинної структури концерту.

Риси концертності підсилює також введення перед репризою невеликої сольної каденції, тематично побудованої на інтонаціях першого сольного епізоду. Традиція створення віртуозної імпровізованої каденції соліста, широко

поширена в італійській опері в інструментальній музиці, за твердженням Й.Й. Кванца, була започаткована у дванадцяти сонатах для скрипки соло А. Кореллі⁹⁷. Однак, як вказує Кванц, «загальноприйняті каденції із зупинкою в басу увійшли в моду приблизно між 1710 і 1716 роками» [25, с. 176]. Основну мету каденції німецький флейтист бачив лише в тому, щоб в кінці п'єси ще раз несподівано здивувати слухача і «залишити в його душі особливе враження» [155, с. 153]. Одночасно, він вважав її беззаперечною прикрасою твору за умови «гри вчасно та належним чином <...> і обов'язковою для виконання будь-яким співаком та виконавцем» [25, с. 177].

У своїх рекомендаціях Кванц здебільшого зосереджується на технологічному процесі їх підготовки і не акцентує увагу на їх включенні у текст твору. Протягом приблизно пів століття виконання каденції обмежувалась лише фіксацією її місця розташування – у каденційному звороті перед початком репризного розділу. В подальшому подібна «практика створення каденцій музикантами-виконавцями зберігалась до другого десятиліття ХІХ ст.» [38, с. 93]. Приклади її точної фіксації у нотному тексті в партії соліста почали зустрічатись в композиторській практиці доби класицизму і згодом остаточно затвердилися. Ф. Дев'єн був одним з перших, хто послідовно втілював принцип тематичної єдності у своїх творах, занотовуючи текст каденції.

З точки зору співвідношення оркестрової і сольної партій, І ч. наочно демонструє панування ролі соліста у драматургії твору, що в першу чергу свідчить про оперні витоки концертного жанру, зокрема, вплив в сольних каденціях віртуозної арії, насиченої технічними пасажами та вільними імпровізаціями. Оперно-аріозне «коріння» яскраво проявляється і на рівні тематизму. Провідним принципом побудови партії соліста стає двохфазність:

⁹⁷ Й.Й. Кванц зазначає, що найбільш раннім використанням каденцій стали 12 сонат А. Кореллі, які були доповнені додатковими прикрасами відомим скрипалем Н. Матеї [155, с. 152].

спочатку звучить тематично ясно окреслена, виразна мелодія, котра переходить у віртуозні пасажі, призначенням яких є розкриття технічної майстерності виконавця. Даний тип темоутворення, що веде своє походження від концертної арії, мав великий вплив на становлення сольного концерту у Франції і отримує поширення у концертному жанрі, зокрема, стає «своєрідною «візитівкою» французьких скрипкових концертів на рубежі XVIII–XIX століть». [38, с. 83.]

Прикладом втілення світлої, безхмарної лірики є II частина – *Romance (Andante)*, *D-dur*, – проста і невибаглива за художньо-образним змістом. Звернення до вокального жанру сентиментального характеру в середній частині концертного циклу відповідає традиціям французького інструментального мистецтва останньої чверті XVIII ст. Основу II ч. складає поєднання рис граціозної танцювальності і ліричної пісенності. Незважаючи на авторське визначення жанрового першоджерела II-ї частини (романс), в ній також яскраво проступають риси гавоту⁹⁸ – старовинного французького танцю, популярного у придворному побуті в XVII – першій третині XIX ст.. Як зазначає Л.В. Кирилліна, «улюблений французами гавот з характерним затактом з двох четвертних, але гавот не жвавий, а тендітно-неспішний» [27, с. 161] нерідко був жанровим підґрунтям романсу у французьких концертних циклах.

II ч. невелика за обсягом і написана у формі старовинного п'ятичастинного рондо, рефрен і епізоди котрого складають прості періоди. Основна тема-рефрен – ніжна і невибаглива, викладена у вигляді дуету соліста і оркестру (Приклад Б. 2.11. Додаток Б). Вокальна природа обох епізодів виявляється в ліричних наспівних темах соліста. В мелодії першого епізоду романсові жанрові ознаки утворюються виразними висхідними секстовими інтонаціями, м'якими оспівуваннями звуків прилеглими хроматизмами та низхідними затриманнями, врівноваженим мелодичним контуром в діапазоні

⁹⁸ Зокрема, слід вказати на важливі жанрові ознаки: чотиридольний розмір, затакт, що дорівнює половині такту, типова ритмічна формула – четвертна з крапкою і дві шістнадцятих, двотактовий обсяг фрази, помірний темп.

децими, спокійним ритмічним рухом на фоні рівномірного звучання невибагливого акомпанементу. Другий епізод, викладений в однойменному мінорі, є прикладом лірики іншого жанрового походження – інструментальної. Інструментальна природа тематизму виявляється тут в активному охопленні більш широкого діапазону (майже дві октави), насиченому інтонаційному русі і навіть включенні невеликої сольної каденції у традиційному для сольного інструментального концерту розділі (домінантовий предикт перед репризним заключним проведенням рефрену).

В цілому, в II частині безроздільно панує партія соліста, оркестр або повторює тематичний матеріал, що прозвучав у солюючої флейти, або виконує функцію акомпанементу, підтримки.

Національну традицію завершення циклічного твору зверненням до жанру рондо, котрий міцно затвердився у французькій інструментальній музиці від часів Ж. Рамо і Ф. Куперена, розвиває III ч. – фінал, *Rondo (Moderato)*, *G-dur* (Приклад Б. 2.12. Додаток Б). За художньо-образним змістом і драматургічною функцією він відповідає класичним канонам циклічних форм класичної музики: безхмарно – життєрадісна основна тема-рефрену звучить в сольній або оркестровій партіях, що сприяє встановленню між ними рівноваги, порушеної у виключно сольній II частині.

Простота і невігадливість теми рефрену не передбачає її подальшого інтенсивного розвитку і насичення віртуозними елементами, однак, автор компенсує це більшою технічною розвиненістю партії солюючої флейти в епізодах і коді. У порівнянні з I ч. концерту фінал представляє для виконавця не менші труднощі, котрі пов'язані із окремими незручностями виделкової аплікатури у третій октаві і вимагають особливої уваги до f^3 . Попри значні акустичні недоліки вказаного звуку і складність його видобування, Ф. Дев'єн у середньому соль мінорному епізоді III ч. використовує f^3 . Якщо у т. 143 він надає можливість виконавцю підготуватись до октавного стрибка з f^2 до f^3 завдяки чотириразовому повторенню і четверній тривалості f^2 , то в іншому

епізоді (т. 152) *f*³ вимагає уваги до проблемного звуку, котрий довгий час залишався ахіллесовою п'ятою виконавців-флейтистів XVIII століття.

Концерт для флейти з оркестром № 9 e-moll був написаний Ф. Дев'єном у 1793 році [137]. Вибір мінорної тональності для концертного твору в останні десятиріччя XVIII ст. є доволі поодиноким прикладом, з оглядом на те, що серед 13 концертів Дев'єна він лише єдиний. Зазначимо, що Ф. Дев'єн, як і Й.Й. Кванц, вважав тональність *e-moll* разом із *G-dur*, *C-dur*, *a-moll*, *F-dur*, *h-moll*, *D-dur* простою і зручною, доступною навіть для початківців⁹⁹ [155, с. 92].

Традиційна для класичного концертного циклу тричастинна структура твору збагачується оригінальним жанрово-структурним рішенням кожної частини: I ч. – *Allegro*, поєднує риси старовинної концертної форми з ритурнелем і класичного сольного концерту з подвійною експозицією, II ч. *Adagio cantabile* – ліричне інтермецо, III ч. *Allegretto variazioni* – фінал у формі варіацій.

Відкриває I ч. Концерту суворо-насторожений унісон оркестрового вступу, котрий в образному плані протиставляється оркестровій експозиції (Приклад Б. 2.13. Додаток Б). Наступна головна партія (приклад тт.5-20) звучить ніжно і проникливо (Приклад Б.2. 14. Додаток Б). Прихований внутрішній динамізм проривається у наступній темі, вступ якої відбувається несподівано на фоні набігаючої (накладеної) каденції, що сприяє щільності, безперервності музичного розвитку. Бурхливий сплеск драматизму у зв'язуючій партії, побудованій на стрімких гамоподібних злетах та мелодичному русі по звуках зменшеного септакорду, наповнює новими фарбами образний зміст твору та контрастно протиставляється несподівано світлій ліричній побічній партії. Побічна партія оркестрової експозиції звучить в однойменному мажорі світло і ніжно у виконанні оркестру і соліста, котрий

⁹⁹ Складними вважались *A-dur*, *E-dur*, *H-dur*, *cis-moll*, *B-dur*, *g-moll*, *Es-dur*, *c-moll*, *f-moll*, *b-moll* [155, с. 92].

дублює партію скрипок. Вона насичена різноманітними штрихами і вимагає від виконавця розуміння стилю і витонченого смаку (Приклад Б. 2.15. Додаток Б). Завершується оркестрова експозиція вируючими пасажами заключної партії, в котрій затверджується драматична образність.

Різка зміна фактури, динаміка *ff*, велична хода унісону оркестру і соліста по стійких ступенях сповіщають про початок сольної експозиції. Вступ солюючої флейти знаменує початок панорамного розвитку надзвичайно насиченого тематичного матеріалу. Головна партія соліста, котра побудована на протиставленні драматичної образності і світлого ліризму, починається з e^3 і рішуче завойовує одразу значну частину флейтового діапазону (Приклад Б. 2.16. Додаток Б). В процесі розгортання розкривається властивий їй віртуозний характер, а використання в кульмінації гармонії зменшеного септакорду зближує її з драматичними темами оркестрової експозиції. Дев'єн в повній мірі використовує технічний ресурс інструмента, включаючи в текст різні види орнаментики, хроматизми, широкі стрибки, артикуляційне і штрихове різноманіття тощо, надає солісту можливість продемонструвати весь арсенал виконавських навичок, розкрити власний творчий потенціал.

Світла лірика, поєднання вокальної наспівності, інтонаційної виразності і мелодичної щедрості надають риси аріозо наступній темі побічної партії сольної експозиції (вона звучить у паралельному мажорі) (Приклад Б. 2.17. Додаток Б). Визначальну роль у її структурній побудові і розвитку набуває, двофазність, властива, як вказувалось, тематизму концертних творів Дев'єна: виразна, інтонаційно насичена початкова мелодія поступається за обсягом технічно насиченому розділу віртуозно-фантазійного характеру, котрий виявляє виконавську майстерність соліста.

Після закінчення сольної експозиції на перший план висуваються закономірності, властиві жанру старовинного концерту. Традиційно старовинної концертної форми повернення оркестрового ригурнелю відбувається у зміненому вигляді: звучить лише видозмінена побічна партія

оркестрової експозиції у паралельному мажорі, яку виконує соліст у супроводі оркестру. Варіаційність як одна з характерних для стилю Дев'єна рис тематичного розвитку, активно впливає на мелодичний контур теми, в котрій збережено «недоторканим» лише заключний інтонаційний елемент. На ступний сольний епізод в тональності S (*C-dur*), найбільший за масштабом, виділяється своїм яскравим ліричним мелодизмом, наспівністю широкого дихання (Приклад Б. 2.18. Додаток Б). Фігураційний розділ завершується домінантою, котра готує появу скороченої репризи, де звучать лише теми вступу і ригурнеля.

Як зазначалось, для виконавця на одноклапанній флейті обрана Ф. Дев'єном тональність *e-moll* вважалась однією із найбільш доступних. Однак, як виявляє аналіз тонального плану першої частини концерту, автор був абсолютно не схильний у розкритті власних творчих ідей обмежувати себе аплікатурними зручностями інструмента в даній або близьких тональностях. Підтвердженням цьому є вже згадувана модуляція в однойменний мажор в побічній партії оркестровій експозиції (т. 30), котра співпадає із вступом соліста і дублюється скрипками. Як вважав Й.Й. Кванц, *E-dur* є досить складним в технічному та інтонаційному відношеннях для флейти траверсо. Сміливим та несподіваним є повторне проведення теми другого сольного епізоду у *c-moll'i* (т.171), однойменному до тональності *C-dur* даного розділу. Також Дев'єн з обережністю підходить до можливих незручностей флейтиста і намагається використати інструмент в доступному діапазоні, додатково технічно не ускладнюючи наспівну партію соліста.

Ліричним центром Концерту є II ч. – *Adagio cantabile*, – написана у паралельній тональності *G-dur*. Вона представляє собою ліричне інтермецо і згідно традицій старовинних інструментальних концертів є невеликою за обсягом (36 т.). Оркестровий вступ передує основній темі, в котрій поєднуються краса і наспівність з інструментальною віртуозністю (Приклад Б. 2.19. Додаток Б). Гра ладовими забарвленнями теми, характерна для I ч. Концерту, також

знайшла відтворення і в *Adagio* (однойменні *G-dur – g-moll*). Завершальний чотиритакт виконує перехідну функцію і містить відхилення у *H-dur* (тональність домінанти до головної тональності концерту *e-moll*), котрий визначається однією з найбільш складних у аплікатурному відношенні тональностей для флейти.

Тематичний матеріал II ч. Ф. Дев'єн намагається розфарбувати розмаїттям основних і довільних прикрас (класифікація Й.Й. Кванца). Крім групетто і трелей він включає три короткі фрагменти імпровізаційного характеру, котрі ще з часів Ж. Оттетера вважались одним із важливих елементів виконавської майстерності соліста¹⁰⁰, і саме *Adagio* для багатьох продовжувало залишатись ідеальним місцем, в якому «є час і можливість для варіювання» [20, с. 157].

Фінал концерту написаний у формі варіацій (*Allegretto variazioni*). Простота і невігадливність теми відкриває широкий простір для її різноманітних мелодичних, ритмічних і фактурних перетворень в орнаментальних варіаціях класичного типу (Приклад Б. 2.20. Додаток Б). Сольна партія не відрізняється значними технічними труднощами, і навіть широкі стрибки на дециму та ундециму (тт. 116, 124-125) не створюють помітних перешкод для амбушурної і пальцевої техніки, так як Дев'єн при цьому використовує зручний регістр і арпеджовані тризвуки в широкому розташуванні. Деяка напруженість на одноклапанній конструкції можлива лише в короткому каденційному епізоді (т. 113), в який композитор включає граничний звук *a*³ верхнього флейтового регістру, однак і тут у виконавця завдяки ферматам і вільному вибору темпу є можливість зосередитись на проблемному звуковидобуванні.

Точна дата написання *Концерту № 12 A-dur для флейти з оркестром* Ф. Дев'єна (виданий 1806 р.) на сьогоднішній день достеменно невідома,

¹⁰⁰ Згодом, як вже зазначалось, для освоєння і розвитку «мистецтва прелюдіювання» (*L'Art de Preluder*) Ф. Дев'єн включив окремі приклади мініатюрних прелюдій у «школу» в якості зразків, а також використовуватиме їх як вступний епізод до кожної із шести сонат посібника.

існують лише окремі припущення, що концерт було створено в останні роки життя флейтиста-композитора¹⁰¹. Обираючи основною тональністю *A-dur*, котра для одноклапанної конструкції інструмента вважалась достатньо складною і незручною, Дев'єн, очевидно, спирався на свій попередній виконавський досвід і власні досягнення. Якщо переважну більшість ранніх опусів він писав для особистих виступів у «Духовних концертах», то безпосередня участь автора як соліста у прем'єрі Концерту № 12 виглядає сумнівно. Підтвердженням тому є відсутність його імені як виконавця-флейтиста на сторінках паризьких періодичних видань після 1795 р., що було характерно для публікацій 1780-х років. В останні роки життя він згадується переважно як автор опер і концертних симфоній.

Концерт написано у традиціях раннього класицизму, коли в надрах барочних форм викристалізовувалися сонатні закономірності. Масштабний оркестровий розділ, котрий відкриває I ч. і за тематичною багатоскладністю та яскравістю виходить за межі барокового ритурнелю, фактично виконує функції оркестрової експозиції сольного інструментального концерту класичної епохи. Невеликий 8-тактовий вступ вводить в життєрадісну атмосферу та окреслює інтонаційні основи більшості музичних тем твору (Приклад Б. 2.21. Додаток Б). Використовуючи обмежений інтонаційний ресурс (мелодичний рух по звуках акордів у поєднанні з гамоподібними пасажами) у всіх темах оркестрової експозиції, Дев'єн створює яскраві музичні образи. Виразну індивідуальність темі головної партії надає її гармонічне вбрання, зокрема, свіжі звороти з альтерованою субдомінантою (Приклад Б. 2.22. Додаток Б). Однією з характерних особливостей ранньокласичної оркестрової експозиції сольного інструментального концерту є відсутність тонального контрасту між провідними темами, зокрема, між головною і побічною партіями. Внаслідок цього зв'язуюча партія виконує не традиційну для класичної

¹⁰¹ У. Монтгомері припускає, що концерти № 11 та 12 були написані Ф. Дев'єном в останні роки життя, коли в нього почались психічні розлади [58].

сонатної форми функцію модулюючої зв'язки, а є більш тематично завершеною і самостійною. Побічну партію вирізняють більш м'які, наспівні закінчення фраз, численні оспівування, зміна фактури акомпанементу (Приклад Б. 2.23. Додаток Б). Завершується оркестрова експозиція бравурною темою заключної партії.

Серед головних знахідок наступної сольної експозиції слід виділити свіжість і оригінальність її гармонічної мови. На відміну від простоти класичних автентичних зворотів, що переважали у більшості оркестрових тем, за винятком головної партії, гармонічне вбрання основних тем сольної експозиції є вишуканим та передбачає окремі знахідки наступної епохи романтизму. Незважаючи на інтонаційну спорідненість головної партії сольної експозиції з темами оркестрової експозиції, її відрізняє яскравий гармонічний зміст, зокрема, введення у другому реченні суто «романтичного» VI низького ступеня та альтерованої субдомінанти, підкреслених авторськими ремарками, відповідно, *Largement i Adagio* (Приклад Б. 2.24. Додаток Б). Сміливість гармонічної мови властива також і темі побічної партії, котра несподівано звучить у винятковій для класичної сонатної форми тональності мінорної домінанти (*e-moll*), а також містить дещо різке і прямолінійне відхилення у паралельний до неї *G-dur* (Приклад Б. 2.25. Додаток Б). Можливо, саме аплікатурні міркування вплинули на нестандартний підхід до побудови тонального плану сольної експозиції. Наступний розвиток теми, насичений віртуозними пасажами, виявляє композиторську майстерність автора, котрий розкриває необмежені технічні ресурси солюючої флейти.

Відсутність ознак розробки в новому оркестровому епізоді, котрий за традиціями старовинної концертної форми проводиться у тональності домінанти, надає рисам барокового концерту домінуюче положення.

Лірична трактовка концертного жанру, властива стилю Дев'єна, відтворюється у значущості ліричної образності для художньо-образного змісту I частині концерту. Нова тема наступного сольного епізоду у паралельній

тональності *fis-moll* узагальнює інтонаційну будову основних тем твору і містить споріднені інтонації з провідними темами оркестрової і сольної експозицій. Зокрема, їх об'єднує тоніко-домінантова основа початкових фраз, рух по звуках акордів, низхідне розв'язання затримання наприкінці фрази, поступове проникнення віртуозної стихії у викладення і розвиток тематичного матеріалу.

Початок репризи I ч. ознаменований поверненням основної тональності *A-dur*, в котрій викладено нову тему в партії соліста. Вона поєднала в собі фанфарно-мужні інтонації оркестрового вступу і м'який ліризм сольних епізодів.

У традиціях класичного концертного жанру в II частині¹⁰² твору *Adagio*, *D-dur*, котра є ліричним центром, домінуюча роль належить партії соліста. В ній поєднані тонкий ліризм, вишукана граціозність, мелодична щедрість і інтонаційна виразність. Основна тема звучить у виконанні оркестру, м'яке звучання струнної групи котрого створює атмосферу світлої лірики, спокою та умиротворення. Жанрове першоджерело частини складає танцювальний жанр – французький менует, зокрема, у традиціях В. Моцарта, його ліричний різновид. Він виявляється у граціозному тридольному русі та підкреслено «реверансних» мелодичних формулах початкової побудови (Приклад Б. 2.26. Додаток Б). Наступне проведення теми в партії соліста відтворює лише її основні контури (опора на V ступінь і стрибок V-I у початковій фразі, секвенція з гамоподібними мотивами у другому реченні тощо), майстерно приховані інтенсивним мелодико-ритмічним варіюванням. Поступово інтенсивний тематичний розвиток поєднується з посиленням віртуозного початку, що призводить до «розмивання» класичної квадратної структури. Прагнення виявити ліричний потенціал флейтового тембру має наслідком не тільки

¹⁰² Дев'єн використовує двочастинну форму з доповненням.

панівне положення партії соліста, але й введення сольної каденції до ліричної частини, відповідно до традицій сольних концертів Моцарта.

Традиційний для композиційно-жанрової основи фіналів концертних творів вибір форми рондо переосмислюється Дев'єном у III ч. твору на основі введення жанрових ознак тарантели, нестримний рух якої у найбільшій мірі відповідає завданням розкриття і втілення віртуозних ресурсів флейти як солюючого концертного інструмента.

Аналізуючи співвідношення партій соліста і оркестру в концертах для флейти з оркестром Ф.Дев'єна, можна зробити висновок, що з можливих варіантів композитор обирає той, в якому соліст є головуючим, провідним учасником дуету-змагання. Спираючись на класифікацію класичного фортепіанного концерту, що належить Л. Ратнеру, концерти Дев'єна можна віднести до групи «бравурних творів, в яких ...[соліст] цілком затьмарює своїм блиском оркестр» [159, с. 294]. Таким чином, Ф. Дев'єн разом із відомими його попередниками французькими та німецькими флейтистами-композиторами XVIII століття (М. Блаве, Й.Й. Кванц, Й. Вендлінг та ін.) закріплює позиції флейти як солюючого інструмента.

Проведений аналіз концертних творів, написаних у різні періоди творчості Ф. Дев'єна, дозволяє зробити висновок щодо наявності спільних жанрових засад і композиційно-структурних закономірностей, котрі визначають індивідуальний стиль композитора. Переважну більшість концертів французького митця відрізняє оригінальність жанрово-структурних рішень. В деяких концертах композитор розширює пояснення щодо характеру виконання окремих частин, чим передбачає наступну добу: *Концерт № 4: II ч. – Romance, Andante, III ч. – Rondo, Moderato Концерт № 9: II ч. – Adagio cantabile III ч. – Allegretto con variazioni.*

У перших частинах циклу композитор використовує розвинену форму, котра поєднує ознаки старовинного барокового і класичного концертів. Риси барокової структури їй надають послідовне втілення принципів рондального

повторення оркестрового ритурнеля-рефрену, а також концертної змагальності між незмінним (або мало змінним) *tutti* і постійно оновленим, свіжим за змістом *solo*. Прикмети сонатної форми відтворюються в першу чергу наявністю двох експозицій – оркестрової і сольної. Функцію першої виконує розгорнутий оркестровий ритурнель, багатотемність та характер співвідношення тематизму котрого дозволяє трактувати його як експозиційне *tutti* класичного концерту, незважаючи на відсутність тонального протиставлення матеріалу. Також в межах барокових традицій оркестровий ритурнель при повторних проведеннях зазнає тональних або структурно-інтонаційних змін.

Сольні епізоди характеризуються яскравою образною індивідуальністю, виразним тематизмом в більшій мірі вокального оперно-аріозного походження в поєднанні з віртуозною насиченістю і технічною складністю. Найбільш розвиненим є перший сольний епізод, котрий виконує функцію сольної експозиції. Вона відповідає всім канонам класичної сонатної структури, хоча й недостатньо зрілої з огляду на малий обсяг зв'язуючої партії.

Також важливу роль має центральний (перед репризним розділом) сольний епізод, переважно яскраво вираженого лірично-аріозного змісту. Відсутність розробки – головного для мотивно-тематичного розвитку розділу, – компенсується введенням нового яскравого тематичного матеріалу, з одного боку, а також наявністю активної тематичної роботи вже у межах експозиції. Органічне поєднання варіаційності і насиченого тематичного розвитку при відсутності мотивної розробки, характерної для зрілого класичного стилю, складає одну з характерних індивідуальних рис стилю Ф. Дев'єна. Варіаційність як метод тематичного утворення і розвитку посіла вагоме місце у творчому мисленні французького митця.

Висновки до другого розділу

Розглядаючи етапи формування французької музично-освітньої системи кінця XVIII століття і передумови створення Паризької консерваторії необхідно виділити визначальну роль Великої французької революції, яка стала початком рішучої перебудови соціально-економічного та політичного устрою суспільства і мала вирішальний вплив на розвиток музичного мистецтва. Орієнтир на вулично-маніфестаційну спрямованість музики і її доступність для широких мас обумовив звернення до первинних жанрів пісні і маршу та викликав докорінну зміну музично-концертної інфраструктури Парижа. Одночасно із зламом старої мережі метризм, в результаті чого виникла порожнеча в культурно-мистецькому просторі, виникає необхідність створення нової системи музично-освітнього устрою, котра б забезпечувала «служіння мистецтва революційним ідеалам». З обранням духового оркестру Національної гвардії на чолі з Б. Сарретом основним провідником нової музично-культурної доктрини починається визрівання загальних контурів майбутньої системи підготовки професійних музикантів, першою ланкою якої стала військово-музична школа.

За короткий час Б. Саррету разом із досвідченими і авторитетними паризькими музикантами, незважаючи на політичний тиск і економічну нестабільність, вдалось започаткувати процес створення нової музично-освітньої системи. Її основними здобутками стали демократичний доступ до навчання, державне фінансування, конкурсна основа формування професорсько-викладацького і студентського колективу, широке охоплення практично всіх музичних спеціальностей, обов'язковість наукової роботи викладачів над методичним забезпеченням навчального процесу. Створена Паризька консерваторія як новий тип навчального музичного закладу в майбутньому стала зразком для багатьох європейських країн.

Одним із активних учасників формування системи професійної музичної освіти на початковому етапі її становлення виступає Ф. Дев'єн. Як авторитетний музикант він з ентузіазмом включається в процес створення музичної школи Національного інституту та консерваторії і стає енергійним організатором флейтових класів на всіх стадіях їх становлення.

Визначаючи вагомість внеску Ф. Дев'єна у розвиток французького флейтового мистецтва, необхідно виділити його здобутки у всіх трьох напрямках – виконавстві, композиції і педагогіці. Захоплення грою на інструментах і схильність до композиції, які виникли у ранньому дитинстві, стають основним стимулюючим фактором його творчої діяльності. Сольні виступи мультиінструменталіста в «Духовних концертах» і створення високохудожнього репертуару для флейти і фагота не тільки сприяли популяризації вказаних інструментів, але й дозволили підняти і закріпити їх концертно-виконавський статус на новий рівень, не поступаючись клавіру і струнним. Не менш значними досягненнями виділяється педагогічна діяльність Ф. Дев'єна, який став фундатором флейтових класів Паризької консерваторії і одним із творців прогресивних форм навчання, основою якого було впровадження системи регулярних консерваторських конкурсів, котрі підвищували мотивацію студентів до занять і розвивали творчу конкуренцію між ними.

Одночасно Ф. Дев'єн разом із своїми попередниками Ж. Оттетером та М. Блаве належить до плеяди визначних французьких виконавців-композиторів і педагогів, творчі досягнення яких мали суттєвий вплив на розвиток не тільки французького флейтового мистецтва, але й європейського в цілому. 13 концертів для флейти демонструють її величезні виражальні і віртуозні можливості як солюючого інструмента. Його великий художньо-технічний потенціал розкривається композитором через різноманітність і багатство тематичного матеріалу, насичення партії соліста складними виконавськими прийомами гри, використання різних регістрів інструменту, тощо. Прагнення

виявити необмежені ресурси флейти у сольному концертному функціонуванні обумовило домінування соліста у змаганні з оркестром.

Передчасна смерть композитора, спричинена політичним тиском і нестабільністю соціально-економічного становища, не дала митцю в повній мірі розкрити свій талант. Однак його досягнення як виконавця, композитора, педагога і фундатора флейтових класів Паризької консерваторії відкрили нове бачення розвитку прогресивної системи професійної музичної освіти в цілому і виконавців-флейтистів, зокрема.

РОЗДІЛ 3

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ДІЯЛЬНІСТЬ А. ЮГО ТА Й.Г. ВУНДЕРЛІХА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КЛАСІВ ФЛЕЙТИ ПАРИЗЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ І СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

3.1. Флейтові класи Паризької консерваторії в період економічної кризи кінця XVIII – початку XIX ст.

Фансуа Дев'єн, Антуан Юго (1761-1803) та Йоган Георг Вундерліх (1755-1819), котрі стояли у витоків Паризької консерваторії, представляють основу педагогічного складу флейтових класів. Вони зуміли зберегти свої позиції у складні часи економічної кризи, пройшовши конкурсні випробування у непростій конкурентній боротьбі зі своїми високопрофесійними колегами. Згадувані раніше Н. Дюверже¹⁰³ і Ж. Шнайцхоффер¹⁰⁴, не зважаючи на те, що входили до п'ятірки перших професорів класів флейти консерваторії, після реформи 1802 року і значного скорочення викладацького складу більше не повертались у стіни навчального закладу.

¹⁰³ Про Ніколаса Дюверже збереглися дуже обмежені відомості, які не дають можливості точно встановити навіть роки життя митця. Уривчасті повідомлення свідчать про його участь у «Духовних концертах» як соліста лише 7 квітня 1786 р. У документальному виданні К. П'єра в біографічному покажчику вказано, що він працював в консерваторії на посаді професора другої категорії класу флейти з 1795 р. до реформи 1802 р. [142, с. 443]. Також прізвище Дюверже фігурує в окремих документах консерваторії, як підписанта в листах на захист Б. Сарета та штатному розписі консерваторії впродовж 1795-1801 рр.

¹⁰⁴ Інформація про Жака Шнайцхоффера (1754-1829) також достатньо обмежена. Відомо, що музикант в 1789-1820 рр. був гобоїстом і флейтистом театру Гранд-опера. З початку 1792 р. він приєднався до оркестру Національної гвардії і згодом став викладачем класу флейти першої категорії в музичній школі для військових музикантів, а потім в Національному музичному інституті. В консерваторії він продовжував викладацьку діяльність на посаді професора класу флейти другої категорії до першої хвили скорочення і в 1800 р. став викладачем гобоя. У 1802 р. в результаті економічної кризи і глибокого реформування консерваторії Ж. Шнайцхоффера було звільнено [142, с. 456], і більше він не повертався на викладацьку роботу у навчальний заклад. Прізвище Ж. Шнайцхоффер також зустрічається у низці документів, представлених у виданнях Т. Лассабаті [126] та К. П'єра [142; 144].

В питаннях історії становлення класів флейти в Паризькій консерваторії педагогічна діяльність А. Юго і Й.Г. Вундерліха традиційно розглядається не одноосібно, а у творчому тандемі¹⁰⁵. Такий підхід обумовлений їх спільним авторством у виданні «Школи гри на флейті» (1804), котра стала першим обов'язковим, офіційно визнаним навчальним посібником для студентів консерваторії. Слід зазначити, що необхідність подвійного авторства виникла у зв'язку із передчасною смертю А. Юго, яким була підготовлена «Школа гри на флейті...», а Й.Г. Вундерліх, як вказується у висновках комісії, здійснив її «перегляд і доповнення»¹⁰⁶. На сьогоднішній день досить важко встановити, наскільки близькими були їх творчі погляди та співдружність, якщо вона існувала, а також в чому полягала суть правок Й.Г. Вундерліха. Враховуючи те, що творча активність А. Юго була спрямована на сольо-виконавську і оркестрову практику, а також включала педагогічну та композиторську діяльність, а Й.Г. Вундерліх зосереджувався здебільшого на сольо-оркестровій і педагогічній творчості, то їх досягнення доцільно розглядати окремо. Таким чином, при розкритті творчої індивідуальності кожного із них це сприятиме більш детальному висвітленню їх особистого внеску у розвиток французького флейтового мистецтва на рубежі століть.

Глибока економічна криза у Франції наприкінці XVIII і початку XIX ст., викликана жорсткою політикою Наполеона I Бонапарта, стала однією з основних причин оптимізації у Паризькій консерваторії не тільки класів флейти, але й інших інструментів (1802 р.). В результаті тотальної економії всіх державних витрат бюджетне фінансування навчального закладу було зменшено з 251 586 франків попереднього року до 100 000 (таб. 2) [126, с. 563]. Такий різкий спад спричинив зниження професорського окладу з 2500 до 2000 франків

¹⁰⁵ Серед робіт, в котрих творча діяльність А. Юго і Й.Г. Вундерліха розглядається у творчій співдружності, виділяється дисертація і публікації американської дослідниці К. Рубінової [163; 162].

¹⁰⁶ Як вже вказувалось раніше, за Статутом консерваторії кожен підручник повинен був попередньо пройти процедуру затвердження спеціальною «комісією, відповідальною за видання» і «зборами членів консерваторії» на чолі з Б. Сарретом [122, с. 2].

[142, с. 411], що стало початком більш складних випробувань для викладачів Паризької консерваторії, котрі в подальшому мали жахливі наслідки для окремих з них. Важкі психічні захворювання Ф. Дев'єна та А. Юго стали причиною їх трагічної кончини впродовж вересня¹⁰⁷ 1803 р. Це зумовило повернення в консерваторію нещодавно звільненого соліста Гранд-опера Й.Г. Вундерліха, котрий 7 грудня 1803 р. одноосібно очолив клас флейти [142, с. 459]. З того часу, як підтверджують архівні документи, в Паризькій консерваторії була припинена практика існування паралельних флейтових класів, яка спостерігалась на етапі заснування закладу.

Не покращився фінансово-економічний стан консерваторії і після проголошення Наполеона I імператором Франції (1804)¹⁰⁸. Для того, щоб зменшити рівень навантаження штатних викладачів і з метою формування резерву майбутніх педагогів консерваторії впроваджується «Інститут (репетиторів), обраних з числа найталановитіших учнів» [142, с. 165]. Як свідчить інформація, подана імператору в доповіді міністра внутрішніх справ¹⁰⁹, станом на 18 січня 1808 р. в консерваторії налічувалось 330 студентів, навчання яких забезпечували 33 штатні викладачі, 5 помічників¹¹⁰ і 26 студентів-репетиторів [142, с. 165]. Останні, як відомо, проводили уроки безплатно. Якщо порівняти склад професорів консерваторії на початку її існування із вказаною чисельністю 1808 року, то загальна кількість педагогічного колективу була зменшена в три рази при майже двократному скороченні студентів. Скрутна фінансово-економічна ситуація, яка склалась у консерваторії на початку XIX століття у зв'язку із різким скороченням бюджетних витрат уряду (таб. 2), не була тимчасовим явищем, а

¹⁰⁷ Ф. Дев'єн помер 5 вересня 1803 року, а А. Юго трагічно загинув 18 вересня.

¹⁰⁸ Після деякого підвищення бюджету консерваторії у 1803 р. (148 865 фр.) він знову у 1804 р. зазнав суттєвого зниження до 97 016 фр. [126, с. 563].

¹⁰⁹ Консерваторія з початку свого заснування знаходилась у підпорядкуванні міністерства внутрішніх справ.

¹¹⁰ В річному звіті вказано, що кількість помічників зменшена до чотирьох, а склад викладачів збільшено до 34-х [142, с. 413].

продовжувалась протягом десятиліть¹¹¹, що було пов'язано із нестабільною політичною обстановкою в країні та її негативним впливом на розвиток економіки.

Таблиця 2.

Бюджет Паризької консерваторії 1796-1816 рр. ¹¹²			
Рік	Сума (франк)	Рік	Сума (франк)
1796	240 000	1806	108 351
1797	240 000	1807	108 351
1798	240 000	1808	108 351
1799	75 568	1809	108 351
1800	183 467	1810	200 000
1801	251 586	1811	200 000
1802	100 000	1812	150 000
1803	148 865	1813	188 800
1804	97 016	1814	152 000
1805	108 351	1815	145 000
		1816	80 000

Незважаючи на кардинальні кроки Міністерства внутрішніх справ, спрямовані на оптимізацію штату викладачів і значне скорочення контингенту студентів, кількість учнів-флейтистів залишалась достатньо великою. Станом на 1808 рік у класі Й.Г. Вундерліха, в якому для занять із студентами молодших курсів і зменшення навантаження професора було призначено репетитором А.Ж. Бісетскі, нараховувалось 15 осіб [142, с. 165]. Серед інших класів духових

¹¹¹ Нестабільність державного фінансування консерваторії спостерігається впродовж 1799-1816 рр.

¹¹² Подається на основі фінансових показників Т. Лассабаті [126, с. 563-564].

інструментів найбільше учнів навчалось на кларнеті і валторні – по 20, кожен із них був представлений двома класами окремих викладачів і двома помічниками-репетиторами з числа кращих студентів. Також існувало два класи фагота при загальній кількості 12 студентів, кожен з одноосібним викладачем (Озі, Делькамбр) і репетитором. Найменша кількість студентів навчалась у класі гобоя – 6 осіб, в якому заняття також проводили викладач і помічник [142, с. 165]. Дещо незрозуміло виглядає в цьому списку відсутність труби і тромбона, котрі у складі військових оркестрів представляли їх основу, а консерваторія, як відомо, продовжувала виконувати статутні завдання, забезпечуючи військові колективи своїми випускниками.

Навчальний процес знаходився під пильним контролем адміністрації консерваторії. Ця функція була покладена на групу інспекторів навчального закладу, до складу якої в різні роки входили такі авторитетні композитори як Ф.-Ж. Госсек, Л. Керубіні, Е.-Н. Мегюль, А. Гретрі та Ж.-Ф. Лесюєр. Їх завданням був «контроль за всіма складовими частинами викладання в консерваторії та виступами на публічних концертах і фестивалях» [142, с. 124]. Такий широкий спектр повноважень дозволяв інспекторам здійснювати повсюдну перевірку занять і знань студентів та оцінювати їх рівень, спираючись на теоретичні і практичні вимоги існуючих «шкіл» і посібників. Всі зауваження, після відвідування уроків, регулярно записувались в спеціальний журнал¹¹³.

¹¹³ У критичних зауваженнях інспекторів-композиторів (Л. Керубіні, Е.-Н. Мегюль) акцентується увага на різних сторонах навчального процесу. Наприклад, занепокоєння у інспекторів викликає повільний прогрес у заняттях на флейті студентів старшого віку. Відвідавши 3 серпня 1810 р. один із уроків двадцятитрьохрічного Л.Ф. Лекока Де Бюсе Л. Керубіні робить запис: «Повільно просувається для свого віку». Через рік композитор після чергової інспекції не змінює своєї думки і констатує: «...йому 24 роки, його талант не дасть змоги піти далі, він не стане музикантом». Остаточний висновок авторитетного інспектора звучить як вирок: «Освіта закінчена, йому 25 років, до того ж він маляр» [81, с. 369], що вказує на пораду змінити флейту на раніше освоєну спеціальність.

3.2. Виконавська і педагогічна діяльність А. Юго

Розглядаючи основні напрямки творчої діяльності А. Юго, як одного із послідовників музично-освітньої реформи і безпосереднього учасника процесу становлення нової системи підготовки професійних виконавців-флейтистів, відзначимо дуже обмежений обсяг історичних документів, котрі містять відомості, що розкривають його життєвий і творчий шлях. На особливу увагу заслуговує маловідомий факт існування певних паралелей між біографічними подіями в житті А. Юго і його старшого колеги по консерваторії Ф. Дев'єна, котрий дозволяє зрозуміти загальний історичний контекст творчого формування митця. Початковий період навчання гри на флейті, як свідчить Ф.-Ж. Фетіс, для Антуана був пов'язаний з іменем авторитетного паризького флейтиста і педагога Атиса [95, с. 383]. Однак, молодий Юго, за спогадами його сучасників, не обмежувався лише приватними уроками, але також, як і Дев'єн, навчався у визнаного виконавця, відомого віртуоза – соліста Гранд-опера, Фелікса Ро. Саме про нього повідомляє критик в одній із схвальних рецензій на успішний виступ А. Юго, називаючи його учнем Ф. Ро [146, с. 213].

Заняття у видатних музикантів обумовило швидке зростання професійної майстерності молодого талановитого віртуоза, що дозволило йому вже у дев'ятнадцятирічному віці стати одним із солістів «Духовних концертів». У порівнянні із Ф. Дев'єном його виступи на престижній сцені проходять не так часто. Впродовж 1781-1789 рр. він дев'ять разів представляв вишуканій публіці палацу Тюїльрі свої сольні програми, в яких двічі виконував власні твори концертного жанру [146, с. 316-343]. Сольні виступи А. Юго доповнює участю у спільних із Ф. Дев'єном концертах, в котрих виконуються Концертні симфонії останнього і де сам автор виступає як фаготист [53, с. 24].

Оркестрова кар'єра А. Юго починається у бунтівному 1789 році в Італійському театрі, в якому він закріпився на позиції першого флейтиста і

протягом 1790-х років залишався його незмінним солістом¹¹⁴, незважаючи на реформування театру. Серед обмежених відомостей про професійний рівень виконавства музиканта досить цінною є коротка рецензія на його сольний виступ, в якій критик надзвичайно високо оцінює його виконавську майстерність: «Чиста інтонація Юго, прозорий звук і блискуче виконання справили загальне враження, що його виступ був найдосконалішим, який коли-небудь чули у Франції» [161, с. 563]. Така висока оцінка його майстерності, її довершеності і досконалості засвідчує безумовний авторитет віртуоза серед паризьких поціновувачів.

Як і для більшості паризьких музикантів, революція і постреволуційна політична та економічна нестабільність стали важким випробуванням у житті А. Юго¹¹⁵. Тому його поява у штаті оркестру Національної гвардії (1793), а потім в музичній школі і згодом у Національному інституті музики – закладах з більш стабільним фінансовим станом, цілком зрозуміла і виправдана. Після організації музичної школи Національної гвардії А. Юго, як і Ф. Дев'єна, було прийнято на посаду професора (викладача) першої категорії. В такому статусі він продовжуватиме свою педагогічну діяльність і надалі – впродовж всього творчого шляху в Національному інституті музики, а потім в консерваторії.

В документах консерваторії ім'я А. Юго згадується досить рідко. Крім щорічних відомостей¹¹⁶ про адміністративний та педагогічний колектив, в котрих зафіксована стабільна річна зарплата професора першої категорії до 1801 р. у розмірі 2500 франків¹¹⁷, прізвище флейтиста фігурує лише в колективному листі (23.10.1802 р.) викладачів консерваторії до Асамблеї на

¹¹⁴ Партію другої флейти в театрі, як свідчить Ф.-Ж. Фетіс, виконував його брат [95, с. 383].

¹¹⁵ Незважаючи на те, що А. Юго залишався солістом «Італійського театру», його колектив перебував у невизначеному і складному становищі після від'їзду значної частини італійських співаків через революційні події на батьківщину у 1792 р. і наступної реорганізації театру.

¹¹⁶ 1795-1802 рр.

¹¹⁷ У 1802 р. заробітна плата Юго, як і інших викладачів першої категорії, була знижена до 2000 франків.

захист Б. Сарретта з приводу відставки останнього [146, с. 76]. З інших документів, представлених К. П'єром, можна дізнатись про успішні виступи його учнів в конкурсах консерваторії, серед яких вказані лауреати першої премії тринадцятирічний Жан Мудру (1796) і Ж.-Б. Лепін (1798)¹¹⁸ [142, с. 625]. Ім'я останнього вказано також в якості соліста при виконанні Концертної симфонії Ф. Дев'єна та артиста оркестру провідного театру Гранд-опера [142, с. 796].

Творча діяльність А. Юго не обмежується лише оркестровим виконавством і викладанням в консерваторії. Для виконавців на духових інструментах закриття «Духовних концертів» у 1790 році значно ускладнило можливість виступати із сольними програмами, але Юго намагається знайти альтернативні концертні площадки. Однією із них на деякий час стає престижна сцена театру Гранд-опера, котрий в кінці 90-х років XVIII ст. через політичну нестабільність і економічну кризу та часту зміну керівництва знаходився в глибокому занепаді. Намагаючись в умовах гострої конкуренції¹¹⁹ і зменшеного державного фінансування відродити колишню славу кращого театру Європи, залучити більшу аудиторію слухачів, дирекція Гранд-опера, з одного боку, регулярно оновлює репертуар сучасними постановками. В той же час, поціновувачам музичного мистецтва пропонуються сольні виступи інструменталістів, котрі можна було послухати паралельно в антрактах або після закінчення вечірніх вистав. Для формування окремої групи «супер-солістів» театр оголошує відкритий конкурс, в якому вирішив взяти участь і А. Юго. 28 січня 1799 року в консерваторії були проведені конкурсні

¹¹⁸ В перших конкурсах консерваторії з 1796 по 1803 рр. серед флейтистів переважають студенти Ф. Дев'єна – сім лауреатів першої та другої премій. У А. Юго за цей період було чотири призери, однак в кількості володарів першої премії учні Ф. Дев'єна ставали лише два рази переможцями, а Юго – тричі.

¹¹⁹ Якщо після революції 1789 р. відбувалось скорочення концертних площадок, то із скасуванням Національними зборами монопольного права старого королівського режиму на проведення концертно-театральних заходів починається різке зростання розважальних закладів, особливо в Парижі. Прийнятий закон надавав право будь-кому «створювати громадський театр і ставити там всілякі вистави» (*Gazette Nationale, Moniteur Universel*, 15.01.1791).

прослуховування концертних програм, з якими крім Юго виступили його колеги – фаготист Е. Озі, гобоїст Ф. Саллантін, кларнетист Ж.К. Лефевр та валторніст Е. Дювернуа. Всі вони на той час вважались авторитетними музикантами і педагогами, котрі до закриття «Духовних концертів» активно виступали із сольними концертами перед поважною паризькою публікою.

Описуючи процедуру конкурсного відбору, кореспондент *«Journal de Paris»* зазначав: «Важко передати зворушливі емоції, які відчували глядачі, побачивши цих майстерних професорів, котрі повстали один перед одним разом з іноземними митцями, щоб заслужити місце, яке лише найталановитіший мав право отримати» [87, с. 299]. Автор статті не вказує загальну кількість учасників конкурсу і лише констатує, що А. Юго, Е. Озі, Ф. Саллантін, Ж.К. Лефевр та Е. Дювернуа після проголошення результатів журі були визнані переможцями. Таким чином, А. Юго разом із своїми консерваторськими колегами потрапив у привілейовану групу «супер-солістів», які «в кінці опери чи балету» повинні були виступати із сольним номером у супроводі оркестру.

Бажання дирекції театру залучити для сольних концертів не тільки власних оркестрантів, а й сторонніх музикантів, пояснюється тим, що тривала оперна або балетна вистава супроводжувалась значними фізичними та психологічними навантаженнями на виконавців-інструменталістів, котрі після виконання оркестрової партії протягом трьох-чотирьох актів вже були не в змозі повноцінно виступити із сольною програмою [87, с. 299]. Високохудожнє концертне виконання міг забезпечити лише артист, який зі свіжими силами і необхідним емоційним настроєм здатен був своєю майстерністю принести естетичну насолоду слухачам.

Аналізуючи репертуар, який призначався для виконання «супер-солістами», відзначимо домінування в ньому опусів, котрі призначались для декількох солістів-інструменталістів (концертні симфонії, окремі частини оркестрових творів, балетів із солюючими інструментами та ін.), а не сольних творів (концертів) для одного виконавця і оркестру. Зокрема, в першому після

конкурсу концерті «супер-солістів» 11 лютого 1799 р. була виконана спеціально написана Ж. Відеркером *Концертна симфонія F-dur для флейти, гобоя, кларнета, валторни, двох фаготів та віолончелі obligato*, прем'єра якої відбулась в антракті між оперою А. Саччіні «Едіп у Колоні» та балетом «Пригоди Телемака» Е. Міллера. В різнохарактерному оркестровому репертуарі також були присутні твори для різних складів солюючих духових інструментів Ф.-Ж. Госсєка, Л. Керубіні, Е.-Н. Мєгюля, Ф. Калькбрєннера, А. Гретрі та ін.

Запропонований Гранд-опера новий формат вечірніх спектаклів, в котрих поєднувались оперні і балетні вистави з концертними виступами солістів, публіка сприйняла із захопленням, свідченням чому є схвальні відгуки в паризьких газетах і спеціально написана поема, присвячена виконавцям¹²⁰.

Слід зазначити, що А. Юго, як і всі «супер-солісти», не входив до основного складу оркестру, а брав участь лише в окремих концертних виступах. Його заробітна плата (1800 франків на рік) була значно вищою за солістів оркестру (1300) або виконавців другої партії (1000). Однак загострення економічної кризи і збільшення витрат на музикантів театру ще більше ускладнили фінансовий стан Гранд-опера, що привело до чергової зміни дирекції. Призначена 18 березня 1800 року нова адміністрація намагається мінімізувати бюджетні витрати і одночасно зберегти попередню форму вистав-концертів. Для цього було вирішено перевести всіх «супер-солістів» в постійний штат оркестру і здійснити оптимізацію: звільнити «туттістів» – виконавців третьої та четвертої партії інструментальних груп, і окремих музикантів, які «стали марними та дорогими елементами»¹²¹ [87, с. 317].

¹²⁰ Поема артистам театру Рєспубліки та мистецтв Юго, Левасєру, Салантіну, Д. Фредєріку, Лефєвру, Озі та Дєлкамбру, які виконали Концертну симфонію, написану Відєркером, для балєту «Мірза». Опублікована у «Journal des Thidtres» 25 лютого 1799 р.

¹²¹ Одним із відомих виконавців, посади яких були скорочєні, став вжє згадуваний Ж. Шнайтцхоффер, котрий був третім гобєїстом Гранд-опера і залишався на той час

Як склалась подальша професійна кар'єра А. Юго в Гранд-опера після запровадження радикальних змін, встановити достатньо складно. До його появи у складі «супер-солістів» першим флейтистом оркестру залишався Й.Г. Вундерліх, посадовий статус котрого залишався незмінним і під час сольних виступів колеги. Відомо, що всупереч бажанню дирекції залишити всіх концертних виконавців у штаті оркестру, на практиці проголошені зобов'язання не завжди виконувались. Свідченням тому є звільнення одного із «супер-солістів», викладача консерваторії, фаготиста Ф.-Р. Жебуера (1773-1845), який після свого скорочення, незважаючи на апеляцію до міністра внутрішніх справ, так і не був поновлений в оркестрі¹²².

Цілком можливо, що подібним чином дирекція Гранд-опера поступила і з А. Юго, котрий не тільки обіймав посаду «супер-соліста», але й продовжував викладати в консерваторії і залишався першим флейтистом Італійської опери. Цих аргументів було достатньо, щоб А. Юго, як і Ф.-Р. Жебуеру, було відмовлено в новій посаді, а Й.Г. Вундерліх зберіг своє місце соліста оркестру, в обов'язок якого входила не тільки гра в оркестрі, але й сольні виступи в оркестрових концертах в кінці вистав або в антрактах. Саме на такий статус музиканта вказує одна із афіш Гранд-опера, на якій ім'я Й.Г. Вундерліха разом із іншими музикантами знаходиться серед прізвищ солістів [87, с. 312]. Зазначимо, що сам факт перебування А. Юго у штаті Гранд-опера не зафіксований ні Ф.-Ж. Фетісом, ні Т. Лассабаті, лише К. П'єр коротко вказує на зв'язок флейтиста з театром у 1799 році [144, с. 37].

викладачем класу флейти і гобоя консерваторії. Однак, з 23 березня 1800 р. Ж. Шнайтцхоффер вже викладав в консерваторії тільки гобой.

¹²² У своєму зверненні Ф.-Р. Жебуер писав: «Громадянин міністр, я щойно був звільнений з Опери, членом якої я є, хоча отримав це місце в музичному конкурсі. Група фаготів включає п'ять інструментів. Місце, яке я займав, досі вільне. Я вимагаю від вас справедливості відносно мене як і всіх музикантів оркестру, або нового чесного конкурсу з тим, хто вважає, що він повинен виконувати мої обов'язки... мені лише двадцять вісім, і я батько. Смію вірити, громадянине міністре, що цього достатньо, щоб ви погодились задовольнити мою справедливу вимогу» [87, с. 318].

На рубежі XVIII і XIX століть А. Юго досягає вершини своєї майстерності, його авторитет як виконавця був надзвичайно високим серед паризьких музикантів, про що свідчить перемога митця у відкритому конкурсі за місце в групі «супер-солістів», в якому зібрались видатні французькі віртуози. За твердженням відомих французьких істориків XIX ст., ім'я А. Юго гідно посіло найвищі позиції серед столичних флейтистів. Зокрема, К. П'єр в списку «найяскравіших митців Франції, які знаходяться в Парижі», до якого також включено відомих виконавців Е. Озі, Ф. Саллантіна, Е. Дювернуа та інших, висуває А. Юго на друге місце після Ж.К. Лефевра, а Ф. Дев'єна – на третє [144, с. 106]. При відчутному спаді концертних виступів Ф. Дев'єна, котрий зосереджується на масштабних оперно-симфонічних жанрах власної композиторської творчості та багато уваги приділяє педагогічній діяльності в консерваторії, сольо-виконавська активність Юго, яку він демонструє в кінці XVIII ст., сприяла зміцненню його позицій як лідера серед концертуючих паризьких флейтистів. Обравши чотирьохклапанну конструкцію флейти основним інструментом у виконавстві і педагогіці, Антуан серед колег та учнів був більш прогресивним у порівнянні із Дев'єном та іншими, хто орієнтувався на одноклапанну модель.

3.3. Творчість А. Юго-композитора

На тлі творчих досягнень Дев'єна-композитора, який крім опусів для флейти та інших духових інструментів написав цілу низку опер і концертних симфоній, композиторський спадок А. Юго виглядає значно скромнішим. На відміну від свого старшого колеги, Антуан зосереджується тільки на флейтовому репертуарі та створенні інструктивно-дидактичних опусів, котрі були спрямовані на оновлення художньо-педагогічного матеріалу для підготовки професійних флейтистів в Паризькій консерваторії. Найбільш чисельними у його творчому доробку є збірки дуетів для двох флейт.

Сумісне музикування вчителя з учнем – один із основних принципів французької флейтової педагогіки XVIII-XIX ст., котрий повністю підтримує і продовжує А. Юго у п'яти збірках дуетів (ор. 1, 2, 4, 7, 9)¹²³, а також у 24 легких дуетах, розміщених у «Новій школі...». І якщо останні фактично призначались для освоєння окремих аплікатурних і артикуляційних труднощів та орнаментики безпосередньо в процесі ансамблевого музикування учня із вчителем, то шість дуетів *ор.9* виходять за рамки педагогічного репертуару і представляють собою цикл концертних дуетів¹²⁴, більш масштабний і глибокий за художнім змістом.

Зазначимо, що А. Юго не намагається за прикладом Ф. Дев'єна створювати масштабні циклічні твори концертного жанру, зокрема, розгорнуті концертні симфонії для різноманітних складів солюючих духових. Його увагу привертає камерно-інструментальний жанр концертного дуету для флейти. Однак такий вибір композитора ніяким чином не позначився на повноті використання художньо-виражальних і технічних можливостей флейти. Порівняльний аналіз флейтових партій окремих концертних симфоній Ф. Дев'єна і концертних дуетів А. Юго виявляє, що обидва флейтисти-композитори намагаються максимально використати звуковиражальні, артикуляційно-штрихові і технічні ресурси інструмента.

Окреме місце у творчій спадщині А. Юго належить жанру флейтової сонати. Серед них найбільш відомими вважаються дві збірки з *6 сонат для флейти і basso continuo* (ор. 8, 12) та окреме видання – *6 легких сонат для двох флейт* (без опусу). Попри наявність існуючих друкованих видань сонат та інших творів А. Юго, визначення точної дати їх створення представляє значні труднощі¹²⁵ через відсутність фіксації року їх друку в типографських вихідних

¹²³ У кожному із них автор включає по шість дуетів.

¹²⁴ В Міжнародній віртуальній бібліотеці (IMSLP) перше видання Концертних дуетів ор. 9 датовано 1800 р.

¹²⁵ Підтвердженням тому є багатотомне енциклопедичне видання Ф.-Ж. Фетіса, в якому точно вказано тільки рік видання «Школи гри на флейті...» (1804) і під знаком питання

даних. Практика випуску нотних видань без посилання на дату їх випуску була поширена не тільки у Франції, але й в інших європейських країнах.

Приблизний період публікації окремих стародруків А. Юго можна визначити лише досліджуючи надписи на титульній сторінці, де вказано його місце служби або першого виконання твору. Зокрема, на титульній сторінці *Сонат ор. 8* вказано: «Написані А. Юго з музичної консерваторії...». *Концерт № 1 G- dur* супроводжує інший надпис: «Написаний А. Юго і виконаний автором у «Духовних концертах» ...», а *Концерт № 3 e-moll* доповнено уточненнями «...Написаний А. Юго з музичної консерваторії...Власність редактора». Така супроводжуюча інформація в першому випадку свідчить про видання *Сонат* під час педагогічної діяльності композитора в консерваторії, тобто після 1795 р. Очевидно, що *Концерт № 1* був опублікований до припинення «Духовних концертів» у 1790 році. Щодо *Концерту № 3*, то його, скоріше за все, було видано після смерті композитора¹²⁶, хоча існують й інші версії, для підтвердження яких відсутня достатня аргументація¹²⁷.

Характеризуючи творчий спадок Юго-композитора відомий американський музикознавець і диригент Ш. Дадлі зазначав: «Концерти Юго не такі віртуозні і не настільки добре розроблені, як у його більш відомого сучасника Франсуа Дев'єна. Сонати, хоча й технічно менш вимогливі, ніж концерти, підіймаються до вишуканості у типовому галантному стилі» [89]. Показовою в цьому відношенні можна вважати збірку *Шість сонат ор. 8*, котра включає твори, написані для флейти у супроводі *basso continuo*. Вони утворюють невеликий цикл камерних сонат, котрі є прикладом трактування

занотовані 25 Етюдів для флейти ор. 13 (1802?). Всі інші твори А. Юго розміщені без дат їх створення і першої публікації [95, с. 384].

¹²⁶ Автор статті про А. Юго в енциклопедичному словнику Grove Ш. Дадлі вказує наступні роки видань концертів Юго: №3 (1810); №4 (1810); №5 (1805); №6 (1809). Також ним уточнено час першої публікації 25 Етюдів для флейти ор. 13 (1803) [89].

¹²⁷ Зокрема, мова йде про віртуальну бібліотеку IMSLP, в якій можна виявити інші роки видання концертів А. Юго. Так Концерт № 1 датується 1782 роком, а два інші – № 3 та № 4 – 1800 р. (https://imslp.org/wiki/Category:Hugot,_Antoine).

художніх і технічних можливостей інструмента на початку XIX ст. Відмінними рисами цих творів є виразний мелодизм, ритмічне розмаїття у поєднанні з технічною насиченістю і віртуозним блиском.

Соната op. 8 № 1, D-dur для флейти і basso continuo написана традиційно в трьох частинах. У I ч. *Allegro* використано старовинну сонатну форму двочастинного типу [49 с. 206], в якій відсутній вступний розділ. Твір починається з викладення теми головної партії неквадратної структури, контрастний художньо-образний зміст котрої будується на основі багатоеlementності (вона утворюється з трьох складових, інтонаційно і ритмічно відмінних між собою). Основу теми головної партії складає внутрішній контраст, представлений у Сонаті А. Юго в ускладненій формі. На відміну від розповсюдженого протиставлення урочистих «фанфар» і ніжних «зітхань», вперше відкритого композиторами мангеймської школи, він розширений введенням жваво-моторного рухливого образу, котрий в подальшому буде мати важливе значення. Перший тематичний елемент головної партії компенсує відсутність вступу і виконує інтрадну функцію. Простий мелодичний рух по звуках тризвуку, рівний ритм, унісонні звучання (Приклад Б.3.1.Додаток Б, тт. 1-2) створюють урочисту атмосферу, характерну для заклично-фанфарної образності. Наступні тематичні утворення контрастують першому елементу та один одному. Жвавий, моторний, гамоподібний рух дрібними тривалостями другого елементу (Приклад Б.3.1.Додаток Б, тт. 3-6) змінюють вишукано граціозні, наспівні, «жіночі» інтонації. Таке співставлення фактично передвіщає контраст тем головної і побічної партій. Друге речення повторної будови розширюється за рахунок каденційного закріплення основної тональності, необхідного для певної рівноваги з подальшим модуляційним рухом у наступних темах. Зв'язуюча партія інтонаційно споріднена з головною і побудована на швидкому гамоподібному русі, близькому до її другого елементу. Основу гармонічного

змісту зв'язуючої партії складає модуляційний перехід у домінантову тональність наступної теми.

Побічна партія розкриває ліричну сферу образів I частини. Вона тематично яскрава та індивідуальна, і, як вказує В. Холопова, «за логікою античної драми, відродженої у класицизмі XVII-XVIII ст.» є втіленням «сфери “співчуття”» [49, с. 247]. Тема побічної партії має похідний характер від третього (ліричного) елемента головної партії, зокрема, інтонаційно і ритмічно споріднена з ним (Приклад Б. 3.2.Додаток Б). Відсутність каденції між побічною і заключною партіями, що мала їх розділяти, сприяє утворенню єдиного неуклінного руху, котрий об'єднує ці теми в єдину побічно-заклучну групу. Активний характер теми заключної партії, котра підсумовує лінію розвитку моторних тем (2-й елемент головної партії, зв'язуюча партія), пом'якшується в її доповненні, утворюючи своєрідну арку між ліричними образами експозиції (Приклад Б. 3.3.Додаток Б). В цілому, найбільш мелодично індивідуалізованими темами I ч. є головна та побічна партії, в той час як зв'язуюча та заключна партії характеризуються загальними формами мелодичного руху, що свідчить про втілення композиційно-драматургічних принципів класичної сонатної форми. Але в експозиції також наявні певні ознаки барокового формотворення, зокрема, відсутність вступу, «затирання» каденцій між окремими темами.

У розробці, котру характеризують відсутність головної тональності, переважання мінорного ладу, відхилення у тональності субдомінантової групи (*h-moll*, *G-dur*, *e-moll*), послідовно втілено канони старовинної сонатної форми. Вона починається з проведення головної партії у тональності домінанти. Юго не використовує мотивно-тематичне подрібнення, притаманне зрілому класицизму, а лише тонально «перекрашує» основну тему, точно повторює її перше речення і варіаційно розвиває друге. Наступний невеликий віртуозно-фантазійний епізод у паралельній тональності приводить до появи нової теми. Її образність пов'язана з ліричною сферою, окремі мотиви нагадують другий

елемент головної партії. Завершує цей розділ домінантовий предикт, котрий готує повернення основної тональності в репризі. Репризний розділ побудований лише на окремих темах експозиції. Він починається з проведення побічної партії в основній тональності у повному обсязі. Більш зміненою виявляється тема першої заключної партії, котра як і в експозиційному розділі, побудована на каденційних зворотах, що затверджують головну тональність. Однак її мелодичний зміст значно перетворений і відображає лише загальний характер і інтонаційно-ритмічний контур аналогічної теми в експозиції.

Несподіваний вибір тональності у II ч. *Adagio* сонати (вона написана у тональності мінорної домінанти *a-moll*, котра виходить за межі діатонічного споріднення) можна пояснити лише опікуваннями автора щодо вибору зручної тональності для виконавців, а не тональної єдності циклу. Враховуючи аплікатурні та інтонаційні особливості флейт траверсо у добьомівську епоху, дане рішення є цілком виправданим. *Adagio* викладено у простій двохчастинній формі з рисами сонатної, які утворюються завдяки введенню нового мотиву у паралельному мажорі у третьому реченні початкового періоду та його проведенню в основній тональності у другому розділі (Приклад Б. 3.4.Додаток Б). Завершує твір життєрадісний, пісенно-танцювальний фінал (*D-dur*), котрий представляє собою традиційне просте п'ятичастинне рондо (Приклад Б. 3.5.Додаток Б).

Подальший аналіз сонат ор. 8 свідчить, що А. Юго, володіючи глибокими знаннями специфічних особливостей конструкції флейти, намагається вибудувати художній матеріал творів із поступовим ускладненням технічних і звуковиразжальних завдань. Основною метою автора стає створення сприятливого середовища для розвитку виконавської майстерності соліста. Композитор орієнтується в основному на зручні тональності і лише в окремих випадках в модуляціях застосовує більш складні у аплікатурному відношенні (*E-dur, f-moll*). Подібна поміркованість спостерігається й у використанні верхнього регістру флейти. Все це може свідчити про намагання автора

сформувати універсальний флейтовий репертуар, доступний як для виконавців на одноклапанному, так і чотириклапанному інструменті.

Важливим внеском талановитого професора у формування інструктивно-педагогічних матеріалів для розвитку технічних навичок на флейті і художньо-естетичного смаку виконавців слід вважати *25 Гранд етюдів, оп.13*, створених в останні роки життя. Орієнтуючись на чотириохклапанну флейту, він пропонує надзвичайно цікаву за художнім та дидактичним змістом збірку різнохарактерних етюдів, котрі тільки починали входити у виконавсько-педагогічну практику підготовки професійних флейтистів. Очевидно, що за технічним рівнем і складністю опус призначався для розвитку майстерності висококваліфікованих музикантів і в значній мірі його можна вважати доповненням до «Школи для флейти...», котра буде опублікована після смерті А. Юго. Автор, використовуючи досконалішу модель флейти з чотирма клапанами, виходить за рамки чотириохзначних тональностей і включає етюди в доступних, але більш складних тональностях (*H-dur* та *b-moll*). Разом з тим, якщо врахувати зустрічні знаки, котрі досить часто застосовуються в останніх етюдах, то зрозуміло, що Юго намагається охопити весь хроматичний звукоряд інструмента, включаючи c^4 , і таким чином продемонструвати досконалість нової конструкції флейти та відсутність для неї технічних обмежень. Однак такі сміливі експерименти Юго здійснює лише в інструктивних творах.

В художніх опусах, як зазначалось раніше, композитор-флейтист діє більш стримано, зокрема, у початкових тональностях всіх шести концертів він не виходить за межі мажору і мінору з більш ніж двома дієзними ключовими знаками¹²⁸, що одночасно не заважає йому використовувати складніші тональності в модуляціях. В технічному відношенні окремі концерти доступні на одноклапанній флейті (*№ 1, 4*), проте *Концерт № 3* із-за фактично єдиного b^3 виконати на цьому інструменті буде неможливо. До того ж велика кількість

¹²⁸ Концерти № №1, 6 написані в G-dur, №№ 2, 4 – D-dur, № 3 – e-moll і № 5 в h-moll.

зустрічних знаків, хроматичних пасажів, використання однойменного *E-dur* у другій частині (*Adagio*) та чисельні аплікатурні незручності було значно легше подолати на чотириклапанній моделі, яка в кінці XVIII століття поступово і впевнено входить у виконавську практику. Тому А. Юго не обмежується тільки створенням художніх і дидактичних опусів для більш досконалої конструкції флейти. Талановитий виконавець і досвідчений педагог працює над масштабним посібником, котрий повинен була прийти на зміну «Новій школі...» Ф. Дев'єна і стати першим офіційним посібником для студентів Паризької консерваторії. Однак передчасна смерть не дозволила автору повністю завершити роботу над «*Méthode de Flûte du Conservatoire*», котра остаточно в короткий строк була закінчена і підготовлена до видання його колегою Й.Г. Вундерліхом.

3.4. «Méthode de Flûte du Conservatoire» А. Юго-Й.Г. Вундерліха – перший навчальний посібник для флейти в Паризькій консерваторії

Початок XIX століття відзначається підвищеною інтенсивністю науково-методичної роботи викладачів консерваторії. Слід зазначити, що в цей період зростає активізація зусиль дирекції закладу, спрямованих на підготовку підручників для навчання студентів. Впродовж 1800-1814 рр. було видано цілу низку посібників, які охоплювали практично всі інструменти (крім гобоя) і теоретичні дисципліни, що стало відправним пунктом у процесі стандартизації навчальних програм підготовки професійних музикантів. Як стверджує Е. Ондре, процес створення «Методів...» і «Шкіл...» постає як плід колективної праці, результатом якого в більшій мірі є синтез спільних ідей, а не оригінальність творчих і наукових надбань окремого автора [119, с. 81]. Такий колективний принцип формування навчально-методичної літератури, запропонований колегіальним органом – Асамблеєю консерваторії на чолі з

Б. Сарреттом, повинен був забезпечити досягнення головної мети, яка була висунута ще на початку заснування Паризької консерваторії: «покласти край пануванню Італії та Німеччини над музичним мистецтвом Франції і уникнути музичної залежності від цих іноземних монархій» [125, с. 72].

Зосередженню зусиль на підготовку дидактичних матеріалів в значній мірі сприяло послаблення революційної тематики, котра на зламі століть поступово зміщується на другий план і консерваторське видавництво, яке в перші роки свого існування було орієнтоване на друк збірок революційної музики, переорієнтовується на випуск іншої літератури. Її основну тематику охоплюють: «Романси, партитури камерної музики і, перш за все, величезна кількість методичної літератури, що включала п'ятнадцять «Шкіл» і посібників, які вперше у Франції стають офіційним стандартом державної музичної освіти» [135, с. 21]. Видання підручників стало не тільки важливим чинником стандартизації науково-методичних основ підготовки професійних музикантів, але й сприяло чіткій регламентації навчального процесу, котрий знаходився під пильним контролем адміністрації консерваторії.

Ціла низка навчальних посібників, серед авторів яких – консерваторські колеги Е. Юго, з котрими він неодноразово виступав у складі «супер солістів» в «Духовних концертах», була призначена для різних духових інструментів. Впродовж 1802-1803 рр. Ж.-К. Лефевр¹²⁹, Ф. Дювернуа¹³⁰ і Е. Озі¹³¹ створили, відповідно, «школи» для кларнета, валторни і фагота¹³². Можна не сумніватись, що в цьому списку повинно було одноосібно фігурувати і прізвище А. Юго, однак через трагічні обставини цього не відбулось.

¹²⁹ J.-X. Lefèvre. *Méthode de clarinette* (1802) [129].

¹³⁰ F. Duvernoy. *Méthode pour le Cor* (1802) [90].

¹³¹ E. Ozi. *Nouvelle méthode de basson* (1803) [139].

¹³² В цей період також були видані «школи» для скрипки П.Байо у співавторстві з П. Роде та Р. Крейцером (1803), віолончелі – П. Байо разом із співавторами (1804), фортепіано Ж.-Л. Адана (1802, 1805) та підручники з гармонії Ш.-С. Кателя (1803), вокалу Б. Менгоцці (1803-04) та інші.

Відсутність конкретних вказівок у тексті на здійсненні правки не дають змоги встановити, що було «переглянуто і доповнено» Й.Г. Вундерліхом і як зазначена Коректура вплинула на первинний авторський варіант «школи». Проявлена Й.Г. Вундерліхом оперативність при порядкуванні рукописних матеріалів А. Юго дозволила в короткий період, через пів року після смерті автора, пройти бюрократичну процедуру офіційного затвердження «школи» методичною комісією і видати її, що може свідчити про внесення мінімальних доповнень співавтором. Весь процес перевірки і схвалення «Школи гри на флейті для консерваторії» спеціальною комісією, членами генеральної Асамблеї консерваторії і директором Б. Сарреттом, як вказано на титульних сторінках посібника, проходив 10 і 11 квітня 1804 р. До складу комісії разом із Ф. Госсеком, Е. Озі, С. Кателем, А. Домнічем, Ж.-К. Лефевром, Ф. Саллантіном також входив Й.Г. Вундерліх, прізвище якого вказано з опискою (Wunderlick замість Wunderlich) [122]. Створений А. Юго і доопрацьований Й.Г. Вундерліхом навчальний посібник, за словами директора консерваторії Б. Сарретта, знайшов одностайну підтримку при голосуванні членів Асамблеї і був затверджений ними «в якості основного навчального посібника для музичних класів консерваторії» [122].

3.4.1. Чотириклапанна флейта як основний інструмент Паризької консерваторії

Для встановлення певного стандарту інструментальних «шкіл», як і посібників з інших дисциплін, які б забезпечували необхідний рівень підготовки студентів в Паризькій консерваторії, методичною комісією навчального закладу були розроблені вимоги щодо їх структури. Тому у структурному відношенні в інструментальних посібниках професорів Паризької консерваторії не спостерігається значних відмінностей. Зважаючи на те, що на навчання приймалися вступники з різним рівнем початкової музичної

підготовки, школи гри на інструментах повинні були включати три обов'язкові розділи: методичний, який охоплював основи технології гри на інструменті і її освоєння; музично-теоретичний, в котрому були сконцентровані питання елементарної теорії музики, та інструктивно-художній – з нотним матеріалом.

А. Юго і Й.Г. Вундерліх повністю дотримуються встановлених вимог і формують зміст «Школи гри на флейті для консерваторії» за визначеними обов'язковими правилами.

Питання історії флейти та основних конструкцій інструмента. Перший розділ «Школи гри на флейті...» присвячено короткій історії інструмента і основним різновидам його конструкції. Це суттєво відрізняє її від паризьких флейтових видань (Ж. Оттетера, М. Коррета, Ф. Дев'єна) та різноманітних «шкіл» для інших інструментів (Ж.-К. Лефевра, Ф. Дювернуа, Е. Озі), автори яких не торкаються історичних питань. Окремий розділ подібного змісту можна відшукати лише у трактаті Й.Й. Кванца, котрий основну увагу зосереджує на поширеній назві «німецька флейта», пов'язуючи її з країною походження. В «школі» Юго і Вундерліха його включення може бути обумовленим намаганням співавтора при внесенні власних доповнень використати деякі фрагменти теорії Й.Й. Кванца.

Однак не всі новації свого співвітчизника виходець із Баварії вважав актуальними. Особливо гострій критиці у другому розділі «Школи гри на флейті...» піддається двоклапанна флейта Й. Й. Кванца, в котрій розміщувались пара енгармонічно не рівних клапанів – *Dis* та *Es*, які інтонаційно відрізнялись між собою. Їх наявність, на думку авторів, значно ускладнювала техніку гри на інструменті, і, навпаки, використання одного клапана *Dis* спрощувало як аплікатуру.

Крім стислого аналізу недоліків флейти Й.Й. Кванца, у посібнику детально розглядається чотириклапанний інструмент, котрий впродовж тривалого часу залишався основним, обов'язковим для навчання флейтистів у Паризькій консерваторії. Оснащення інструмента додатковими клапанами *F*, *B*,

Gis автори, як і більшість флейтистів, вважали значним кроком на шляху вдосконалення технічних, звукодинамічних та інтонаційних якостей інструмента. Свою позицію вони, посилаючись на п'ятнадцятирічний досвід «кваліфікованих викладачів, котрі визнали корисність клапанів», аргументовано відстоюють на сторінках власного посібника [122, с. 2], вступаючи в заочну полеміку з опонентами, серед яких проглядається постать колеги Ф. Дев'єна.

Безумовно, з появою клапанів *F*, *B*, *Gis* відповідні звуки, котрі на старих інструментах страждали інтонаційними та динамічними дефектами, на вдосконаленій моделі отримали більшу темброву насиченість та інтонаційну виразність, що було важливим досягненням на даному етапі розвитку конструкції флейти¹³³. Однак інтонаційні проблеми продовжували існувати, про що свідчить наявність в комплекті інструмента додаткових короткого і довгого елементів середньої частини для підвищення і пониження загального строю.

Не викликає сумніву, що А. Юго і Й.Г. Вундерліх були прихильниками чотириклапанної флейти¹³⁴. Разом з тим, орієнтуючись на чотириклапанну конструкцію, автори посібника «Консерваторської школи...», враховують, що, незважаючи на окремі переваги вдосконаленої флейти, в заняттях допускалось використання й застарілої конструкції. Тому крім апікатури нової моделі, одночасно була розміщена і апікатурна таблиця одноклапанного інструмента. Такий суперечливий крок можна пояснити й іншою причиною: «чотириклапанна флейта (з уже наявним клапаном *Dis*) представляла собою

¹³³ Саме із чотириклапанної флейти К.А. Грензера починає свою масштабну реформу конструкції інструмента Т. Бьом [67].

¹³⁴ Не зважаючи на те, що чотириклапанна модель вважалась досконалішим інструментом у порівнянні із одноклапанною, в той час вже існували і більш модернізовані конструкції, наприклад, з вісьмома клапанами. Саме таку модель пропонує німецький флейтист Й.Г. Тромліц у своєму посібнику «Про багатоклапанну флейту», виданому у 1800 р. [180]. Рекламуючи інструменти власного виробництва, він пише: «Тільки на флейті із вісьмома клапанами можливо виконати все, що недоступно на інших інструментах» [20, с. 191].

універсальну мультисистемну модель, яку можна було одночасно використовувати як одно-, дво- або трьохклапанний інструмент»¹³⁵ [20, с. 32]. Тому подібний варіант її застосування також не виключається, і в цьому випадку необхідність знання аплікатури базового інструмента залишалась актуальною.

Пропонуючи декілька аплікатурних таблиць для чотириклапанної флейти, автори наслідують приклади флейтових посібників Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхагена, в яких варіанти пальцевої аплікатури для натурального звукоряду, дієзів та бемолів розміщувались окремо¹³⁶. В уточненні до таблиць (Мал. А. 3.1; 3.2. Додаток А) вказується, що відокремлення дієзів від бемолів було здійснено для більш зручного користування, запобігання непорозумінь з окремими підвищеними або пониженими звуками і, як пояснюють автори, «щоб усунути будь-яку плутанину, хоча деякі звуки, як *gis* і *as*, *dis* і *es* беруться однаковими пальцями» [122, с. IV].

Незважаючи на повсюдне закріплення позицій рівномірної температії на фортепіано, котре вважалось найбільш поширеним партнером флейти, погляди Кванца щодо суттєвої різниці між дієзами і бемолями, які часто були основною причиною інтонаційної неузгодженості між двома інструментами, не втратили актуальності. Для подолання інтонаційних проблем на інструменті необхідно було ще майже пів століття, і лише реформа Бьома дала змогу їх вирішити [189].

¹³⁵ Інколи виконавці застосовували багатоклапанну флейту лише для створення власного іміджу «прогресивного флейтиста», а насправді використовували її як одноклапанний інструмент.

¹³⁶ Для порівняння можна привести «Школу гри на кларнеті» Ж.-К. Лефевра, який не розділяє окремо аплікатуру для дієзів і бемолів, а розміщує єдиний варіант хроматичного звукоряду кларнета без аплікатурних відмінностей між ними [129, т. 4].

3.4.2. Засади загальної постановки інструмента та амбушура

Основні новації консерваторського навчального посібника спостерігаються переважно у його структурі, а також у висвітленні окремих питань. До «Школи гри на флейті ...» було включено спеціальний, новий за змістом для флейтових «шкіл» четвертий розділ, присвячений акустичним особливостям звукоутворення на флейті [122, с. 4], і відсутній в «Основах ...» Ж. Оттетера, «Методі ...» Ф. Дев'єна та інших посібниках. Розкриваючи принципи формування звуку на флейті, автори вказують на залежність його висоти від довжини звучачого «тіла інструмента», котра регулюється звуковими отворами за допомогою пальцевої аплікатури. В результаті, збільшуючи або зменшуючи довжину звучачого стовбура, аналогічно звуковидобуванню на струнах скрипки, можна отримати звуки різної висоти. Але, як виявляється, лєвова частка представленоґо матеріалу, незважаючи на достатньо спрощений опис процесу звукоутворення на флейті, запозичена з аналогічного за назвою розділу «Формування звуку» із «Школи для кларнета» Ж.-К. Лефєвра [129, с. 8], котра була видана раніше, у 1802 році. В кінці цитованого фрагменту автори вказують, що він скопільований із «методів консерваторії», проте не уточнюють, з якого конкретно джерела.

У питаннях загальної постановки інструмента та корпусу виконавця автори «Нової школи для флейти» дотримуються загальноприйнятих правил, відомих з трактатів Ж. Оттетера, А. Мао та інших флейтистів. У багатьох з них для більшої наочності теоретичний матеріал супроводжувався відповідними ілюстраціями, що, безумовно, сприяло значно ефективнішому сприйняттю інформації. Саме так поступають колеги А. Юґо і Й. Вундерліха, Ж.-К. Лефєвр та Ф. Дювернуа, котрі в своїх консерваторських посібниках розміщують чіткі зображення інструмента, корпусу, рук та губного апарату [129; 90].

Автори «Школи гри на флейті ...» у якості провідних засадничих критеріїв правильної постановки флейти, рук і пальців виділяють три точки

опори, які забезпечували стійке положення інструмента під час гри. Вони включали підборіддя, на якому розміщувалась флейта, третю фалангу вказівного пальця лівої руки, котрим притискувався інструмент до підборіддя та великий палець правої руки, що служив опорою в протидії вказівному пальцеві лівої руки і убезпечував стійкість підтримки корпусу інструмента. При помірному тиску пальців лівої і правої рук на інструмент та підборіддя зберігалась зручна, ненапружена і ергономічна постанова, яка вважалась основою виконавського апарату флейтиста. Подібні погляди щодо постановки інструмента, як і загальні рекомендації відносно використання додаткових клапанів не виходять за межі традиційних.

Доповненнями до вказаного матеріалу служить стислий опис вимог до тембру флейтового звуку. За переконанням авторів, він повинен виділятися сукупністю багатьох важливих характеристик, зокрема, «м'якістю, але одночасно зберігати ... блиск, силу, округлість, якими необхідно прагнути оволодіти, бо саме вони є неодмінними якостями прекрасного звучання [флейти]» [122, с. 4]. Серед факторів, котрі впливають на процес формування тембрового розмаїття, виокремлюється природний чинник, який залежить від «гарної конформації [форми] губ» [там само]. Велике значення надається також спеціальним технічним вправам і наполегливій цілеспрямованій роботі над «старанним розвитком звуку у висхідних та низхідних гамах» [там само].

Якщо в питаннях формування звуку на флейті А. Юго та Й.Г. Вундерліх, спираючись на роботи своїх колег, переважно обмежуються лише загальною характеристикою основних акустичних чинників процесу звукоутворення і розвитку тембру на інструменті, то п'ятий розділ, присвячений амбушуру, містить важливу інформацію практичного спрямування. Зазначимо, що амбушур завжди залишався в центрі уваги флейтистів, зокрема, особливостям постановки амбушура присвячені окремі розділи таких відомих трактатів, як «Основи ...» Ж. Оттетера [120], «Досвід настанов з гри на флейті траверсо» Й.Й. Кванца [155], «Детальні та ґрунтовні настанови з гри на флейті»

Й.Г. Тромліца [179], «Новий метод ...» Ф. Дев'єна [83] та ін. Аналізуючи їх, можна помітити різний підхід авторів до практичного вирішення проблеми постановки амбушура і способів його розвитку.

В рекомендаціях Ж. Оттетера щодо постановки флейти та губного апарату важливий акцент зроблено на найбільш важливих складових процесу звуковидобування на інструменті. Французький мультиінструменталіст зауважує на необхідності правильного формування губного отвору та розміщення лабіуму: «Губи повинні бути зімкнені всюди, крім середини, де необхідно залишити невеликий отвір для проходження повітря. <...> Розташуйте мундштук навпроти невеликого отвору [між губами], дуйте обережно, притискайте флейту до губ, повертайте її до тих пір, поки не знайдете вірне положення» [48, с. 45]. Разом з тим, він не дає конкретних рекомендацій щодо чіткого розміщення нижньої губи на лабіумному отворі, а пропонує самостійно вести пошук зручного положення інструмента і визначення оптимальної початкової точки процесу звукоутворення.

Більш конкретно до питання постановки амбушура підходив Й.Й. Кванц, котрий не тільки максимально точно формулює особливості постановки губ при звуковидобуванні, але й послідовно та дуже детально описує процес формування амбушурного отвору: «Прикладаючи флейту до губ, в першу чергу підтягніть щоки, щоб губи розтягнулися. Потім покладіть верхню губу на зовнішній край амбушурного отвору. Притисніть нижню губу до верхньої і далі опускайте її вниз, при цьому поступово відвертайте флейту від верхньої губи до тих пір, поки не відчуєте нижній край лабіумного отвору майже на середині нижньої губи. Амбушурний отвір необхідно прикрити нижньою губою наполовину» [155, с. 52].

Близьких поглядів щодо постановки амбушура дотримувався і наступник Й.Й. Кванца, лейпцизький флейтист Й.Г. Тромліц. У своєму посібнику, який був опублікований у 1791 р., він докладно описує етапи процесу правильного розташування лабіумного отвору: «Для того, щоб розмістити звуковий отвір

правильним чином, треба <...> прикласти флейту до верхньої та нижньої губи одночасно так, щоб внутрішня частина звукового отвору лежала на нижній губі, а верхній його край – на верхній губі, переконавшись, що отвір, хоча б на половину закритий нижньою губою» [179, с. 120-121]

На тлі вказаних рекомендацій Ж. Оттетера, Й.Й. Кванца та Й.Г. Тромліца, Юго і Вундерліх в питаннях постановки губного апарату та інструмента, безпосередньо в частині прикриття отвору лабіуму, пропонують новаторський підхід. Зокрема, вони рекомендують змінити традиційне положення флейти на нижній губі: «отвір мундштука розташувати трохи нижче губної щілини, сформованої для вдування повітря в інструмент, спостерігаючи, щоб край нижньої губи прикривав приблизно *шосту частину* лабіумного отвору» [122, с. 5]. Такий спосіб вважався більш ефективним для спрямування струменя повітря в інструмент та, відповідно, більш сприятливим для розвитку звуку.

Одночасно автори переглядають процес формування губної щілини і вносять деякі корективи. Для його моделювання пропонується «найпростіший спосіб, котрий використовується під час свисту» [там само], внаслідок чого принцип формування губної щілини в процесі регуляції видихуваного струменя повітря стає більш раціональним, ніж запропонований Й.Й. Кванцем. Очевидно, що А. Юго і Й.Г. Вундерліх не були прихильниками напруженої постановки губного апарату «на посмішці», котру сповідував Й.Й. Кванц, а спирались на більш природній амбушур.

Мінімізація площини прикриття лабіумного отвору флейти сприяли формуванню повноти, об'ємності та округлості звуку, котрі для авторів були основними критеріями його якості та художньої виразності.

3.4.3. Формування і розвиток артикуляції та штрихової техніки

Артикуляція. Шостий розділ «Школи гри на флейті ...» присвячено артикуляції. Розкриваючи роль язика, як основного органу артикуляторного

апарату, і порівнюючи його функції із смичком скрипки, «дії якого є визначальними у виконанні основних нюансів» [122, с. 6], Юго і Вундерліх концентрують увагу на двох основних типах атаки – твердій і м'якій, та способах виконання *legato*.

Для моделювання механізму твердої атаки пропонується використовувати склад *tu* (приклад 2.1). Порівнюючи систему складів твердої атаки інших французьких флейтистів-педагогів XVIII ст., зокрема, Ж. Оттетера, М. Коррета, А. Мао та Ф. Дев'єна, можна помітити, що автори продовжують традиції своїх попередників і не схильні до теоретизації питань артикуляційної фонетики, яка спостерігається в трактатах німецьких флейтистів (Й.Й. Кванц, Й.Г. Тромліц).

При формуванні м'якої атаки, котрій віддавали перевагу, у якості основного розглядається склад *du*. Процес його виконання вважається меш напруженим, ніж зі складом *tu*. Автори «Школи гри на флейті ...» стисло пояснюють принцип звуковидобування та механіку м'якої атаки язика, яка полягає в «легкому піднесенні язика до піднебіння над верхніми зубами і відштовхуванні для вимови складу *du*» [122, с. 6]. У механізмі його реалізації увага зосереджується на функціях язика, котрий в процесі атаки повинен торкатися передньої границі верхнього піднебіння. Зокрема, підкреслюється необхідність «завжди підводити язик до кінця піднебіння, а не до зубів», в результаті чого може виникнути різка і суха атака, яку автори вважають позбавленою швидкості та легкості [122, с. 7]. В цьому відношенні А. Юго та Й.Г. Вундерліх близькі до сучасної трактовки даного типу атаки.

Арсенал артикуляційної техніки Юго-Вундерліха виглядає достатньо обмеженим. Саме поняття штриха в сучасному розумінні слова в «школі» відсутнє, автори вказують лише на існування трьох типів артикуляції, котрі відповідають сьгоднішнім штрихам *detache*, *legato* і *non legato*. Для першого вибрана тверда атака (*tu*), а для останнього – м'яка (*du*), котрі пропонується застосовувати в залежності від темпу та характеру твору [там само].

З метою розвитку техніки артикуляції автори «Школи гри на флейті ...» включають 10 варіантів однотипних вправ з різними видами атаки та зазначених штрихів. Незважаючи на появу нових додаткових клапанів, *D-dur* як основа акустичної системи звукоряду флейти, продовжував залишатись найбільш зручною тональністю, і саме вона була обрана в якості базової для ілюстрації прикладів і вправ. Автори «Школи гри на флейті ...» в даному випадку не самотні, подібним чином поступав і їх колега Ж.-К. Лефевр, який двома роками раніше у власній «Школі для кларнета...» використовує тільки одну тональність як основу для ілюстрацій – *C-dur*. Однак застосування основної тональності не заперечувало використання інших.

Вказані вправи є лише зразком для розвитку штрихової техніки у всіх можливих тональностях, які використовувались на тогочасних інструментах. Переважна частина наступного інструктивного матеріалу для розвитку штрихової техніки представлена в *D-dur* і *G-dur*, рідко в *C-dur* та *A-dur* і лише один раз у *e-moll*.

Для А. Юго та Й.Г. Вундерліха виданий посібник К. Лефевра став не тільки прикладом, на який вони орієнтуються, але й в окремих розділах основою змісту, котрий інколи дублюється у «Школі гри на флейті ...». Необхідність висвітлення питань, спільних для виконавства практично на всіх інструментах, обумовила появу у флейтовій «школі», «Школі для кларнета...» та інших посібниках викладачів Паризької консерваторії близьких за змістом розділів, фрагментів або навіть окремих ідей, присвячених фразуванню, дихальним цезурам та питанням виконавської інтерпретації *Adagio* і *Allegro*. В результаті розроблені методичною радою навчального закладу вимоги щодо однотипної структури інструментальних «шкіл» в значній мірі сковували творчий підхід консерваторських авторів до формування змісту навчально-методичних посібників, котрий стає одноманітним.

3.4.4. Фразування. Динаміка. Орнаментика

Розглядаючи проблеми фразування у флейтовому виконавстві, Юго і Вундерліх могли спиратись не тільки на кларнетову «школу» Ж.-К. Лефевра, який торкається означених питань достатньо обмежено. Більш фундаментально вони висвітлюються у відомих трактатах Й.Й. Кванца, а пізніше Й.Г. Тромліца, в котрих питання фразування розглядаються в контексті дихання, а точніше – дихальних цезур. Німецькі флейтисти акцентують увагу на дихальній цезурі, як основі формування музичної фрази, а її визначення вважають ключовим моментом у фразуванні. Тромліц докладно описує ознаки початку і закінчення фрази, правильне виділення меж якої є запорукою змістовного розкриття художнього образу твору: «музикант повинен брати дихання перед нотою з якої починається фраза, щоб не зруйнувати її. Така фраза може бути позначена паузами, а може й не позначатись. Якщо немає пауз, а тільки ноти, ви повинні знати, як знайти кінець такої фрази, і завжди брати дихання відповідно до її побудови» [48, с. 341]. Разом з тим, попри багатослівні пояснення особливостей визначення дихальної цезури та музичної фрази і чисельні приклади різних видів будов фраз, рекомендації Й.Г. Тромліца не охоплюють повний перелік можливих варіантів для встановлення місця вдиху.

На відміну від німецьких флейтистів, А. Юго та Й.Г. Вундерліх більш стисло, наочно, з використанням художньо-інструктивного матеріалу, демонструють основні приклади вживання дихальної цезури та, відповідно, фразування. У своїх прикладах вони детально розглядають структуру окремих фраз та визначають варіанти розміщення дихальної цезури. Спираючись на основи аналізу музичних творів, професори Паризької консерваторії скрупульозно висвітлюють структурні особливості музичної мови, а саме – мотиву, фрази, речення та періоду, і вказують на різні види визначення дихальної цезури, котра б не порушувала цілісності музичної фрази. Зокрема, автори наголошують: «Матеріал музичного твору має визначену структуру,

котра, як правило, складається з речень, які здебільшого включають чотири такти. Часто речення з чотирьох тактів, особливо в дуже повільному темпі, не можливо виконати на одному диханні. Враховуючи те, що кожен період складається з двох речень, а кожне речення з двох фраз, то вдих можливо здійснювати саме після завершення фрази...» [122, с. 16].

В контексті музичного фразування розглядаються і окремі види виконавського дихання. Автори пропонують використовувати під час гри довгих фраз два типи дихання – половинне (*demi*) та повне. Зокрема, вони вказують: «Існує два види дихання – повне, яке можна назвати глибоким, та коротке, яке можна назвати половинним» [122, с. 16]. Для тих виконавців, в котрих об'ємність дихальної системи достатньо обмежена, і вони не в змозі виконати довгу фразу на одному диханні, рекомендується використовувати коротке дихання (грудне) між окремими реченнями, що суттєво не вплине на цілісність музичної фрази. Флейтистам, котрі володіють добре розвинутою механікою дихання і, відповідно, великим життєвим об'ємом легень, пропонується застосовувати повне дихання, яке б забезпечувало виконання цілої фрази на одному диханні. Автори підкреслюють залежність вибору типу вдиху від наявності або відсутності цезури: «Повне дихання (вдих) відбувається після завершення фрази. Половинне дихання (вдих), як проміжний вид, допускається при нездатності виконати фразу без перерви через низьку ємність легень» [там само].

Детально пояснивши структуру формування музичного періоду та його складових, котрі є вирішальними для виділення дихальної цезури і музичної фрази, Юго та Вундерліх приводять значну кількість нотних прикладів, які допомагають вірно визначити місце вдиху.

Динаміка. Досить короткий розділ у «Школі гри на флейті ...» присвячено динаміці як системі нюансів, в розгляді яких основна роль відведена *crescendo* та *diminuendo*. У трактаті Й.Г. Тромліца вони трактуються як різновид прикрас і аналізуються разом з трелями, мордентами, групетто та ін. Подібним чином

поступають і А. Юго та Й.Г. Вундерліх, які крім коротких вправ на посилення (*en augmentant*) і зменшення (*en diminuant*) звучання включають приклади для розвитку *forte* і *piano* та *crescendo* і *smorzendo*, демонструючи, таким чином, певну різницю між різними групами динамічних відтінків. Одночасно вони підкреслюють: «Нюансування під час гри на інструменті включає посилення або послаблення сили звучання. Без нюансів не було б барвистих відтінків у виконанні, а музика залишалась б монотонною та втратила б свою чарівність» [122, с. 19].

Враховуючи, що посилення і послаблення звуку на флейті впливало на інтонацію, автори пропонують поради стосовно контролю за чистотою інтонування. При наростанні і затуханні звучання для уникнення природної зміни (підвищення і пониження) висоти, необхідна була її корекція за допомогою амбушура.

Орнаментика. Значний за обсягом теоретичний розділ (9) посібника, присвячений прикрасам у грі на флейті, вважався обов'язковою складовою структури інструментальних і вокальних «шкіл» консерваторії. Слід зазначити, що, починаючи від «Основ...» Ж. Оттетера, різноманітна мелізматика завжди детально розглядалась у флейтових трактатах і «школах». А. Юго та Й.Г. Вундерліх продовжують започатковані традиції своїх попередників і складають список основних прикрас, виділяючи форшлагі, трелі та групетто.

Автори вказують, що частина матеріалу цього розділу була використана з навчального посібника для співу, затвердженого методичною радою консерваторії [122, с. 20]. Але окремі співпадіння існують і з «Школою для кларнета» Ж.-К. Лефевра, зокрема, при порівняльному аналізі з нею можна виявити, що у двох посібниках використовуються шість абсолютно однакових нотних прикладів виконання форшлагів. Різниця між ними полягає лише у тональностях, в яких викладено музичний матеріал: у кларнетній «школі» він подається у *C-dur*, а в флейтовій – у *D-dur* (Мал. А. 3.3; 3.4. Додаток А).

Значно більше уваги приділяють А. Юго та Й.Г. Вундерліх трелям, яким присвячується другий підрозділ глави. Тут разом з цитованим вокальним посібником¹³⁷ також можна виявити ідентичність окремих прикладів із «школою» Ж.-К. Лефевра [122, с. 21], котрий не дає посилань на інші джерела, що сприймається як оригінальний матеріал автора¹³⁸. Серед різного виду прикрас найбільшу увагу надано трелі, виконання котрої в барокову добу починалось із верхньої або, рідше, з нижньої допоміжної ноти (форшлагу). Саме такий основний спосіб гри трелей описано у Ж. Оттетера та Й.Й. Кванца. Останній пише: «Кожна трель починається із верхнього або нижнього форшлага, який передує основній ноті... Завершення кожної трелі складається із двох, котрі слідує за треллю...» [155 с. 100]. В даному випадку німецький флейтист трактує верхній або нижній допоміжний тон як форшлаг.

Позиція А. Юго та Й.Г. Вундерліха відносно варіантів виконання трелі є більш вільною. З одного боку, автори дотримуються описаного Й. Кванцем способу гри трелі. З іншого, бароковий спосіб виконання трелей з верхньої або нижньої допоміжної ноти (форшлагу) не є єдиним варіантом, який пропонують французькі флейтисти, вони також вказують варіанти виконання трелі з основного звуку, що набувало актуальності в кінці XVIII ст. [122, с. 23]. Слід зазначити, що оснащення флейти додатковими клапанами *F*, *B*, *Gis* значно спростило виконання трелей, для освоєння яких в інструктивній частині буде запропонована достатня кількість спеціальних вправ.

¹³⁷ Alberti, Domenico? «Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes...», Paris. Під такими вихідними даними без вказівки на рік видання зафіксовано посібник у Bibliothèque nationale de France. Очевидно, що це колективний підручник для вокалістів консерваторії без конкретного автора, в який включені твори різних композиторів, одним із котрих є Доменіко Альберті.

¹³⁸ Для визначення автора першоджерела цитованих фрагментів основним чинником є встановлення року видання посібників. І якщо випуск «школи» Ж.-К. Лефевра за різними оцінками датується 1802-1803 pp. [162, с. 475], то дата виходу підручника для вокалістів, на який посилаються А. Юго та Й.Г. Вундерліх точно не встановлена.

3.4.5. Питання виконавської інтерпретації

Заключний методично-теоретичний розділ «Méthode de Flûte du Conservatoire», А. Юго і Й.Г. Вундерліх, дотримуючись встановлених вимог, як і їх колеги Е. Озі, Ж.-К. Лефевр та інші педагоги консерваторії, присвячують питанням виконавської інтерпретації. Ключовими в них були особливості виконання *Adagio* та *Allegro*. Відомо, що вперше означена проблематика отримала повномасштабне розкриття в трактаті Й.Й. Кванца, але після цього у флейтових посібниках практично не розглядалась. Ні А. Мао, ні Й.Г. Тромліц, А. Вандерхаген, Ф. Дев'єн та інші флейтисти у своїх роботах не торкаються подібної теми. Тому включення методичною радою консерваторії питань виконавської інтерпретації *Adagio* та *Allegro* в якості обов'язкових розділів інструментальних та вокальних посібників повинно було відновити інтерес до вказаної тематики і сприяти всебічному художньо-естетичному розвитку виконавців. Відомий трактат Й.Й. Кванца в даному випадку повинен був би стати для А. Юго та Й.Г. Вундерліха основою для подальшого розвитку теоретичних і практичних засад виконавської естетики нової епохи, яка прийшла на зміну бароко. Однак автори з невідомих причин повністю ігнорують фундаментальну працю німецького флейтиста і обмежуються лише прямим цитуванням аналогічного розділу (*Adagio* та *Allegro*) із «школи» свого колеги, фаготиста Е. Озі [139], в котрому тезисно висвітлюються окремі аспекти виконання повільних і швидких частин музичного твору і їх значимість для становлення виконавської майстерності.

Необхідність «частого вивчення повільних частин», зазначають автори, пов'язана з потребою окремої роботи над звукоутворенням і звуковеденням з метою «вдосконалити амбушур, оволодіти м'яким, круглим звуком, відповідною для цих частин не жорсткою без акцентів артикуляцією ... та досягти виразності виконання» [122, с. 25].

Одночасно *Adagio* розглядається як основа для широкого використання різноманітної орнаментики в традиціях барокового мистецтва імпровізації (прелюдіювання) і «завжди повинна бути благородною і простою, відповідати характеру і духу твору та розвивати смак»¹³⁹ [122, с. 25]. Для оволодіння співочим звуком на флейті й умінням «правильно застосовувати орнаменти» студентам пропонується звертатись до консерваторської «Вокальної школи» та вивчати правила гармонії [там само]. Автори наголошують, що робота над повільними та швидкими композиціями мають різні завдання. Порівнюючи кінцеву мету вивчення *Adagio* і *Allegro*, вони зазначають: «Якщо вивчення повільних частин необхідне для розвитку звуку та забезпечення інтонації, то жваві потрібні для набуття легкості та чіткості у виконанні» [122, с. 26]. Серед труднощів, які можуть виникати під час гри швидких фрагментів, вказується часта наявність віртуозних епізодів надмірної тривалості, котрі ускладнюють можливість здійснення вдиху в рамках музичної побудови, тому для зміни дихання необхідно вірно визначити місце вдиху, щоб забезпечити цілісність музичної фрази.

Однак обмежені за обсягом, стислі коментарі А. Юго та Й.Г. Вундерліха носять в цілому доволі узагальнюючий характер і поступаються детальним поясненням і докладним рекомендаціям Й.Й. Кванца.

3.4.6. Художньо-дидактичний матеріал

Найбільшу частину «Школи гри на флейті ...» (83 %) складають вправи і етюди для розвитку різних видів техніки та сонати, різноманітні за художньо-образним змістом.

¹³⁹ У вказаних рекомендаціях достатньо чітко простежуються основні ідеї Й.Й. Кванца, глибоко розкриті ним в трактаті пів століття тому.

Серед першочергових завдань, що встають перед студентами, котрі освоювали мистецтво гри на чотириклапанній флейті, було оволодіння новою аплікатурою з клапанами *F*, *B* та *Gis*. Саме для розвитку координації пальців з урахуванням нової механіки для кожного клапана окремо пропонується різноманітний технічний матеріал. Представлені три групи вправ включають поєднання різних комбінацій пальцевої аплікатури, що дає змогу поступово охопити всі можливі варіанти застосування кожного клапана. Після комплексу вправ для окремих клапанів і їх комбінованого використання розміщено більш складні вправи для всіх клапанів у мажорних дієзних і бемольних тональностях від трьох до шести ключових знаків. Разом з тим, автори не пояснюють причини майже повної відсутності вправ у мінорі, за винятком останньої в тональності *h-moll*.

Нелогічним, на перший погляд, виглядає повторне звернення до розгляду діапазону флейти і регістрів та включення хроматичної гами і всіх мажорних та мінорних (мелодичного різновиду) тональностей. Їх розміщення більш доцільним було б у початкових розділах, в яких пояснюється аплікатура інструмента. Однак такий підхід авторів пов'язаний із використанням в подальшому цілого комплексу із 17 вправ для розвитку інтервальної техніки гри. Подібні приклади можна виявити і в «школі» Ф. Дев'єна, однак кількість вправ і їх різноманітність була значно скромнішою. Покрокове розширення інтервалів Юго Вундерліхом і ускладнення інструктивного матеріалу вправ у *D-dur* спрямоване на подальше їх застосування у всіх тональностях мажору і мінору.

Таким чином, автори пропонують освоювати і розвивати навички гри на чотириклапанному інструменті без будь-яких обмежень. Закріпленню отриманих умінь сприяють наступні «Шістнадцять простих уроків» і «П'ятнадцять уроків...» з *basso continuo*, котрі крім засвоєння «різних манер» і навичок гри на інструменті із збільшеною кількістю нових клапанів, дають можливість отримати необхідний досвід музикування з акомпанементом.

24 легких дуєтів для двох флейт, включених у «школу» Юго Вундерліха, є продовженням давньої традиції французьких флейтистів-композиторів, для котрих процес занять із учнями включав безпосереднє музикування із вчителем. Очевидно, що дуєти, як і 6 легких сонат для флейти з *basso continuo*, представлених в посібнику, при відсутності чіткої авторизації імені композитора¹⁴⁰, належать А. Юго, про що свідчать Ф.-Ж. Фетіс [95, с. 384] та автори наступних енциклопедичних видань. Для Юго безсумнівним зразком залишалась «школа» його колеги Ф. Дев'єна, художній зміст якої складають велика кількість різноманітних дуєтів, починаючи від простих мелодій та арій і завершуючи сонатами. А. Юго також пропонує «24 легких дуєти», в котрих дещо розширює коло незручних тональностей і включає більш складні технічні побудови, що повинні були відповідати рівню навчання у консерваторії – закладу підготовки професійних виконавців. Теж саме можна підтвердити відносно шести легких сонат, котрі в такій ж кількості, як у Дев'єна, є складовою частиною школи. Однак в останньому є певні уточнення. На відміну від Ф. Дев'єна, сонати якого розраховані на ансамбль двох флейт, Юго звертається до барочних традицій часів Оттетера і Кванца та пропонує свій цикл для солюючої флейти і *basso continuo*. Одночасно, підтримуючи практику помірною використання прикрас, особливо в *Adagio*, А. Юго фактично відмовляється від застосування окремих елементів вільного варіювання (прелюдіювання), котрі супроводжують сонати Дев'єна.

З точки зору технічних труднощів виконання – аплікатурних, регістрових, артикуляційних, звукодинамічних тощо, то сонати А. Юго, як і 24 легкі дуєти, були цілком доступні для одноклапанної флейти. Не можна виключити, що вони були написані раніше і призначались для цієї конструкції інструмента. Тому їх включення в «школу» для чотирьохклапанної флейти Й.Г. Вундерліхом,

¹⁴⁰ В «школі» дуєти, сонати і етюди з вправами розміщені як окремі видання із власними титульними сторінками і атрибутами видавництва, на яких вказано: «24 легких дуєти для двох флейт із консерваторії школи для флейти А. Юго та Й.Г. Вундерліха» і т.д., через що виникає певна невизначеність із авторизацією імені одноосібного автора.

який виступав упорядником, могло бути ситуативним, викликаним певним збігом обставин, пов'язаних з передвчасною смертю Юго і потребою прискорити процес видання офіційного посібника для флейти, котрий на той час уже був створений для кларнета, фагота, валторни та інших інструментів.

Певні сумніви виникають у авторстві окремих вправ і етюдів, котрі включені в заключну частину «школи». Деякі із них, особливо вправи, можуть належать перу Й.Г. Вундерліха. Такі вагання виникають через недостатню логічність і послідовність розташування окремих етюдів і вправ. В технічному відношенні етюди представляють значні труднощі для виконавця, і використання чотирьохклапанної флейти могло сприяти покращенню пальцевої ергономіки.

Здійснений аналіз «Школи гри на флейті ...» А. Юго та Й.Г. Вундерліха свідчить, що її створення було викликано потребою формування спеціальних підручників для навчання професійних виконавців за новими програмами підготовки, затвердженими методичною радою Паризької консерваторії, котра згодом займе лідируючі позиції на теренах Європи та Америки.

Разом с тим, спрощений підхід до забезпечення встановлених стандартів структури навчальної літератури і намагання дотримуватись затверджених вимог обмежували свободу творчого самовираження авторів і їх індивідуальну самобутність. В результаті у «школі» А. Юго та Й.Г. Вундерліха, як і в інших посібниках для духових інструментів (Е. Озі, Ж.-К. Лефевр), при формуванні змісту музично-теоретичних і методичних розділів спостерігається одноманітність, а також використання запозичень. Творча індивідуальність авторів більш широко проявляється в інструктивному і художньому контенті «школи». Покрокове ускладнення в текстах вправ, етюдів і художніх творів аплікатурних, регістрових, звуковиражальних завдань для освоєння можливостей чотирьохклапанного інструмента сприяло цілеспрямованому розвитку виконавської майстерності флейтиста і формуванню його музично-естетичної культури.

В цілому виконавська, педагогічна і композиторська творчість А. Юго відрізняється цілеспрямованим поступальним рухом до вершин професійної досконалості. Його виконавська діяльність, яка розпочалась в юнацькі роки сольними виступами в «Духовних концертах» і супроводжувалась композиторською творчістю, дозволила йому досягти піку майстерності у складі «супер-солістів» у Гранд-опера. Процес формування Юго-педагога був безпосередньо пов'язаний із початковим періодом становлення класів флейти Паризької консерваторії і розвитком музично-професійної освіти. Ключовими напрямками творчої активності А. Юго в кінці XVIII – на початку XIX ст. стали розширення флейтового репертуару і пошук нових форм підготовки професійних виконавців. Однак драма особистого життя і передчасна смерть митця не дозволили йому повністю реалізувати свій творчий потенціал.

3.5. Й.Г. Вундерліх – виконавець

В характеристиці творчої постаті Йогана Георга Вундерліха – відомого паризького флейтиста німецького походження та його місця у французькому флейтовому мистецтві кінця XVIII – початку XIX ст., існує певна невизначеність, яка простежується вже в ранніх роботах істориків. В одній із перших публікацій в «Revue et Gazette musicale de Paris», присвяченій французькій флейтовій школі першої половини XIX ст., автор, розглядаючи етапи її становлення, лише побіжно згадує ім'я Й.Г. Вундерліха, зосереджуючи основну увагу на французьких музикантах (Ф. Дев'єн, А. Юго, Ж.-Л. Тюлу та ін.) [64, с. 379]. Мінімально розкривається роль німецького флейтиста у формуванні нового напрямку розвитку французької виконавської школи й у розгорнутій статті Л. Фльорі в «Музичній енциклопедії консерваторії» [174]. Тут автор, відомий флейтист і вчений, значно більше місця приділяє учням Й.Г. Вундерліха – Ж.-Л. Тюлу і А.Б.Т. Бербіг'є, а не їх вчителю, який майже двадцять років вів успішну педагогічну діяльність в Паризькій консерваторії,

підготувавши ціле покоління виконавців і педагогів [92]. Поза увагою в публікації залишився й сорокарічний період виконавської сольної-оркестрової діяльності в «Духовних концертах» і Гранд-опера, в якій Вундерліх впродовж більше 25 років залишався солістом. Ігноруючи, можливо, через іноземне походження професора Паризької консерваторії, значимість його здобутків для французького флейтового виконавства, Л. Фльорі також не ідентифікує Й.Г. Вундерліха як представника німецької флейтової школи. Таким чином постать митця залишилась поза увагою дослідників, внаслідок чого оцінити його як виконавця, педагога і композитора можливо лише по уривчастих повідомленнях довідниково-інформаційних, періодичних видань та історичних, зокрема, архівних документах.

Факт того, що двадцятирічний Й.Г. Вундерліх із провінційного баварського містечка для пошуків авторитетного наставника обирає столичне місто сусідньої держави Париж, вже сам по собі свідчить про чітко визначену мету юнака стати професійним флейтистом. Початкові заняття гри на інструменті, отримані під керівництвом батька Крістіана-Фрідріха, камермузиканта, гобоїста капели Ансбахського маркграфа [170, с. 889], стали лише поштовхом для фундаментального освоєння інструмента. Обираючи соліста Гранд-опера і «Духовних концертів» Фелікса Ро своїм наступним вчителем, Вундерліх ще не міг представляти, що згодом він буде чітко прямувати по стопах цього видатного майстра.

Перші згадки про сольний виступ молодого німецького флейтиста в концертах датуються 1776 р. [172], тобто майже зразу ж після прибуття в Париж і знайомства із Феліксом Ро. Дебют Й.Г. Вундерліха як соліста в «Духовних концертах» відбувся згодом (у 1778 р.), свідченням чому є коротке повідомлення від 7 червня в «Journal de Paris» про те, що «учень Ро, Вундерліх вперше виконає концерт для флейти»¹⁴¹ (Мал. А. 3.5. Додаток А). З цього часу

¹⁴¹ «Journal de Paris», 7 juin 1778, № 158, p. 631.

вихованець знаменитого музиканта все частіше з'являється на престижній сцені для солістів-інструменталістів в королівському палаці Тюїльрі. Зокрема 27 квітня 1779 він бере участь в одному із пасхальних концертів разом із мангеймським гобоїстом Л.А. Лебреном, виконавши концерт не вказаного автора¹⁴². Молодий флейтист виступає лише в одному концерті, в той час як його титулований колега дає цілу серію виступів разом із своєю дружиною співачкою. Очевидно, що репертуар досвідченого колеги на той час був різноманітнішим, щоб пропонувати публіці різні програми.

Серед інших виступів Й.Г. Вундерліха у «Духовних концертах» слід виділити концерт 22 грудня 1780 р., в якому він брав участь із сольною програмою, в якій, на жаль, не зафіксовано автора твору¹⁴³. Судячи із наступного повідомлення «Journal de Paris» цю програму в тому ж складі виконавців було повторено в королівському палаці 23 грудня 1780 р.¹⁴⁴ (Мал. А. 3.5. Додаток А). Слід підкреслити, що в цей час Й.Г. Вундерліх виступав не тільки як соліст, але й як оркестрант у виконанні симфонії Й. Гайдна, ораторії Ф. Госсєка, скрипкового концерту Б. Бруні а також оркестровому супроводі чисельних вокальних номерів святкової програми.

Безумовно, сцена палацу Тюїльрі була мрією для багатьох музикантів, котрі намагались в гострій конкуренції отримати право продемонструвати свою майстерність. Саме в цей період перед паризькою публікою періодично виступають мангеймський флейтист Й. Вендлінг і флейтистка Ж.Ф. Мудріх, валторніст Дж. Пунто (Й.В. Штіх), богемський кларнетист Я.Й. Беер, фаготист Е. Озі. Також починають свою концертну кар'єру майбутні колеги по Паризькій консерваторії Ф. Дев'єн та А. Юго. В гострій боротьбі Й.Г. Вундерліх не поступається своїм талановитим колегам і згодом, після завершення Ф. Ро співпраці з «Духовними концертами» у 1778 р., займає місце свого вчителя в

¹⁴² «Journal de Paris», 27 mars 1779, № 86, p. 345.

¹⁴³ «Journal de Paris», 22 decembre 1780, № 357, p. 1455.

¹⁴⁴ «Journal de Paris», 24 decembre 1780, № 359, p. 1462.

оркестрі колективу. Цей факт виглядає досить показово, якщо врахувати, що перевагу в отриманні посади флейтиста в престижному оркестрі, з котрим виступали кращі музиканти Європи, було віддано не французьким флейтистам Ф. Дев'єну та А. Юго, а німецькому виконавцю. Можливо, тут важлива роль належить попереднику і наставнику Й.Г.Вундерліха Ф. Ро, в котрого навчались всі три флейтисти, тому вчитель добре знав потенціал кожного із них.

Незрима участь Ф. Ро у творчій долі талановитого учня простежується і в наступному кар'єрному сходженні Й.Г.Вундерліха, котрого в 1781 році було запрошено на посаду другого флейтиста у кращий оперний театр Європи – Гранд-опера. Після виходу на пенсію Ф. Ро у 1787 році [176] в гострій конкуренції з не менш талановитими паризькими флейтистами він отримує місце першої флейти. Такий професійний злет молодого німецького музиканта без участі та опіки наставника виглядає сумнівно. В історії Гранд-опера можна виявити не так багато прикладів, коли двадцятишестирічному іноземцю при гострій конкуренції із французькими виконавцями була б віддана перевага. Серед флейтистів вказаний випадок за всю історію оркестру по сьогоднішній день залишається самотнім [93; 188]. Однак це зовсім не означає, що в такому стрімкому кар'єрному зростанні Й.Г. Вундерліха симпатії і авторитет Ф. Ро були визначальними. Без наявності професійної майстерності найвищого ґатунку Й.Г. Вундерліх не міг би розраховувати на підтримку вимогливого вчителя. До того ж, рівень музикантів оркестру Гранд-опера був настільки високий, що отримати місце в колективі міг тільки справжній віртуоз, яким Вундерліх, безперечно, був.

Складним випробуванням для Й.Г. Вундерліха, як і всіх французів, стали революційні події 1789 року. Однак для німецького флейтиста становище погіршувалось ще посиленням націоналістичних гасел, які лунали з революційних трибун. «Французька революція стала початком першого етапу взаємодії феноменів націоналізму і революції, найважливішими віхами якого стало виникнення інших “націоналізмів”» [28, с. 405].

І хоча не існує прямих доказів утиску митця за національними ознаками, певні прикмети стриманого ставлення як до іноземця простежуються у його професійному статусі викладача другої категорії консерваторії, до педагогічного складу якої його було прийнято у 1795 році за конкурсом. В цьому ранзі він перебував впродовж семи років, включно до скорочення у 1802 році, незважаючи на те, що був визнаним віртуозом, солістом Гранд-опера. В той же час Ф. Дев'єн і А. Юго, котрі грали в менш престижних театрах, знаходились в штаті як викладачі першої категорії. Авторитет Й.Г. Вундерліха як першого флейтиста оркестру Гранд-опера залишався непохитним навіть в часи складної економічної кризи і розпочатої у 1799 р. реформи театру. Незважаючи на спроби адміністрації змінити традиційний устрій театральних вистав, доповнивши їх сольними виступами додатково запрошених «супер солістів», Й.Г. Вундерліх впевнено включається в конкурентну боротьбу. Скоро набрана окрема група солістів-віртуозів, до складу якої входив і консерваторський колега А. Юго, через фінансові труднощі припинила своє існування, однак позиція Й.Г. Вундерліха, як соліста оркестру, збереглась за ним. Проведена оптимізація оркестру значно розширила рамки професійних обов'язків німецького музиканта. Після внесених змін йому довелось поєднувати виступи з оркестром Гранд-опера в якості соліста-концертанта і оркестранта. Виконавська діяльність німецького флейтиста в театрі продовжувалась безпосередньо до 1813 року¹⁴⁵, коли на заміну Й.Г. Вундерліху прийшов його кращий учень і віртуоз Ж.-Л. Тюлу.

3.6. Педагогічна діяльність Й.Г. Вундерліха в Паризькій консерваторії

Педагогічна діяльність Й.Г. Вундерліха в Паризькій консерваторії почалась з моменту її заснування. Як свідчать архівні документи, 24 жовтня

¹⁴⁵ Ф.Ж. Фетіс вказує роком звільнення Й.Г. Вундерліха з театру 1815 р. [95, с. 496].

1795 р. було створено спеціальне журі, до складу якого ввійшли, крім Ф. Госсека і Л. Керубіні, відомі музиканти-інструменталісти: кларнетист Ж.К. Лефевр, фаготист Е. Озі та флейтист Ф.Дев'єн. Його члени повинні були на конкурсній основі додатково відібрати кандидатів на посади викладачів різних класів, про що у 2-й статті наказу повідомляється: «Журі буде порівнювати і судити, прослуховуючи кандидатів, або за їх творами, які вже були виконані публічно, або, нарешті, за рукописами, представленими відповідно до посад, пов'язаних із викладанням» [142, с. 128]. Після проведення конкурсу 22 листопада 1795 р. в консерваторію було прийнято 30 викладачів, серед яких значаться імена двох флейтистів Й.Г. Вундерліха і Н. Дюверже [142, с. 129].

Й.Г. Вундерліх, як і Н. Дюверже, долучились до флейтового викладацького корпусу консерваторії дещо пізніше Ф. Дев'єна, А. Юго та Ж. Шнайцхоффера, діяльність котрих почалась у доконсерваторський період – із заснуванням класів школи Національної гвардії та інституту. Першим помітним досягненням Вундерліха-педагога можна вважати успішний виступ його талановитого тринадцятирічного студента Ж.-Л. Тюлу у консерваторському конкурсі 1799 р., коли йому було присуджено друге місце. Вже через два роки (1801) молодий віртуоз впевнено стає переможцем, отримавши першу премію в змаганні із старшими студентами.

Слід зазначити, що в перші роки існування консерваторії, коли навчання флейтистів здійснювалось у п'яти класах (безпосередньо до 1803 р.), між трьома провідними викладачами Ф. Дев'єном, А. Юго та Й.Г. Вундерліхом [142, с. 625] спостерігалась гостра конкуренція. Найбільш чисельними успіхами відрізнялись, судячи із архівних записів про переможців конкурсів, учні класів Ф. Дев'єна та А. Юго, а прізвище Й.Г. Вундерліха з'являється лише завдяки перемогам його одного вихованця Ж.-Л. Тюлу. Студенти двох інших педагогів Ж. Шнайцхоффера та Н. Дюверже практично не фігурують в списках

переможців конкурсів, винятком є лише учень останнього Ж.-Л. Рокар, котрий у 1801 р. отримав заохочувальний приз 1 ступеня (диплом).

Передчасна смерть Ф. Дев'єна та А. Юго у вересні 1803 р. і повернення в консерваторію Й.Г. Вундерліха, який одноосібно очолив клас флейти, припинили змагальність між класами різних викладачів, однак внутрішня конкуренція між студентами тепер вже одного педагога, завдяки проведенню щорічних конкурсів консерваторії продовжується. Статус переможця конкурсу Паризької консерваторії, крім дострокового закінчення навчального закладу і незначної матеріальної винагороди, давав його володарям в майбутньому ще певні преференції для подальшої професійної кар'єри. І якщо бажання якомога швидше завершити навчання в консерваторії було метою далеко не всіх студентів, то перспектива кар'єрного росту залишалась одним із найбільш ефективних стимулів для наполегливої праці.

Конкурс у 1804 р. став першим для студентів єдиного класу Й.Г. Вундерліха, в якому розгорнулась гостра боротьба між одним із кращих студентів вже покійного Ф. Дев'єна Ж. Гійу, колишнім вихованцем А. Юго А.Ж. Бісетскі, і вже згадуваним учнем Н. Дюверже Ж.-Л. Рокаром. На цей раз впевнену перемогу в конкурсних змаганнях отримав Ж. Гійу, котрий через 12 років прийде на заміну свого нового наставника. Його конкуренти в цих перемовинах А.Ж. Бісетскі та Ж.-Л. Рокар отримали заохочувальні премії відповідно першого і другого ступеня [142, с. 625]. Зазначимо, що останній ще у 1801 р. взяв участь у конкурсі на краще виконання етюдів, в якому був відзначений заохочувальною премією 1 ступеня. Цей результат дав йому можливість виступити разом з колегами кларнетистом Л. Пеллепором і валторністом Кульо у виконанні Концертино для флейти, кларнета та валторни [анонім] у новорічному концерті лауреатів 31 грудня 1801 р. [142, с. 625]. В програмі цього ж концерту також виступив абсолютний лідер серед флейтистів і переможець цього конкурсу, вихованець Й.Г. Вундерліха Ж.-Л. Тюлу, котрий презентував флейтовий концерт Ф. Дев'єна.

Досить часто в списках конкурсантів можна виявити імена студентів, котрі попри окремі невдачі, проявляли цілеспрямованість та наполегливість у досягненні найвищого результату, впродовж декількох років приймаючи участь у творчих змаганнях і поступово наближаючись до заповітної вершини. Серед вихованців флейтового класу Й.Г. Вундерліха особливою завзятістю відзначались Ж.-Л. Тюлу, А.Ж. Бісетські, Ж. Дюбуа, П.Ф. Адв'є, П. Камю¹⁴⁶, І. Манюель, котрі по декілька разів виступали в консерваторських конкурсах, щоб стати переможцем.

Безцінні свідоцтва щодо старанності або недоліків у заняттях окремих студентів класу зберіглись у зауваженнях, котрі регулярно записувались в спеціальний журнал¹⁴⁷ після відвідування інспекторами уроків кожного викладача консерваторії. Це дозволяє оцінити не тільки кількісний, але й якісний склад учнів Й.Г. Вундерліха. У журналах зустрічаються дуже схвальні оцінки майстерності його вихованців. Свідченням тому є захоплюючі слова в адрес лауреата конкурсу 1809 р. П.Ф. Адв'є, уроки якого 22 травня 1809 року одночасно відвідали Л. Керубіні та Е.-Н. Мегюль, котрі лаконічно і пафосно підкреслюють: «Він прекрасний і сильний» [80, с. 9].

Висловлені зауваження інспекторів часто були напуттям для посилення активності студентів в заняттях на інструменті. Подібні слова не оминають навіть таких талановитих учнів як Е. Мануель, котрий у 1811 році завоював друге місце в конкурсних перемовинах, а в 1812 – отримав головний приз. За рік до першого творчого змагання, Е.-Н. Мегюль після відвідання уроку 3

¹⁴⁶ У виписці з реєстру лауреатів вказано, що П. Камю, починаючи з 1809 р. впродовж п'яти років постійно відбирався серед учнів класу Й.Г. Вундерліха для участі в конкурсах консерваторії. Послідовно і наполегливо просуваючись по сходинках лауреатського п'єдесталу він зумів досягти своєї мети у 1813 р., завоювавши найвищий титул переможця [80, с. 94]. Пізніше П. Камю став солістом Італійської опери в Парижі і одним із перших освоїв флейту системи Бьома, котру разом із солістом Гранд-опера Л. Дорюсом активно пропагував серед французьких флейтистів [22; 24].

¹⁴⁷ Розшифрування архівних рукописних джерел, складовою частиною яких стали журнали інспекторських перевірок, і їх систематизація були успішно здійснені французьким вченим Ф. Де ля Грандвілем і опубліковані у 2014 р. [80].

серпня 1810 р. робить запис в журналі: «Непогано, але трохи блукає», подібний коментар зафіксовано (6. XI. 1811) і Л. Керубіні, «...добре, але може бути й краще» [80, с. 406-407]. Зазначимо, що Е. Мануель вступив до класу Й.Г. Вундерліха у сімнадцятирічному віці в січні 1809 р. і крім флейти, з 1810 р. одночасно навчався на гобої, де його успіхи були менш помітними, про що свідчать записи двох інспекторів, котрі найчастіше здійснювали перевірку студентів класу флейти.

В журналах інспекторських перевірок можна виявити не тільки коротку оцінку досягнень або недоліків студентів, але й простежити професійний ріст окремих із них впродовж всього терміну навчання в консерваторії. Наявність достатньо широких вікових рамок для отримання професійної освіти дозволяло навчатись без обмежень як десятирічним підліткам, так і двадцятитрьохрічним юнакам. Тому серед вихованців Й.Г. Вундерліха ми зустрічаємо як юних віртуозів, котрі у 12-13 років отримували вищі нагороди в конкурсах (Ж. Гійу, Ж.-Л. Тюлу) і могли претендувати на престижні місця в оркестрах, так і вже дорослих студентів, виконавська майстерність яких розкрилась в більш зрілому віці (А.Ж. Бісетські, А.Б.Т. Бербіг'є).

Можливість дострокового закінчення навчання після перемоги в конкурсі відкривала лауреатам, які бажали продовжити свої заняття в консерваторії, доступ до інших спеціалізацій. Часто свій вибір вони пов'язували із гармонією або композицією, іноді це міг бути інший, додатковий інструмент. Однак зміна спеціалізації в окремих випадках виникала і через незадовільні результати навчання, тому в записах інспекторів можна виявити згадки про вимушене «блукання» студента в пошуку «свого» інструмента. Проте не завжди такі переходи швидко давали бажаний результат. Показово в цьому випадку виглядає ситуація, яка склалась із дванадцятирічним студентом, а потім професором консерваторії Т.Ф. Моро. Поступивши у 1811 р. у клас теорії музики, підліток показує досить низькі результати, про що Л. Керубіні після відвідання його уроків у 1813 р. констатує: «Не можу зрозуміти інтонацію

звуків під час співу, немає слуху..., не працює, він знає лише гами до двох знаків, як на останньому іспиті» [80, с. 442]. Низькі результати занять змусили Т.Ф. Моро, який вже подорослішав, випробувати свої сили на флейті, однак і тут Е.-Н. Мегюль висловлює спочатку свої сумніви щодо досягнення певного прогресу в освоєнні інструменту. Більш оптимістично оцінює Керубіні творчий потенціал «дуже молодого», п'ятнадцятирічного юнака через рік занять, закликаючи його впевнено «рухатись далі». І вже зовсім іншими словами характеризуються досягнення вісімнадцятирічного музиканта 11 лютого 1817 року: «Виглядає досить добре, має хорошу якість звучання»¹⁴⁸ [80, с. 442].

Певною підмогою для професорів консерваторії в проведенні занять із студентами стало офіційне запровадження посади репетиторів. В класі Й.Г. Вундерліха вони починають діяти після його повернення в консерваторію. Серед перших помічників професора, котрі контролювали заняття студентів, зустрічається прізвище одного з учнів – Ж. Дюбуа¹⁴⁹, якого було призначено репетитором 6 листопада 1805 р. Його ім'я періодично фігурує у звітах інспекторів, які вказують на неналежне виконання ним обов'язків і «лише одноразову перевірку студентів класу флейти 22 травня 1809 р.» [80, с. 195]. Проте значно частіше зафіксовані виступи Ж. Дюбуа в концертах. Вартим уваги є виконання 29 березня 1807 р. концерту Ф. Дев'єна на кришталевій флейті, котрою, очевидно, була оригінальна чотириклапанна конструкція паризького майстра Клода Лорана, запатентована у 1806 році. Також молодий віртуоз презентував паризькій публіці 17 квітня 1808 р. Концерт № 1 для флейти А.Б.Т. Бербіг'є – свого колеги по класу [80, с. 195]. Останньому не вдалось досягти вищих сходінок у флейтовому конкурсі¹⁵⁰, однак одночасні заняття у класі гармонії професора А.М. Бертоне дозволили йому створити масштабний і

¹⁴⁸ Фінал такого вимушеного і складного пошуку Т.Ф. Моро видався досить несподіваним, після інших кроків перекваліфікації він згодом впродовж 1845-1860 рр. займав в консерваторії посаду професора «ліричної декламації» в класі комічної опери [142, с. 661].

¹⁴⁹ Переможець конкурсу консерваторії 1807 р.

¹⁵⁰ В конкурсі 1806 р. А.Б.Т. Бербіг'є отримав заохочувальний приз другого ступеня.

різноманітний в жанровому відношенні флейтовий репертуар. Цікаво те, що А.Б.Т. Бербіг'є також було призначено репетитором студентів класу Й.Г. Вундерліха, однак термін, протягом якого він виконував покладені на нього контролюючі функції, залишається невідомим.

Серед відповідальних помічників Й.Г. Вундерліха, які добросовісно і ретельно відносились до свої обов'язків, Е.-Н. Мегюль і Л. Керубіні вказують А.Ж. Бісетскі, котрий «регулярно перевіряв клас флейти з 4 січня 1809 р. по 13 грудня 1810 р.» [80, с. 53].

Одним із останніх репетиторів флейтового класу професора Й.Г. Вундерліха став Ж. Гійу, термін перебування якого на цій безоплатній посаді датується в архівних документах з липня 1813 р. по грудень 1815 р. [80, с. 73]. Після до виходу наставника в 1816 р. на пенсію клас вчителя він успадкував як його кращий учень із «резерву майбутніх викладачів консерваторії», що повністю відповідало основним принципам інституту репетиторства. Завершенням педагогічної діяльності Й.Г. Вундерліха в Паризькій консерваторії фактично закінчується перший етап формування державної системи професійної освіти Франції, яка базувалась на виконавському, педагогічному досвіді і композиторській творчості дореволюційного покоління флейтистів. Після очолення класу флейти учнем Й.Г. Вундерліха Ж. Гійу починається новий період розвитку французького флейтового мистецтва, стрижнем якого стали виконавські традиції, закладені в художньо-творчому середовищі Паризької консерваторії.

Висновки до третього розділу

Рубіж XVIII – XIX ст. став складаним етапом в історії Паризької консерваторії, її професорів і студентів. Тотальна економія бюджетних коштів обумовила необхідність скорочення професорсько-викладацького складу, зменшення прийому студентів на навчання.

Серед найбільш визнаних викладачів консерваторії, котрі залишились на своїй посаді, ім'я А. Юго – відомого паризького віртуоза, соліста «Духовних концертів», Італійського театру та Гранд-опера, виділялось визнаними здобутками не тільки у виконавстві, але й у композиторській діяльності і педагогіці. Прагнення забезпечити концертним репертуаром не тільки власні сольні виступи, але й сформувати повноцінну бібліотеку флейтових творів художньо-педагогічного спрямування для підготовки професійних флейтистів надихнуло А. Юго на створення композицій у різних жанрах: дуети, сонати, концерти, етюди тощо. Високий художній рівень опусів, написаних для чотирьохклапанної моделі інструмента, їх виразний мелодизм, ритмічне розмаїття у поєднанні з технічною насиченістю і віртуозним блиском обумовили їх тривалу життєздатність у флейтовому концертно-педагогічному репертуарі в добьомівський період.

Найбільш цінною складовою творчого доробку А. Юго вважається «Школи гри на флейті ...», завершальний етап роботи над якою був трагічно перерваний. Упорядкована і видана його колегою і послідовником Й.Г. Вундерліхом, вона стала першим навчальним посібником, офіційно визнаним в Паризькій консерваторії і рекомендованим для навчання в класах флейти. Обов'язкова відповідність вимогам методичної ради навчального закладу обумовила її стандартну структуру: традиційні методичний, музично-теоретичний, інструктивно-художній розділи були доповнені новою за змістом акустичною частиною. Коло розглянутих питань охоплює практично всі напрямки підготовки виконавця, а великий за обсягом нотний матеріал був націлений на цілеспрямований розвиток виконавської майстерності флейтиста і формуванню його музично-естетичної культури.

Новий період у становленні професійної освіти у сфері флейтового виконавства розпочався після приходу у Паризьку консерваторію відомого французького віртуоза німецького походження Й.Г. Вундерліха, творчі досягнення якого були недостатньо оцінені. Багаторічна виконавсько-

оркестрова діяльність митця в оркестрі «Духовних концертів» і Гранд-опера свідчить про його неабиякий талант, що гарантував лідируючі позиції в атмосфері жорсткої конкуренції паризьких флейтистів.

В Паризьку консерваторію Й.Г. Вундерліх, як викладач, приходить дещо пізніше своїх колег (Ф. Дев'єн, А. Юго), педагогічний талант і організаторські здібності котрих пройшли сувору перевірку політичними випробуваннями «якобінської диктатури» (1793-1794) в процесі створення Національного музичного інституту. Й.Г. Вундерліх, як свідчать історичні документи, на відміну від Ф. Дев'єна, не входив до організаційно-адміністративного активу засновників музичної школи Національної гвардії, інституту, консерваторії та не був ідеологічним сподвижником революції. Його першим педагогічним успіхом стали досягненням талановитого учня, юного віртуоза Ж.-Л. Тюлу, котрий згодом впродовж десятиліть буде успішно представляти французьку флейтову школу у виконавстві і педагогіці. Серед інших учнів Й.Г. Вундерліха також виділялись своїм талантом і творчою індивідуальністю майбутній професор Паризької консерваторії Ж. Гійу, виконавець і композитор А.Б.Т. Бербіг'є, солісти паризьких театрів П. Камю, А.Ж. Бісетскі, та цілий ряд інших музикантів, котрі після виходу наставника у відставку стали гідними продовжувачами започаткованих ним традицій.

ВИСНОВКИ

Відправним пунктом для пошуку ефективної моделі навчання музикантів, котра б забезпечувала високий рівень їх професійної підготовки і, одночасно, зберігала доступність навчання для широких мас став злам застарілої музично-освітньої системи, обумовлений докорінними перебудовами всіх сфер суспільно-політичного і культурного життя Франції після подій Великої французької революції.

На шляху створення системи професійної музичної освіти впродовж 1793-1795 рр. проходить послідовний процес трансформації початкових музичних навчальних закладів (музична школа Національної гвардії, Національний музичний інститут) в Паризьку консерваторію, котра згодом набуває статусу центрального музично-освітнього закладу Франції. Важливим досягненням революційної влади стало його державне фінансування. Затверджена демократична форма конкурсного відбору студентів і викладачів гарантувала рівноправний доступ талановитій молоді до професійної освіти, а найбільш обдарованим митцям дозволила очолити навчальний процес. Зосередження в стінах консерваторії потужного педагогічного колективу, основу якого склали кращі музиканти Європи, сприяло створенню в короткий час ефективної системи підготовки професійних виконавців, формуванню нової за змістом науково-методичної бази для забезпечення високого рівня викладання. Запроваджена система контролю якості навчання, котрий регулярно здійснювався авторитетними інспекторами-композиторами, і проведення щорічних фахових конкурсів позитивно впливали на підвищення рівня самодисципліни і відповідальності студентів та викладачів за результати навчання і одночасно були дієвим стимулюючим фактором у створенні конкурентного середовища для всіх учасників навчального процесу. Колективно розроблена Асамблеєю Паризької консерваторії методологія формування змісту навчання, контролю і оцінки знань підняла на новий рівень

професійну музичну освіту, що дозволило навчальному закладу впевнено зайняти лідируючі позиції на теренах Європи.

На тлі досягнутих на гребні революційних подій беззаперечних здобутків у перебудові національної музично-освітньої системи, кардинальні суспільно-політичні перетворення мали й негативний вплив на розвиток музичного мистецтва, котрий найбільше проявився в політизації навчально-виховного процесу. На початковому етапі створення музичної школи – інституту – консерваторії революційний уряд використовує навчальні заклади як основний рупор ідеологічних гасел у пропаганді масової музичної культури, що стає обов'язком музичних закладів і регламентується не тільки їх статутами, але й державними нормативними актами. Особлива відчутність політичного тиску і репресій на колектив музичної школи Національної гвардії спостерігається в епоху терору (1793-1794), коли за доносом було арештовано одного із творців і організаторів музичної професійної освіти Б. Сарретта. Поступове зменшення ідеологічного впливу на навчальний процес консерваторії спостерігається лише на рубежі XVIII-XIX ст.

Затвердження державного статусу і бюджетного фінансування Паризької консерваторії визначало її пряму залежність від коштів, котрі виділялись урядом на діяльність закладу. Тому політична і економічна нестабільність в країні, викликана революційними подіями, переворотами і війнами протягом 1795-1816 рр. суттєво впливала на матеріально-фінансове забезпечення і розвиток консерваторії. Найбільш відчутний вплив на діяльність навчального закладу мала глибока економічна криза в кінці XVIII-XIX ст., в результаті чого початковий склад викладачів у порівнянні із 1795 р. було зменшено втричі, а кількість студентів – удвічі. Для зменшення негативних наслідків тотального скорочення викладачів адміністрація Паризької консерваторії вимушена була ввести «інститут репетиторства».

Процес формування класів флейти, як і всіх інших інструментів, був безпосередньо пов'язаний із відкриттям музичної школи на базі оркестру

Національної гвардії. Саме в лоні цього революційно налаштованого колективу формується ядро авторитетних виконавців-педагогів – Ф. Дев'єн, А. Юго і Ж. Шнайцхоффер, котрі згодом при реорганізації школи та інституту в консерваторію продовжують свою педагогічну діяльність у новоствореному закладі. Збільшення загальної кількості викладачів і студентів дозволило в 1795 році розширити класи флейти, поповнивши їх новими авторитетними педагогами – солістом Гранд-опера Й.Г. Вундерліхом та солістом Італійського театру Н. Дюверже.

Значне місце у розвитку майстерності студентів флейтових класів належить щорічним конкурсам, котрі сприяли суттєвому зростанню конкуренції між учнями класів різних викладачів. Можливість дострокового закінчення консерваторії, при отриманні першої премії, була не єдиним стимулом для натхненних занять на інструменті. Більш вагому роль лауреатське звання відіграло в подальшій професійній кар'єрі молодого музиканта.

Список переможців флейтових конкурсів свідчить, що найчастіше призові місця у гострій конкуренції займали учні Ф. Дев'єна та А. Юго, котрі за кількістю і якістю нагород значно переважають своїх колег із класів інших педагогів.

Повернення у 1803 р. Й.Г. Вундерліха в консерваторію в якості єдиного викладача класу флейти, яке було обумовлене передчасною смертю Ф. Дев'єна та А. Юго, привело до припинення конкуренції між учнями різних педагогів. З цього часу змагання в конкурсних перемовинах продовжувалась лише в середовищі вихованців одного педагога. Незважаючи на деяке зниження гостроти змагань суперництво між учнями класу за вищу нагороду не втратило актуальності і продовжувалось залишатись одним із стимулів у розвитку виконавської майстерності вихованців Й.Г. Вундерліха. Не менш важливим чинником для постійного росту професійної досконалості також слід вважати впровадження «інституту репетиторства», до котрого для проведення занять з учнями молодших курсів обирались найбільш талановиті студенти старших

курсів. Після багаторічної педагогічної практики в класі професора вони в майбутньому могли претендувати на його місце. Саме в такий спосіб на зміну Й.Г. Вундерліху прийшов його колишній учень і репетитор класу Ж. Гійу.

Визначаючи внесок Ф. Дев'єна, А. Юго та Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва слід виділити здобутки кожного з них у виконавстві, педагогічній діяльності та композиторській творчості. У творчій діяльності кожного із названих флейтистів були свої уподобання і пріоритети. Якщо Ф. Дев'єн в молоді роки віддавав перевагу сольним виступам, для яких писав власні концерти, сонати та інші твори, а в більш зрілому віці концентрується на адміністративно-педагогічній роботі та створює ряд концертних симфоній і опер, то Юго намагається зберегти творчу активність у всіх напрямках своєї діяльності. Розпочаті в «Духовних концертах» сольні виступи митця не припиняються впродовж всього життя. Для розкриття свого потенціалу концертного виконавця, вже завоювавши визнання і повагу авторитетного професора консерваторії, він сміливо включається в конкурсні змагання за титул «супер соліста» і здобуває впевнену перемогу і можливість сольних виступів в Гранд-опера.

У порівнянні з Ф. Дев'єном здобутки А. Юго в композиції жанрово більш обмежені: він поповнює концертно-педагогічний репертуар для флейти низкою концертів, сонат, ансамблевими творами та етюдами. Вагомо оцінюється внесок А. Юго як педагога, учні якого в конкуренції з класом Ф. Дев'єна досягають не менш значних результатів в конкурсних змаганнях. Найбільшим досягненням А. Юго на педагогічній стежі стало створення «Школи гри на флейті...», робота над якою була завершена Й.Г. Вундерліхом.

В оцінці внеску німецького музиканта Й.Г. Вундерліха у розвиток французького флейтового мистецтва, в історичних, історіографічних і документальних джерелах відчувається помітна стриманість. Однак, спираючись лише на документально підтверджені факти необхідно помітити, що, починаючи з перших сольних виступів у «Духовних концертах», Вундерліх

стрімко рухається вперед по кар'єрних сходинках, впевнено долаючи всі перешкоди. За короткий проміжок часу йому в умовах жорсткої конкуренції вдалося отримати посаду соліста Гранд-опера, на якій він перебував більше чверті століття. Показово, що його французьким колегам (Ф. Дев'єн, А. Юго, Н. Дюверже) так і не вдалось досягти цієї омріяної для багатьох флейтистів мети. Вказаний факт є переконливим для об'єктивної оцінки і підтвердження високої професійної майстерності німецького музиканта. Переконливим аргументом в цьому також можна вважати його повторне запрошення до консерваторії після трагічних подій у 1803 р. в якості одноосібного професора класу флейти. Саме Й.Г. Вундерліху, а не іншим французьким музикантам, була висловлена честь очолити клас флейти в Паризькій консерваторії, в якій він успішно продовжив свою педагогічну діяльність, виховавши гідних послідовників, майбутніх професорів Ж. Гійу та Ж.-Л. Тюлу.

Значні успіхи професорів консерваторії у створенні навчально-методичних посібників були б неможливі без здобутків попереднього періоду. Аналізуючи основні етапи формування і розвитку французької флейтової дидактики XVIII століття, відповідно до завдань дослідження, необхідно визнати, що початок її становлення безпосередньо пов'язаний з мультиінструментальною практикою флейтиста і гобоїста Гранд-опера Ж. Оттетера. Його «Основи гри на флейті траверсо, блокфлейті і гобої» вважаються найбільш раннім посібником для самостійного освоєння гри на трьох інструментах, котрі, незважаючи на різний принцип звуковидобування, були близькі між собою за будовою грифу і аплікатури. Виділяючи поперечну флейту як більш перспективний інструмент, у порівнянні із блокфлейтою, але менш відомий для широкої аудиторії аматорів, автор включає в посібник всі ключові питання, котрі були необхідні початківцю для оволодіння грою на інструменті. Акцент на постановку амбушура і досконале пояснення аплікатури свідчать про намагання автора надати найбільш важливу інформацію для

освоєння поперечної флейти, ще незвичної для багатьох за способом видобування звуку.

Менше уваги питанням постановки інструмента і губного апарату та специфічних особливостей звуковидобування приділяє М. Коррет у своєму посібнику, також розрахованому на початківців-любителів. Відсутність детального висвітлення основних елементів аплікатури, як і важливих питань постановки та інших технологічних аспектів, пояснюється тим, що автор був органістом і не володів грою на флейті. Тому всі проблеми технологічного характеру розглядаються ним достатньо спрощено та у доступному для початківця вигляді.

У списку флейтових посібників французьких авторів «Нова школа...» А. Мао була орієнтована не тільки на аматорів, але й більш кваліфікованих виконавців. Свідченням тому є наявність окремих вправ на подвійний язик (*staccato*) з використанням двоскладової артикуляції *di del*, котра вимагала професійного володіння навичками гри на інструменті. Використання вказаної фонемної структури свідчить про намагання А. Мао внести певні корективи у теорію артикуляції Й.Й. Кванца і створити доступний для практичного освоєння інструмента посібник змішаного типу, котрий був би одночасно корисний виконавцям різного рівня підготовки.

«Мистецтво гри на флейті» Ч. Делюса можна вважати помітним кроком вперед на шляху створення посібника з більш різноманітним художньо-дидактичним матеріалом для підготовки професійного виконавця. Він надавав можливість розвивати навички імпровізації або вільного варіювання, володіння мистецтвом якого розглядалось як один із важливих елементів виконавської майстерності музиканта-професіонала.

«Нова школа для флейти...» Ф. Дев'єна представляє принципово новий етап у розвитку французької флейтової дидактики кінця XVIII ст. Написана в епоху формування нової системи музичної освіти вона дала поштовх створенню спеціальних підручників для підготовки професійних музикантів в Паризькій

консерваторії. Орієнтуючись на різний вік студентів і неоднорідний рівень їх початкової музичної підготовки, Ф. Дев'єн формує художньо-дидактичний матеріал у відповідності до ступеня майстерності кожної категорії. Такий збалансований принцип змістового наповнення «школи» забезпечував студентам можливість покрокового руху в подоланні технічних і художньо-виражальних труднощів і досягненні професійної досконалості.

Кульмінаційним моментом у розвитку французької флейтової дидактики XVIII – початку XIX століття стало видання «Школи гри на флейті...» А. Юго і Й.Г. Вундерліха – першого офіційного підручника Паризької консерваторії. У створеному відповідно до навчальної програми підготовки професійних виконавців посібнику пропонується чіткий алгоритм розвитку виконавської майстерності студентів, котрий відповідав всім встановленим вимогам навчального закладу і забезпечував високий рівень фахової підготовки.

«Нову школу ...» Ф. Дев'єна і «Школу гри на флейті...» А. Юго-Й.Г. Вундерліха розділяє десятиріччя, що дає нам можливість наочно простежити ті зміни, які відбувались у французькій флейтовій дидактиці на зламі століть. Перш за все, суттєвою відмінністю між ними є конструкції інструментів, які були обрані авторами для навчання в якості основних. Незважаючи на те, що Ф. Дев'єн, А. Юго і Й.Г. Вундерліх довгий час паралельно викладали у флейтових класах консерваторії, їх погляди щодо моделі флейти для використання у навчальному процесі відрізнялись. Обираючи чотириклапанну флейту основним інструментом для навчання в консерваторії А. Юго і Й.Г. Вундерліх розглядають її як значно досконалішу, в порівнянні із одноклапанною конструкцією Ф. Дев'єна, і саме для освоєння нового інструмента сформований дидактичний і художній матеріал їх посібника.

В структурному відношенні «Нова школа...» Дев'єна помітно відрізняється від більш пізнього посібника колег, котрий створювався в рамках чітко окреслених вимог методичної комісії консерваторії. Тому теоретичні

розділи «Школи гри на флейті...» А. Юго і Й.Г. Вундерліха представлені в більш розширеному вигляді і доповнені новими матеріалами, присвяченими питанням інтерпретації, фразуванню, дихальним цезурам, тощо. Акцентуючи увагу на технічних перевагах чотириклапанної флейти, автори розробляють чисельні вправи для освоєння нової аплікатури кожного клапана з використанням в різних технічних варіантах.

Інструктивна і художня частини посібників близькі за змістом і послідовністю викладення матеріалу. Автори використовують традиційну структуру розміщення гам, вправ, етюдів і п'єс, поступово ускладнюючи їх зміст. Враховуючи те, що Ф. Дев'єн, створюючи «Нову школу...», спирався на одноклапанну флейту і свій досвід роботи з учнями музичної школи Національної гвардії, а аудиторія студентів консерваторії, котрій призначався посібник А. Юго-Й.Г. Вундерліха, була більш кваліфікована, тому в останньому використано значно більший за обсягом і складніший в технічному відношенні інструктивний матеріал. Менше вирізняються між собою художні частини посібників, і особливо цикл із шести сонат, які в Дев'єна написані для двох флейт, а в посібнику Юго-Вундерліха партію флейти супроводжує *basso continuo*. Така зміна складу ансамблевого музикування з двох флейт, коли партнером учня виступав викладач, на флейту у супроводі інструменту басової групи свідчить про намагання авторів не обмежуватись лише однорідними інструментами, а використовувати різні інструментальні склади з метою ускладнення навчальних завдань. Цьому сприяла і відсутність в партії *basso continuo* вказівки на інструмент, який повинен був виконувати її.

Повна відсутність в «Школі гри на флейті...» А. Юго-Й.Г. Вундерліха будь-яких посилань на приналежність того чи іншого матеріалу конкретному автору не дає можливість встановити, які розділи або частини були підготовлені кожним з них. Також знеособили індивідуальність творців і встановлені методичною комісією консерваторії вимоги щодо дотримання стандартної структури посібника, через що у «школах» різних авторів можна виявити пряме

дублювання окремих теоретичних і практичних частин. Однак, незважаючи на вказані «колективні запозичення», котрі адміністрація консерваторії вважала необхідними для дотримання стандартної структури підручників, «Школа гри на флейті...» А. Юго і Й.Г. Вундерліха є значним кроком вперед у розвитку не тільки французької флейтової дидактики, але й європейської в цілому. Посібник вперше було створено на основі програмних вимог Паризької консерваторії, котрі відповідали основним принципам підготовки професійних музикантів. В цілому «Нова школа ...» Ф. Дев'єна і «Школа гри на флейті...» А. Юго-Й.Г. Вундерліха є об'єктивним відображенням процесів, які відбувались у формуванні професійної музичної освіти флейтистів.

Серед педагогів консерваторії Ф. Дев'єн впевнено займає лідируючі позиції, виділяючись не тільки творчими здобутками виконавця, викладача і композитора, але й неабиякими організаторськими здібностями. Оцінюючи внесок Дев'єна у розвиток жанру сольного концерта для флейти, необхідно зазначити, що відмінне знання флейтистом-композитором звуковиразжальних і віртуозних можливостей чотирьохклапанної моделі знайшло віддзеркалення у створенні своєрідної енциклопедії музичної образності, підвладної для втілення на інструменті недосконалої добьомівської конструкції. Широкий спектр різнохарактерних тем і образів – від засліплююче-блискучої фанфарності, героїки та мужності до тендітно-крихкої, ніжної лірики або споглядальності – втілено в інтонаційно виразних мелодичних темах флейтових концертів. Їх гармонічне наповнення не тільки виявляє чудовий музичний смак автора-інструменталіста, але й в окремих прикладах випереджає час і передбачає новації наступної романтичної доби. Разом з тим, окремі оригінальні гармонічні знахідки (наприклад, у побудові тонального плану) могли бути обумовлені суто виконавським «кутом зору» композитора-флейтиста, котрий був вимушений враховувати технічні можливості або незручності інструмента.

У царині формотворення флейтові концерти Дев'єна втілюють національну жанрову концепцію сольного концертного твору, серед основних

досягнень якої слід виділити оновлення композиційно-жанрових основ традиційного трьохчастинного циклу. Для більшості перших частин флейтових концертів Дев'єна характерно співіснування рис бароко і класицизму з огляду на оперно-інструментальні італійські і мангеймські впливи, котрі виявились як на структурному рівні, так і у темоутворенні (двохфазність більшості тем, побудованих за прикладом концертної арії). В переважно невеликих, як данина бароковим традиціям, за обсягом середніх частинах циклу композитор використовує не тільки вокальні національно окреслені жанрові першоджерела, наприклад, романс, але й танцювальні – гавот і менует. Традиційну народно-жанрову основу фіналів, представлену переважно п'ятичастинним рондо, автор оновлює введенням варіаційного циклу, як найбільш відповідного концертно-віртуозним завданням заключної частини.

Концертно-віртуозна стихія, котра приваблювала виконавців у «Мекку музикантів» – Париж, безумовно, вплинула на технічну складову творів Дев'єна. Їх відрізняє сміливе використання повного флейтового діапазону, навіть у його крайніх регістрах, штрихове і динамічне розмаїття, багатство технічних прийомів і стрімка віртуозність.

Невелика за обсягом композиторська спадщина А. Юго наочно демонструє його виконавські пріоритети і уподобання, окреслені художньо-технічними можливостями чотириклапанної флейти. Дидактична спрямованість визначила художній і технічний зміст багаточисленних дуетів для флейти, котрим автор приділяв значну увагу. Звертаючись до поширених жанрів сонати і концерту, композитор вирішував завдання забезпечення власних сольних виступів необхідним репертуаром та створення концертно-педагогічних опусів з метою розвитку віртуозності і художнього смаку професійно орієнтованих молодих виконавців. Важливу складову його творчого доробку складають дуети та 25 Гранд етюдів оп.13 – різнохарактерних за художньо-образним змістом, оригінальних та різноманітних у технічному

відношенні. Останні підготували підґрунтя для розквіту жанру концертного етюд у ХІХ ст. у творчості видатних композиторів-віртуозів доби романтизму.

Дослідження історії розвитку французького флейтового мистецтва кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. виявило, що не зважаючи на надзвичайно складну соціально-економічну і політичну ситуацію, яка склалась в країні у вказаний період, перші викладачі флейтових класів Паризької консерваторії стали активними творцями процесу формування новітньої системи професійної музичної освіти. Творча діяльність Ф. Дев'єна, А. Юго і Й.Г. Вундерліха, спрямована на розвиток дидактичних і художніх засад змісту освітнього процесу, стала визначальним етапом у створенні прогресивних форм навчання і сприяла підготовці висококваліфікованих виконавців на флейті.

Перспективи наукових розвідок французького флейтового мистецтва виглядають найбільш актуальними у дослідженні подальшого розвитку системи професійної музичної освіти у Франції і Паризької консерваторії як одного з визнаних світових лідерів підготовки виконавців. Також заслуговує на увагу дослідників об'ємний багатожанровий доробок Ф. Дев'єна, А. Юго, А.Б.Т. Бербіг'є та ін. флейтистів-композиторів в контексті індивідуальних стильових особливостей їх сольної та ансамблевої інструментальної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Моцарт (1775–1785) / пер. с нем., вступ. ст. коммент. К. Саквы. В 2-х ч. М. : Музыка, 1988. Ч. 1. Кн. 2. 608 с.
2. Адаменко О. В. Методологія формування джерельної бази історико-педагогічного дослідження. *Педагогічний дискурс* : зб. наук. пр. ; Ін-т педагогіки Нац. акад. пед. наук України, Хмельниц. гуманіт.-пед. акад. Хмельницький, 2013. Вип. 15. С. 10–13.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 320 с.
4. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М. : ИОКО РАО, 2000. 388 с.
5. Березин В.В. Великий французский флейтист в зеркале времени. *Старинная музыка*, 2005. № 1–2. С. 27–28.
6. Берлиоз Г. Мемуары. М. : Музгиз, 1961. 916 с.
7. Берлиоз Г. Избранные письма 1853–1868. Л. : Музыка, 1982. Книга 2. 270 с.
8. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии /пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Л. : Музгиз, 1961. 203 с.
9. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / пер. с англ. Э.В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Л. : Музыка. Ленинград. отд., 1967. 290 с.
10. Голубев А.П., Смирнова И.Б. Сравнительная фонетика английского, немецкого и французского языков. М. : Академия, 2005. 207 с.
11. Дмитрієнко М.Ф. Джерела історичні. *Енциклопедія історії України*: / Редкол.: В. А. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. К. : Наукова думка, 2004. Т. 2 : Г-Д. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Dzherela_istorychni (дата звернення: 12.02.2021).

12. Друскин М. Задачи музыкальной историографии. *Избранное. Монографии и статьи*. М. : Музыка, 1981. С. 259–290.
13. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография : учебное пособие. М. : Музыка, 1994. 63 с.
14. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII ст.: розвиток інструмента, техніка, репертуар: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 432 с.
15. Єрмак І.Ю. Трактат Амана Вандерхагена «Nouvelle méthode de flute» як віддзеркалення виконавського мистецтва Франції другої половини XVIII ст. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київський університет ім. Б. Грінченка. Київ, 2018. Вип. 3. С. 80–88.
16. Захарова В.А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: дис. ... кан. искусствоведения : 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 246 с.
17. Захарова В. А. Фонетические особенности французского языка как один из благоприятствующих факторов звукообразования при игре на флейте. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*, 2008. № 54. С. 66-74. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/foneticheskie-osobennosti-frantsuzskogo-yazyka-kak-odin-iz-blagopriyatstvuyuschih-faktorov-zvukoobrazovaniya-pri-igre-na-fleyte> (дата звернення: 14.12.2020).
18. Історія України з давнини до початку XXI століття : нав. пос. / автор. кол. : В.Т. Британ, О.Ю. Висоцький, О.В. Михайлюк, Н.Г. Мосюкова, Л.С. Підлісна. Дніпропетровськ, 2007. 170 с. URL: <http://libr.org.ua/book/219/3287.html> (дата звернення: 14.12.2020).
19. Карп'як А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 415 с.

20. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. : монография. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
21. Качмарчик В. П. Конічна флейта Т. Бема – перший етап “тотальної модифікації” конструкції інструмента. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. К., 2004. Вип. 4. С. 117–124.
22. Качмарчик В. П. Флейта Т. Бьома в Паризькій. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. ст. Мелітополь, 2005. Вип. XVIII. С. 37–46.
23. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. *Старинная музыка*. МГК, 2005. № 3–4. С. 17–22.
24. Качмарчик В. П. Теобальд Бьом – шлях до визнання. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва. Донецьк, 2006. Вип. 6. С. 60–71.
25. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо /пер. с нем., ред., коммент. Е. Петелиной. СПб. : Издание фестиваля Early Music, 2013. 392 с.
26. Киреева Р.А. Изучение отечественной историографии в дореволюционной России с середины XIX века до 1917 г. М. : Наука, 1983. 213 с.
27. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. III. Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2010. 367 с.
28. Кузнецова А.В. Национализм и революция как взаимообуславливающие политические феномены в эпоху европейских революций 1789–1871 гг. *Вестник Казанского технологического университета*, 2014. С. 404–407. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalizm-i-revolyutsiya-kak-vzaimo-obuslavliyayushchie-politicheskie-fenomeny-v-epohu-evropeyskih-revolyutsiy-1789-1871-gg> (дата звернення: 20.12.2020).
29. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с франц., вступ. очерк, ред., коммент. Я.И. Мильштейна. М. : Музыка, 1973. 152 с.

30. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л. : Музыка. Ленинград. отд., 1973. 263 с.
31. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2-х ч. Л. : Музыка, 1983. Ч. 2. 190 с.
32. Леу В. С. Творча спадщина Ф. Дев'єна в контексті розвитку французької флейтової школи : Магістерська кваліфікаційна робота / НМАУ імені П.І. Чайковського, К., 2015. 45 с.
33. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
34. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине». *Ф. Куперен. Искусство игры на клавесине.* М. : Музыка, 1973. С. 76–151.
35. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М. : Музыка, 1966. 224 с.
36. Переверзев Н. Исполнительская интонация. М. : Музыка, 1989. 208 с.
37. Подколзина, О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта : особенности жанра и исполнительской интерпретации. М. : Флинта : Наука, 2012. 188 с.
38. Подмазова П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII–XIX веков: дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2010. 305 с.
39. Подмазова П. Б. Французское классическое скрипичное искусство и Парижская консерватория. *Вестник МГУКИ*, 2013. № 2. С. 242–245.
40. Пушкарев Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М. : Наука, 1975. 282 с.
41. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / пер. с франц. Г. М. Ванькович, Н. И. Игнатовой, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М. : Госмузиздат, 1934. 222 с.

42. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : Музыканты прошлых дней : в 8-ми вып / ред. сост. и коммент. В. Брянцевой. М. : Музыка, 1988. Вып. 3. 448 с.
43. Рудика О.А. Историография французской флейтовой дидактики XVIII-XIX ст. *Res Humanitariae*. Klaipėda : Klaipėdos universitetas, 2020. Vol. XXVIII. P. 8–22. URL: <https://e-journals.ku.lt/journal/RH/article/1722/info>
44. Рудика О.А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично–освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2020. Т. 3. Вип. № 34. С. 37–43.
45. Рудика О.А. Франсуа Дев'єн – «митець, гідний поваги та симпатій». *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. стат. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 19 (2). С. 136–147.
46. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М. : Музыка, 1975. 182 с.
47. Усов Ю. А. Теория и история исполнительства на духовых инструментах на современном этапе. *История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах* : межд. науч. конф. : тез. докладов. Ростов-на-Дону : РИО АОЗТ «Цветная печать», 1997. С. 67–72.
48. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... кан. искусствоведения : 17.00.02 / Московская гос. консерватория. Москва, 2009. 423 с.
49. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб. : Лань, 1999. 496 с.
50. Цибко О.М. Ария: от барокко к классицизму : автореф. дис. ... канд. искус. : 17.00.02. Москва, 2005. 16 с.
51. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М. : Музыка, 1964. 120 с.

52. Щерба Л. Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским. 7-е изд. М. : Высшая школа, 1963. 308 с.
53. Ahmad Patricia. Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908 : Thesis MA / North Texas State University, 1980, 143 p.
54. Almanach musical pour l'année 1783, Part I, 231 p. reprinted in Almanach musical. Geneva : Minkoff Reprints, 1972. Vol. 8. 2193 p.
55. Altès H. Célèbre Méthode complète de flûte. Paris : Leduc, 1956. T. 1, 2. 372 p.
56. Auhagen W. Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1987. 44. Jahrg. H. 1. S. 40-57.
57. Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil. Berlin 1762. 4. Aufl., Faks. Nachdr. d. 1. Aufl., Berlin 1753 u. 1762 / hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, 1978. 135, 341 S.
58. Badley, Allan. Francois Devienne (1759–1803): Flute Concerto No. 13. Symphonies concertantes Nos. 3 and 6. Giovanni Battista Viotti (1755–1824): Violin Concerto No. 23. *Booklet notes. CD : Patrick Gallois, Flute, Per Flemstrøm, Flute. Swedish Chamber Orchestra*. Recorded 2016, at Örebro University Concert Hall, Sweden.
59. Bate Ph. The flute : a study of its history, development and construction. London : Benn, 1979. xv, 288 p.
60. Bauer C. C. Gebräuchliche Verzierungen für des Querflötenspiel im Frankreich des 18 Jahrhunderts. Celle : Moeck., 1983. 14 S.
61. Berbiguier T. Nouvelle méthode pour la flûte, en trois parties. Paris, [1818]. 259 p.
62. Berbiguier T. L'Art de la flûte cours complet et théorique, suivi d'un appendice pour la flûte en art et d'un traité des sons harmoniques oeuvre posth 140. Paris : Aulagnier, 1839. 90 p.

63. Berlioz H. Concert de Conservatoire. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 5e Année. 1 Avril 1838. N 13. P. 142–143.
64. Blanchard H.-L. Les Flûtistes. *La France Musicale*. 18 septembre 1842. № 38. P. 379–380.
65. Blakeman, Edward. Taffanel: Genius of the Flute. Oxford : Oxford University Press, 2005. 352 p.
66. Bodin J.L.Q. L'orchestre de la Société Olympique en 1786. *Revue de Musicologie*. 1984. T. 70. No. 1, P. 95–107
67. Boehm Th. The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects / trans. by D.C. Miler. With a new introduction by S. Baron. New York, 1964. 197 p.
68. Boehm T. Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung. Leipzig–Berlin : Zimmerman, 1871. Reprint, 1980. 34 S.
69. Boehm Thomas, Bowers J. Francois Devienne's Nouvelle Methode Theorique et Pratique Pour la Flute. 1st edition. Routledge, 2019, 204 p.
70. Bowers J. M. The French flute school from 1700–1760. Berkeley, 1971. x, 491 p.
71. Byrne M.C.J. Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire 1838-1927. These DMA. University of Victoria, 1993. 375 p.
72. Calendrier musical universel: Suite de l'Almanach musical (Geneva: Minkoff Reprints, 1972), vol. 9 (1788), pp. 273 and 276, and vol. 10 (1789), pp. 311 and 315.
73. Cambini G. Méthode pour la flûte traversiere. Paris 1796-97 ? Firenze, 1984. 33 p.
74. Camus P.H. Compositeur. Méthode pour la nouvelle flûte Boehm. Paris: chez J. Meissonnier, 1839. 63 p.
75. Carte R. A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute ... Preceded by

- an analysis of the Boehm flute and of the old eight keyed flute. London : Addison & Hodson, [1845]. iv, 73 p.
76. Castellani M. L'Art de la flûte traversière Tre Metodi per Flauto del Neoclassicismo Francese. Devienne, Nouvelle Methode Cambini, Methode pour la flute Vanderhagen, Nouvelle Methode. Archivum Musicum. Studio per editione. Facsimile. Florence: Scelte, 1984. 15 p.
 77. Corrette M. Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et à jouer a livre ouvert les sonates et concert. Paris : Boivin, Le Clerc, 1735. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1975. 50 p.
 78. Dandelot A. La societe des concerts du conservatoire. De 1828 à 1897. Les grands concerts symphoniques de Paris. Paris : G. Havard Fils, 1898, 223 p.
 79. Dean W. Opera under the French Revolution. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1967-1968. 94th Sess, pp. 77–96.
 80. De La Grandville, Frédéric. Études et documents en ligne de l'IreMus. Archives nationales de France, tous droits réservés . Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815) : Dictionnaire. 2014, 603 p. URL: https://www.academia.edu/9027956/Histoire_du_Conservatoire_de_musique_de_Paris_sous (viewed on 23.10.2020).
 81. De Lusse Ch. L'art de la flûte traversière. With introduction and notes by Greta Moens-Haenen. Reprint of the edition originally published Paris: Aux addresses ordinaires de musique, [1760] Buren : Frits Knuf, 1980. vi, 11, 38 p.
 82. Demmler F. Johann George Tromlitz: (1725-1805); ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels. 2. Aufl. Buren: Knuf, 1985. 153 S. Notenbeisp.
 83. Devienne F. Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute. Paris, 1794. 77 S.
 84. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Hg. : Friedrich Blume, 7 Bde., Kassel 1949-68, Supplement Kassel

- 1968 ff.
85. Dorgeuille Cl. *The French Flute School: 1860-1950* / trans. and ed. by E. Blakeman; with discography by Christopher Steward. London : Bingham, 1986. 138 p.
 86. Dorus L. *L'étude de la nouvelle flûte : méthode progressive / arrangée d'après Devienne ; par L. Dorus*. Paris : Schoenenberger, 1845. 105 p.
 87. Dratwicki A. La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799: De nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution. *Revue de Musicologie*, 2002. T. 88, No. 2 pp. 297–325.
 88. Drouët L. *Méthode pour la flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument*. Paris : A. J. Pleyel et fils aîné, 1828. 178 p.
 89. Dudley, Sherwood. A. Hugot. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (CD-ROM).
 90. Duvernoy F. *Méthode pour le cor: suivie de duo et de trio pour cet instrument* Paris : Mme Le Roi, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. 65 p.
 91. Eitner R. *Biographisch-bibliographisches quellen-lexikon der musiker und musikgelehrten der christlichen zeitrechnung bis zur mitte des neunzehnten jahrhunderts, von Rob. Eitner*. 10 v. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900-04. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69750v.texteImage> (viewed on 13.11.2020).
 92. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris, Librairie Delagrave, 1934. Vol. XI. P. 3437-3920.
 93. Eustache J.- P. *Tableau chronologique des Flûtistes et des Chefs d'Orchestre de l'Opéra 1671-1980*. Chronological table of the Flutists and the Leaders of the Opera 1671-1980. URL: <http://jean.pierre.eustache.free.fr/flutistes/flutistes.html> (viewed on 13.10.2016).
 94. Farrenc À. *Flûte Boehm*. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1838. 5e Année. 9 Septembre 1838. N 36. P. 364-365.

95. Fetis F. J. *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. éd. entièrement refondue et augm. de plus de moitié Bruxelles, Culture et civilisation, 1972. 8 v. URL: [https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_\(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph)) (viewed on 16.12.2020).
96. Fetis F.J. DEVIENNE (François). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome troisieme. Paris, Librairie De Firmin Didot Freres, 1862. Vol. 3. P. 9-11.
97. Fitzgibbon H.M. *The Story of the Flute*. London, New York : Charles Scribner's Sons, 1914. 292 p.
98. Fleury L., Martens F.H. *The Flute and Flutists in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. *The Musical Quarterly*. 1923, Oct. Vol. 9. No. 4. P. 515–537.
99. Fleury L. Paul Taffanel. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Part III, Paris : Librairie Delagrave, 1925. Vol. II. P. 1526.
100. Fleury L., P. Taffanel. *La Flute*. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Part III, Paris : Librairie Delagrave, 1925. Vol. II. P. 1482-1525.
101. Fürstenau A.B. *Flöten-Schule. Anweisung zum Flötenspiel*, Op. 42. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1826. 64 S.
102. Fürstenau A. B. *Die Kunst des Flötenspiels*. Op.138. Vorw. und Einf. von Nikolaus Delius. Leipzig : Breitkopf & Härtel. 1844. Facsimile : Buren, The Netherlands : F. Knuf, 1991. xxxii p., 90 p.
103. Ganassi S. *La fontegara. Opera intitulata fontegara. Schule des kunstvollen Flötenspiel und Lehrbuch des Diminurierens*. Venedig, 1535. Berlin, 1956. 108 S.
104. Gerber, E. L. *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1812. A – D. Theil 1. 974 Spalten.
105. Gerber, E. L. *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1812. E – I. Theil 2. 824 Spalten.

106. Gerber, E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, 1813. K – R. Theil 3. 942 Spalten.
107. Gerber, E. L. Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, 1814. Theil 4. 844 Spalten.
108. Giannini T. D. Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900 : Doctoral dissertation / Bryn Mawr College, 1986. xxvi, 245 p.
109. Glick, Dorothy. Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School : These MM / University of Kansas. 2014, 104 p.
110. Greer, Donald. The Incidence of the Emigration During the French Revolution. Peter Smith Pub Inc, 1966, 173 p.
111. Goldberg A. Porträts und Biographien hervorragender Flöten–Virtuosen, – Dilettanten und – Komponisten. – Berlin, 1906. Reprint, Celle : Moeck Verlag, 1987. 124 S.
112. Gubiec, Ewa. The art of preluding on the flute in the 18th century in France. Academy of Music in Łódź. 2016. P. 49-86. URL: <https://www.amuz.lodz.pl/dm/documents/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf> (viewed on 13.10.2020).
113. Halfpenny E.A. French Commentary on Quantz. *Music & Letters*. 1956, Jan. Vol. 37. No. 1. P. 61–66.
114. Haseke W. Untersuchungen zur Flötenspielpraxis des 18./19. Jahrhunderts über die Flöte mit mehreren Klappen. Dissertations : Doctoral dissertation / Universität Köln, 1954. 207 S.
115. Haynes, Bruce. Beyond Temperament : Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries. *Early Music*, 1991. Aug. Vol. 19. No. 3, pp. 356-381.
116. Healy J.Ch.D. Fame, fortune, failure : Musicians Surviving Revolutionary France (1789–1875) examined through a Theoretical Model Construct from Max Weber’s Socio-Political Economic Theories : Doctoral dissertation / Monash University, 2018, 333 p.

117. Holoman D. K. *The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century*. Oxford Handbooks, 2015. URL: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-114> (viewed on 13.10.2020).
118. Holoman D. K. *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*. Berkley and Los Angeles, CA : University of California Press, 2004. 636 p.
119. Hondré, Emmanuel. “Les méthodes officielles du Conservatoire”. In *Le Conservatoire de Paris*. 1995. P. 73–107.
120. Hotteterre J. *Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois*. Paris, 1707. Deutsche Übertragung von H. J. Hellwig. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958. 48 S.
121. Hotteterre J. *L'Art de Preluder sur la Flute Traversiere, sur la Flute a Bec, sur le Hauboïs [sic] et Autres Instrumens de Dessus*. Paris : Christophe Ballard, 1719. 56 p.
122. Hugot A., Wunderlich J. G. *Méthode de Flûte du Conservatoire*. Paris. 1804. 153 p.
123. Humblot E. *Un Musicien joinvillois de l'époque de la Révolution: François Devienne 1759-1803*. Saint-Dizier, Imprimerie A. Brulliard, 1909. 102 p.
124. Jacobsen R. *Die französische Schule. Flöte Aktuell*. 1986. N 2. S. 2–5.
125. Jardin Etienne. *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle : Doctoral dissertation / Paris, EHESS, 2006*. 651 p.
126. Lassabathie Th. *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris : Michel Lévy Frères, 1860. 572 p.
127. Lattimore L. I. *Les morceaux de concours de flute du conservatoire de Paris: a structural comparison of selected works of Jean-Louis Tulou and Joseph-Henri Altes - a lecture recital, together with three recitals of selected works of Mozart, Halffter, Gaubert and others : These DMA / North Texas State University, 1987*. 37 p.

128. Le Blanc, Hubert. *Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretentions du violoncel.* Amsterdam: Chez Pierre Mortier, 1740. 176 p.
129. Lefèvre J.-X. *Méthode de clarinette* (1802). Paris : l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 'An XI' (1802/3). 145 p.
130. Lenski K., Ventzke K. *Das Goldene Zeitalter der Flöte Frankreich 1832-1932.* Celle: Moeck Verlag, 1992. 268 S.
131. Le Roy, René with Claude Dorgueille. *Traité de la flute. Historique, technique et pédagogique.* Paris : Éditions Musicales Transatlantiques, 1966. 103 p.
132. Lorenzo L de. *My complete Story of the Flute.* New York, Citadel Press, 1950. xvi, 493 p.
133. Mahaut A. *Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Jouer de la Flûte Traversière / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen.* Paris : Lachevardiere, [1759] and Amsterdam : Hummel [1759] Genève, Minkoff Reprint, 1972. 63 p.
134. Maurat E. *L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de Province.* *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire.* A. Lavignac, L. de la Laurencie. Deuxième partie. Delagrave, Paris, 1925. P. 3575-3616.
135. Mongredien, Jean. *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830).* Paris : Harmoniques/Flammarion. 1986. 370 p.
136. Montgomery W. *The Life and Works of François Devienne, 1759–1803 :* Doctoral dissertation / Catholic U. of America, 1975. xl, 700 p.
137. Montgomery W. Devienne, François. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* In 29 vol. London, 2000. Електронні текстові дані (CD-ROM).
138. Oleskiewicz, Mary. *François Devienne's Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute: Facsimile of the Original Edition, with an Introduction, Annotated Catalogue of Later Editions, and Translation.* Review. *Notes Music Library Association.* 2000, Vol. 57. No 2. December. P. 388-389. URL: <https://muse.jhu.edu/article/24731> (viewed on 17.12.2020).

139. Ozi E. Nouvelle méthode de basson. Paris : l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 'An XI' (1802/3). 168 p.
140. Pešek U&Ž. Flötenmusik aus drei Jahrhunderte. Komponisten. Werke. Anregungen. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1990. 320 S.
141. Piccini Cairtrine-Ann. French women perpetuating the french tradition: women composers of flute contest pieces at the Paris conservatory : These DMA / University of Houston, 2013. 35 p.
142. Pierre, Constant. Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs. Paris : Imprimerie nationale, 1900. 1031 p.
143. Pierre, Constant. Le magasin de musique a l'usage des fêtes Nationales du Conservatoire. Paris : Librairie Fischbacher, 1895. 168 p.
144. Pierre, Constant. B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation. Paris : Delalain frères, 1895. 196 p.
145. Pierre, Constant. Histoire de l'orchestre de l'Opéra. Paris : Delalain frères, 1889. 198 p.
146. Pierre, Constant. Histoire du Concert spirituel 1725-1790. Paris, 1899. 372 p.
147. Pontecoulant A.V. Des instrumens a vent et de leur construction. Premier article. *La France Musicale*. 5 janvier 1840. P. 3-5.
148. Pontecoulant A.V. Conservatoire de musique. Comité d'enseignement. *La France Musicale*. 19 janvier 1840. P. 29-30.
149. Pontecoulant A.V. Conservatoire de musique. Seconde séance du comité d'enseignement. *La France Musicale*. 25 janvier 1840. P. 43-45.
150. Pontecoulant A.V. M. Coche et la nouvelle flûte. *La France Musicale*. 16 février 1840. P. 76-78.
151. Pontecoulant A.V. Des instrumens a vent et de leur construction. *La France Musicale*. 23 février 1840. P. 85-86.
152. Pougin, Arthur. Devienne. *Revue et gazette musicale de Paris*. 31 (1864), pp.

- 241-2, 251-2, 308-9, 316-17, 324-5, 355-6, 364-5.
153. Powell A. *The Flute*. Yale University Press, 2003. 347 p.
154. Prod'homme J.-G. Bibliographie des Périodiques Musicaux de Langue Française. *Bulletin de la Société française de musicologie*. 1918. T. 1. No. 2, pp.76–90.
155. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. – Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. 4 Auflage. Kassel : Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. 424 S.
156. Quantz J. *On Playing the Flute* / Translated with notes and an introduction E.R. Reilly. Second edition. Boston : Northeastern University Press, 2001. xlvii, 412 p.
157. Quantz, J.J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen. In : *Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Band I. Berlin, 1755. S. 197-250.
158. Quantz J. J. *Solfeggi pour la flûte traversière*. Nach dem Autograph erstmals herausgegeben von Winfried Michel and Hermien Teske. Faks. ed. Michel & Teske. Winterthur: Amadeus, 1978. 95 S.
159. Ratner L. *Classic music : Expression, Form and Style*. New York : Wadsworth Publishing Co Inc., 1980. 464 p.
160. Robert F., Gribenski J. Pierre, Constant (-Victor-Désiré). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (CD ROM).
161. Rockstro R. S. *A treatise on the construction, the history and the practice of the flute: including a sketch of the elements of acoustics and critical notices of sixty celebrated flute-players*. Facsimile reprint of 2nd ed. London: Musica Rara, 1967. xli, 664 p. URL: <https://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/rockstro/> (viewed on 13.11.2020).

162. Rubinoff Kailan R. Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich's Méthode de flûte, and the Disciplining of the Musician. *Journal of Musicology*, 2017, 34 (4), pp. 473–514.
163. Rubinoff, Kailan R. Toward a Revolutionary Model of Music Pedagogy: The Paris Conservatoire, Hugot and Wunderlich's Méthode de flute, and the Disciplining of the Musician. *The Journal of Musicology*, 2017. Vol. 34, Issue 4, pp. 473–514. URL: http://online.ucpress.edu/jm/article-pdf/34/4/473/194035/jm_2017_34_4_473.pdf (viewed on 28.12.2020).
164. Sarah K.G. Exploring the french flute school in North America : an examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moyse, and René Le Roy : These DMA / Louisiana State University, 2011. 105 p.
165. Scheck G. Die Flöte und ihre Musik. Mainz: Schott, 1975. 263 S. : Ill., graph. Darst., zahlr. Notenbeisp.
166. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart : F. Köhler, 1835. Band 1. A – Bq. 740 S.
167. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart : F. Köhler, 1835. Band 2. Braga – F-Moll. 749 S.
168. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart : F. Köhler, 1836. Band 3. Fockerodt–Irland. 748 S.
169. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart : F. Köhler, 1837. Band 4. Irregulärer Durchgang – Morin. 748 S.
170. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Neue hand-aus. in einem bande. Stuttgart : F. Köhler, 1849. iii, 918 S.

171. Schmid M.H. Die Revolution der Flöte Theobald Boehm 1794-1881. Katalog der Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum. Tutzing, 1981. 192 S.
172. Shulman, Laurie. Wunderlich, Johann Georg. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000. Електронні текстові дані (CD-ROM).
173. Stoltz L. The French Flute Tradition : These MM / University of Cape Town, 2003, 138 p.
174. Taffanel P., Fleury L. La flûte. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris : Librairie Delagrave, 1925. Part III. Vol. II, pp.1483-1525
URL: <https://www.metronimo.com/fr/bibliotheque/encyclopedie-de-la-musique-et-dictionnaire-du-conservatoire-2/1487.htm> (viewed on 13.10.2020).
175. Tellier M. Jean Louis Tulou : flûtiste, professeur, facteur, compositeur : (1786-1865). 2 vol. : Thèse Musicologie / Paris, CNSM, 1981, 578 p.
176. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (CD-ROM).
177. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 vol. Bd. 1. London : Macmillan Publishers London, 1980. 889 p.
178. Toff, Nancy. Monarch of the Flute : The Life of Georges Barrère. New York : Oxford University Press, 2005. 437 p.
179. Tromlitz J. G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. – Leipzig. A. F. Böhme 1791. Reprint of the original edition Leipzig 1791 / With introduction by Frans Vester. Buren : Knuf, 1985. xxiv, 376 S.
180. Tromlitz J. G. Über die Flöten mit mehrern Klappen. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1800. Facsimile: Buren, The Netherlands : Frits Knuf, 1991. x, 140 S.
181. Tromlitz J. G. The keyed flute / trans. and ed. with an introduction by A. Powell. Oxford : Clarendon press, 1996. 268 p.
182. Tulou J. Méthode de flûte progressive et raisonnée [Musique imprimée], adoptée par le Comité d'enseignement du Conservatoire national de musique, par

- Tulou,... Opera 100. Paris : Brandus (1851). Mainz : B. Schott's Söhne, n.d. (ca.1852). 137 p.
- 183.Underwood T. J. The life and music of Jaoues-Christophe Naudot : Doctoral dissertation / North Texas State University, 1971, 357 p.
- 184.Vanderhagen A. Nouvelle méthode de flûte. Paris, 1799 ? Firenze, 1984. 118 p.
- 185.Ventzke K. Die Boehmflöte. *Fachbuchreihe. Das Musikinstrument*. Frankfurt am Mein, 1966. Bd. 15. 92 S.
- 186.Vernaelde A. La société des concerts et les grandes associations symphoniques. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Paris, Librairie Delagrave, 1934. Vol. XI, pp. 3684-3714.
- 187.Walther J.G. Musikalisches Lexicon. Leipzig : W. Deer, 1732. Band 1. 659 S.
- 188.Wion, John. Orchestral Principal Flutists. URL: <https://www.johnwion.com/orchestra.html> (viewed on 13.12.2020).
- 189.Worman W.E. Boehm's Design of the Flute : A Comparison with That of Rockstro. *The Galpin Society Journal*. 1975, Apr. Vol. 28. P. 107-120.

ДОДАТОК А

Малюнки, таблиці



Мал. А. 2.1. Портрет Франсуа Дев'єна (близько 1792)

Худ. Ж-Л. Давід (1748-1825)

2

GAMME NATURELLE.

Les points noirs désignent les trous fermés et les «éros» les trous ouverts.

Gamme Dièzée et Bémolisée.

402

Мал. А. 2.2. Ф. Дев'єн. «Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute».

Таблиця аплікатури одноклапанної флейти

ECHILLE de tous les tons et Semitons de la FLûTE TRAVERSIERE par musique et par tablature. Blanche 1777

The image shows a page from a historical music book. At the top, the title reads 'ECHILLE de tous les tons et Semitons de la FLûTE TRAVERSIERE par musique et par tablature.' with the author 'Blanche 1777' on the right. The page is divided into three main sections: 'Notes de musique', 'Tablature', and 'Suite'.
1. 'Notes de musique': The top section contains two musical staves. The first staff shows a scale from D to D with notes labeled with letters: D, E, F, G, A, B, C, D. The second staff shows a scale from E to G with notes labeled: E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the notes are solfège syllables: 'mi fa sol la si ut re' and 'mi fa sol la si ut re mi fa sol'.
2. 'Tablature': The middle section consists of two sets of seven horizontal lines, representing the seven fingers of the left hand. Each line has small circles indicating finger positions for the notes in the scales above.
3. 'Suite': The bottom section contains two more musical staves. The first staff shows a scale from F to E with notes labeled: F, E, D, C, B, A, G, F, E. The second staff shows a scale from D to D with notes labeled: D, C, B, A, G, F, E, D. Above the notes are solfège syllables: 're si ut fa mi re' and 're si ut si la sol fa mi re'.
At the bottom right, there is a small text box: 'Les lignes au dessus et au dessous de ces notes indiquent pour remplir l'intonation de la Flûte.' A large letter 'A' is at the bottom right corner of the page.

Мал. А. 2.4. Ж. Оттетер. «Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois».

Таблиця аплікатури одноклапанної флейти

Echelle de tous les tons et demi-tons, de la Flûte Traversière.

Explication.
Les points perpendiculaires et Obliques dessous les notes correspondent à leur doigté dans la tablature. Les sept lignes parallèles de la tablature répondent au sept trous de la Flûte, les zéros noirs et blancs représentent ces trous; les blancs marquent quels trous de la Flûte doivent être ouverts, et les noirs quels trous doivent être fermés pour tirer le ton de la note qui est au dessus.

Avertissement.
Ut \sharp , et le Re \flat au commencement de l'Échelle ne sont pas des tons effectifs de la Flûte, on ne les fait qu'artificiellement; l'on voit par les points obliques que ces deux notes se doigtent de même que le Re naturel qui suit immédiatement après, mais outre le doigté il faut pour former ces deux notes, tourner la Flûte en dedans et élargir l'ouverture des trous à l'embouchure par ce moyen on baisse le son d'un demi-ton.

Мал. А. 2.5. А. Мао. «Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Jouer de la Flûte Traversière».

Таблиця аплікатури одноклапанної флейти

iv

GAMME PAR DIEZES
POUR LA FLÛTE À TROIS PETITES CLEFS.

N^o On a séparé les diezes des bémols afin d'ôter toute confusion, quoique cependant plusieurs se doignent de la même manière comme le SOL # et le LA ♭, le RÉ # et le MI ♭.

(1) Le FA # de la troisième octave étant trop bas sur presque toutes les Flûtes, il faudra, pour le rendre parfaitement juste, se servir de la petite clef du pouce tel qu'il est marqué; cependant on peut s'en passer dans les morceaux vifs.

Мал. А. 3.1. А. Юго і Й.Г. Вундерліх. «Мéthode de Flûte du Conservatoire».

Таблиця аплікатури чотиріклапанної флейти (дієзи)

GAMME PAR BÉMOLS
POUR LA FLÛTE A TROIS PETITES CLEFS.

(1) Voyez SOL^b et LA^b.

(2) Il y a deux manières de faire le si^b ou l' re^b ; cela dépend de la note que l'on fait ensuite; on peut le faire aussi en laissant toute la main droite fermée.

(3) On peut doigter le si^b ou re^b d'un haut de deux manières, la première comme on l'a indiqué, et la seconde en bouchant le premier trou; cela dépend des traits que l'on doit exécuter.

Мал. А. 3.2. А. Юго і Й.Г. Вундерліх. «Méthode de Flûte du Conservatoire».

Таблиця аплікатури чотирьохклапанної флейти (бемолі)

Exemple 1^{er}

Petite note.
Indication. Exécution.

Exemple 2.

Petite note au-dessus Petite note au-dessous

Intervalle d'un ton. Intervalle d'un demi-ton. Intervalle d'un demi-ton. Mem. Mem.

Exemple 3.

Préparation Préparation

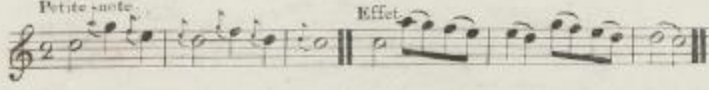
Exemple 4.

Exemple 5. *Allegro*

Exemple 6.


Мал. А. 3.3. А. Юго і Й.Г. Вундерліх. «Méthode de Flûte du Conservatoire».
Приклади виконання форшлагів [122, с. 20-21].

Exemple.



La petite note peut être posée au dessus comme au dessous de la note principale; quand elle est posée au dessous elle doit toujours être à un demi-ton d'intervalle de la grande note.


Exemple.



La petite note vaut ordinairement la moitié de la note dont elle est suivie: cette valeur est prise sur celle de la note même.

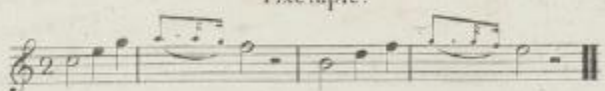
On l'appelle petite note préparée quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle, elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note.

Exemple.



On peut faire une double petite note de cette manière.


Exemple.



Cet agrément ne se marque point; c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double petite note qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes et en restant sur la grande.

Exemple.



6.

Мал. А. 3.4. J.-X. Lefèvre Méthode de clarinette.

Приклади виконання форшлагів [129, с. 11-12].

M U S I Q U E.

Aujourd'hui Concert Spirituel au Château des Tuileries.

Ce Concert commencera par une Symphonie del Signor *Sterkel*. — Mlle *Gavaudan* & M. *Moreau* chanteront un nouveau Motet à deux voix de la composition de M. *Floquet*. — M. *Vounderlich*, élève de M. *Rault*, exécutera pour la première fois un Concerto de flûte. — Mlle *Duchâteau*, chantera un Rondeau Italien del Signor *Sarti*. — M. *Dupont* exécutera une Sonate de violoncelle. — Mlle *St. Huberti* chantera un Air Italien de *Jomelli* — M. *Bertheaume* exécutera un Concerto de violon.

Le Concert finira par *Te Deum*, Motet à grand chœur de la composition de M. *Floquet*, dans lequel Mlle *Duchâteau*, MM. *Richer* & *le Gros* chanteront.

Journal de Paris, 7 juin 1778,

M U S I Q U E.

Aujourd'hui Concert Spirituel au Château des Thuilleries.

Il commencera par une Symphonie del Signor *Hayden*. — M. *Adrien* chantera un Air Italien del Signor *Piccini*. — M^{rs} *Pérignon* & *Guénin* exécuteront une Symphonie concertante. — M^{rs} *Lais* & *Rousseau* chanteront un Motet de la composition de M. *Goffec*. — M. *Vounderlich* exécutera un Concerto de flûte. — M^{lle} *Duchâteau* chantera un Air Italien del Signor *Sacchini*. — M. *Bruni* exécutera un nouveau Concerto de violon de sa composition. — On exécutera *la Nativité de N. S.*, Oratorio de la composition de M. *Goffec*, dans lequel M^{lle} *Duchâteau*, M^{rs} *le Gros* & *Lais* chanteront.

Journal de Paris, 24 decembre 1780

Мал. А. 3.5. «Journal de Paris».

Повідомлення про перший виступ Й.Г. Вундерліха 7 червня 1778 р
в «Духовних концертах» в королівському палаці в Тюїльрі
і концерт 24 грудня 1880

ДОДАТОК Б

Нотні приклади

Нотні приклади

En Sol majeur *Accord. Parfait* *Gamme*
Prélude
 I. ^{ERE}
SONATE
en Sol Majeur
Allegro
 Fz Fz
 Poco F Cresc Rinf Dol.

Приклад Б. 2.1. Ф. Дев'єн. «Нова школа для флейти: теорія і практика».

Соната № 1, G-dur. I ч.

Poco F Cresc Rinf Dol.
 Rinf Rinf

Приклад Б. 2.2. Ф. Дев'єн. «Нова школа для флейти: теорія і практика».

Соната № 1, G-dur. I ч.



Приклад Б. 2.3. Ф. Дев'єн. «Нова школа для флейти: теорія і практика».
Соната № 1, G-dur. II ч.



Приклад Б. 2.4. Ф. Дев'єн. «Нова школа для флейти: теорія і практика».
Соната № 1, G-dur. III ч.

1759-1803

Allegro

f

p

3

6

11

(tr)

ff

This musical score is for the first system of a piece, measures 1 through 11. It is written for piano and flute. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in measure 4, and *ff* (fortissimo) in measure 11. There are also trill markings '(tr)' above notes in measures 11 and 16. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 3. The system is divided into three parts: measures 1-5, 6-10, and 11.

Приклад Б. 2.5. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

16

(tr)

(tr)

21

This musical score is for the second system of the piece, measures 16 through 21. It continues the piano and flute arrangement. The key signature remains one sharp (F#). The system is divided into two parts: measures 16-20 and 21. Trill markings '(tr)' are present above notes in measures 16 and 19.

Приклад Б. 2.6. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

25 (A)

30 (mf)

35

p

Приклад Б. 2.7. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

97 (D)

p

102 (mf)

Приклад Б. 2.8. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

110

114

117

(E)

f

p

f

Приклад Б. 2.9. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

60

65

(B)

p

pp

Приклад Б. 2.10. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. I ч.

Romance
[Andante]

mf dolce

p *f*

5

p

Приклад Б. 2.11. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. II ч.

Rondo
Moderato

mf

p stacc. sempre

6

Приклад Б. 2.12. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 4, G-dur. III ч.

Allegro

tr

tr

Приклад Б. 2.13. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

5

9

13

17

tr

Приклад Б. 2.14. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

28

32

36

40

Приклад Б. 2.15. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

57

61

ff

65

68

Приклад Б. 2.16. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

73

76

79

Приклад Б. 2.17. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

The image displays a musical score for a flute and piano. It is divided into three systems, each with a flute staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 157-159):** Measure 157 shows a flute staff with a whole rest and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 158 has a whole rest in the flute and piano. Measure 159 features a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the flute staff.
- System 2 (Measures 160-162):** Measure 160 shows a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 161 has a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 162 has a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- System 3 (Measures 163-165):** Measure 163 shows a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 164 features a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 165 has a flute staff with a half note and a piano staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

Приклад Б. 2.18. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, е-молл. II ч.

5 *pp*

8 *tr*

11 *f* *p sostenuto*

Приклад Б. 2.19. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll. I ч.

Allegretto con variazioni

1

6 *f*

Приклад Б. 2.20. Ф. Дев'єн. Концерт для флейти з оркестром № 9, e-moll.
III ч.

Concerto n° 12

François Devienne
(1759-1803)
édité par André Papillon

Piano

Приклад Б. 2.21. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, А-дур.*
I ч.

Приклад Б. 2.22. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, А-дур.*
I ч.

Приклад Б. 2.23. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, A-dur.*
I ч.

Приклад Б. 2.24. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, A-dur.*
I ч.

Приклад Б. 2.25. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, А-дур.*
I ч.

Adagio

Приклад Б. 2.26. Ф. Дев'єн. *Концерт для флейти з оркестром № 12, А-дур.*
II ч.



Приклад Б.3.1. Е. Юго. Соната ор.8 №1, D-dur для флейти і basso continuo.
I ч.



Приклад Б.3.2. Е. Юго. Соната ор.8 №1, D-dur для флейти і basso continuo.
I ч.



Приклад Б.3.3. Е. Юго. Соната ор.8 №1, D-dur для флейти і basso continuo.
I ч.



Приклад Б.3.4. Е. Юго. *Соната ор.8 №1, D-dur для флейты і basso continuo.*
II ч.



Приклад Б.3.5. Е. Юго. *Соната ор.8 №1, D-dur для флейты і basso continuo.*
III ч.

ДОДАТОК В

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових іноземних виданнях

1. Рудика О.А. Историография французской флейтовой дидактики XVIII-XIX ст. *Res Humanitariae*. Klaipėda : Klaipėdos universitetas, 2020. Vol. XXVIII. P. 8–22. <https://doi.org/10.15181/rh.v28i0.2194>
2. Rudyka, Oksana. J.G. Wunderlich as a performer and teacher. *American Research Journal of Humanities Social Science*. 2021. Vol. 4. Issue 04. P. 23–27. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/05/E442327.pdf>

*Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України
за напрямом «мистецтвознавство»*

3. Рудика О.А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. № 34. Т. 4. С. 37–43. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-4-6>
4. Рудика О.А. Франсуа Дев'єн – «митець, гідний поваги та симпатій». *Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2020. Вип. 19. С. 136–147. <https://doi.org/10.33287/222041>
5. Рудика О.А. Виконавська і педагогічна діяльність професора Паризької консерваторії А. Юго. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Т. 2. Вип. № 48. С. 48–53. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-8>

Апробація результатів дисертаційної роботи

№ п/п	Тип конференції	Назва конференції	Місце і дата проведення	Тип участі
1.	XIV Міжнародна науково-практична конференція	Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях	Київ, 29-30 березня 2018 р.	Очна
2.	XIX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики	Динаміка становлення індивідуального стилю: особистість, школа, напрямок, епоха	Київ, 5-6 квітня 2019 р.	Очна
3.	Міжнародна науково-практична конференція	Теобальд Бьом і Україна. Традиції та тенденції розвитку виконавства на духових інструментах	Київ, 15-16 жовтня 2019 р.	Очна
4.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Стан і перспективи розвитку музичної освіти у галузі підготовки виконавців на духових та ударних інструментах в Україні	Київ, 4 листопада 2019 р.	Очна
5.	Міжнародна науково-практична конференція	Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти	Харків, 22-23 жовтня 2020 р.	On line