

Научная статья

УДК 788.5

DOI: 10.36871/hon.202301014

**ЭВОЛЮЦИЯ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА***Ли Мэйсинь*Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

star0707liiii@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8241-9686

В ансамблевых произведениях западноевропейских композиторов вплоть до конца XVII века господствовала бесклапанная поперечная флейта. Однако в связи с выдвиганием на первый план новой барочной эстетики и появившимися в этой связи требованиями к звучанию инструментария ее роль менее чем за полвека сошла на нет. В этой связи флейта стала быстро эволюционировать (как в чисто конструктивном плане, так и в исполнительской манере) и уже к середине XVIII века достигла необычайных высот, заняв одно из ведущих мест не только в ансамблевой практике, но и в сольном репертуаре. Это стало возможным, прежде всего, благодаря постепенному внедрению в строение инструмента клапана, позволяющего проводить его точную настройку, исполнять хроматические гаммы, а также все виды существовавших в барочной практике мелизмов. Хотя сам процесс совершенствования инструмента первоначально начался в Италии и Франции и несколько позже — в Германии, но в этой стране он заявил о себе особенно ярко. Именно немецкая композиторская и исполнительская школы первой половины XVIII века без преувеличения явились кульминацией развития и внедрения в практику поперечной разновидности этого инструмента. Актуальность исследования заключается в потребности анализа и систематизации информации о развитии флейтового репертуара немецких композиторов первой половины XVIII века как для музыкантов-практиков, так и для музыковедов. Научная новизна состоит, прежде всего, в попытке автора показать значимость флейты как солирующего, так и ансамблевого инструмента в творчестве ведущих композиторов Германии данного периода.

Ключевые слова: флейта, музыкальная культура Германии, первая половина XVIII века, исполнительство

Для цитирования: Ли Мэйсинь. Эволюция репертуара для флейты в творчестве немецких композиторов первой половины XVIII века // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 14–21. <https://doi.org/10.36871/hon.202301014>

Original article

**EVOLUTION OF THE FLUTE REPERTOIRE IN THE WORKS
OF GERMAN COMPOSERS IN THE FIRST HALF OF THE XVIIITH CENTURY***Li Meixin*Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
star0707liiii@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8241-9686

© Ли Мэйсинь., 2023

Until the late XVIIth century, the valveless transverse flute dominated the ensemble works of Western European composers. However, with the rise of new Baroque aesthetics and consequent requirements for the sound of instruments, its role faded away in less than half a century. In this regard, the flute began to evolve rapidly (both constructively and in performing manner) and by the middle of the XVIIIth century it reached extraordinary heights, occupying one of the leading places not only in ensemble practice, but also in solo repertoire. First of all, this became possible due to the gradual introduction of a single valve into the structure of the instrument, which allowed it to perform chromatic scales and all types of melismas that existed in Baroque practice, as well as to be precisely tuned. Although this process began initially in Italy and France, and somewhat later in Germany, it was in this country that it manifested itself most clearly. Without exaggeration, it was the German composing and performing school of the first half of the XVIIIth century that culminated the development of the transverse version of this instrument. The relevance of the study lies in the need for both practicing musicians and musicologists to analyze and systematize the information about the development of the flute repertoire of German composers in the first half of the XVIIIth century. The scientific novelty consists, first of all, in the author's attempt to show the significance of the flute as a solo and ensemble instrument in the work of the leading German composers of the period under study.

Keywords: flute, German musical culture, first half of the XVIIIth century, performance

For citation: Li Meixin. Evolution of the Flute Repertoire in the Works of German Composers in the first half of the XVIIIth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 1 (34), pp. 14–21. <https://doi.org/10.36871/hon.202301014> (In Russian)

При исследовании различных источников, касающихся флейтового искусства прошлого, обращает на себя внимание тот факт, что с точки зрения развития репертуара и исполнительства на этом инструменте первая половина XVIII века изучена недостаточно подробно. Несмотря на то, что такие авторитетные авторы как М. Дебо [8], Э. Путник [9], Б. В. Тризно [3], Н. Тофф [10], Ю. А. Усов [4], Ю. В. Шелудякова [6] и некоторые другие исследователи в своих трудах касаются этой темы, все же степень ее разработки весьма далека от того, чтобы делать обоснованные и глубокие выводы. Именно эта причина явилась катализатором нашей попытки восполнить такой пробел.

На территории Германии одноклапанная поперечная флейта начала приобретать популярность со второй четверти XVIII века. Об этом свидетельствует как практически полное отсутствие методических пособий по игре на флейте, изданных к тому моменту¹, так и незначительное количество флейтовых произведений, написанных немецкими композиторами.

¹ К середине века на территории Германии было издано всего два теоретических трактата, в которых содержались исключительно аппликатурные таблицы для одноклапанной флейты: «*Museum musicum theoretico practicum*» (1732) Ж. Майера (1689–1768) и «*Musicus autodidaktos* 1738) Иоганна Эйслея (1698–1763).

Одним из немногих, кто создавал в первой половине XVIII века в Германии музыку для поперечной флейты, был И.-С. Бах (1685–1750). О его жизни и творчестве существует обширная литература — различного рода исследования, книги, монографии и статьи. Однако флейтовому репертуару в них, как правило, уделяется мало внимания. Для кого И.-С. Бах писал свои флейтовые опусы и все ли они вышли именно из-под его пера, на сегодня остается загадкой. Наиболее полно вопрос об авторстве флейтовых произведений раскрыт в трудах Г. Эпштейна, Ф. Блуме, А. Дюрра, Р. Л. Маршалла. На постсоветском пространстве подобная информация представлена в книге Т. Шабалиной «Рукописи И.-С. Баха. Ключи к тайнам творчества» [5, 283–294]. Тема связей Баха с представителями прусского двора времен Фридриха II тщательно проработана в книге В. П. Качмарчик [1, 99–108].

Для флейты И.-С. Бах создал партиту, три сонаты с *cembalo obbligato*, три — с *continuo*, три трио-сонаты, сюиту № 2 и Бранденбургский концерт № 5. Также флейте соло и дуэту флейт композитор поручает развернутые сольные реплики в кантатах и Страстях.

В наше время чаще других сочинений композитора исполняются флейтовые сонаты, созданные в разные годы. Долгое время считалось, что все флейтовые сонаты были написаны в Кетене между 1717 и 1723 годами

(Ф. Шпитт, А. Швейцер, М. Друскин), однако последние исследования опровергли эту гипотезу [5, 283–293]. К Кетенскому периоду относится только сольная партита Ля минор (*BWV 1013*; ок. 1720), все прочие флейтовые произведения созданы в Лейпциге. Написание сонат Си минор и Ля мажор с *cembalo obbligato* (*BWV 1030*, *BWV 1032*; 1736–1737), отличающихся особой сложностью для исполнителей, исследователи связывают с посещением Бахом в 1717 году Дрездена, где он познакомился с французским флейтистом-виртуозом П. Г. Бюффарденом. Соната Ми мажор для флейты и *continuo* (*BWV 1035*; 1741, адресованная камергеру М. Г. Фредерсдорфу) написана также для Берлинского двора. Создание сонаты Ми минор (*BWV 1034*; 1720) связывают с работой Баха в этот период над кантатами с очень развитой партией флейты [5, 283–293].

С 1960-х годов под вопросом находится авторство сонат Ми бемоль мажор и До мажор (*BWV 1031*, *BWV 1033*, обе датируются началом 1730-х годов). В связи с этим они не были включены в полное собрание сочинений И.-С. Баха, изданное в 1963 году (*Neue Bach-Ausgabe*). Основанием для сомнений послужил стилистический анализ, выявивший нетипичную для Баха форму сонаты, недостаточно развитое полифоническое письмо, частые параллельные движения голосов и т. д. Есть предположение, что они написаны К.-Ф.-Э. Бахом или другими учениками И.-С. Баха. По одной из версий, соната была создана сначала для флейты-соло — развертывание мелодической линии флейтовой партии сонаты очень похоже на партитуру Ля минор (*BWV 1013*), а цифрованный бас как задачу по композиции написал для нее сын, Филипп Эммануэль, который к тому же был одним из талантливейших учеников.

В то же время на титульных листах всех сохранных копий сонат Ми бемоль мажор и До мажор имя автора значится, как "*JS Bach*". Т. В. Шабалина, проведшая текстологический анализ данных произведений, считает, что оснований для сомнения в авторстве И.-С. Баха нет, а появление новых галантных черт в некоторых произведениях свидетельствует об эволюции стиля композитора [5, 292–293].

Одним из самых сложных произведений эпохи барокко для одноклапанной флейты является сольная партита Ля минор (*BWV 1013*). Произведение написано в форме сюиты из четырех частей: аллеманда, куранта, сарабанда и бурре

Во флейтовой партите, как и в других произведениях для инструментов соло, И.-С. Бах использует скрытую полифонию. В аллеманде движение идет непрерывным потоком шестнадцатых, при этом полностью отсутствуют паузы для «вдоха». Единственная остановка приходится только на первую вольту первого колена. Высочайшая нота аллеманды — *a* третьей октавы, которая была нестабильна на одноклапанной флейте и почти не использовалась во флейтовой музыке эпохи барокко. В куранте часто встречаются скачки на интервалы вплоть до квартдецимы, которые в быстром темпе требуют от исполнителя идеального владения амбушюром. Очень высокая техническая сложность произведения может свидетельствовать или о том, что при создании своего первого флейтового опуса И.-С. Баху не хватило опыта, или же о том, что первоначально партита задумывалась для другого инструмента. Однако на рукописной копии (автограф до сих пор не найден) указана именно поперечная флейта [1, 103].

И.-С. Бах является также автором трех трио-сонат с участием поперечной флейты. В сонате Соль мажор (*BWV 1038*) для флейты, скрипки и *continuo* композитор дает указание спустить две верхние струны скрипки вниз на тон для смягчения звучания и лучшего микста с нежным тембром флейты. В отличие от сольных сонат и партиты, флейтовые партии в сонате До мажор (*BWV 1039*) для двух флейт и *continuo* очень удобны для исполнения: тональность — одна из самых легких для игры на одноклапанной флейте, постепенные пассажи, минимальное количество хроматизмов, комфортный средний регистр. Трио-соната Ми минор (*BWV 1079*) является одной из частей «Музыкального подарка», посвященного Фридриху II. Как и все остальные части цикла, соната написана на предложенную королем тему. При ее создании Бах принимал во внимание музыкальные предпочтения монарха, поэтому произведение написано в галантном стиле

Поперечная флейта исполняет сольную партию (вместе со скрипкой и клавесином) только в одном из Бранденбургских концертов — концерте № 5 Ре мажор (*BWV 1050*). В концерте № 2 Фа мажор (*BWV 1047*) солируют продольная флейта, гобой, труба и скрипка, а в концерте № 4 (*BWV 1049*) — две блок-флейты и скрипка. Поперечная флейта вместе со скрипкой и клавесином также имеет сольную партию в концерте Ля минор (*BWV*

1044), созданном Бахом на основе его прелюдии и фуги для клавесина (*BWV 894*) и средней части органной сонаты (*BWV 527*).

Одним из самых известных произведений И.-С. Баха для флейты является сюита № 2 си минор (*BWV 1067*), которая, как и концерт (*BWV 1044*), была написана для вечеров *Collegium musicum* в Лейпциге. Цикл состоит из французской увертюры и шести танцев: рондо, сарабанды, бурре, полонеза с дублем, менуэта и *badinerie* (скерцо). В течение почти всего сочинения флейта дублирует первую скрипку. Значительные сольные реплики появляются только в средней части увертюры, в дубле полонеза (дуэт басового голоса /тема/ и флейты /вариации/) и в скерцо.

Композиционное мастерство и высшее художественное качество сольных и ансамблевых флейтовых произведений И.-С. Баха сделали их в XVIII веке одними из наиболее часто исполняемых произведений для флейты.

Однако И.-С. Бах был не единственным немцем, который в первой половине XVIII столетия создавал музыку для обеих разновидностей флейты (блокфлейты и поперечной). Творческое наследие Й. К. Шикхарда (1680–1762) — композитора, исполнителя на деревянных духовых инструментах и автора трактатов для блокфлейты и гобоя в большей степени состоит из произведений для дискантовой (альтовой) блокфлейты: 13 сборников сонат для одной и двух блокфлейт с *continuo*, три сборника арий для блокфлейты и *continuo*, шесть концертов для четырех блокфлейт с цифрованным басом.

Он также аранжировал шесть *Concerti Grossi* (op. 6) А. Корелли для двух блокфлейт и *continuo*. Для поперечной флейты с *continuo* Й. К. Шикхардом созданы два сборника сонат, а его «Музыкальный алфавит» (op. 30; ок. 1735) состоит из 24 сонат для поперечной флейты, скрипки или блокфлейты с *continuo*, охватывающих почти полный квартетный круг, хотя в то время большинство композиторов пытались писать для духовых инструментов только в тональностях, удобных для исполнителей.

Немецкая флейтовая музыка первой половины XVIII века испытала сильное влияние итальянского национального стиля, отражение которого лежит и на творчестве композитора и теоретика И. Д. Хайникена (1683–1729). После получения музыкального образования в Школе св. Фомы и изучения юриспруденции в Лейпцигском Университете Хайникен отправился в Италию, где про-

вел семь плодотворных лет, познакомившись со многими известными композиторами, в частности с А. Вивальди. Среди его работ четыре сольных флейтовых концерта, три ансамблевых концерта с сольными партиями флейт, а также сонаты, трио- и квартет-сонаты. Кроме этого, почти у всех *concerto grosso* Хайникена поперечные или продольные флейты являются участниками группы *solo*, а в концерте Си-бемоль мажор (*S 211*) сольные партии исполняют четыре блокфлейты.

Итальянская музыка повлияла также на творчество скрипача и композитора И. М. Мольтера (1696–1765). Он получил образование в Эйзенахе и работал скрипачом при дворе баденского маркграфа Карла III Вильгельма. Позже отбыл в Италию, где в течение трех лет овладевал теорией композиции, изучал партитуры А. Вивальди, Т. Альбини, А. Марчелло, Б. Марчелло и А. Скарлатти. Произведения для поперечной флейты занимают одно из центральных мест в его творчестве и включают: десять концертов для флейты со струнными, концертно для четырех флейт, шесть концертно для двух флейт и виолончели, шесть концертно для двух флейт, двух валторн и *continuo*, три концертно для флейты, двух виол да гамба и клавесина, концертно для флейты, скрипки, альты и *continuo*, три концерта для двух флейт, двух валторн, струнных и *continuo*, концерт для двух флейт, струнных и *continuo*, а также сонаты и четыре сборника по шесть небольших дуэтов для двух флейт без аккомпанемента. И. М. Мольтер был одним из немногих авторов, создавших концерт для флейты *d'amore* (*in A*), струнных и *continuo* (*MWV 6.14*). Его флейтовые произведения написаны в галантном и классическом стилях и отличаются чрезвычайно ярким мелодизмом.

Коллегой И. М. Мольтера на службе у маркграфа Карла III Вильгельма был скрипач и композитор С. Бодинус (ок. 1700–1759). Большинство его работ — это камерная музыка, хотя есть и оркестровые произведения. 12 трио-сонат для флейты, скрипки и *continuo* из сборника «Музыкальные дивертисменты» написаны в форме *da chiesa*, хотя иногда вместо привычных *Andante*, *Allegro*, *Adagio*, *Presto* композитором использованы танцевальные части (менуэты, бурре и т. д.). Также С. Бодинус является автором 13 концертов для флейты с оркестром, увертюры для флейты, скрипки и оркестра, флейтовых дуэтов, концерта для флейты и фагота со струнными и *continuo*, и квартет-сонат с участием флейты.

Начиная с 1720 года при дворе герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских работал композитор и теоретик эпохи барокко Г. Г. Штельцель (1690–1749). В его обязанности входило написание одной кантаты в неделю, что не мешало ему создавать вне работы оперы, гостиные кантаты, серенады, всевозможные вокальные и инструментальные произведения. До настоящего времени дошло меньше половины его наследия. Сохранились три флейтовых концерта, двойные концерты для флейты и скрипки, флейты и гобоя, а также около 20 трио-сонат для двух флейт (или флейты и скрипки) с *continuo*.

В творчестве Г. Ф. Телемана (1681–1767) переплелись полифонический и гомофонно-гармонический стили. На протяжении всей своей жизни он вел поиски новых гармонических средств и вместе с тем никогда не пренебрегал возможностями, которые предоставлял контрапункт. Индивидуальный композиторский стиль Телемана постоянно развивался и менялся. Ярким примером этого является написанная в возрасте восьмидесяти четырех лет кантата «Ино», в которой композитор приближается к драматическому стилю Г. В. Глюка.

Произведения для флейты занимают значительное место в наследии Телемана. Они охватывают почти все возможные инструментальные жанры: 12 фантазий для флейты соло, 13 сонат для флейты с *continuo*, шесть партит для флейты с басом, десять сонат для двух флейт с басом и без, шесть флейтовых дуэтов, шесть сонат-канонов для двух флейт, 25 трио-сонат для разных составов с одной или двумя флейтами, десять квартетов с участием одной или двух флейт, 16 сюит, около 30 концертов, где одна или две флейты выступают или как самостоятельные сольные инструменты или в группе с другими. Почти столько же произведений Телеман написал и для блокфлейты.

Необычными для своего времени являются 12 фантазий для флейты без аккомпанемента (*TWV 40:2–13*, 1732–1733). Немногие в XVIII веке решались писать для духового инструмента соло. Телеман, однако, блестяще справился с этой задачей. В большинстве фантазий использована скрытая полифония. В некоторых медленных частях основные звуки мелодической линии дополнены двумя нижними аккордовыми. Причем выписаны аккордовые звуки двумя способами:

1) меньшими по сравнению с мелодической линией длительностями (например

Largo из Фантазии № 3, где шестнадцатые — аккордовые, а четверть с точкой — мелодические звуки);

2) форшлагами (*Largo* и *Dolce* в Фантазии № 5). В быстрых частях встречаются разложенные аккорды в прямом или ломаном движении. При подвижном исполнении в зале с сильной реверберацией (а в XVIII веке большинство залов были именно такими) создается эффект звучания целого аккорда.

Широкие скачки в быстрых частях, большое количество проходных хроматизмов, частое отсутствие мест для набора дыхания, необходимость четкого разграничения голосов в полифонической фактуре — все это делает фантазии Г. Ф. Телемана, наряду с партитой И.-С. Баха, одними из самых сложных для исполнения произведений XVIII века для флейты.

Не меньший интерес представляют 12 методических сонат Телемана *TWV 41* для флейты с *continuo* (первый сборник датирован 1728 годом, второй — 1732-м). В их медленных частях автором выписаны две альтернативные версии флейтовой партии: на верхней строчке мелодия дана без украшений, на нижней представлен ее обильно орнаментированный вариант. Отметим, что в случае исполнения всех украшений полностью теряется мелодический каркас, появляется чувство обременения и перенасыщенности. Вероятнее всего, Телеман проиллюстрировал большинство возможных вариантов орнаментирования с учебной целью, чтобы была возможность выбора, а также использования схожих украшений не только в этих сонатах, но и в других произведениях². Наряду с примерами импровизаций, правила исполнения которых зафиксированы в трактатах того времени, методические сонаты Г. Ф. Телемана являются чрезвычайно ценными образцами искусства свободной орнаментации первой половины XVIII века.

² Телеман не первый предложил возможные варианты орнаментирования именно в виде двух строк: основная мелодия и ее орнаментированный вариант. В 1710 году под редакцией Э. Роже (*Etienne Roger*) и П. Мортье (*Pierre Mortier*) вышел сборник из 12 скрипичных сонат А. Корелли (*op. 5*) с уже орнаментированными вариантами мелодии во всех разделах *Adagio*. По словам издателей, авторство украшений принадлежало именно Корелли, однако комментарии самого композитора по этому вопросу отсутствуют [7, 127]. В случае с произведениями Телемана авторство украшений не вызывает сомнения.

Бесспорно, величайшей фигурой в немецком флейтовом исполнительском искусстве этого периода был И. И. Кванц (1697–1773). Он соединил в себе исполнительский, композиторский, педагогический, музыкально-теоретический и конструкторский талант. С детства И. И. Кванц учился исполнительскому искусству на многих оркестровых инструментах. Продольная и поперечная флейты, гобой, фагот, труба, тромбон, скрипка, клавесин — далеко не полный список всех инструментов, которыми овладел юный музыкант на пути к званию штатдтпфайфера³. Как исполнитель Кванц сконцентрировал усилия на скрипке. Но после переезда в Дрезден понял, что ему не удастся конкурировать со скрипачами, уровень профессиональной подготовки которых был гораздо выше. Поэтому в 21 год Кванц переквалифицировался в гобоиста и получил место в придворной инструментальной капелле Августа II. Однако и на этот раз он уступил более опытным музыкантам. Единственным сольным инструментом со значительными техническими возможностями оставалась флейта, которую Кванц и выбрал. На короткий срок в четыре месяца его наставником стал лучший флейтист Дрездена, француз П.-Г. Бюффарден. Параллельно Кванц изучал гармонию и композицию у немецкого скрипача и композитора Й. Г. Пизенделя (1688–1755), от которого перенял идею «смешанного» стиля, объединявшего лучшие черты итальянской и французской музыки. Позже ему представился случай побывать в Италии, Англии, Франции и познакомиться с тонкостями национальных музыкальных стилей этих стран. По возвращении в Берлин Кванц получил место в Саксонской придворной капелле. Его исполнительское искусство было отмечено королевой, и вскоре он был приглашен преподавать флейту молодому принцу Фридриху II. В Берлине перед музыкантом открылось широкое поле деятельности. По его рекомендациям были собраны лучшие исполнители Германии, из которых был сформирован оркестр, позже ставший известным во всей Западной Европе.

Кванц написал более 500 композиций, большинство из которых включает флейту. Из них: около 300 флейтовых концертов, семь концертов для двух флейт, три *Concerti*

grossi, около 200 сонат для флейты с *continuo*, 45 трио-сонат, а также дуэты, фантазии, вариации, каприччио и сборники упражнений.

На сегодняшний день в России и Китае известна очень малая часть из его наследия. Исполняется концерт Соль мажор (QV 5:174; no.161) и изредка некоторые сонаты. Отдельное место в творчестве музыканта занимает его фундаментальная теоретическая работа «Опыт наставления по игре на флейте траверсо» (Берлин, 1752), опубликованная на русском языке в 2013 году [2]. Этот объемный трактат включает 18 глав и 24 приложения. Но несмотря на столь внушительный масштаб, в оригинале немецкого издания, состоящего из 330 страниц, из них собственно проблемам флейтового исполнительства посвящено не более 80. Остальные же заняты пространными рассуждениями об искусстве игры на музыкальных инструментах. Однако эти 80 страниц наполнены ценнейшим методическим материалом по постановке рук, дыхания, амбушюра, по особенностям исполнения мелизмов в зависимости от стиля композиции, допустимых зонах свободы в игре импровизаций, каденциях и пр.

В основе методики И. И. Кванца, касающейся постановки игрового аппарата, лежит правильное положение языка, который «в высшей степени необходим для музыкального произнесения и исполняет ту же роль, что смычок для скрипки. Флейтисты различаются по нему настолько, что если дать нескольким исполнителям играть пьесу, потактно сменяя друг друга, то различия в произнесении изменят ее до неузнаваемости» [2, 6]. В этой связи автор отмечает необходимость грамотного выбора слогов для выработки ясной, но при этом певучей артикуляции. Основным, по его мнению, слогом в упражнениях должен быть «ти». В вопросе разработки дыхания Кванц ориентируется на искусство певцов-кастратов своего времени, утверждая, что «никогда не следует брать его [дыхание. — Л. М.] после короткой ноты и тем более в конце такта, поскольку таковые выдерживаются столь коротко, сколько это необходимо, взятие же дыхания удлиняет их. Из этого делается исключение для триолей, если таковые восходят или нисходят поступенно и должны исполняться очень быстро. В этом случае возникает необходимость взять дыхание за последней нотой такта. Если же при этом встречается скачок на большую терцию и более, то дыхание берется на нем» [2, 2].

³ *Stadtppfeifer* (нем.) — многопрофильный музыкант-мультиинструменталист XVI-XVIII веков, в совершенстве владевший искусством свободной импровизации.

Все эти рекомендации имели для своего времени революционный характер, при этом в Германии они получили чрезвычайное распространение, о чем свидетельствуют успехи учеников И. И. Кванца, а также его последователей во второй половине XVIII века, подробному анализу деятельности которых планируется посвятить отдельное исследование.

Подводя итог, отметим следующее. В первой половине XVIII века одноклапанная поперечная флейта интенсивно и прочно входила как в ансамблевый, так и в сольный репертуар. Произведения для этого инструмента создавали ведущие немецкие композиторы того времени, включая великого И.-С. Баха. Этому способствовали как

серьезные сдвиги в барочной эстетике (по сравнению с мироощущением композиторов ренессанса), эволюция конструктивных особенностей флейты, так и бурное развитие исполнительской и педагогической практик на этом инструменте. Композиции для флейты стали приобретать все более виртуозный характер, что потребовало как формирования исполнительских школ, так и создания корпуса методических трактатов по игре на инструменте.

В заключение отметим, что в дальнейшем развитие флейтового искусства вплоть до конца XVIII века шло высокими темпами и достигло недосягаемых высот, о чем, в частности, свидетельствуют сочинения для этого инструмента, созданные В.-А. Моцартом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Кумарчике В. П.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX веков. Донецк : Юго-Восток, 2008. 310 с.
2. *Кванц И. И.* Опыт наставления по игре на флейте traverso. СПб. : Фонд возрождения старинной музыки. 362 с.
3. *Тризно Б. В.* Флейта. М. : Музыка, 1964. 48 с.
4. *Усов Ю.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М. : Музыка, 1989. 207 с.
5. *Шабалина Т. В.* Рукописи И.-С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб. : Logos, 1999. 440 с.
6. *Шелудякова Ю. В.* Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дис. ... канд. искусствоведения. Тамбов, 2008. 244 с.
7. *Buelow G. J.* A History of Baroque Music. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 701 p.
8. *Debost M.* The Simple Flute: from A to Z. New York : Oxford University Press, 2002. 282 p.
9. *Putnik E.* The Art of Flute Playing. Alfred Music Publishing. New York : Oxford University Press, 1973. 96 p.
10. *Toff N.* The Flute Book: a complete guide for students and performers, second edition. New York : Oxford University Press, 1996. 468 p.

REFERENCES

1. Kachmarchik V. P. Nemetskoe fleitovoe iskusstvo XVIII — XIX vekov [German

- Flute Art of the XVIIIth — XIXth centuries]. Donetsk. 2008. 310 p. (In Russian)
2. Quants I. I. Opyt nastavleniya po igre na fleite traverso [An Experience of Instruction in Playing the Traverso Flute]. Saint Petersburg. 362 p. (In Russian)
3. Trizno B. V. Fleita [The Flute]. Moscow. 1964. 48 p. (In Russian).
4. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh [History of Foreign Performance on Wind Instruments]. Moscow. 1989. 207 p. (In Russian)
5. Shabalina T. V. Rukopisi I. S. Bakha: klyuchi k tainam tvorchestva [Manuscripts of J. S. Bach: Keys to the Secrets of Creativity]. Saint Petersburg. 1999. 440 p. (In Russian)
6. Sheludyakova Yu. V. Natsional'nye stili i ispolnitel'skie traditsii fleitovoi muzyki epokhi barokko [National Styles and Performing Traditions of Flute Music of the Baroque Era]. PhD dissertation. Tambov, 2008. 244 p. (In Russian)
7. Buelow G. J. A History of Baroque Music. Bloomington, 2004. 701 p. (In English)
8. Debost M. The Simple Flute: from A to Z. New York, 2002. 282 p. (In English)
9. Putnik E. The Art of Flute Playing. Alfred music publishing. New York. 1973. 96 p. (In English).
10. Toff N. The Flute Book: a complete guide for students and performers, second edition. New York. 1996. 468 p. (In English)

Информация об авторе:

Ли Мэйсинь — ассистент-стажер кафедры инструментального исполнительства (Китайская Народная Республика).

Information about the author:

Li Meixin — Trainee Assistant at the Department of Instrumental Performance (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 4 декабря 2022 года; одобрена после рецензирования 16 февраля 2023 года; принята к публикации 21 февраля 2023 года.

The article was submitted December 4, 2022; approved after reviewing February 16, 2023; accepted for publication February 21, 2023.

