



УДК 780.641.2 «17» (410)
ORCID 0000-0002-3695-8822

Ігор Єрмак
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

ТРАКТАТ ЯКОБА ВРАГГА «IMPROVED FLUTE PRECEPTOR» У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Єрмак І. Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. У статті викладено результати дослідження трактату «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» Якоба Врагга (Лондон, 1792). В першій частині трактату представлені унікальні виконавські особливості англійського флейтового мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. На особливу увагу заслуговує розділ, присвячений прикрасам. Значну цінність представляє друга частина, яка складається зі збірки дуетів, арієт, фрагментів з творів видатних композиторів-сучасників Врагга, а також прелюдій різного рівня складності, що дає змогу сьогоднішнім виконавцям зрозуміти основи мистецтва прелюдування в Англії класичного періоду, навчитися імпровізувати правильно і у відповідному стилі. Аналіз даної праці засвідчив її важливість для сучасних музикантів-інструменталістів і істориків музики, а також підтвердив тезу про те, що кожна методична праця минулих епох є важливим джерелом унікальної інформації, яке не можна залишати поза увагою.

Ключові слова: флейта; трактат; Якоб Врагг; флейтове виконавське мистецтво; музичне мистецтво XVIII ст.

Єрмак И. Ю. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» в контексте теории флейтового исполнительского искусства второй половины XVIII в. В статье изложены результаты исследования трактата «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» Якоба Врагга (Лондон, 1792). В первой части трактата представлены уникаль-



ные исполнительские особенности английского флейтового искусства рубежа XVIII–XIX веков. Особого внимания заслуживает раздел, посвященный украшению. Значительную ценность в технологическом и в художественном отношении представляет вторая часть, состоящая из сборника дуэтов, ариетт, фрагментов из произведений выдающихся композиторов-современников Врагга, а также прелюдий разного уровня сложности, что позволяет сегодняшним исполнителям понять основы искусства прелюдирования в Англии классического периода, научиться импровизировать правильно и в соответствующем стиле. Анализ данной работы показал ее важность для современных музыкантов-инструменталистов и историков музыки, а также подтвердил тезис о том, что каждая методическая работа прошлых эпох является важным источником уникальной информации, который нельзя оставлять без внимания.

Ключевые слова: флейта; трактат; Якоб Врагг; флейтовое исполнительское искусство; музыкальное искусство XVIII в.

Yermak I. Jakob Wragg's treatise «Improved Flute Preceptor» in the context of the theory of flute performing art of the second half of the 18th century. Throughout the world work on music of the 18th – 19th centuries is conducted within the framework of historically informed performance – a direction that involves studying the historical and cultural context of the time of writing a work, the specifics of the performing arts of the era, and the use of replicas of historical instruments. This approach was formed in the twentieth century and showed how actual and interesting music of past epochs can be, if ancient musical texts are read adequately. The theoretical basis of historically informed performance is the ancient treatises written in English, French, Italian and German, which complicates their study by domestic musicians, in particular, performers on wind instruments. No treatise has yet been translated into Ukrainian, in Russian are available: «*Fon-tergara*» by S. Ganassi (1535), «*Principes de la flûte traversière...*» by J.-M. Hotterre (1707), «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*» by J. J. Quantz (1752), and «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» by J. G. Tromlitz (1791). Although the above-mentioned works are a base for musicians, however, given the difference in the specifics of the national styles of the XVIII century, as well as the dynamics of the development of performing and musical-theoretical thought, these four translations are not enough. Along



with the aforementioned treatises there are still about two hundred not-translated methodological works of the XVIII century for transverse flute. Most of them are not as global as, for example, Quantz's «*Versuch...*», but with their help we can understand many important nuances of national specificity and musical life of different countries.

The **objective** of this study is to include in the domestic scientific circulation the treatise «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (W. 284, op. 6, London, 1806) written by the English flutist and teacher Jacob Wragg, which will allow modern wind players to understand the specifics of the flute performing art of this era and to significantly enrich the arsenal of performance means.

For the solution of the study tasks were used historical, source-study, performance, textual and analytical **methods**.

In the first part of the treatise, Wragg reviewed the performance features that were inherent to the English flute art of the writing period of this tutor. Particular attention deserves sections devoted to the rules of posture, tempo, articulation syllables, and the performance of ornaments.

In the chapter about posture Wragg describes in detail the correct position of the lips, chin, hands and fingers on the instruments body and, most importantly, gives a step-by-step instruction on sound extraction. The exact execution of all instructions of the author brings the modern artist closer to understanding the sound standard of the English flutist in the 18th century.

The chapter about note value is dedicated to the interconnection between tempo and musical metre. According to the main rule, the larger number of the denominator in the time signature of the piece (the less the note value is denoted) represented a faster tempo.

For the articulation of absolutely all the notes Wragg offers to use only one syllable *too*, phonemic combination *tootle* corresponds to double tonguing, and *tootle too* – triple.

The chapter devoted to ornaments makes Wragg's «*Preceptor*» an indispensable source for studying the ornamental practices of the classical period. It reviewed the rules of decryption of appoggiaturas, turns, shake, beat, and very rare ornament which is called double shake and combines beat, shake and resolution.

Almost every theoretical chapter is illustrated by several “lessons” with gradual complications. This is very effective and convenient solution, in particular for



work, which is positioned as a self-taught teacher, since a student can incarnate it into practice after studying the theoretical material.

Wragg's work does not have a chapter which is dedicated to preluding, unlike many other treatises of that time, but judging by the fact that each block of duets in the certain tonality presented in the second part is preceded by a small light prelude, we can conclude that the tradition of preluding, which was widespread in the 17th century, did not disappear and continued its development in England until the end of the 18th century.

The second part represents a great value in the technological and artistic regard. It consists of a collection of duets, ariettes, excerpts from the works of prominent composers, and preludes of various levels of complexity, enabling contemporary performers to understand the basics of the art of preluding in England during the classical period, and learn how to improvise skillfully and in a suitable style.

This compilation of the most essential knowledge for beginners as well as for professional flutists made *«Improved Preceptor»* so popular that it was republished before 1855 for 40 times.

In the J. Wragg's treatise *«The Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute»* focused the basic theoretical and practical knowledge of the flute performance in England at the end of the 18th century. The great value of the treatise is that the information is set out in it, on the one hand, in detail and deeply, and on the other hand, it is concise and clear.

The **results** of the research support the idea that every methodical work of the 18th century is an important source of unique information that cannot be ignored. It is necessary to try to get acquainted with the greatest number of theoretical and practical manuals which had been written at this time for the most complete understanding of stylistic features of the performing arts of an era.

So, the treatise of Jakob Wragg *«Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute»* serves as an indispensable manual for contemporary flutists, who aspire to perform the ancient music stylistically correct, and for scientists, who engage in research the history of musical art of the 18th century.

Key words: flute; treatise; Jacob Wragg; flute performing art; musical art of the 18th century.



На сьогоднішній день у всьому світі робота з творами XVII–XVIII століть відбувається в рамках історично-інформованого виконавства – напрямку, який передбачає вивчення історико-культурного контексту написання твору, специфіки виконавського мистецтва епохи, а також (за можливістю) використання копій історичних інструментів. Цей напрямок сформувався в XX ст. і засвідчив, наскільки актуальною і цікавою може бути музика минулих епох за умови *адекватного прочитання старовинних музичних текстів*, яке, безумовно, неможливе без вивчення методичних праць, створених в ті часи.

Визначні діячі музичного мистецтва XVIII ст. залишили колосальну кількість виконавських і загально-естетичних наукових посібників, в яких виклали музично-теоретичні і технічні здобутки попередніх віків, увесь комплекс знань – своєрідний інструментарій виконавця.

Основні флейтові праці написані англійською, французькою, італійською і німецькою мовами, що ускладнює їх вивчення вітчизняними музикантами, зокрема виконавцями на духових інструментах. Українською дотепер не перекладений жоден трактат, російською доступні: «*Fontegara*»¹ Сільвестро Ганассі (1535), «*Основи гри на поперецьній флейті, блокфлейті і гобої*»² Жака-Мартена Оттетера (1707), «*Досвід настанов гри на поперецьній флейті*»³ Йоганна Йоахіма Кван-

¹ «Трактат про мистецтво гри на блокфлейті і про вільне варіювання» («*Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il guale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto*») придворного музиканта Венеціанського Дожа, інструменталіста в базиліці св. Марка і педагога Сільвестро Ганассі (Silvestro Ganassi dal Fontego, 1492 – прибіл. середина XVI ст.) [7:15]. Цей трактат є першою і єдиною суто практичною методою для дерев'яного духового інструменту, виданою у XVI столітті.

² «*Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traitez*» французького композитора, педагога, гобоїста і флейтиста при дворах Людовика XIV і Людовика XV Жака-Мартена Оттетера «Римлянина» (Jacques Martin Hotteterre le Romain, 1674–1763). Даний трактат є першою методичною працею для одноклапанної поперецьної флейти [9:196].

³ «*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*» камер-музиканта і вчителя гри на флейті пруського короля Фрідріха Великого Йоганна Йоахіма Кванца (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) [5]. Фундаментальний трактат, в якому відображена музична практика Дрездена і Берліна 1725–1755 років [9:199]. Розрахований на



ца (1752) і «Повне й ретельне повчання гри на флейті»⁴ Йоганна Георга Тромліца (1791).

Вищеназвані праці є базою для музикантів, проте, зважаючи на різницю в специфіці національних стилів XVIII ст., а також на динаміку розвитку виконавства і музично-теоретичної думки⁵, цих чотирьох перекладів все ж замало, адже вони не розкривають усіх нюансів величезної палітри виконавського мистецтва. Паралельно з вищенаведеними трактатами існує ще біля 200 (!) неперекладених, а отже недоступних для вітчизняних виконавців методичних праць XVIII ст., і це лише для поперечної флейти [9:195]. Більшість з них не такі всеохоплюючі, як, наприклад, «Досвід...» Кванца, або «Повчання...» Тромліца, і розглядають лише окремі аспекти флейтового виконавського мистецтва, але саме з їх допомогою ми можемо зрозуміти багато важливих нюансів національної специфіки і музичного побуту різних країн. Це і зумовлює **актуальність** даного дослідження, в якому вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто трактат для одноклапанної флейти «Покращений флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті» Якоба Врага і проаналізовано висвітлені в цій праці особливості англійського музичного виконавського мистецтва кінця XVIII ст.

музиканта-професіонала, а не аматора, як більшість попередніх праць. Окрім першої частини, яка присвячена тонкощам флейтового виконавства, включає розділи про мистецтво ансамблевого виконавства, питання музичної форми і стилю, естетичні проблеми музичного мистецтва першої половини XVIII ст.

⁴ «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» німецького флейтиста, педагога і майстра Йоганна Георга Тромліца (Johann George Tromlitz, 1725–1805) [7:78]. Праця за обсягом і змістовністю не поступається трактату Кванца. Однак, на відміну від останнього, в «Повчанні...» Тромліца не піднімаються питання акомпануючих інструментів, музичної форми та стилю, натомість автор заглиблюється у проблематику виконавства на флейті. В даному трактаті німецький вчений підсумовує всі здобутки виконавського мистецтва XVIII ст. і передбачає зміни в стилі виконання і конструкції флейти наступного століття.

⁵ Погляди теоретиків і виконавців коригувалися не тільки зі зміною поколінь, а й протягом життя однієї людини. Прикладом цього може служити Й. Й. Кванц, який скоригував свої думки щодо подвійного стакато і флейтової аплікатури в наступних після «Досвіду...» роботах [10:7].



Мета статті – ввести в вітчизняний науковий обіг трактат англійського флейтиста і педагога Jacob Wragg «*Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (W. 284, op. 6, London, 1806), що дозволить сучасним музикантам-духовикам зрозуміти специфіку флейтового мистецтва даної епохи та суттєво збагатити арсенал виконавських засобів.

Методологічною основою є сукупність методів, таких як історичний, джерелознавчий, текстологічний, аналітичний та виконавський.

У вітчизняній науковій літературі вивчення старовинних трактатів XVIII ст. значною мірою пов'язано з ім'ям В. П. Качмарчика. В своїх статтях і монографії «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.» [3] український вчений детально розглядає праці Й. Й. Кванца і Й. Г. Тромліца і зупиняється на особливостях виконавського мистецтва епохи, які описані в них.

З російськомовних джерел можна виділити кандидатську дисертацію Н. І. Хазанова «Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц» (2009), в якій представлені переклади названих трактатів. У 2013 р. побачив світ повний переклад трактату Кванца, авторами якого були К. Петеліна та М. Куперман [5]. Не можна залишати поза увагою і перекладену у 2005 році О. Юшкевич першу частину «*Dosvidu istynnoho mystecтва klawirnoji zru*» («*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*», I частина написана у 1753 р., II – у 1762 р.) Карла Філіпа Емануїла Баха (1714–1788) [1], яка хоч і орієнтована в першу чергу на клавіристів, але містить важливу інформацію стосовно специфіки виконавського мистецтва епохи, зокрема щодо особливостей виконання прикрас. Досить широко розкрита тема естетики і виконавства епохи Бароко у кандидатській дисертації Ю. В. Шелудякової «Національні стилі і виконавські традиції епохи бароко» (2008) [8], в якій автор спирається на трактати Ганассі, Оттетера і Кванца. Історія і специфіка флейтового виконавства Франції детально представлена у кандидатській дисертації В. А. Захарової «Флейтова культура Франції (генезис, шляхи і закономірності розвитку)» (2008) [2]. Натомість, англійське флейтове мистецтво не потрапляє у коло інтересів ані вітчизняних, ані пострадянських вчених.



Набагато детальніше питання виконавського мистецтва XVIII ст. розкриті в роботах закордонних науковців, які найчастіше спираються саме на першоджерела – трактати. Найвизначнішою роботою в цьому напрямку є докторська дисертація Т. Е. Ворнера «*Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*» (1964) [18], в якій автор детально висвітлює питання артикуляції, темпу, динаміки, орнаментики, імпровізації. В кінці вчєний приводить упорядкований список з 439 трактатів для дерев'яних духових інструментів XVII–XVIII ст. у алфавітному порядку та коментарі до них.

Найбільш близькою до теми нашого дослідження є докторська дисертація Х. Кроун «*Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century*» (2013) [11], яка присвячена життєвому і творчому шляху флейтиста, педагога і композитора, попередника Я. Врагга – Л. Гренома.

Однак, у вищезазначених роботах Кроун та Ворнера, як і у всіх інших відомих нам публікаціях, що стосуються виконавського мистецтва XVIII ст., про Я. Врагга, в кращому випадку, сказано декілька загальних речень. Детального ж аналізу виконавського трактату англійського флейтиста немає в жодній з них.

XVIII ст. – епоха бурхливого розвитку культури, змін світоглядних концепцій і, як наслідок – мистецьких стилів. В музиці цього часу співіснували бароко, класицизм, галантний стиль та сентименталізм. Відбувався безкінечний творчий пошук нових засобів виразності. Виконавці-інструменталісти і музичні майстри були активними учасниками цього процесу. Рівень виконавської майстерності невпинно ріс і «переростав» певні існуючі моделі інструментів, що породжувало необхідність їх модернізації. В історії поперечної флейти друга половина XVIII ст. стала в певному сенсі унікальним періодом. З кінця 1750-х років одноклапанний інструмент почав інтенсивно модернізуватись. Майстри, переважно англійці, доукомплектували флейту спочатку трьома, потім п'ятьма і, зрештою, сімома додатковими клапанами⁶. До початку XIX ст. нова восьмиклапанна флейта вже зміц-

⁶ Близько 1760 р. лондонські майстри П'єтро Флоріо (Pietro Florio, пр. 1730–1795),



нила свої позиції і широко розповсюдилась по всій Західній Європі⁷. Разом з тим, інструмент старої системи продовжував користуватись величезною популярністю і існував поряд з чотирьох-, шести- і восьмиклапанними флейтами. Більшість методичних праць цього періоду створювались саме для одноклапанного інструмента, але до них також додавались і невеликі інструкції для різних видів багатоклапанних флейт⁸.

В цей час для флейти була написана колосальна кількість сольних і ансамблевих творів, які до сьогодні не втратили цінності та виконуються сучасними музикантами різних рівнів – від учнів шкіл до концертних виконавців.

Загальноєвропейська тенденція зростання популярності одноклапанної флейти у всіх прошарках суспільства на початку XVIII ст. торкнулася і туманного Альбіону. Інструмент користувався значним попитом як у професіоналів, так і у аматорів. Для нього писали як корінні англійці, так і музиканти, що емігрували до Лон-

Каліб Гедні (??) і Річард Поттер (Richard Potter, 1728–1806) додали до одноклапанної флейти клапани *Gis*, *B*, *F*; вони ж у 1774 р. подовжили нижнє коліно і додали дві ноти першої октави *Cis'*, *C'*; у 1782 р. доктор Ю. Й. Г. Рібок (Justus Johannes Heinrich Ribock, 1743–1785) додав клапан *C''* (*C'''*); у 1786 р. Й. Г. Тромліц презентував довгий клапан *F*. Таким чином була сформована восьмиклапанна флейта, яка стала вінцем технічної думки майстрів XVIII ст. Більше про розвиток конструкції поперечної флейти можна дізнатися з книги Ненсі Тофф «*The flute book. A complete guide for students and performers*» [16:42–61].

⁷ Не зважаючи на безперечні плюси покращеного інструмента, виконавці не спішали відкладати свої одноклапанні флейти. На те було кілька причин. По-перше, флейтисти скептично ставились до надійності механіки нових клапанів (пружини, які керували ними, нерідко ламалися, а подушки прикривали отвори не зовсім герметично). По-друге, виконавці не хотіли вивчати нову аплікатуру. Через це нові клапани часто використовувались не для покращення «виделочних» нот, а лише для виконання трелей і різноманітних прикрас, які було неможливо чисто виконати на одноклапанній флейті. По-третє, багато авторитетних професіоналів вважали, що на чистоту інтонації впливає не стільки інструмент, скільки виконавець. Клапани, на їхню думку, були зроблені тільки для того, щоб привернути більше уваги до поперечної флейти [16:46].

⁸ Як наприклад у трактаті «*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*» Й. Г. Тромліца [7:82–371], та «*Nouvelle méthode de flute*» А. Вандерхагена (Amand Vanderhagen, 1753–1822) [17].



дона з усієї Європи: Д. Перселл (Daniel Purcell, пр. 1664–1717)⁹, Й. К. Пепуш (Johann Christoph Pepusch, 1657–1752)¹⁰, Г. Ф. Гендель (1685–1759)¹¹, Й. Е. Гальярд (Johann Ernst Galliard, пр. 1687–1749)¹², К. Ф. Абель (Carl Friedrich Abel, 1723–1787)¹³, Й. К. Бах (Johann Christian Bach, 1735–1782)¹⁴, Й. К. Фішер (Johann Christian Fischer, пр. 1733–1800)¹⁵, Томмазо Джордані (Tommaso Giordani, 1733–1806)¹⁶ та інші [16:206–208, 234–235].

⁹ Органіст і композитор епохи Бароко, молодший брат Г. Перселла. Автор церковної музики, музики до спектаклів, флейтових сонат і дуетів.

¹⁰ Англійський альтист, клавесиніст, органіст і композитор німецького походження. З-під його пера вийшли дванадцять англійських кантат, численні маски (англійський музично-драматичний жанр), мотети, оди, арії, сонати для духових інструментів з *basso continuo*.

¹¹ В доробку Генделя збірки сонат як для поперечної, так і для поздовжньої флейти, тріо-сонати за їх участю, концерт для флейти, гобоя і двох скрипок.

¹² Англійський композитор німецького походження, виконавець на рекордері і гобої, придворний музикант датського принца Георга (1653–1708), чоловіка англійської королеви Анни (1665–1714). Видав збірку з шести сонат для поздовжньої флейти.

¹³ Німецький композитор і виконавець-віртуоз на віолі да гамба. Автор 6-ти сонат для флейти з басом (*op.* 6), 6-ти квартетів (*op.* 12), 4-х тріо-сонат для двох флейт і *basso continuo* (*op.* 16).

¹⁴ В доробку наймолодшого з синів Й. С. Баха – квартети з однією або двома флейтами (*op.* 8, *op.* 19), шість квінтетів для флейти, гобоя, скрипки, альтя і *basso continuo* (*op.* 11), концерти G-dur (W C78) та D-dur (W C79) для флейти з оркестром, концертні симфонії № 8 для солюючих флейти, гобоя і фагота, та № 12 для двох кларнетів та фагота з акомпанементом струнних, двох гобоїв і двох валторн, де в другій частині (Larghetto) партія першого гобоя змінюється на сольну партію флейти.

¹⁵ Німецький композитор і найбільш відомий у 1770-х роках в Європі соліст-гобоїст. Написав 10 флейтових сонат, 10 концертів для гобоя або флейти, 6 флейтових дуетів.

¹⁶ Італійський клавесиніст, органіст і композитор, що виступав та створював музику у Німеччині, Австрії, Нідерландах, Франції, Ірландії та Англії. Серед його численних камерних творів: квартети для поперечної флейти, скрипки альтя і віолончелі (*op.* 2), 6 камерних концертів для флейти, 2-х скрипок і *basso continuo* (*op.* 3), 6 дуетів для двох флейт (*op.* 7), 6 легких соло для флейти і *basso continuo* (*op.* 9), 6 тріо для флейти, альтя і віолончелі (*op.* 12), 6 концертів для флейти, 2-х скрипок і *continuo* (*op.* 19), 6 сонат для скрипки або флейти з клавесином або фортепіано (*op.* 24), 3 сонати для флейти або скрипки, басової віолі чи альтя з клавесином або фортепіано (*op.* 30).



Наявність величезної кількості музикантів-аматорів, які бажали навчитися мистецтву флейтової гри, зумовила потребу у методичній базі, якої на початку XVIII ст. в Англії не існувало. Спритні видавці заповнили утворену лауну численними анонімними перекладами трактату Ж.-М. Оттєтера «*Principes de la flûte traversière...*». На базі одного з таких перекладів, що був здійснений у 1729 р., Пітер Преллер (Peter Prellleur, 1705 – пр. 1741)¹⁷ створив два окремих трактати – для поздовжньої і для поперечної флейт, що увійшли до його збірки «*The modern musick-master or, the universal musician*»¹⁸ [10:9]. Вперше видана у 1731 році, збірка витримала велику кількість перевидань і стала справжнім бестселером серед методичних праць того часу.

Флейтові трактати Преллера залишались на англійських теренах єдиними повними і цілісними методичними посібниками для поперечної і поздовжньої флейт аж до 1766 року [9:202] – саме тоді в Лондоні вийшли друком «*Зрозумілі і прості інструкції для гри на німецькій флейті*» («*Plain and easy instructions for playing on the german-flute*»), автором яких був флейтист і композитор Льюїс Греном (Lewis Granom, пр. 1700 – пр. 1780). Це був не просто перший суто англійський підручник для флейти, це була *перша методична праця, створена англійцем для дерев'яного духового інструменту* [11:57]. Трактат включав в себе розділи, присвячені базовим музично-теоретичним відомостям та найрізноманітнішим виконавським питанням: постановці при грі на флейті, амбушюру і виконавському диханню, орнаментиці, подвійному і потрійному стакато тощо. Також трактат містив викладені на 18 (!) сторінках таблиці трельних аплікатур – найбільш деталізовані з усіх, що були надруковані у XVIII ст. Крім того, Л. Греном пропонував 32 авторські прелюдії у 12 мажорних і 10 мінорних тональностях, дуети для двох флейт без акомпанементу і для флейти з цифрованим басом [11:58]. Принципи флейтового виконав-

¹⁷ Композитор, класесиніст, органіст і музичний теоретик французького походження, що жив і працював у Лондоні.

¹⁸ Повна збірка складається з семи окремих виконавських трактатів для рекордера, флейти, гобоя, скрипки, класесину і голосу. Праця також включає розділ з історії музичного мистецтва і словник музичних термінів [15].



ства були викладені Греномом чітко і зрозуміло, і, разом з тим, глибоко і детально, що зробило працю незамінною для музикантів різного рівня виконавської майстерності. Всі методичні роботи для флейти англійських авторів, створені від моменту їх появи (1766 р.) і аж до кінця XVIII ст. або повністю копіювали частини з «Інструкцій...», або використовували їх напрацювання у дещо зміненому вигляді.

Не втримався від запозичень і флейтист та педагог Якоб Врагг¹⁹. В своєму трактаті «Флейтовий наставник: або повне мистецтво гри на німецькій флейті» («*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*», Лондон, 1792) він без посилання на Гренома скопіював з праці останнього деякі фрагменти тексту і таблицю аплікатур для одноклапанного інструменту. Також він додав до трактату інструкції для восьмиклапанної флейти, вже досить популярної на той час, і власні музичні приклади. Особистий внесок Врагга виявився досить вагомим: трактат став настільки популярним і затребуваним, що з 1792 по 1802 рр. він витримав 20 перевидань, адже в ньому були сконцентровані найнеобхідніші як для початківців, так і для професійних флейтистів знання. У 1806 р. Врагг випустив «Покращений флейтовий наставник» («*Improved Flute Preceptor*», *W. 284 // op. 6 //*), який до 1818 р. перевидавався ще 14 разів [11:107].

В даній статті ми аналізуємо два видання «Покращеного флейтового наставника», які знаходяться у вільному інтернет-доступі:

¹⁹ Нам не вдалося знайти жодних біографічних даних про Якоба Врагга. Однак з його власних методичних праць ми можемо почерпнути деяку інформацію. Наприклад, у першому виданні трактату «*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» (1792) Врагг позиціонує себе як вчитель флейти і гобоя («*Teacher of the German flute and Oboe*») [18:332], також на користь цього свідчить його трактат «Гобойний наставник; або мистецтво гри на гобойі» («*The Oboe preceptor; or the art of playing the oboe*», Лондон, 1792) [18:333]. У розділі «Кілька побіжних спостережень щодо восьмиклапанної флейти» з флейтового трактату автор, в якості доказу надійності інструмента, зауважує, що професія змушує його брати флейту з собою у різні частини міста і восьмиклапанний інструмент при цьому завжди залишається в порядку («...my profession compels me to carry it [восьмиклапанну флейту] with me to different parts of the Town ... and I never found it out of order») [19:15]. Отже, з цього можна зробити висновок, що Врагг або мав велику кількість учнів у різних частинах Лондона, або, що ймовіріше, був концертуючим виконавцем.



авторське, що вийшло у Лондоні в 1806 р. [19] і бостонське²⁰, приблизно 1855 року [20]. Американське видання відрізняється від англійського розширеною другою частиною. Вона доповнена збіркою тем і варіацій з поступовим ускладненням. На титульній сторінці бостонського видання зазначено, що воно базується на сороковій лондонській редакції («From the fortieth London edition») [20]. Тобто трактат перевидавався як мінімум 40 (!) разів. Зважаючи на таку кількість перевидань трактату, можемо припустити, що між різними редакціями могли існувати деякі відмінності в тексті. Опосередковано це підтверджується в книзі американської флейтистки Р. Браун (Rachel Brown) «The early flute: a practical guide», де містяться відомості з трактату Врагга, яких немає в жодному з видань, доступних нам. Отже, найімовірніше, дослідниця користувалася іншою редакцією²¹.

На титульній сторінці автор визначає свою роботу як «...повне мистецтво гри на німецькій²² флейті, виконане ідеально легко для кожного виконавського рівня, виключно на нових засадах²³; і за допомогою якого кожен, хто має музичний смак, може незабаром оволодіти знанням цього інструмента без допомоги вчителя...»²⁴ [19]. Трактат включає в себе: розділи, присвячені базовим правилам теорії музики; розділи з покроковими вказівками щодо правильної поста-

²⁰ Видавництво Oliver Ditson & Co.

²¹ Однак, якою саме, авторка, на жаль, не вказує.

²² Одноклапанна флейта XVIII мала декілька назв. У трактатах вона згадується або як поперечна (іт. – flauto traverso, фр. – la flute traversiere чи нім – die Querflote), або як німецька (фр. – flute d'Allemagne, англ. – German flute) флейта. До початку XIX століття композитори частіше за все уточнювали цими назвами той інструмент, який вони хотіли бачити у складі ансамблю, оскільки майже до 1750-х років назва flauto чи flute в партитурі найчастіше означала використання повздовжньої флейти, ще досить популярної в той час [16:188–189].

²³ Як ми вже зазначали вище, до третьої чверті XVIII ст. методична база англійського флейтового виконавського мистецтва складалася виключно з перекладів іноземних авторів. Отже, можна припустити, що Врагг, наголошуючи, на тому, що його трактат базується на нових засадах, хотів тим самим привернути увагу потенційних покупців-англійців і підвищити цінність своєї роботи в їхніх очах.

²⁴ «...the whole ART of playing the German Flute Rendered perfectly easy to every Capacity, On Principles entirely New; And by which any one, who has a Taste for Music, may soon acquire a Knowledge of that Instrument, Without the Aid of a Master...» [19].



новки пальців, рук і губного апарату; вправи на різні види техніки з поступовим підвищенням складності (автор називає їх «прогресивними уроками»²⁵); авторські інструкції для восьмиклапанної флейти і численні приклади музичних творів.

Зупинимось на деяких специфічних особливостях флейтового виконавського мистецтва кінця XVIII ст., які представлені у праці.

Перший розділ трактату присвячено базовим **правилам постановки**. Врагг детально описує правильне положення губ, підборіддя, рук і кожного пальця на тілі інструмента, а також дає покрокову інструкцію щодо звуковидобування. Автор пропонує починати заняття на «голівці» флейти, відокремленій від корпусу, і тільки після досягнення певного результату збирати флейту повністю. Зауважимо, що даний методичний прийом успішно використовується дотепер.

Для **артикулювання** абсолютно всіх нот він пропонує склад тоо (в українській вимові звучить приблизно як «ту»), на відміну від трактатів Кванца (1752) чи Тромліца (1791), де приводиться величезна кількість різноманітних артикуляційних комбінацій зі зміною голосних і приголосних.

Далі викладені базові **правила теорії музики**. Майже кожен теоретичний розділ проілюстрований кількома заняттями-вправами з поступовим ускладненням. Це дуже ефективно і зручне рішення, зокрема для праці, що позиціонується як самовчитель, адже учень може одразу після вивчення теоретичного матеріалу втілити його у практиці.

Більшість авторів виконавських трактатів пишуть про **зв'язок метру та темпу**. За цим правилом, чим більше значення мав знаменник у розмірі п'єси (чим меншу тривалість він позначав), тим швидший був темп [14:60]. Врагг не є виключенням і також присвячує увагу даному питанню. Так, у тридольному метрі для найповільніших темпів використовувались $\frac{3}{2}$, для середніх – $\frac{3}{4}$, для найшвидших – $\frac{3}{8}$. У дводольному ситуація була трохи іншою: С, за Враггом, був найповільнішим зі «звичайних» розмірів, С – на рівень швидшим, розміри С і 2 використовувались у найшвидших п'єсах. Далі автор по-

²⁵ «Progressive lessons» [19].



яснює: «...зараз ці різні позначення регулюються такими термінами, як Adagio, Largo, Andante та ін.»²⁶ [19:7].

В одному з видань трактату Р. Браун знаходить пояснення способу виконання синкоп, де Врагг фактично навів приклад специфічного барокового штриха *mezzo-staccato*²⁷, коли атака всіх нот крім першої реалізується досить інтенсивним поштовхом повітря без участі язика. Він пише, що синкопована нота повинна бути підштовхнута диханням на середині тривалості [10:54].

Врагг наводить *таблиці апікатур* для основної тональності одноклапанної флейти – D-dur, а також таблицю для хроматичної гами і для трелей. Для деяких хроматичних нот запропоновано по декілька варіантів апікатур з метою поліпшення строю²⁸ і полегшення виконання деяких пасажів. Далі він пише: «Гам, де ви бачите дві ноти в одній колонці, як наприклад *dis* і *es* <...>, вони обидві виконуються одним способом, хоч і по-різному позначаються»²⁹ [19:5]. Отже, на відміну від Кванца і Тромліца, у чийх трактатах дієзні ноти відрізняються на комму³⁰ від бемольних [7:137; 5:47], англійський флейтист *пропагує рівномірно темперований стрій*.

Розділ, присвячений *прикрасам*, робить «Настанови» Врагга незамінним джерелом для вивчення орнаментацийної практики класичного періоду.

²⁶ «But these different marks are now regulated by technical terms, such as Adagio, Largo, Andante, &c. &c.» [19:7]

²⁷ Схожий штрих згадується також у працях Й. Кванца (1752), Т. Борде (1755) Ш. Дельюса (1761), Г. Тромліца (1791), пізніше у Дж.-Г. Альтеса (1880), В. Барге (1880) [10:53–54].

²⁸ На флейтах зроблених в різних майстернях і навіть на різних флейтах одного майстра стрій деяких нот міг коливатися в діапазоні чвертьтону. В такому випадку виконавець мусив знаходити для них альтернативні апікатури. Більшість авторів флейтових трактатів XVIII–XIX ст. приводять найуживаніші з таких апікатур у своїх працях.

²⁹ «Where you see two Notes in the same Column, as for instance *dis* and *es*, in the second Column above, they are both played the same way, though of different signification» [19:5].

³⁰ «Комма (др.-грец. Кόμμα – відрізок) в теорії музики – загальна назва для мікроінтервалів величиною приблизно 1/7 – 1/10 цілого тону, що з'являються, як правило, при зіставленні однотипних інтервалів у різних музичних настройках (темпераціях)» [5:34].



З наведених автором прикладів розшифровок *аподжіатур*³¹ зрозуміло, що всі вони повинні виконуватися за рахунок основної ноти (за принципом *сустракції*), акцентуючи у такий спосіб дисонанс (Приклад 1 [20:7]).

Приклад 1



В такті 8 між першою і другою долями та у такті 9 між двома восьмими другої долі проілюстровані прохідні форшлаги, які розшифровуються Врагом також за рахунок основної ноти. В трактаті його німецького сучасника Г. Тромліца (1791 р.), а також в праці Й. Й. Кванца (1752), різновид аподжіатури між низхідними терціями пропонується виконувати за рахунок попередньої ноти (за принципом антиципації), що було характерно для французької традиції. А фламандський кларнетист А. Вандерхаген (Amand Vanderhagen, Amand Van der Hagen, 1753–1822) в *«Nouvelle méthode de flute»* (Париж, 1790 р.) пропонує різні варіанти розшифрування прохідного форшлагу [17:39]. *Ситуація, коли три авторитетних музиканти з різних країн Європи, що написали флейтові трактати з проміжком приблизно в один рік, розходяться у поглядах щодо єдино правильного розшифрування однієї з найпоширеніших прикрас XVIII ст., ще раз доводить необхідність вивчення якомога більшої кількості методичного матеріалу епохи, з творами якої працює виконавець.*

³¹ Іт. *appoggiatura*, фр. *port de voix*, нім. *Vorschlag* – прикраса, що являє собою затримання на неакордовій ноті з подальшим розв'язанням у акордову. Може виконуватись, в залежності від місця знаходження, або за рахунок тривалості наступної ноти, або за рахунок попередньої. Також може бути короткою і довгою, в залежності від музичного стилю і місця використання. У XVIII ст. більш розповсюдженою була довга аподжіатура, що виконувалась за рахунок основної (наступної) ноти.



Ілюструючи *gruneto* (*turns*), Врагг наводить два різновиди даної прикраси: з верхньої, та, більш рідкісне, з нижньої допоміжної ноти (Приклад 2 [20:7]).

Приклад 2

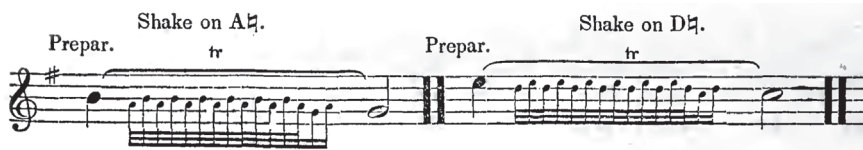


Досить детально англійський флейтист підходить до тлумачення «однієї з найпрекрасніших і найскладніших» [7:302] прикрас XVIII ст. – *трелі* (*shake*). За Враггом, ідеальна трель складається з трьох діатонічних нот, «...перша з яких називається підготовчою нотою; а дві останні її [трелі] розв'язанням»³² [19:9]. Саму трель необхідно грати рівно і досить швидко, але не на стільки, щоб завадити слуху розрізняти обидві ноти. Розв'язання потрібно виконувати трохи повільніше, щоб воно добре прослуховувалось (Приклад 3 [20:8]). Як і у випадку з прохідним форшлагом думки різних авторів, сучасників Врагга, як щодо рівності трелі, так і щодо швидкості двох нот розв'язання, різняться. А. Вандерхаген, наприклад, пропонує починати прикрасу повільно, і прискорювати її до кінця [17:40], в той час як Г. Тромліц хорошою треллю вважає таку, що виконується рівно. Розв'язання ж повинно, за Тромліцем, бути швидшим, ніж трель [7:306]. Однак, не зважаючи на різноманітні національні особливості виконання цієї прикраси, протягом всього XVIII ст. незмінними залишалися три основні складові: 1) затримання (з верхньої чи з нижньої ноти); 2) власне трель; 3) розв'язання (з однієї, або з двох нот).

³² «A Perfect Shake is composed of three Diatonic Notes; the first of which is called the Preparative Note; and the two last its Resolution» [19:9].



Приклад 3



Наступна описана прикраса – *Beat* (ан. биття, удар), аналог французького *батману* (*Battement*)³³, позначається буквами *bt*, або *b* над нотою. Врагг каже, що, як і трель, *beat* повинен бути підготовленим, однак нижньою, а не верхньою нотою. Також, як видно з прикладу (Приклад 4 [20:8]), в даній прикрасі відсутні дві ноти розв'язання перед останньою нотою.

Приклад 4



Унікальним в своєму роді є об'єднання³⁴ *beat* і трелі у одну велику прикрасу, яка, як каже автор, «має дуже гарний ефект і може бути названа *Подвійною Треллю (Double Shake)*» [19:9]. Позначається буквами *bt* над нотою. Місця її використання – «завершення повільних частин, особливо в [творах] соло³⁵» [19:9] (Приклад 5 [20:8]). Як ви-

³³ Схожий вид прикраси обговорюється у трактатах Ж.-М. Оттетера [13:34], Й. Кванца [5:97], Г. Тромліца [7:297–298], однак, він трактується як різновид морденту, а не трелі, як у Врагга, і, частіше за все, виконується більш коротко, ніж представлено у англійського флейтиста.

³⁴ У своїй роботі Кванц також каже, що від об'єднання «простих форшлагів з мілкими прикрасами чи французькими мелізмами ... мелодія стає набагато жвавішою і яскравішою» [5:97].

³⁵ У XVIII ст. Solo називалися як твори для інструмента без акомпанементу, так і твори для інструмента з basso continuo.



дно з прикладу 5, *beat* потрібно було виконувати з *crescendo* до початку трелі, а далі сходити на *diminuendo* до розв'язання. Завдяки своїй виразності дана прикраса долає рівень додаткового, факультативного елемента, тобто власне прикраси, і стає своєрідним інтонаційним зворотом, окремою мелодичною фігурою, що виводить її з технічного рівня на рівень художній.

Приклад 5



У трактаті наведені таблиці трельних аплікатур для одно-, чотири- і шестиклапаних флейт, які в кінці XVIII ст. були вже дуже поширеним явищем як серед виконавців-професіоналів, так і серед аматорів [16:217].

Починаючи ще з «Фонтегари» Ганассі (1535) питанню *артикуляції* у флейтових виконавських трактатах приділялося багато уваги, адже чіткість та різноманітність музичної мови завжди вважалася ознакою професіоналізму, надихала виконання життям і наповнювала його яскравими барвами. В трактатах XVIII–XIX ст., наряду з колосальною кількістю різновидів артикуляційних складів, представлено не меншу кількість варіантів артикулювання *подвійного стакато* [10:59]. Першим хто описав даний вид техніки був Й. Й. Кванц³⁶. Він запропонував використовувати для подвійного стакато складне

³⁶ У трактаті «Opera Intitulata Fontegara» (Венеція, 1535) для повздовжньої флейти С. Ганассі описуються три види двоскладових артикуляційних груп: *teke, tere, lere* [7:22]. Перша з них в дещо видозміненому вигляді (*tuku, taka*) використовується в сучасному духовому виконавському мистецтві для техніки подвійного язика. І хоча в часи Ганассі не було такого поняття як подвійне стакато, це «не виключало можливості використання комбінованої атаки *teke* для підвищення рухових функцій язика», вважає В. П. Качмарчик [4:17]. Отже, в деякому сенсі, першим в питанні використання техніки подвійного стакато можна вважати С. Ганассі, який жив двома століттями раніше Й. Й. Кванца.



фонемне поєднання *did'll*. Протягом всього XVIII ст. у флейтовій виконавській практиці превалювали такі його варіації, як: *did'll*, *di del*, *tar'll*, *ta d'll*, *di-l* у Німеччині та *loul* у Франції. В Англії найпопулярнішою була комбінація складів *tootle* (*toot-tle*, *tut-tle*). Вперше представлена органістом і композитором Е. Міллером (Edward Miller, 1735–1807) як *tut-tle* у передмові до його «Шести соло для німецької флейти» («Six Solos for a German Flute», Лондон, 1761) і детально пояснена Л. Греномом як *toot-tle* в його трактаті (1766) [11:71–72], вона широко використовувалась англійськими флейтистами протягом другої половини XVIII ст. Через свою виняткову швидкість і стабільність в нижньому регістрі дана комбінація залишалась популярною навіть у XIX ст., хоча вже на його початку були придумані більш гострі і чіткі структури *d-g*, *t-k*, в яких не було голосних звуків [10:61]. У своєму трактаті Враг пропонує для артикулювання *подвійного стакато* фонемне поєднання *tootle*. Він пише: «Головна складність в досягненні цього в ударі і відбитті язика від піднебіння, промовляючи до себе в цей час слова *Tootle Tootle*³⁷, і уважно спостерігаючи, щоб ноти звучали чисто і чітко»³⁸ [19:14]. Для засвоєння цієї складної навички автор трактату дає три вправи. І якщо в двох перших представлено подвійне стакато, то в третій, що написана в розмірі $\frac{9}{8}$, кожна комбінація з трьох восьмих починається складами *tootle* і закінчується *too* (Приклад 6 [20:13]). Таке поєднання в сучасній виконавській практиці називається потрійним стакато.

Приклад 6

Too tootle too tootle too, &c., in the same manner for each three Quavers. too too

Якоб Враг був прибічником використання нового **восьмиклапанного інструмента**. У розділі «Кілька побіжних спостережень щодо

³⁷ Українською це звучить приблизно як *тутл*, або *тутіл*.

³⁸ «The chief difficulty in acquiring this is in the Action and Re_Action of the Tongue against the Roof of the Mouth, pronouncing at the same time the words *Tootle Tootle* to yourself, and carefully observing to sound the notes clearly and distinctly» [19:14].



восьмиклапанної флейти» він зауважує, що цінність інструмента залежить від досконалості його інтонації, а нова флейта, в порівнянні з її попередницями, на кінець XVIII ст. була варіантом з найчистішим строєм. Багато музикантів-сучасників Врагга дотримувалися іншої думки щодо цього і негативно ставилися до будь-якої модернізації одноклапанної флейти – ідеального, з їх точки зору, інструмента. Вони посилалися на те, що кожен клапан додавав нестабільності у загальну конструкцію, міг в найвідповідальніший момент недостатньо герметично закривати отвір, а то й взагалі вийти з ладу. Однак, Врагг наводить власний приклад: не зважаючи на часті переїзди, восьмиклапанна флейта не підвела його жодного разу [19:15]. На його думку, якщо майстри зуміли ідеально підігнати один клапан, то ніщо не повинно завадити їм зробити те саме з іншими сімома. У розділах про восьмиклапанний інструмент, після його короткого технічного описання, Врагг наводить кілька музичних прикладів, де можливе використання додаткових клапанів.

Друга частина праці – практична. Вона складається з 61 авторського дуету³⁹ в мажорних тональностях, що найчастіше використовувались у флейтовому виконавському мистецтві другої половини XVIII ст. (D, G, C, F, B, Es, As, A, E), збірки з 20 арієт, додатка з «улюбленою колекцією шотландських і інших арій»⁴⁰ [19:56] та представлених у американському виданні 1855 р. «заклучних вправ, що складаються з витончених виписок [з творів] прославлених авторів, доповнених прикрасами»⁴¹ [20:84].

Музичні приклади – важливе джерело, з якого можна дізнатися про особливості виконавського мистецтва епохи.

Композитори XVIII ст. переважно приділяли мало уваги позначенню *штрихів* у своїх творах. Існували сталі виконавські традиції,

³⁹ Деякі з дуетів написані спеціально для флейт з додатковими клапанами, і їх виконання на одноклапанній флейті пов'язане з неабиякими технічними труднощами. В такому випадку автор супроводжує їх короткими ремарками, наприклад: «Цей урок призначений для ознайомлення з двома довгими клапанами» («This Lesson is intended to introduce the two long Keys») [19:42].

⁴⁰ «Containing a favorite Collection of Scottish and other Airs» [19:56].

⁴¹ «Finishing exercises, consisting of elegant extracts from celebrated authors, arranged with embellishments» [20:84].



керуючись якими музикант сам міг пропонувати і застосовувати певні штрихові комбінації при виконанні тієї чи іншої мелодичної лінії. Нерідко автори методичних трактатів XVIII ст. цілі розділи своїх праць присвячували правилам використання штрихів⁴². У трактаті Врагга немає окремого розділу про штрихи, але на прикладі арій і вправ, викладених ним у другій частині праці, можна визначити найуживаніші *штрихові комбінації*, що побутували у виконавській практиці кінця XVIII ст.

Так, найчастіше автор використовує у поступеному русі восьмими та шістнадцятими послідовності по два *legato* та по два *legato* – два *staccato*. Нерідко при обспівуванні першої ноти верхньою чи нижньою допоміжною зустрічається комбінація з одного *staccato* і трьох *legato*, або навпаки. В послідовностях восьмими в розмірі $\frac{3}{8}$ і $\frac{6}{8}$, найбільш вживаною є комбінація з двох *legato*, одного *staccato*, але використовувались також варіанти з одного *staccato* і двох *legato*, або суцільного *staccato*. Трапляються також ліги на половину такту і навіть на увесь такт, що було великою рідкістю в першій половині XVIII ст.

У роботі англійського автора немає розділу присвяченого *прелюдуванню*⁴³, але, судячи з того, що кожному блоку дуетів у визначених тональностях, представлених у другій частині, передує маленька легка прелюдія, можна зробити висновок – традиція прелюдування, що була широко розповсюджена у XVII ст., не зникла і продовжила свій розвиток у Англії кінця XVIII – початку XIX ст. Останніми нотними прикладами трактату є збірка прелюдій у найбільш використовуваних тональностях і група більш легких прелюдій в найпопулярніших то-

⁴² Наприклад, як у трактаті А. Вандерхагена [17:36–38].

⁴³ Традиція прелюдування є досить давньою, і сягає корінням епохи Середньовіччя. Співаки, що акомпанували собі на арфі, перед виконанням пісні настроювали інструмент. Згодом такі настройки перетворилися на імпровізовані прелюдії до пісні, яка йшла згодом, і виконувалися навіть в тому випадку, коли інструмент був налаштований заздалегідь [12:50]. В епоху Бароко прелюдії поділялися на два основні типи: 1) *prelude composé* – створювалась композитором, як початкова частина циклу (прелюдії у французьких сюїтах, або прелюдія до фуги у німецькій музиці); 2) *prelude de caprice* – короткий вступ в тональності і характері подальшого твору, що імпровізувався музикантом під час виконання [12:49]. У трактаті Врагга представлені прелюдії другого типу.



нальностях для початківців («for beginners») ⁴⁴ [19:62]. Така кількість прикладів підтверджує важливість традиції прелюдування для виконавського мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. і, що найважливіше, дає змогу сучасним виконавцям зрозуміти основи цього мистецтва в Англії класичного періоду, навчитися імпровізувати правильно і у відповідному стилі.

Отже, в трактаті Я. Врагга «*The Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*» сконцентровано базові теоретичні і практичні знання з флейтового виконавства Англії кінця XVIII ст. Велика цінність трактату полягає в тому, що інформація викладена в ньому, з одного боку, детально і глибоко, а з іншого – стисло і чітко. Особливої уваги заслуговують розділи про прикраси, тривалості нот (де піднімається питання залежності темпу від музичного розміру), артикулювання подвійного і потрійного стакато. Друга частина трактату – збірки авторських дуетів (вибудованих по принципу ускладнення тональностей), арієт, а також витяги з творів видатних композиторів-сучасників Врагга, які є відмінним практичним посібником для флейтистів різного рівня підготовки як в технічному, так і в художньому планах. Збірки прелюдій різного рівня складності є підтвердженням важливості даної традиції для виконавського мистецтва кінця XVIII ст.

В праці Якоба Врагга представлені унікальні виконавські особливості, які були притаманні флейтовому мистецтву Англії другої половини XVIII ст. Отже, для науковців, які займаються дослідженням історії музичного мистецтва XVIII ст., і для сучасних флейтистів, які прагнуть стилістично вірно виконувати музику композиторів, що жили і працювали в цей час в Англії і залишили у спадок значний флейтовий репертуар (К. Ф. Абель, Й. К. Бах, Й. К. Фішер, Т. Джордані та ін.), трактат Якоба Врагга є незамінним джерелом цінної інформації.

⁴⁴ Акцент на традиції прелюдування не є винятком. А. Вандерхаген, наприклад, присвячує окремий розділ цьому питанню. Він каже, що починати прелюдувати необхідно з самої «колиски», спочатку «заміняючи прелюдію» простими тризвуками і гамоподібними пасажами [17:66].



ЛІТЕРАТУРА

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Е. Бах. — Санкт-Петербург : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. — 170 с.
2. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции (Генезис, пути и закономерности развития) / В. А. Захарова // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — С.-П., 2008. — 214 с.
3. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. / В. П. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 310 с.
4. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко / В. П. Качмарчик // Старинная музыка. — 2005. — № 3–4. — С. 17–22.
5. Кванц И. И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо / И. И. Кванц. — Санкт-Петербург : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 2013. — 387 с.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. — М. : Музыка, 1973. — 152 с.
7. Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц / Н. И. Хазанов // Дисс. ... кандидата искусствоведения. — М., 2009. — 423 с.
8. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко / Ю. В. Шелудякова // Дисс. ... кандидата искусствоведения. — Тамбов, 2008. — 244 с.
9. Boland J. D. *Method for the one-keyed flute*. — Berkeley : University of California Press, 1998. — 224 p.
10. Brown R. *The early flute: a practical guide*. — New York : Cambridge University Press, 2002. — 179 p.
11. Crown H. *Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century* / Helen Crown // *Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy*. — Cardiff, 2013. — 237 p.
12. Ewa Gubiec, "The art of prelude on the flute in the 18th century in France". — Режим доступу : <http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/dmdocuments/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf>.
13. Hottererre Jacques Martin, *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois et autre Instruments de Dessus*, Paris : Chris-



tophe Ballard, 1741. — Режим доступу : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf.

14. Lawson C., Stowell R. *The historical performance of music: an introduction. — New York : Cambridge University Press, 1999. — 219 p.*

15. *Prellieur Peter; The Modern Musick-Master, or The Universal Musician, London 1806. — Режим доступу : [http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_\(Prellieur%2C_Peter\)](http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_(Prellieur%2C_Peter)).*

16. Toff N. *The flute book: a complete guide for students and performers. — 2nd edition. — New York : Oxford University Press, 1996. — 468 p.*

17. *Vanderhagen Amand, Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté, Pleyel, Paris 1798. — Режим доступу : [http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_\(Vanderhagen%2C_Amand\)](http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_(Vanderhagen%2C_Amand)).*

18. Warner T. E. *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries / Thomas Everett Warner // Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. — New York, 1964. — 459 p.*

19. *Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, London 1806. — Режим доступу : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP264327-SIBLEY1802.26075.6521-39087031762612_PM544.pdf.*

20. *Wragg Jakob, Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute, Oliver Ditson & Co., Boston ca. 1855. — Режим доступу : <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP281308-PMLP428502-wraggs-fluteprece00wrag.pdf>.*

REFERENCES

1. Bach C. P. E. (2005). *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry [An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments]*. Saint Petersburg : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 170.

2. Zakharova V. A. (2008). *Fleitovaia kultura Frantsyi (Genesis, puti i zakonomernosti razvitiia) [Flute culture of France (Genesis, ways and patterns of development)]*. Saint Petersburg, 214.

3. Kachmarchik V. P. (2008) *Nemetskoe fleitovoe iskusstvo XVIII–XIX vv. [German flute art of the 18th and 19th centuries]*. Donetsk : Yugo-Vostok, 310.



4. Kachmarchik V. P. (2005) *Fleitovaia artikuliatsiia epokhi barokko [Flute articulation of the Baroque period]*. *Early Music*, 3–4, 17–22.
5. Quantz J. J. (2013) *Opyt nastavleniia v igre na fleite traverso [On playing the flute]*. Saint Petersburg : EARLY MUSIC PUBLISHING HOUSE, 387.
6. Couperin F. (1973) *Iskusstvo igrы na klavesine [The Art of Harpsichord Playing]*. Moskva : Muzyka, 152.
7. Khazanov N. I. (2009). *Starinnye traktaty ob iskusstve igrы na fleite: S. Ganassi, Zh.-M. Otteter, I. G. Tromlits [Ancient treatises on the art of playing the flute: S. Ganassi, J.-M. Hotteterre, J. G. Tromlitz]*. Moscow, 423.
8. Sheludiakova Yu. V. (2008) *Natsionalniie stili i ispolnitelskiiie traditsii fleitovoi muzyki epokhi barokko [National styles and performing traditions of baroque flute music]*. Tambov, 244.
9. Boland J. D. (1998) *Method for the one-keyed flute*. Berkeley : University of California Press, 224.
10. Brown R. (2002) *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press, 179.
11. Crown H. (2013) *Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century*. Cardiff, 237.
12. Ewa Gubiec, “The art of preluding on the flute in the 18th century in France”. Available at : <http://www.amuz.lodz.pl/lifemotion/dmdocuments/notes-muzyczny-2016-2/049-086--notes-muzyczny-2-6-2016.pdf>.
13. Hottererre Jacques Martin, *L’art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hauboіs et autre Instruments de Dessus*, Paris : Christophe Ballard, 1741. Available at : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf
14. Lawson C., Stowell R. (1999) *The historical performance of music: an introduction*. New York, USA : Cambridge University Press, 219.
15. *Prellieur Peter, The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, London 1806. Available at : [http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_\(Prellieur%2C_Peter\)](http://imslp.org/wiki/The_Modern_Musick-Master%2C_or_The_Universal_Musician_(Prellieur%2C_Peter)).
16. Toff N. (1996) *The flute book: a complete guide for students and performers. — 2nd edition*. New York : Oxford University Press, 468.
17. *Vanderhagen Amand, Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Pleyel, Paris 1798. Available at :



[http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_\(Vanderhagen%2C_Amand\)](http://imslp.org/wiki/Nouvelle_m%C3%A9thode_de_flute_(Vanderhagen%2C_Amand)).

18. Warner T. E. (1964) *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*. New York, 459.

19. Wragg Jakob, *Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*, London 1806. Available at : http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP264327-SIBLEY1802.26075.6521-39087031762612_PM544.pdf.

20. Wragg Jakob, *Improved Flute Preceptor; or the whole art of playing the German Flute*, Oliver Ditson & Co., Boston ca. 1855. Available at : <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP281308-PMLP428502-wraggs-fluteprece00wrag.pdf>.