



**Oksana Rudyka** – Ukrainos nacionalinės P. I. Čaikovskio muzikos akademijos Ukrainos muzikos atlikimo teorijos ir istorijos katedros doktorantė (Ukraina).

*Moksliniai interesai:* fleitos meno istorija ir teorija  
*El. paštas:* oksanaflauto@gmail.com

**Oksana Rudyka** – Post graduate at the Theory and History of Musical Performance Studies department of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

*Research interests:* history and theory of flute art  
*E-mail:* oksanaflauto@gmail.com

## Оксана Рудыка

*Національна музичальна академія України імені П. І. Чайковського*

# ИСТОРИОГРАФИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ ДИДАКТИКИ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТ.

### Abstract

The article is devoted to the historiographic analysis of French flute manuals of the 18th-19th centuries. The author has examined the technological and artistic principles of the formation of French flute didactics at different stages of historical development. The educational books by Jacques Hotteterre, Charles de Lusse, Benoit Tranquille Berbiguier, François Devienne, Antoine Hugot, Johann Wunderlich and other performer-educators have been investigated by using the comparative analyses. Theobald Boehm's reform has been displayed in terms of its impact on flute playing technology. The author also has focused on the discussion about its use in the educational process at the Paris Conservatory.

KEY WORDS: historiography, French flute didactics, articulation, Paris Conservatory, Boehm flute.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/rh.v28i0.2194>

В истории европейского искусства французская школа игры на флейте, насчитывающая более трех веков, отличается весомым вкладом в развитие флейтовой музыки, исполнительства и педагогики. Уже на начальном этапе становления Ж. Оттетер, Р. Филибер, М. Ла Барр, Ж. Нодо, М. Блаве и другие флейтисты королевской оперы Людовика XIV и Людовика XV создали масштабный художественный репертуар, основы исполнительской

дидактики и инструментарий, которые послужили фундаментом для формирования французской флейтовой школы.

Вопросы историографии<sup>1</sup> французской флейтовой школы и дидактики, в частности, еще не получили должного освещения в современных исследованиях. Главной информационной основой для изучения этапов формирования и развития французского флейтового искусства XVIII–XIX веков являются историографические источники. Необходимость их всестороннего изучения с целью более глубокого понимания тех процессов, которые происходили в теории и практике французского флейтового исполнительства на разных этапах его исторического развития, определяет актуальность и новизну предлагаемой статьи.

Цель статьи: на основе историографического анализа дидактических источников раскрыть в историко-хронологической последовательности эволюционный процесс формирования технологических и художественных принципов французского флейтового исполнительства XVIII – первой половины XIX вв.

Объектом исследования является французское флейтовое искусство XVIII –XIX вв., предметом – процесс становления и развития французской флейтовой дидактики XVIII – первой половины XIX вв.

Начало формирования учебной литературы для флейты было положено известным парижским музыкантом-мультиинструменталистом Ж. Оттетером. Его «Основы игры на флейте траверсо, блокфлейте и гобое» (1707) считаются первым опубликованным пособием для флейты. Солист оркестра королевской оперы, практиковавший игру на трех инструментах, избирает мультиинструментальный принцип в качестве ведущего для обучения начинающих музыкантов и, соответственно, изложения дидактического материала на страницах своего издания. Созданные Оттетером в переходный период постепенного вытеснения блокфлейты флейтой траверсо, «Основы игры на флейте ...» можно считать ярким примером объективного отражения ситуации, сложившейся в начале XVIII века в оркестровом флейтовом

---

<sup>1</sup> Отметим, что на сегодняшний день само понятие общей и региональной историографии флейтовой дидактики еще окончательно не сформировалось. Это подтверждают и фундаментальные работы таких известных исследователей как Дж. Бауэрс (Bowers 1971), Кл. Доржей (Dorgeuille 1986), Е. Блейкмен (Blakeman 2005), в которых дается лишь обобщенная характеристика отдельных французских дидактических пособий. Аналогичный подход наблюдается и в диссертации В. Захаровой (Захарова 2008). Исключением является монография В. Качмарчика, в которой осуществлена классификация историографии немецкого флейтового искусства и дан обстоятельный анализ немецкоязычных дидактических пособий (Качмарчик 2008).

исполнительстве, когда благодаря своим более ярким звукодинамическим возможностям поперечная флейта приходит на смену продольной.

Предлагаемое Ж. Оттетером издание можно классифицировать как самоучитель для любителей, самостоятельно осваивавших игру на разных инструментах. Немного позже М. Коррет (M. Corrette)<sup>2</sup> и Ж. Буамортье (J.V de Boismortier)<sup>3</sup>, которые, как известно, не были флейтистами, также предлагают аналогичные пособия для начинающих музыкантов. Современные исследователи связывают их появление с большой популярностью флейты среди любителей, что не только гарантировало авторам подобных «Методов ...» и «Основ ...» большой спрос на данные издания, но и обеспечивало значительную финансовую выгоду (Bowers 1971, 84).

Во второй половине XVIII века среди дидактических пособий известных французских флейтистов оригинальностью структуры выделяется «Новый метод обучения игре на флейте траверсо» (1759) Антонина Махо<sup>4</sup>. В нем автор расширяет теоретическую часть и вводит в практическую оригинальный инструктивный материал, ориентируясь на предыдущие издания соотечественников Ж. Оттетера и М. Коре, а также на фундаментальный труд «Опыт наставлений по игре на флейте траверсо» (1752) И. И. Кванца – известного немецкого флейтиста, композитора и педагога, наставника прусского короля Фридриха II. Влияние Кванца ощущается также и в технологических вопросах, например, в изменении артикуляционной фонетики двойного языка (*duble coup de Langue*) с *di d'll* на *di del* (Mahaut 1759, 25). Предлагаемый вариант, с точки зрения легкости произношения двух слогов, представляется более удобным. Что касается других видов артикуляционной техники, А. Махо остается последователем Ж. Оттетера, который использовал двухслоговую структуру *tu-gu* (Mahaut 1759, 23).

В 1860 году было издано «Искусство игры на флейте» (De Lusse 1760) известного парижского флейтиста и педагога Ч. Делюса. Хотя по объему оно

<sup>2</sup> 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. Paris: Boivin, Le Clerc, 1735.

<sup>3</sup> Boismortier J. V. de. Principes pour la Flûte. Op.40, с.1740.

<sup>4</sup> К сожалению, лучшие парижские виртуозы М. де Ла Бар и Мишель Блаве, которые прославили французскую флейтовую школу не только высоким уровнем профессионального мастерства игры на инструменте, но и значительным вкладом в формирование флейтового репертуара, остались в стороне от написания дидактических пособий. Педагогический авторитет М. Блаве был широко известен не только в Париже, но и в Европе, что подтверждает приглашение французского музыканта прусским королем Фридрихом II на должность своего учителя. Однако, парижский флейтист, имея значительные перспективы профессионального роста во французской столице, принял непростое для него решение и отказался от заманчивого приглашения монарха.

уступает «Новому методу ...» А. Махо, однако, по структуре и содержанию является более прогрессивным. Ч. Делюс, известный как автор многочисленных флейтовых и вокальных опусов, а также статьи в энциклопедии Дидро, предлагает заменить устаревшие инструктивные упражнения, малосодержательные и примитивные по форме, более интересным контентом нового вида – художественно-дидактическим материалом, близким к этюду. Еще один элемент новизны пособия Ч. Делюса заключается в использовании в инструктивном разделе различных жанров: отдельных образцов прелюдий, которые часто служили основой для развития навыков свободного варьирования, а также двенадцати каприсов, представляющих собой различные варианты каденций.

Аналогичные попытки расширить содержание учебного пособия демонстрирует и другой парижский музыкант-мультиинструменталист А. Вандерхаген (1753–1822). Подготовленные и изданные им «Четкий и простой метод обучения игре на флейте за короткое время» (1788) и «Новый метод для флейты ...» (Vanderhagen 1798) следует рассматривать как показательный пример изменения адресной направленности дидактических пособий. Если первоначальные издания (Ж. Оттетер, М. Корре) были предназначены для начинающих музыкантов и флейтистов-любителей, то «Метод ...» Ч. Делюса, судя по уровню сложности размещенных каприсов (каденций), последним был не по силам. Применительно к новым задачам воспитания профессиональных исполнителей инструктивный материал пособия А. Вандерхагена значительно усложняется, особенно это касается упражнений для развития пальцевой техники, амбушюра и звукоизвлечения. В работе над звуком автор предлагает отрабатывать тонкость нюансировки с помощью упражнений над выработкой его постепенного усиления и ослабления (*crescendo – diminuendo*)<sup>5</sup>, чтобы достичь «прекрасного мужского звучания в низком регистре, и круглого, бархатного в высоком» (Boehm 2019, 10).

Процесс подготовки и издания флейтовых «Школ ...» и «Методов ...» активизируется после создания Парижской консерватории, в уставе которой содержалось требование подготовки преподавателями специальных классов авторских пособий по игре на инструменте. Еще до официального открытия учебного заведения в 1794 г., во время реорганизации Национального института музыки в консерваторию, это обязательство одним из первых выполнил Ф. Девьен. Как один из основателей консерватории и член ее административного руководства, Ф. Девьен пытался личным примером привлечь

<sup>5</sup> А. Махо – по происхождению фламандец, значительную часть своей жизни прожил в Париже.

своих коллег к поиску прогрессивных направлений развития исполнительской педагогики, которая формировалась на демократических принципах французской революции и идее коренной перестройки художественного образования. С открытием консерватории процесс развития теоретических и практических основ подготовки профессиональных музыкантов проходит в двух направлениях – официальном, в рамках государственных учебных заведений, статус высшего среди которых принадлежал Парижской консерватории, и неофициальном, который представляли педагоги-флейтисты частной практики.

В структурном отношении и по содержанию дидактического материала «Новый метод для флейты: теория и практика» Ф. Девьена (Devienne 1794) близок руководству А. Вандерхагена (Boehm 2019, 10). Однако в нем есть ряд новых идей, в том числе индивидуальное видение возможностей использования отдельных технологических инноваций в исполнительском процессе на флейте. В частности, это касается применения в двойном стаккато фонемных структур dou gue [ду ге], вместо ранее предлагаемых tu ru Ж. Оттетером и did'll И. И. Кванцем. Механизм произношения dou gue является более эффективными для развития техники языка и его двигательных функций. Также «Новый метод ...» отличается включением разнохарактерных в художественном и техническом отношении произведений – шести авторских сонат для двух флейт.

Среди официальных флейтовых «Методов ...» Парижской консерватории, которые прошли процедуру утверждения специальной комиссией и общим собранием учебного заведения, следует выделить «Консерваторский метод для флейты...» (1804) А. Юго и И. Г. Вундерлиха. Он был впервые рекомендован в качестве «основного для преподавания в классах консерватории» (Hugot, Wunderlich 1804, 7). Двойное авторство издания связано с преждевременной смертью А. Юго, который не успел закончить работу, вследствие чего И. Г. Вундерлиху пришлось завершать его самостоятельно. Если «Новый метод ...» Ф. Девьена предназначался для исполнителей на одноклапанной флейте, то А. Юго и И. Г. Вундерлих в качестве основного инструмента выбирают более совершенную и современную четырехклапанную конструкцию<sup>6</sup>. По сравнению с «Методами ...» А. Вандерхагена и Ф. Девьена, официальное издание отличалось профессиональной направленностью, четко сформированной структурой, академическим стилем изложения теоретического материала, наполнением практической части различными художественно-дидактическими образцами, а также расширением инструктивного раздела упражнениями для освоения новой аппликатуры.

<sup>6</sup> Терминологическое определение В.П. Качмарчика.

Появление следующего официального издания Парижской консерватории связано с фигурой Ж.-Л. Тюлу, который вошел в историю французской флейтовой школы не только как выдающийся виртуоз, но и как принципиальный противник усовершенствованной Т. Бёмом флейты. Созданная Теобальдом Бёмом новая конструкция современной флейты с акустической системой, сформированной на основе равномерно-темперированного строя, была оснащена компактной клапанной механикой. Однако Ж.-Л. Тюлу открыто игнорирует ее и «идет своим путем», исключая использование нового инструмента. В его «Прогрессивном методе для флейты ...», ор. 100 (1851)<sup>7</sup> представлены все устаревшие образцы деревянных обратноконических флейт, от одноклапанной до десятиклапанной модели. Однако, критически оценивая недостатки пособия, необходимо отметить и его положительные стороны. В частности, они касаются вопросов постановки амбушюра и расширения педагогического репертуара. Инструктивные разделы также дополнены разнохарактерными упражнениями и этюдами-вариациями, созданными на основе художественного материала из популярных опер В. А. Моцарта, Дж. Россини, Дж. Доницетти, народных песен. Ж.-Л. Тюлу, как и его известные современники, пианисты-виртуозы Ф. Шопен и Ф. Лист, одним из первых среди флейтистов трансформирует этюд в концертно-художественное произведение и добивается определенного успеха.

Во время значительного (с 1804 по 1851 гг.) перерыва между появлением официальных флейтовых изданий Парижской консерватории новые авторские «Школы ...» и «Методы ...» были подготовлены рядом известных музыкантов и педагогов французской столицы. Среди наиболее популярных необходимо выделить две группы пособий: рассчитанных на многоклапанные дореформенные инструменты и созданные для новой флейты Т. Бёма. В первой группе заслуживают внимания два издания Т. Бербигье («Новый метод для флейты в трех частях», «Искусство игры на флейте и полный теоретический курс ...») (Verbiguier 1818, 1839) и «Метод для флейты ...» Л. Друэ (Drouet 1828).

В «Новом методе ...» Т. Бербигье ориентируется на четырехклапанную конструкцию флейты, которая со времен его обучения у И. Г. Вундерлиха оставалась основным инструментом в консерватории. Он отстаивает ее преимущества над одноклапанной моделью, критически анализируя пособие Ф. Девьена и его позицию относительно малой эффективности клапанной механики. Автор деликатно опровергает заблуждения первого

<sup>7</sup> И. И. Кванц в своем трактате настоятельно рекомендует использовать did<sup>l</sup>ll, а не didel. В частности, он пишет: «... произносить слово следует именно как did<sup>l</sup>ll, сокращая гласную, которая должна была бы появиться во втором слоге, а не didel или dili» (Quantz 1752, 68).

профессора консерватории, «... имя которого стало авторитетным из-за его редкого таланта». Ссылаясь на неосведомленность Ф. Девьена в вопросе конструктивных преимуществ новой модели, Т. Бербигье приходит к выводу, что «... Девьен едва знал эти клапаны, поскольку он не воспользовался ими, и перед тем, как так легко осуждать их, должен был ознакомиться с ними» (Berbiguier 1818, 5-6).

Вместе с тем, Т. Бербигье дает высокую оценку впервые предложенным Ф. Девьеном фоновым структурам двойного языка (стаккато) *dou gue*. Считая двойное стаккато сложным видом техники, автор рекомендует осваивать его только тем студентам, которые уже достигли мастерства в игре на инструменте, осознанно подходят к занятиям и имеют «некоторую естественную склонность и интуицию» для исполнения данного приема (Berbiguier 1818, 6).

Выделяясь из числа парижских музыкантов, по отзывам современников, широким, темброво насыщенным звуком и нежной нюансировкой, Т. Бербигье считал, что «самый надежный способ достичь быстрого прогресса на инструменте – это, несомненно, уметь, как идеально сольфеджировать, но мало кто хочет этим предварительно заниматься, потому что их намерение состоит в том, чтобы научиться играть на инструменте, а не петь» (Berbiguier 1818, 3). Для формирования и развития вокальности звучания инструмента он предлагает целый раздел (*Solfège №13*), в котором представлен специальный комплекс упражнений для «распевки» на флейте и отработки тонкостей звуковедения.

Опираясь на пособие своего наставника И. Г. Вундерлиха, автор значительно расширил содержание инструктивного и художественного материала, включив во вторую и третью части «<...> 23 известные арии в аранжировке для дуэта, <...> шесть методических сонат <...>, девять упражнений для основных клапанов, подходящих для достижения пальцевой сноровки и уверенности в амбушуре, <...> и 18 крупных упражнений» (Berbiguier 1818, 4). Кроме этого, для развития техники двойного стаккато предлагаются два больших каприса, которые нужно исполнять двойным языком «от начала до конца». В целом, «Новый метод ...» Т. Бербигье по полноте содержания и объему<sup>8</sup> не уступал официальному изданию его профессора и оставался популярным среди флейтистов разных поколений на протяжении многих лет.

<sup>8</sup> Отметим, что как и версия Кванца, он не соответствует современным критериям техники двойного языка, для которой важно наличие двух слогов с согласными передне- и заднеязычного произношения (ту-ку, та-ка).

Еще одной известной работой Т. Бербигье стало «Искусство игры на флейте ...» (1839), вышедшее уже после его смерти. Об этом сообщает редактор и издатель в предисловии, отмечая «... блестящие знания музыканта, давно признанного всей Европой» (Berbiguier 1839, 2). Сам автор во введении аргументирует необходимость публикации «Искусства игры ...» потребностью исправления тех недостатков, которые часто встречаются в существующих «Методах ...», включая и его собственный, изданный ранее. Среди основных изъянов, затрудняющих «последовательное развитие способностей начинающего» (Berbiguier 1839, 2), он называет отсутствие четких, конкретных ответов и неоднозначность предлагаемых решений.

Несмотря на общий круг вопросов, которые, опираясь «частично на принципы, совершенно новые для французов» и собственный опыт, Т. Бербигье рассматривает в последнем своемopusе, его действительно можно считать дополнением к первому изданию. Для французских музыкантов, ориентировавшихся на старую четырёхклапанную модель, семиклапанная флейта, для освоения которой создано второе пособие, несомненно, была новым инструментом. Новизной отличается также предложенная технология, построенная на использовании компактной и более четкой артикуляционной фонетики двойного языка. Вместо двух трёхфонемных слогов *dou-gue* автор предлагает несколько вариантов с сокращенным количеством звуков (*tu-gue*, *tu-g*, *du-gue*, *du-g*) в зависимости от штрихов. Также он не отказывается от ранее известных фонемных структур (*tu-ru*, *du-du*), однако рассматривает их пригодными для обычного типа атаки, а не для двойного языка (Berbiguier 1839, 81). Вместе с тем, Т. Бербигье считает малоэффективным использование в быстрых темпах слогов *ti-gle*, которые из-за увеличенной продолжительности произношения второго слога звучат вязко и невыразительно.

«Метод для флейты ...» Л. Друэ, вышедший в Париже девять лет спустя (1827), выглядит не менее привлекательно и масштабно<sup>9</sup>, чем работы его предшественников. В отличие от них, Л. Друэ уже в то время пропагандирует семиклапанную флейту с нижним коленом «до». Среди критиков больше всего нареканий вызвало широкое изложение вопросов элементарной теории музыки, которой посвящена первая глава. Во вторую автор включает описание всех основных видов наиболее распространенных в то время флейт<sup>10</sup> и дает для каждой из них, соответственно, таблицы

<sup>9</sup> Кроме флейтовых пособий А. Ванденрагену принадлежат два «Методы ...» для кларнета (*Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette*, 1785; *Nouvelle méthode de clarinette*, 1796) и для гобоя (*Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties*, ca. 1792).

<sup>10</sup> Столь простые для современного исполнителя упражнения в конце XVIII века только начинали входить в практику. Например, известный немецкий флейтист И. Г. Тромлиц

аппликатуры. Однако чрезмерная детализация и перенасыщение текста общеизвестной информацией затрудняла его восприятие.

Среди вопросов, которые вызвали достаточно оживленную дискуссию среди современников автора, было включение в артикуляцию двойного стаккато слогов *deu-geu* (Drouet 1828, 158) вместо распространенного «стандарта» *dou-gue*. Если комбинация гласных в данном случае существенно не влияла на двигательные функции языка, то изменение согласного *g* на *г* фактически была шагом назад – в эпоху Ж. Оттетера (*tu-gu*), когда понятие «двойной язык» еще не существовало в том смысле, который позже он приобрел после описания его сущности И. И. Кванцем. Фонемная структура *dou-gue*, обеспечивающая поочередное применение передней и задней части языка, в полной мере отвечала задаче улучшения его двигательных функций в артикуляционном процессе во время игры на инструменте. Поэтому использование в ее видоизмененной комбинации *deu-geu* переднеязычной согласной *d* и вибранта *г*, в произношении которого принимает участие вибрирующий кончик языка (то есть передняя его часть), не могло способствовать улучшению двигательных функций языка.

Возможно, Л. Друэ, который, по оценке современников, виртуозно владел техникой двойного стаккато, не сумел точно отразить свои артикуляционные ощущения словами. Подобные сомнения в четкости фиксации «на бумаге» отдельных фонем, используемых в артикуляции двойного языка, встречаются и в трактате И. И. Кванца (Кванц 2013, 78).

Вторую группу представляют флейтовые пособия сторонников усовершенствованной флейты Т. Бёма солистов парижских театров П. Камю и Л. Дорюса и профессора подготовительных классов консерватории В. Коша, выступавших за внедрение новой модели в учебный процесс Парижской консерватории. «Метод обучения на новой флейте ...» В. Коша<sup>11</sup> и «Метод для новой флейты Бёма» П. Камю были изданы почти одновременно в 1839 году различными парижскими издательствами<sup>12</sup>. Более скромно среди них выглядит последний, в котором солист Итальянской оперы достаточно кратко описывает преимущества флейты Т. Бёма с кольцевыми клапанами образца 1832 года. Рассматривая существенно измененную систему аппликатуры, П. Камю для большей наглядности размещает

---

в своем трактате включает филирование звука на флейте в дополнительные украшения (Tromlitz 1791, 262).

<sup>11</sup> Возможно, он был издан раньше. В частности, М. Tellier в своей диссертации отмечает: «Различные источники сообщают о парижском издании Шабала 1835 г., которое мы не смогли найти» (Tellier 1981, 452).

<sup>12</sup> Известно, что Ж.Л. Тюлу вместе с другими парижскими музыкантами входил в близкое окружение Ф. Шопена, которого последний считал знаменитым флейтистом.

иллюстрации инструмента с отдельным изображением постановки левой руки, для более устойчивой фиксации которой Бём предлагал использовать специальную подставку. Учитывая то обстоятельство, что переход со старой системы аппликатуры на новую требовал определенных усилий, Камю размещает инструктивный и художественный материал в соответствующей последовательности для постепенного усвоения измененных комбинаций движений пальцев. Поэтому начальные упражнения направлены именно на овладение новой аппlikатурой, а не на развитие виртуозной техники. Постепенное усложнение материала дает возможность автору охватить весь расширенный диапазон флейты, одновременно используя все тональности, кроме семизначных. П. Камю пытается обеспечить не только успешный переход со старой системы аппликатуры на новую, но и подчеркивает преимущества флейты Бёма над другими моделями, которые продолжали использовать исполнители и студенты Парижской консерватории.

«Метод обучения игре на новой флейте ...» В. Коша, который на протяжении почти десяти лет был помощником профессора (*professeur adjoint*) Ж.-Л. Тюлу в подготовительных классах, получил рекомендацию «Института Франции» Королевской академии изобразительного искусства, членами комиссии которого были профессора консерватории. Однако пособие не было принято методическим советом консерватории для обучения студентов (Качмарчик 2008, 252-253).

В отличие от П. Камю, подтверждавшего авторские права Т. Бёма на его новую флейту (1832), Кош, манипулируя фактами, приписывает ее изобретение швейцарскому флейтисту-любителю и мастеру музыкальных инструментов Дж. Гордону и себе лично, а немецкого изобретателя представил лишь как соавтора, что отражено в названии пособия (Coche 1839). Во вступительной части издания дана не совсем корректная информация относительно личного вклада Т. Бёма и заслуг его «соавторов».

Структура пособия В. Коша, по сравнению с изданиями предшественников и современников, выглядит более развитой, логичной и целенаправленной. В изложении художественно-инструктивных материалов он, как опытный преподаватель подготовительных классов, придерживается общепринятого принципа постепенного усложнения учебных задач в процессе освоения нового инструмента. Вместе с традиционными разделами автор включает и новые, расширяя отдельные темы технологического и художественного характера. Среди новшеств необходимо выделить размещение упражнений для развития обертоновой (флажолетной) техники, которая способствовала расширению тембровой палитры усовершенствованной модели и формированию более гибкого амбушюра.

Также интерес представляет раздел, посвященный освоению отдельных навыков импровизации, которым в XVIII веке посвящались дидактические опусы Ж. Оттетера, И. И. Кванца и других. В. Кош пытается вернуть интерес к искусству импровизации и включает ряд прелюдий и этюдов как «для ощущения характера и проникновения в произведение ...», так и для того, чтобы показать технические возможности новой флейты (Coche 1839, 190).

Наиболее дискуссионными в «Методы ...» В. Коша является вопрос фонетики двойного языка, при освещении которого он в качестве примера приводит пособие Л. Друэ. Предложенный им первый вариант фонемной структуры двойного стаккато *te que*, с позиций современной трактовки данной техники, выглядит убедительно и почти полностью совпадает с общепринятой (*t-k* или *te-ke*). Однако, второй вариант *de-re*, предлагаемый автором как возможная альтернатива, с точки зрения механизма произношения не равнозначен первому. Если в артикуляции *t-k*, *te-ke* задействованы передняя и задняя часть языка, то при произношении согласного *d* и вибранта *r* принимает участие только передняя часть. Поэтому *de-re* нельзя считать равноценным вариантом *te que*.

Составляя репертуарную часть пособия из упражнений, этюдов и пьес, В. Кош использует как авторские опусы инструктивного характера, так и фрагменты отдельных произведений известных композиторов в собственной аранжировке. По существующей традиции значительное их количество представлено в дуэтном варианте, что расширяло возможности совместного музицирования ученика и учителя.

Оставляя без внимания этическую сторону действий В. Коша в дискуссии с Т. Бёмом, которая в будущем принесла ему катастрофические имиджевые потери, при оценке его «Методы ...» необходимо отметить заметные достижения. Применение более эффективных методов формирования гибкого амбушюра, отдельных элементов артикуляционной фонетики, расширение диапазона инструмента и использование ресурсов ранее недоступных тональностей, поиск новых художественно-выразительных средств и возрождение искусства импровизации способствовали более динамичному развитию исполнительской техники на кардинально усовершенствованном инструменте.

Еще одним дидактическим пособием, которое было посвящено флейте Т. Бёма, является «Изучение новой флейты: прогрессивный метод Ф. Девьена, упорядоченный Л. Дорюсом» (1845). В предисловии Л. Дорюс, обосновывая свое обращение к «знаменитому методу Ф. Девьена ...», отмечает, что с момента его выхода в искусстве игры на флейте благодаря усовершенствованиям старой модели был достигнут значительный прогресс

и «уроки Девьена стали недостаточны» для освоения нового инструмента (Dogus 1845, 1). Особое внимание Л. Дорюс обращает на технические преимущества флейты Т. Бёма, из-за чего «невозможные в прошлом пассажи стали легкими, ... и недалеко то время, когда не будет больше недостижимого пассажа, который остановит вдохновение композитора» (Dogus 1845, 1). Опираясь в основном на структуру издания своего предшественника, автор расширяет отдельные разделы, пытаясь охватить в инструктивном и художественном материале все тональности и тем самым продемонстрировать новые возможности флейты, для которой не существует технических препятствий.

Отметим, что по сравнению с Ф. Девьеном, Л. Дорюс уменьшает до минимума теоретическую часть пособия, останавливаясь на лаконичном описании основных элементов постановки флейты и амбушюра, в котором дает собственные рекомендации по размещению инструмента, рук и вопросам, связанным с формированием губного аппарата.

Кроме некоторых упражнений, пьес и шести сонат Ф. Девьена, Л. Дорюс включает и собственные произведения в значительном количестве. «Мы не избегали транспонирования, когда считали это необходимым, – пишет он, – и не боялись убрать то, что казалось лишним, а также дополнительно включили упражнения, которые после тщательной проработки позволят ученику преодолеть трудности при исполнении произведений» (Dogus 1845, 1).

Выводы. Проведенный анализ историографических источников французской флейтовой дидактики XVIII – первой половины XIX вв. свидетельствует, что процесс развития технологических и художественных принципов исполнительства на инструменте был связан с различными факторами, среди которых определяющими были конструктивные особенности инструмента. На пути от одноклапанной флейты и до усовершенствованной модели Т. Бёма происходит постепенное расширение диапазона инструмента и увеличения круга доступных тональностей. Если для барочной флейты с одним клапаном ре-диез ограничения распространялись на тональности с более чем четырьмя ключевыми знаками, то с появлением усовершенствованной конструкции Бёма стало возможным использование всех тональностей.

В вопросах технологического характера доминирующей была личная позиция авторов, которая базировалась на собственном исполнительском и педагогическом опыте. С появлением официальных пособий Парижской консерватории формируется академический стиль французской флейтовой дидактики, примером чего стали «Методы ...» А. Юго и И. Г. Вундерлиха. Консервативные взгляды Л. Тюлу и его негативное отношение к

усовершенствованному инструменту Т. Бёма хотя и приостановили процесс внедрения новой модели в учебный процесс, однако, не стали заметным препятствием для прогрессивного развития французской флейтовой дидактики вне консерватории. Переход П. Камю, В. Коша и Л. Дорюса на более совершенную конструкцию флейты и создание учебных пособий для нее открыли путь для широкого распространения инструмента среди исполнителей – профессионалов и любителей.

## Литература

- Berbiguier 1818 – Tranquille Berbiguier. Nouvelle méthode pour la flûte, en trois parties. Paris : Janet et Cotelle. 259 p.
- Berbiguier 1839 – Tranquille Berbiguier. 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. 90 p.
- Blakeman 2005 – Edward Blakeman. Taffanel: Genius of the Flute. Oxford: Oxford University Press. 352 p.
- Boehm 2019 – Thomas Boehm. Francois Devienne's Nouvelle methode theorique et pratique pour la flute. Routledge. 194 p.
- Bowers 1971 – Jane Bowers. The French flute school from 1700-1760. Berkeley. 491 p.
- Camus 1839 – Paul Camus. Méthode pour la nouvelle flûte Boehm. Paris: J. Meissonnier. 63 p.
- Coche 1839 – Victor Coche. Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche, op. 15. Paris: Schoenenberger. 236 p.
- De Lusse 1760 – Charles De Lusse. L'art de la flûte traversière. Paris : chez l'auteur. 38 p.
- Devienne 1794 – François Devienne. Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute. Paris: Imbault. 1794. 77 S.
- Dorgeuille 1986 – Claude Dorgeuille. The French Flute School: 1860-1950. Translated and edited by Edward Blakeman; with discography by Christopher Steward. London: Bingham. 138 p.
- Dorus 1845 – Louis Dorus. L'étude de la nouvelle flûte: méthode progressive / arrangée d'après Devienne; par L. Dorus. Paris : Schoenenberger. 105 p.
- Drouet 1828 – Louis Drouet. Méthode pour la flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument. Paris: A. J. Pleyel et fils aîné. 178 p.
- Hotteterre 1707 – Jacques Hotteterre Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois. Paris. 33 p.
- Hugot, Wunderlich 1804 – Antoine Hugot, Johann Wunderlic. Méthode de Flûte du Conservatoire. Paris. 153 p.
- Mahaut 1759 – Antoine Mahaut. Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Joüer de la Flûte Traversière. Paris: Lachevardiere. 63 p.
- Quantz 1752 – Johann Joachim Quantz. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß. 378 S.
- Tellier 1981 – Michelle Tellie. Jean Louis Tulou: flûtiste, professeur, facteur, compositeur: (1786-1865). Thèse: Musicologie. Paris, Conservatoire National Superieur de Musique. 518 p.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные.
- Tromlitz 1791 – Johann Georg Tromlitz. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig. A. F. Böhme. 376 S.

- Tulou 1851 – Jean-Louis Tulou. *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. 137 p.
- Vanderhagen 1798 – Aman Vanderhagen. *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. Paris: Pleyel. 120 p.
- Захарова 2008 – Варвара Захарова. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: автореферат дис. ... кан. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А И Герцена. 17 с.
- Качмарчик 2008 – Владимир Качмарчик. *Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.* Донецк: Юго-Восток. 311 с.
- Кванц 2013 – Иоганн Кванц. *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо.* [Пер. с нем., ред., коммент. Е. Петелиной]. С.-Пб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки. 392 с.
- Пушкарев 1975 – Лев Пушкарев. *Классификация русских письменных источников по отечественной истории.* М.: Наука. 282 с.

## Oksana Rudyka

### HISTORIOGRAPHY OF THE FRENCH FLUTE DIDACTICS WITHIN THE 18TH CENTURY – FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

#### Summary

French flute art which in its development counts more than three centuries is distinguished by the significant contribution of its representatives to the evolution of flute music, performance and pedagogy.

In the study of French flute art covered by period of the 18th – 19th centuries it is historiographic sources that are the main information base to study the stages of its formation and development. Among the surviving artifacts a special place belongs to didactic manuals and teaching books, the content of which is a reflection of the technological and artistic-performing development and achievements of flute pedagogy accomplished during a certain epoch.

The beginning of the formation of instructional and training literature for flute was initiated by the famous Parisian multi-instrumentalist musician of great talent and excellent manufacturer Jacques Hotteterre. His «Principes de la Flûte ...» (1707) became the first manual for the flute.

Significant intensification in the creation of published works connecting with flute performance takes place in the second half of the 18th century. Antoine Mahaut, Charles de Lusse and Amand Vanderhagen, being oriented towards professional performers, strive to expand the substantive part of their «methods» and fill them with new instructive and artistic samples. François Devienne has

realized such intentions by placing six sonatas for 2 flutes in the «Nouvelle méthode ...» and adding new information to the technological sections.

The academic style of French flute didactics is formed with the emergence of the official manuals at the Paris Conservatoire, an example of which is the «Méthode de Flûte du Conservatoire» by Antoine Hugot and Johann Wunderlich. Jean-Louis Tulou is the successor of the traditions of official flute didactics. He while remaining a supporter of the old multiple keyed flutes, rejects Theobald Boehm's improved design. The process of progressive development of French flute pedagogy is associated with the names of Pierre Camus, Victor Coche and Louis Dorus, who have mastered the more advanced model of the Boehm flute and created training guide for teaching to play it. Thanks to this the necessary didactic material was formed for mastering and widespread use of the new instrument among professional performers and amateurs.