

УДК 780.644.2:37.026](44)"17"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-15>

Ігор НЕЧЕСНИЙ,
orcid.org/0009-0003-1743-0488
аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) igorkonec@gmail.com

ФРАНЦУЗЬКА ФАГОТНА ДИДАКТИКА ХVІІІ СТОЛІТТЯ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

У статті висвітлюється процес становлення французької фаготної дидактики у другій половині ХVІІІ століття. Основна увага зосереджена на аналізі конструктивних особливостей чотири- та п'ятикланного фагота, а також основних елементів технології гри на інструменті, представлених у публікаціях в «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера, статті П'єра Кюньє «Фагот – нащадок гобоя, або просто фагот» і франкомовному варіанті трактату Й. Й. Кванца «Досвід настанов з гри на флейті траверсо». Розкриваються ключові питання загальної постановки інструмента і амбушура під час гри, апікатури та діапазону фагота, окремих елементів виконавської технології. Здійснюється порівняльний аналіз праць Й. Й. Кванца та П. Кюньє і показано їх значення для формування фаготної дидактики ХVІІІ століття. Виявлено вплив Й. Й. Кванца на теорію виконавства П. Кюньє. Метою статті є дослідження початкового етапу становлення французької фаготної дидактики другої половини ХVІІІ століття і визначення ролі П'єра Кюньє у процесі формування теоретичних засад виконавства на інструменті. Порівняльний аналіз першоджерел дав змогу в хронологічній послідовності простежити початковий етап становлення теорії і практики гри на фаготі. В «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера були вперше детально висвітлені конструктивні особливості чотирикляпанного фагота, його апікатура і діапазон та елементарні основи гри на інструменті. Й. Й. Кванц як виконавець-мультиінструменталіст, зосереджуючись на питаннях амбушура і артикуляції у грі на близьких за принципом звуковидобування фаготі і гобої, розширює загальні уявлення про виконавську технологію на інструментах і аналізує їх специфічні особливості та відмінності між ними. Значним досягненням П. Кюньє стало детальне розкриття технологічних і художніх аспектів виконавства на фаготі. Спираючись на теоретичні засади виконавської естетики Й. Й. Кванца, власний виконавський та педагогічний досвід він створює фундаментальні основи французької фаготної дидактики і визначає основні напрямки для її подальшого розвитку. Вагомий внесок П. Кюньє в теорію і практику гри на фаготі був високо оцінений за межами Франції, що підтверджує переклад його статті на німецьку мову.

Ключові слова: французьке фаготне виконавство, апікатура, діапазон, амбушур, фаготна дидактика, П. Кюньє, Й. Й. Кванц.

Ihor NECHESNYI,
orcid.org/0009-0003-1743-0488
Graduate student at the Department of Theory and History of Music Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) igorkonec@gmail.com

THE FRENCH BASSOON DIDACTICS OF THE 18TH CENTURY: STAGES OF FORMATION

The article highlights the process of formation of the French bassoon didactics in the second half of the 18th century. The main focus is on the analysis of the design features of the four- and five-valved bassoons, as well as the main elements of the technique for playing the instrument, published by D. Diderot and J. L. D'Alembert in the "Encyclopédie", Pierre Cugnier's in his article "Bassoon", J. J. Quantz's in his francophone treatise "Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière". The key issues of the instrument setting up and the embouchure while playing, the fingering, the range of the bassoon and other elements of performance techniques are revealed. A comparative analysis of J. J. Quantz and P. Cugnier works is carried out and their importance in the formation of the 18th century bassoon didactics is shown.

The influence of J. J. Quantz on P. Cugnier's theory of the performance art was revealed. The article is aimed at studying the formation of the French bassoon didactics in the second half of the 18th century and defining the role of Pierre Cugnier in the process of forming theoretical basics of instrument performance. The comparative analysis of primary sources made it possible to trace the initial stages of the theory formation and playing the bassoon practice in chronological order. The structural features of the four-valved bassoon, its fingering, range and elementary basics of playing the instrument were covered by D. Diderot and J. L. D'Alembert in the "Encyclopedia" in detail for the first time. J. J. Quantz as a multi-instrumentalist performer, focusing on the issues of embouchure and articulation in playing bassoons and oboe, which are closely related by the ways of sound production, expands general ideas about their performance

techniques and analyses their specific features as well as the differences between them. A significant achievement of P. Cugnier was the detailed disclosure of the techniques and artistic aspects of performance on the bassoon. Relying on the theoretical principles of J. J. Quantz's performing aesthetics, his own performing and pedagogical experience, he creates fundamental basics of the French bassoon didactics and determines main directions for its further development. P. Cugnier's significant contribution to the theory and practice of playing the bassoon was highly appreciated outside France, which is confirmed by the translation of his article into German.

Key words: French bassoon performance, fingering, range, embouchure, bassoon didactics, P. Cugnier, J. J. Quantz.

Постановка проблеми. У західноєвропейському фаготному мистецтві французька виконавська школа, історія якої налічує близько трьох століть, належить до найбільш знаних і авторитетних. Важливим етапом у її становленні стало формування фаготної дидактики, витоки якої пов'язані із епохою Просвітництва і французькими енциклопедистами. Саме в «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера вперше з'являється детальний аналіз конструкції фагота, описуються його діапазон та аплікатура і висвітлюються основні елементи постановки інструмента під час гри. Більш глибокий професійний підхід у розкритті питань практичного освоєння інструмента здійснює у 1780 р. соліст паризького театру Опера, віртуоз-фаготист П'єр Кюньє (P. Cugnier) у статті «Фагот», котра на сьогоднішній день, як і публікація у вже згадуваній «Енциклопедії», залишаються поза увагою дослідників. Їх розгляд дає можливість глибше розкрити початковий етап становлення французької фаготної дидактики і показати вплив вказаних праць на процес її динамічного розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед не багаточисельних робіт, в яких розглядаються питання французької фаготної дидактики XVIII ст., необхідно виділити монографію О. Тіффу «Французький фагот у XIX ст. Теорія і репертуар» (Tiffou, 2022). Автор, зосереджуючись на історії розвитку конструкції французького фагота XIX ст., висвітлює зміст «шкіл» Е. Озі, Е. Жанкура, Ф. Берра, Ж. Вілента-Бордоньї, в той час як публікацію П'єра Кюньє лише згадує. Епізодично посилається на статтю французького фаготиста А. Д. Морено у дисертації «Гра на фаготі в перспективі. Характер і практика виконання з 1800 по 1850 рік» (Moreno, 2013), яка здійснює аналіз технологічних і виконавських особливостей гри на фаготі в означений період. Також фрагментарно розглядає рекомендації П. Кюньє щодо виготовлення фаготних тростин у своїй дисертації Х. Шілінгер (Schillinger, 2007).

Мета статті полягає у дослідженні початкового етапу становлення французької фаготної дидактики другої половини XVIII століття і визначенні ролі П'єра Кюньє у процесі формування теоретичних і практичних засад виконавства на інструменті.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи витоки формування теорії і практики французького фаготного мистецтва XVIII ст. неможливо оминати одне із фундаментальних видань епохи Просвітництва «Енциклопедію або тлумачний словник наук, мистецтв і ремесл» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера. Її автори, обираючи своєю метою якомога повне розкриття людських знань у науці, мистецтві і ремеслах, намагаються показати загальні принципи, «які є їх основою, і найважливіші деталі, котрі складають їх тіло та зміст» (L'Encyclopédie, 1751: I). Саме така структура матеріалів «Енциклопедії» пропонується редколегією, до складу якої, крім головних ініціаторів, ввійшли видатні мислителі, вчені, митці і авторитетні фахівці різних галузей промисловості, медицини, сільського господарства та ін. Основним автором і редактором статей з теорії і практики музики, як зазначено у передмові, став «Руссо із Женеви, котрий недавно опублікував “Дисертацію про сучасну музику”» (L'Encyclopédie, 1751: XLIII). У підготовці статей, присвячених музичним інструментам, його роль, очевидно, була пов'язана із загальним редагуванням, а безпосередніми авторами виступали більш вузькі спеціалісти (виконавці, педагоги, майстри-виробники інструментів).

Стаття про фагот у другому томі «Енциклопедії» вийшла з друку у 1752 р. без вказівки імені автора, як і деякі інші матеріали видання про музичні інструменти. Її досить обмежений об'єм за обсягом тексту складав дещо більше двох сторінок. Анонімний автор дотримується чітко визначеного редакторською колегією завдання – показати основні складові частини конструкції інструмента і розкрити загальні принципи процесу звуковидобування. У порівнянні із іншими, більш ранніми музичними довідниковими виданнями з інструментознавства, головну увагу зосереджено на детальному описі будови конструкції чотириклапанного фагота (B, D, F, G), який на той час був найбільш поширеним інструментом. Ретельне пояснення структури внутрішнього каналу конструкції, послідовності з'єднання кожної із його частин між собою, схеми розміщення звукових отворів і будови клапанів супроводжуються високоякісними ілюстраціями, виконаними відомим

французьким художником і гравером Робером Бенаром (R. Bénard, 1734-1777). Чітке зображення всіх деталей фагота в декількох проекціях у зібраному і розібраному вигляді дає повну уяву про інструмент і його будову.

Крім висвітлення конструктивних особливостей інструмента у статті також розкриваються ключові елементи загальної постановки під час гри. Для стійкої підтримки фагота автор пропонує відомий спосіб кріплення за допомогою стрічки, з'єднаної зі спеціальним кільцем на інструменті і прикріпленої до одного із гудзиків на піджаку. (L'Encyclopédie, 1752: 128). Сам інструмент рекомендується незначно нахилити вліво, щоб кінець еса разом із тростиною можна було з легкістю повертати у різні сторони і таким чином обирати найбільш зручне положення для гри (L'Encyclopédie, 1752: 128). Також з достатнім лаконізмом висвітлюється постановка пальців лівої і правої рук на інструменті і їх функції в управлінні клапанною механікою.

Важливе місце в статті відведено таблиці аплікатури (табулатури), котра зафіксована у басопрондному ключі, поширеному у старофранцузькій системі нотації. Її розміщення у співвідношенні до «діапазонів всіх інструментів», без чітко визначеного діапазону безпосередньо фагота, дозволяє припустити, що автор не був виконавцем-фаготистом. У більш пізніших публікаціях і «школах», підготовленими фаготистами (Кюнсьє, Озі та ін.), аплікатура інструмента і його діапазон завжди вказуються конкретно від гранично нижнього звуку до кінцевого верхнього, без будь-якої прив'язки до інших інструментів. Не зовсім зрозумілим є і пояснення самої таблиці: «Усі, хто грають на фаготі, не можуть грати у цьому діапазоні, або тому, що вони не дуже економлять повітря, або тому, що інструмент для цього не підходить» (L'Encyclopédie, 1752: 128). Граничним для нижнього регістру, на думку автора, повинен бути звук, який видобувається при закритті всіх отворів (B). Однак, якщо виходити із підписів визначених звуків і аплікатурних варіантів їх виконання, які вказуються у таблиці, то діапазон фагота у нижньому регістрі починається від *до великої октави* і сягає *ля першої*, інші звуки залишаються без підписів (L'Encyclopédie, 1752: 128).

Поза увагою автора залишився надзвичайно важливий елемент гри на фаготі – постановка губного апарату, котру він вважав аналогічну гобойній. Необхідно зазначити, що стаття про гобой, на яку він посилається для більш детального ознайомлення із постановкою амбушура на фаготі, вийшла з друку у восьмому томі лише

через дванадцять років (у 1766 р.). Її автором, виходячи із коментарів, був головний редактор – Д. Дідро¹. Він не розкриває сутність постановки губного апарату, а коротко описує розміри тростини і схему її розміщення. Значно вужчу в порівнянні з фаготом тростину гобоя, ширина якої в середньому становила 2–3 ліній² (4,5-6,75 мм), необхідно було встановлювати посередині губ так, «щоб відстань від губ до перев'язки тростини була приблизно півтора ліній» (3,35 мм), що давало б можливість переміщувати тростину більш відповідно до потреби» (L'Encyclopédie, 1766: 70). Така загальна схема гобойної постановки амбушура і розміщення тростини, на думку анонімного автора, повинна була використовуватись і на фаготі. Однак, спираючись на близькість процесу звуковидобування на двох інструментах, він не враховував специфічні особливості гри на кожному з них, які були обумовлені різними розмірами їх тростин.

Слід підкреслити, що погляд на фагот і гобой як однорідні у виконавсько-технологічному сенсі інструменти поділяє і видатний німецький флейтист, композитор та педагог Й. Й. Кванц у своєму фундаментальному трактаті «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (Quantz, 1752). Його двомовний німецько-французький варіант було опубліковано в Берліні також у 1752 році, фактично одночасно із виходом другого тому «Енциклопедії». На відміну від анонімного автора енциклопедичної статті, німецький музикант-мультиінструменталіст на той час був одним із найавторитетніших виконавців-практиків і музичних теоретиків. Ще в юнацькі роки він пройшов повний курс штаттпфейферської школи³ та опанував практично весь оркестровий інструментарій, тому був обізнаний із специфічними особливостями гри на фаготі та гобої. У своєму трактаті, присвяченому флейті, він одночасно розглядає окремі питання технології гри на тих інструментах, котрими володів.

Акцентуючи увагу на значній ролі тростини у процесі звуковидобування на фаготі і гобої, Кванц при визначенні її розмірів і форми не вказує кон-

¹ Авторство Д. Дідро, згідно з пояснень відносно застосування скорочених позначок, використаних в «Енциклопедії», належить всім статтям, помічених на початку зірочкою (*) (L'Encyclopédie, 1752: 872).

² Старофранцузька міра довжини (1 лінь = 2, 2558 мм).

³ Крім флейти, яка пізніше стала основним інструментом у виконавській кар'єрі Й. Й. Кванца, йому на початковому етапі навчання у школі штаттпфейферів, як стверджує сам митець у своїй «Автобіографії», прийшлося оволодіти грою на скрипці, гобої, корнеті, трубі, тромбоні, басовій віолі, віолі та гамба, валторні, поздовжній флейті, фаготі та клавісині (Quantz, 1755: 200).

кретних параметрів, що значно б спростило проблему їх підбору аматорам і учням-початківцям. Він пропонує використовувати тростини усереднених величин, які були б «не надто широкі і не надто вузькі, не надто довгі та не надто короткі, не надто товсті та не надмірно тонкі», в іншому випадку порушення цих рекомендацій буде суттєво впливати на інтонацію інструмента (Quantz, 1752: 73).

Сам вибір високоякісної тростини, на думку музиканта, – це важливий, але не єдиний фактор, який впливає на звуковидобування. Більш суттєва роль у формуванні якісного звучання на фаготі і гобої належить постановці тростини і губного апарату. Надмірне притискання губ до зубів значно впливає на яскравість тембру і робить його приглушеним, в той же час відсутність оптимального рівня м'язової концентрації приведе до пронизливого та скрипучого звучання інструмента (Quantz, 1752: 73).

Розкриваючи технологічну близькість процесу звукоутворення на фаготі і гобої, Й. Й. Кванц одночасно звертає увагу і на відмінності між ними, що вимагає від виконавців під час гри враховувати специфічні особливості кожного інструмента. Рекомендації зі свого мультиінструментального досвіду він адресує тим музикантам, які досить часто поєднували гру в оркестрі на споріднених інструментах. Звертаючись безпосередньо до фаготистів, німецький музикант наполегливо переконує їх відмовитись від використання постановки тростини з певним кутом нахилу і розміщувати її між губами прямо, аргументуючи свою позицію тим, що у грі при навскісному розміщенні тростини значно погіршується звук через виникнення додаткового шипіння (Quantz, 1752: 73).

Серед нових артикуляційних прийомів, які пропонує фаготистам для використання Кванц, була техніка подвійного язика (*duble langue*), відома ще як *подвійне стакато*. Для її виконання він радить використовувати складну фонемну побудову *did' ll*, детально механіка артикуляції котрої розглядається автором у флейтових розділах, які рекомендуються для попереднього вивчення. Звертаючись до фаготистів Кванц наголошує, що у використанні подвійного язика вони, як і флейтисти, мають перевагу перед гобоїстами, котрі не можуть застосовувати його під час гри (Quantz, 1752: 73). Як вказують сучасні дослідники, даний тип фонемної структури не відповідає сьгоднішнім уявленням про механіку подвійного стакато, основою якої «є обов'язкова наявність двох складів або двох однофонемних побудов з різними приголосними (*ta ka, t k*), в артикуляції яких при-

ймають по черзі участь передня (кінчик) і задня (корінь) частини язика» (Kachmarchuk, 2022: 231).

Після появи двох франкомовних публікацій про фагот в «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера та «Досвіді настанов з гри на поперечній флейті» Й. Кванца у розвитку теоретичних і практичних засад виконавства на інструменті впродовж двох наступних десятиліть не спостерігається істотних змін і новацій. Переломним моментом можна вважати кінець 1770-х і початок 1780-х років, коли з'являються два випуски дидактичних посібників для гобоя і фагота М. Коррета «Гами для гобоя та фагота з найкращими військовими маршами» (*La gamme du hautbois et du basson avec les plus belles marches militaires 1776/1782*) і розгорнута стаття П. Кюньє про фагот у багатотомному виданні «Нариси зі старовинної та сучасної музики» (*Essai*, 1780).

Нажаль, на сьгоднішній день вважаються втраченими посібники для гобоя і фагота М. Коррета (1707-1795), який спеціалізувався на випуску «шкіл» і «методів» для різних інструментів⁴, на яких часто не грав. Можна лише припустити по аналогії зі змістом чисельних посібників для інших інструментів, котрі збереглись, що Коррет як досвідчений педагог-мультиінструменталіст досить відповідально підходив до формування їх дидактичного і художнього матеріалу. Через те його «школи» користувались популярністю, особливо серед початківців.

Більш складні завдання перед собою ставив П'єр Кюньє, котрий як соліст провідного паризького театру Опера і один із авторитетних фаготистів-педагогів столиці орієнтувався на аудиторію більш досвідчених учнів. Про його творчу діяльність збереглась досить обмежена інформація, основним джерелом якої залишається енциклопедичний словник Ф. Фетіса. Згідно останнього початкові музичні заняття Кюньє розпочались у хоровій школі одного із паризьких соборів, яку він, як і більшість дітей благочестивих містян, відвідував з раннього дитинства. З досягненням чотирнадцятирічного віку П'єр у 1754 році починає заняття у «найкращого фаготиста Франції» Каппеля (*Cappel*). Це дало йому змогу в майбутньому успішно претендувати на місце другого фаготиста Опера (1764), а згодом у 1778 р. стати солістом славнозвісного оперного оркестру Парижа (*Fetis*,

⁴ Всього М. Корретом було видано близько двадцяти посібників і художньо-інструктивних опусів для різних інструментів (орган, клавесин, скрипка, альт, віолончель, контрабас, арфа, гітара, цитра, мандоліна, блокфлейта, флейта, гобої, фагот), а також вокальні посібники з інструментальним супроводом і розширеними дидактичними рекомендаціями щодо виконання (Fuller, 2000).

1860: 403). Виконавську діяльність П. Кюньє успішно поєднує із педагогічною, залишаючись одним із провідних викладачів фагота в Парижі. Його ім'я постійно публікує «Almanach musical» у списку практикуючих педагогів (Almanach, 1777).

Отримавши рідку для виконавця можливість прийняти участь у формуванні матеріалів для фундаментального музично-історичного видання – «Нарисів зі старовинної та сучасної музики», П. Кюньє намагається глибоко розкрити конструктивні особливості фагота, його місце у сольному, ансамблевому і оркестровому виконавстві, а також висвітлити широкий спектр технологічних і дидактичних питань, пов'язаних із підготовкою інструменталіста. Чітко визначена спрямованість статті простежується уже в перших абзацах, в котрих автор характеризує своєрідність тембру фагота і сферу його використання. Подібно Й. Й. Кванцу, Кюньє проводить паралель між звучанням інструмента та людським голосом, «для якого він дуже підходить для його акомпанементу», і знаходить аналогію з «низьким тенором» (Basse-taille)⁵, «з котрим він пов'язаний більше, ніж з будь-яким іншим голосом» (Cugnier, 1780: 324).

Розкриваючи оркестрові, ансамблеві і сольні функції фагота митець особливо виділяє його використання в ансамблях *Musique d'harmonie*, до складу яких входили два кларнети, дві валторни та два фаготи, а також в дуетах із арфою. Якщо духовий секстет означеного складу в середині XVIII століття дійсно набув широкої популярності у приватних салонах і *Concerts Spirituels*, то використання фагота в «акомпанементі музичним творам, аранжованим для арфи» (Cugnier, 1780: 324) було унікальним. Можливо, у такому ансамблі неодноразово приймав участь сам автор, що і спонукало його підкреслити «вигідну роль фагота» у дуеті з арфою.

Аналізуючи конструкцію фагота і його складових частин П. Кюньє спирається на сучасну на той час модель п'ятиклапанного фагота (B, D, F, Gis, Dis), котрий відрізнявся від чотириклапанного інструмента з «Енциклопедії» Д. Дідро додатковим п'ятим клапаном Dis, що пояснюється його більш пізнішою появою у 1765 році, вже після публікації другого тому енциклопедії (1752).

Окремо автор зупиняється на строї фагота і проблемі відсутності єдиного стандарту його використання. Нарікання викликає високий стрій, який

підтримувався у Духовних концертах, що створювало незручності і труднощі для виконавців.

З достатньою ретельністю як практикуючий виконавець-фаготист і педагог П'єр Кюньє розглядає питання постановки амбушура і визначення місця розміщення тростини під час гри на інструменті, котрі були проігноровані в «Енциклопедії» Дідро і Д'Аламбера і лише в загальних рисах окреслені Кванцем. Зосередившись спершу на підборі якісного очерету і виготовленні тростини, він підкреслює її визначальну роль у процесі звукоутворення на фаготі і формуванні неповторного звуку інструмента та його надзвичайно різноманітного тембру.

Аналізуючи різні види тростин, ступінь їх жорсткості, Кюньє вказує на недоліки твердих і слабких тростин, зазначаючи, що гра на жорсткій тростині вимагає посиленого видиху, більшого тиску губ і дуже стомлює губний апарат. В той же час, занадто легка тростина не дає можливості отримати округлого звучання інструмента, тому пошук оптимального варіанту є надзвичайно важливим завданням (Cugnier, 1780: 331).

У визначенні місця розташування тростини і функцій губного апарату П. Кюньє, спираючись на свій багаторічний виконавський і педагогічний досвід, пропонує власне бачення постановки і в окремих питаннях виступає опонентом Й. Й. Кванца. Одним із них стала стійка позиція французького фаготиста щодо використання похилого розміщення тростини між губами, так як саме таким чином можна уникнути її повного «залипання» і блокування доступу повітря для звуковидобування. Для більш повного розуміння і сприйняття своїх рекомендацій він супроводжує їх ілюстрацією з похилим розташуванням тростини (Cugnier, 1780: 332). Й. Й. Кванц у цьому питанні, як відомо, дотримувався протилежних поглядів.

Розглядаючи проблему розвитку амбушура і досягнення якісного звучання фагота у всіх регістрах, П. Кюньє пояснює функції губного апарату лише у загальному вигляді. Більш детальні рекомендації, які значно підвищують ефективність навчання, зауважує він, можна отримати тільки під час практичних занять під керівництвом педагога.

Важливим елементом конструкції фагота, який здатний був значно покращити видобування звуків *c*, *d*, *e* верхнього регістру інструмента, автор вважав розміщення додаткового звукового отвору на есі з окремим клапаном на малому коліні. На представленій ілюстрації ми не знаходимо його, однак у статті він достатньо детально описує місце розташування отвору і клапана: «На есі проколюється отвір, який знаходиться приблизно

⁵ У класифікації типів голосів XVIII століття «basse-taille» означав «низький тенор», – голос між басом і тенором, що близький діапазону баритона у сучасній вокальній термінології. Наприкінці XIX ст. ця назва повністю зникла з ужитку.

на дюйм⁶ вище границі малого коліна фагота, до якого він підходить» (Cugnier, 1780: 332).

Одним із ключових питань, до якого Кюньє ставився з особливою увагою і неодноразово повертався, була проблема строю і досягнення інтонаційної чистоти у гри на фаготі. Виділяючи найбільш інтонаційно вразливі звуки інструмента, котрі вимагали корекції, митець наголошує, що існують ефективні способи освоєння альтернативних варіантів аплікатури. Але для цього він пропонує звертатись до вмілого майстра, котрий допоможе учню оволодіти необхідними навичками корекції інтонаційно нестійких звуків: «Існують спеціальні правила для усунення цього дефекту; є також варіанти для виконання певних звуків декількома способами, відповідно до місць, у яких вони використовуються. Якби ми взяли наводити тут приклади цих різних аплікатур, нам довелося б помножити цю табулатуру [таблицю]; що стало б надто довгим і могло б спричинити плутанину» (Cugnier, 1780: 335).

Розглядаючи фагот як інструмент, який може грати у всіх тональностях, Кюньє одночасно виділяє найбільш зручні, котрі природні для його конструкції. У цей список він включає *C dur*; *G dur*; *D dur*; *A dur*; *F dur*; *B dur*; *Es dur*, а також мінорні – *a moll*, *d moll*, *g moll*, *c moll*, *f moll*. Подібних тем, як відомо, у рекомендаціях флейтистам торкався і Кванц, котрий у своєму трактаті також не виходить за рамки тональностей більше ніж з чотирма знаками.

Вплив поглядів Й. Й. Кванца відчувається й у висвітленні питань технології гри на фаготі, на яких зосереджується французький музикант. Зокрема, розкриваючи функції язика у процесі артикуляції він порівнює його із смичком на струнних інструментах, підкреслюючи, що подібно до того, як на струнних «звуки артикуються ударом смичка, відповідно до їх різних значень, на духових інструментах їх необхідно артикулювати ударом язика» (Cugnier, 1780: 340). З аналогічного епізоду починається й шоста глава трактату Кванца, присвячена ролі язика під час гри на флейті (Quantz, 1752: 62). Також простежується збіг поглядів Кюньє і німецького флейтиста щодо використання у виконавстві на духових інструментах елементів вокальної техніки формування звуку. Якщо Кванц рекомендував «навчатися мистецтву співу до того, як почати грати на флейті або одночасно з цим» (Quantz, 1752: 98), то французький фаготист вважав, що «духові інструменти створені для імітації голосу і повинні так

само співати», особливо коли акомпанують вокалістам (Cugnier, 1780: 341).

Розкриваючи технічні і художні аспекти використання прикрас, у виконанні яких продовжували зберігатись барокові традиції, П. Кюньє обмежується лише трелями. Він розглядає тільки ті, які можна виконати на інструменті, і котрих необхідно уникати.

Завершує свою статтю П. Кюньє настановами виконавцю-фаготисту, що зближує його із рекомендаціями Й. Й. Кванца. Він пропонує достатньо великий перелік якостей і навичок, якими повинен був володіти фаготист, «щоб сподобатися слухачеві», зокрема: хорошою пальцевою технікою, виразною атакою язика, добре сформованим амбушуром, якісним інструментом і опануванням усіх регістрів, «щоб можна було використовувати фагот для виразової співочої гри у всіх тональностях», крім того, досконало знати музику, мати добрий слух і засвоїти весь арсенал виразових засобів, котрі дозволяли б у межах діапазону інструмента імітувати голос, а також «виконувати концерт, тріо, квартет та інші жанри музики» (Cugnier, 1780: 343). Виконавці рідко володіють всіма цими уміннями в комплексі, підводить підсумок автор, тому крім природної схильності для їх опанування потрібна наполеглива праця.

Незважаючи на той факт, що критерії оцінки виконавської майстерності і професійного рівня музиканта у П. Кюньє і Й. Й. Кванца в більшій мірі співпадають, необхідно зауважити на їх різній адресації. Французький митець пропонує їх фаготисту-дилетанту, а німецький флейтист – «хорошому музиканту, ... який хоче зробити музику своєю професією і згодом досягти успіху у ній» (Quantz, 1752: 1-2). Очевидно, що вимоги, які ставив Кюньє до виконавця-фаготиста в той час, не відповідають сучасному розумінню поняття музикант-любитель і були більш високими.

Висновки. Здійснений порівняльний аналіз першоджерел дав змогу хронологічно послідовно простежити початковий етап становлення теорії і практики гри на фаготі. В «Енциклопедії» Д. Дідро і Ж. Л. Д'Аламбера були вперше детально висвітлені конструктивні особливості чотириклапанного фагота, його аплікатура і діапазон та елементарні основи гри на інструменті. Й. Й. Кванц як виконавець-мультиінструменталіст, зосереджуючись на питаннях амбушура і артикуляції у гри на близьких за принципом звуковидобування фаготі і гобої, розширює загальні уявлення про технологію гри на інструментах і аналізує їх специфічні особливості, а також відмінності між ними. Значним досягненням П. Кюньє стало детальне роз-

⁶ Довжина французького дюйма, який вказується П. Кюньє як «великий палець» (фр. pouce), рівнялась 2.7 см.

криття технологічних і художніх аспектів виконавства на фаготі. Спираючись на теоретичні засади виконавської естетики Й. Й. Кванца, власний виконавський та педагогічний досвід він створює фундаментальні основи французької фагот-

ної дидактики і визначає основні напрямки для її подальшого розвитку. Вагомий внесок П. Кюньє в теорію і практику гри на фаготі був високо оцінений за межами Франції, що підтверджує переклад його роботи на німецьку мову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Almanach musical. T. III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire, 1777. 476 p.
2. Basson de hautbois ou simplement basson. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Texte établi par D'Alembert, Diderot, 1re éd. Tome 2. Paris, 1752. P. 127-129.
3. Cugnier Pierre. Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Ed. J.-B. de Laborde. Tome premier. Paris: Ph. D. Pierres, 1780. P. 323-343.
4. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Texte établi par D'Alembert, Diderot. Tome 1. Paris, 1751. 916 p.
5. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Texte établi par D'Alembert, Diderot. Tome 8. Paris, 1766. 936 p.
6. Essai sur la musique ancienne et moderne. Ed. J.-B. de Laborde. Tome premier. Paris: Ph. D. Pierres, 1780. 681 p.
7. Fetis F.J. Cugnier (Pierre). *Biographie universelle des Musiciens*. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome premier. Paris: Librairie De Firmin Didot Freres, 1860. P. 403.
8. Fuller D., Gustafson B. Corrette, Michel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
9. Halfpenny, E. The Earliest English Bassoon Tutor. *The Galpin Society Journal*, 1964. Vol. 17. P. 103-105.
10. Kachmarchyk V., Kachmarchyk N. J.G. Tromlitz's Articulatory Phonetics in Flute Sound Formation. *Studia UBB Musica*, 2021. LXVI, 2, P. 225-238.
11. Moreno, Á. D. Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850. Thesis D. Ph. University of Helsinki. Helsinki, 2013. 255 p.
12. Quantz J.J. Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique, le tout éclairci par des exemples. Berlin. Chretien Frederic Voss, 1752. 336 p.
13. Quantz, J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Band I. Berlin, 1755. S. 197-250.
14. Schillinger, Ch. The pedagogy of bassoon reed making: an historical perspective. Thesis Doctor of Musical Arts. Arizona State University. 2007. 17 p.
15. Tiffou, Augustin. The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund. 2022. URL: <https://www.tonkuestler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers> [in English].

REFERENCES

1. Almanach musical. (1777). [Music Almanac]. Tome III. Paris: Bureau de l'abonnement littéraire. 476 p. [in French].
2. Basson de hautbois ou simplement basson. (1752). [Oboe bassoon or simply bassoon]. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Texte établi par D'Alembert, Diderot, 1re éd. Tome 2. P. 127-129. [in French].
3. Cugnier, Pierre. (1780) Basson. *Essai sur la musique ancienne et moderne* [Bassoon. Essay on ancient and modern music]. Tome premier. Ed. J.-B. de Laborde. Paris: Ph. D. Pierres. P. 323-343. [in French].
4. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. (1751). [Encyclopedia, or Reasoned Dictionary of Sciences, Arts and Crafts]. Texte établi par D'Alembert, Diderot. Tome 1. 916 p. [in French].
5. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. (1766). [Encyclopedia, or Reasoned Dictionary of Sciences, Arts and Crafts]. Texte établi par D'Alembert, Diderot. Tome 8. 936 p. [in French].
6. Essai sur la musique ancienne et moderne. (1780). [Essay on ancient and modern music]. Ed. J.-B. de Laborde. Tome premier. Paris: Ph. D. Pierres. 681 p. [in French].
7. Fetis, F.J. (1860). Cugnier (Pierre). *Biographie universelle des Musiciens* [Cugnier (Pierre). Universal Biography of Musicians]. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome premier. Paris, Librairie De Firmin Didot Freres. Vol. 1. P. 403. [in French].
8. Fuller, D., Gustafson, B. (2000). Corrette, Michel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 vol. London. CD-ROM.
9. Halfpenny, E. (1964). The Earliest English Bassoon Tutor. *The Galpin Society Journal*. 17. P. 103-105.
10. Kachmarchyk, V., Kachmarchyk, N. (2021) J.G. Tromlitz's Articulatory Phonetics in Flute Sound Formation. *Studia UBB Musica*. LXVI, 2. P. 225-238.
11. Moreno, Á. D. (2013). Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850. D. Ph. diss. University of Helsinki. Helsinki. 255 p.
12. Quantz, J. J. (1752). Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière [Trying out a method for learning to play the transverse flute]. Berlin. Chretien Frederic Voss. 336 p. [in French].
13. Quantz, J. J. (1755). Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen [Mr. Johann Joachim Quantzen's curriculum vitae designed by himself]. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Band I. Berlin. S. 197-250. [in German].
14. Schillinger, Ch. (2007). The pedagogy of bassoon reed making: an historical perspective. Doctor of Musical Arts. Arizona State University. 17 p.
15. Tiffou, Augustin. (2022). The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire. English edition Tonkünstler-on-the-Bund, URL: <https://www.tonkuestler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers>.