

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра оркестрових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво**

на тему:

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ У МУЗИЧНОМУ
МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Тянь Сімен

Науковий керівник: Осадча Віра Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, професор

Рецензент: Откидач В.М.,
доктор мистецтвознавства, професор

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ЕСТ _____

Голова комісії _____	Снедков І. І.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
Члени комісії _____	Большакова Т. В.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	Рощенко О. Г.
(підпис)	(прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ	
1.1. Становлення концертного флейтового виконавства в Європі.....	8
1.2. Сучасний стан дослідження проблематики жанру флейтового концерту.....	16
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.	
2.1. Концерт для флейти з оркестром Андре Жоліве	22
2.2. Теорія перекладення в музичному мистецтві.....	25
2.3. Перекладення скрипкового концерту А. Хачатуряна для флейти... 	30
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	43
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У сучасних умовах активної взаємодії жанрів і стилів інструментальної музики, різноманітних культурних шкіл, уваги до відтворення національних традицій у музичному мистецтві, природнім уявляється і вихід виконавця-інструменталіста за межі власної «локальної» виконавської традиції, його особистісно-творче осягнення здобутків відмінних національних виконавських шкіл. Прагнення до мультикультурності власного виконавського стилю у її позитивному, творчо плідному ракурсі відповідає постмодерністській естетиці, яка «збирає пазл» нової версії композиторського або виконавського стилю із елементів, частіше, - уривків вже чуттєво, емоційно засвоєних, естетично перетравлених, але таких, що дійсно складають духовну «ноосферу», повітря музичного життя. На цьому шляху *актуальним* видається узагальнення розвитку жанру інструментального концерту в контексті об'єднання ознак відмінних культурно-мистецьких традицій у симбіозі композиторської та виконавської інтерпретації. Тим більше, що велика кількість концертів скомпонована або перекладена для флейти та оркестру відомими виконавцями-віртуозами різних епох.

Відомо, що флейта визнана темброво-естетичним символом і в якійсь мірі - культурним знаком епохи XVIII сторіччя. Вона пройшла шлях від сольного, ансамблевого до повноцінного оркестрового інструменту.

Жанр концерту для флейти з оркестром постав у музичній культурі останніх трьох століть як один із проявів життя флейти не тільки як духового, але й духовного інструменту, інструменту витонченості, емоційної піднесеності, здатності створювати музичний пленер. В той же час відчувається брак дослідницьких праць, які б узагальнили досвід розвитку жанрів інструментального концерту, зокрема концертів для флейти з оркестром взагалі,

і тим більше в напрямку проблематики магістерської роботи, чим також обумовлена її **актуальність**..

У даній роботі прослідковано еволюціювідношення до флейти від барокового, класичного та романтичного трактування до утілення неоромантичної образної сфери у європейському музичному мистецтві ХХ- на початку ХХІ століть.

Процеси взаємовпливу, взаємодії різних композиторських версій та виконавських прочитань у жанрі флейтового концерту як розкриття потенційних можливостей тембрової семантики флейти та її діалогу із оркестром, і зумовили, на нашу думку, поширення цього жанру в концертній і конкурсній практиці протягом 70-х років ХХ і до нашого часу.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана на кафедрі оркестрових інструментів згідно з планом науково-дослідницьких робіт кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури у відповідності з комплексною темою кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження узагальнити розкрити історичну еволюцію жанру концерту для флейти з оркестром у європейському музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ ст. у аналітичному та виконавському аспектах.

Для розкриття теми необхідно вирішити ряд наступних **завдань**:

- висвітлити шляхи історичного становлення концертного флейтового виконавства в Європі;
- визначити сучасний стан дослідження проблематики жанру флейтового концерту;
- розкрити особливості жанру концерту для флейти з оркестром у творчості композиторів ХХ ст.;
- розглянути засади теорії перекладу в музичному мистецтві;
- виявити особливості концертів-перекладень для флейти з оркестром як сучасний напрямок розвитку флейтового виконавства.

Об'єктом дослідження є європейське виконавське флейтове мистецтво XVIII – XX ст.

Предметом – історична динаміка розвитку жанру флейтового концерту в контексті виконавських традицій західноєвропейського музичного мистецтва XX-початку XXI ст.

Методи дослідження. Методологічним підґрунтям дослідження є комплекс загальнонаукових та спеціально музикознавчих методів, а саме: історико-культурологічного, джерелознавчого, емпіричного, аналітичного, компаративного тощо. Методи та підходи застосовуються з метою:

- історичний – виявити динаміку становлення і розвитку виконавства на духових інструментах в контексті західноєвропейського професійного музичного мистецтва першої половини XIX ст.;

- культурологічний – дозволяє розглянути типові явища виконавства на духових інструментах крізь призму міжетнічних зв'язків;

- системний – надає розумінню явищ і процесів музично-виконавського мистецтва необхідну повноту (єдність предметної, функціональної і комунікативної діяльності суб'єкту);

- компаративний – дозволяє здійснити порівняльний аналіз створення виконавських версій флейтового концерту та обґрунтувати специфіку виконавської стилістики флейтового мистецтва;

- аналітичний – дозволяє врахувати історико-типологічну систему європейської композиторської творчості, виявити особливості жанру інструментального концерту;

- стильовий – допомагає виявити індивідуальні риси виконавської творчості на основі цілісного аналізу композиторського стилю.

Теоретичну базу дослідження склали праці з історії, теорії та практики виконавства на духових інструментах: Баранцева А. П. [2] Болотіна С. В. [3], Васильєвої А. [4] Гуренко Е. Г. [7], Качмарчика В. [16-20], Й. Кванца [21],

Левіна С. [26; 27], Усова Ю. [35; 36], зокрема з теорії інтерпретації Корихалової Н. П. [24], Москаленко В.Г. [29-31].

Характеристика творчості композиторів, зокрема А. Хачатуряна, Ж. Ібера, А. Жоліве подана в працях Акоюна Л. [1], Варданяна О. І. [5], Палтаджяна Ш. Г. [33], Ходан З. А. [41], Шахназарової Н. [42; 43], Шнеерсона Г. [45, 46]: а також у нотних виданнях та записах виконання творів Жака Ібера [14], Андре Жоліве [15], Арама Хачатуряна [37-40].

Теорія перекладу висвітлена за матеріалами досліджень Голомба М. [6], Джебраилова А. [9], Дмитрук І. І. [10; 11], Євсеєнко О. О. [12], Заранського В. [13], Коновалової І. Ю. [22; 23], Левого І. [25], Москаленко М. [28], Швейцера А. О. [44].

Серед них публікації в періодичних виданнях, присвячені виконавській діяльності провідних митців у галузі духового, зокрема флейтового мистецтва, розвитку жанру флейтового концерту, творчості композиторів для духових інструментів.

Наукова новизна дослідження визначається багатоаспектним аналізом еволюції флейтового виконавства у контексті професійного музичного мистецтва європейської традиції. При цьому:

- уперше прослідковано процес збагачення флейтового репертуару на аналітичному порівнянні оригінальних концертів для флейти з оркестром та перекладень для флейти скрипкових концертів у творчості композиторів ХХ ст.;
- доповнено характеристику у мистецькому та органологічному аспектах, їх значення у еволюції розвитку флейтової музики;
- набуло подальшого розвитку узагальнення жанру флейтового концерту у сучасній виконавській практиці, зокрема виконання концертів для флейти з оркестром та камерних творів у ХХ ст.

Практичне значення роботи полягає у використанні результатів теоретичного аналізу при викладанні окремих тем курсів «Теорія виконавства на духових інструментах», «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання спеціальних дисциплін», а також у виконавській та педагогічній практиці викладачів спеціальних навчальних закладів культури та мистецтва.

Апробація результатів магістерської роботи Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри історії та теорії музики Харківської державної академії культури. Основні положення та висновки магістерської роботи були оголошені під час доповіді на Міжнародній науковій конференції ХДАК «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 26-27 листопада 2020р.

Публікація За темою магістерської роботи було опубліковано тези в збірнику матеріалів Міжнародній науковій конференції ХДАК «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 26-27 листопада 2020 р. за темою «До питання тембрової інтерпретації «Циганських наспівів» Пабло де Сарасате в сучасній концертній практиці» [32]

Структура дипломної роботи зумовлена логікою дослідження, його метою і основними завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 46 позицій, які викладені на 5 сторінках. Загальний обсяг роботи 56 сторінок, з них основного тексту –51 сторінка.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1. Становлення концертного флейтового виконавства в Європі

Формування виконавства на духових інструментах пов'язано насамперед із розвитком жанрів інструментальної та оркестрової музики у XVII -XVIII ст., формуванням складу симфонічного оркестру. Але перші характеристики духових інструментів описані вже на початку XVI ст. У інструментознавчій роботі німецького священника Себастьяна Вірдунга «Musicagetutscht» (1511), викладеній у формі діалогу із умовним співрозмовником, автор подав опис всіх духових інструментів свого часу, а також загальні рекомендації навчання гри на них. Дослідник С. Я. Левін, аналізуючи його роботу, висловлює думку, що педагогічні рекомендації С. Вірдунга дозволяють «зробити висновок про наявність в Європі наприкінці XV – на початку XVII сторіч поміркованої системи навчання гри на духових інструментах». [27, с.68].

С. Вірдунгу були відомі такі духові інструменти:

Флейти (продольні та поперечні),

Швегель– маленька поперечна флейта, приладна у воєнній справі. Її тримали в лівій руці в той час, коли правою рукою грали на барабані

Шалмей інструмент з подвійною тростиною, яка майже зовсім вміщувалася у роті, при чому губи виконавця спиралися на спеціальну підставку – пірует;

Поммер – інструмент завбільшки від швегеля, але подібний йому;

Крумгорн інструмент лінгвального типу, тростина якого містилася в спеціальній камері. Губи виконавця до тростини не торкалися

Різновиди труб, зокрема мала військова труба:

Тромбон, різні типи **рогів**. [27, с.68].

На початку XVI ст. великою популярністю користувалася книга М. Аріголи «Musica instrumentalis getutscht» (1528). У ній у віршованій формі подані свідчення про музичні інструменти того часу. М. Арігола поділяв інструменти на лінгвальні та лабіяльні – (язичкові и мундштучні).

На початку XVIII сторіччя яскравими виконавцями і викладачами гри на духових інструментах були Антоніо Вівальді (близько 1678 -1741) і Георг Філіп Телеман (1681-1767) Видатний композитор та педагог, А. Вівальді добре знав духові інструменти, вмів вправно грати на гобої та фаготі. Ним були створені 38 концертів для фагота, 12 для гобоя, а також близько 13 концертів для поперечної флейти (flutetraversi). А. Вівальді першим увів в симфонічний оркестр кларнет і англійський рожок. Ці інструменти були ним використані у ораторії «Юдифь тріумфуюча» (1716).

Від учнів він вимагав різноманітності виразних засобів, динаміки, добре організованого контрасту, особливо між першою частиною концерту, де треба наближатись до монументальності й пафосності звучання, а в повільній частині – до м'якої лірики.

У творах А. Вівальді та його послідовників терміни «allegro» «adagio» визначали не темп, але характер музики – «весело», або «сумно». До середини XVIII століття темп у музичному виконавстві не зазначався; визначався тактовим розміром.

Але вже видатний виконавець і реформатор флейти Йоган Йохим Кванц (1697-1773) розширив тлумачення цих значень. У його творах для флейти вони

вказують не тільки на характер музики, але й на те, якою за часом має бути доля такту. Часто при цьому темп не відповідає визначенню тактового розміру.

Важливо зазначити, що в часи А. Вівальді темп, як правило, не змінювався на протязі усієї частини твору. Цей факт враховують і сучасні виконавці барокко, особливо ті, що дотримуються автентичної інтерпретації творів старовинних майстрів.

Г. Ф. Телеман був знавцем духових інструментів. У наш час в концертному репертуарі часто зустрічаються його Сюїта для флейти та струнного ансамблю, а також концерт для труби-clarino з оркестром, 4 концерти для гобоя з оркестром, численні ансамблі для духових інструментів. Композитор надавав великого значення не тільки розважальній, але й виховній ролі музики. Серед його афористичних тверджень «Вправ у співі, грі на генерал-басі» (1734) можна вирізнити такі, як «Вчити, розважаючи!» «Спів – основа інструментального виконавства!», «На духових інструментах треба співати!» [27].

Видатний виконавець – флейтист, педагог та майстер зі виготовлення духових інструментів Жак Мартін Оттегер (1674-1763) працював за завданням Ж.-Б. Люллі над удосконаленням багатьох духових інструментів. Зокрема, йому вдалося значно розширити діапазон флейти. У 1707 р. Ж.-М. Оттегер видав книгу «Мистецтво гри на поперечній флейті», у якій описав виразні можливості цього інструмента.

Першим визначним узагальненням в галузі навчання гри на духових інструментах була праця Йоганна Йохима Кванца «Досвід настанов гри на поперечній флейті» (1752).

Й. Кванц відомий як один з найбільш освічених музикантів XVIII століття. В його особистості проявилися такі таланти, як блискучий флейтист – виконавець, непересічний педагог, композитор, конструктор духових інструментів. Також він був і вдумливим вченим, дослідником музичної культури свого часу.

У книзі Й. Кванца подані не тільки рекомендації із послідовного опанування прийомами гри на флейті, але і викладаються положення сучасної йому музичної педагогіки. Він узагальнює методикау навчання гри духових інструментах свого часу, але його праці не втрачають актуальності і нині. [21, с.10-63] Й. Кванц доводив, що існує багато спільного між музичним виконавством та ораторським мистецтвом.

Музикант, подібно оратору, повинен не тільки радувати слухача, але й зацікавити його, здійснити виховне враження, переконати, викликати у слухача бажання поводитися достойно.

Методика навчання гри на духових інструментах, описана Й. Кванцем, потребувала від виконавця вміння «філірувати» звук та вносити різноманітність у динаміку. Й. Кванц вимагав від виконавця вміння самостійно зімпровізувати каденцію до концерту. Якщо фермата стояла над тонікою – необхідна розгорнута каденція, якщо фермата стояла над домінантою – потрібна коротка каденція, яка може слугувати вступом (або зв'язкою) до нової побудови музичної форми. Також музикант-виконавець повинен володіти навичками редакційної роботи, самостійно розшифровувати цифрований бас, вносити у твір власні мелізми, штрихи. То ж, за думкою Й. Кванца, композитор і виконавець – рівноправні творці музики.

Великий вплив на творчу манеру виконавців-духовиків справили керівники кращого в Європі того часу оркестру, створеного в м. Майнгеймі у 1748 р. – Ян Стаміц (1717-1757), Христіан Каннабіх (1731-1798) та старший син Яна Стаміца – Карел Стаміц (1745-1801). Німецький композитор Д. Шубарт образно характеризував розширення динамічних можливостей звучання цього оркестру : «*ſx forte* – грім, *ſx crescendo* - водограй, *ſx diminuendo* – весняний вітерець» [36, с.49].

Така динамічна трактовка форми потребувала зміни у виконавських прийомах гри. Зокрема це оволодіння видобуванням звуку за допомогою м'якої атаки, філірування звуку, широка амплітуда динамічних відтінків. Ці прийоми диктувалися естетичними нормами епохи бароко, педагогікою Й. Кванца, тяжінням до виразності звучання напівтонів, м'якої заокругленості, граціозності, витонченості виконання.

Високо оціненим та популярним в ті часи було виконавське мистецтво духовиків, які часто концертували. Серед них флейтист Іоганн Вейдлінг (1720-1797), гобоїст Іоганн Фішер (1733-1811), кларнетист Антон Штадлер, валторнист Ігнац Лейтгеб (1745-1811).

Іоганн Вейдлінг користувався великим авторитетом в оркестрі Майнгейма і був першим виконавцем багатьох творів для флейти В.А.Моцарта. [13]

І. Фішер вражав сучасників незвичною швидкістю пальців. Він писав музику для гобоя, яку ніхто, крім нього, не міг виконувати. Фішер жив своєю справою і помер у віці 67 років під час концерту – при виконанні концерту Г. Ф. Генделя для гобою з оркестром у присутності англійського короля Георга III.

Антон Штадлер був особистим другом В. А. Моцарта, першим виконавцем його концерту для кларнету з оркестром. Цікаво, що А. Штадлер під час гри тримав тростину прижатою до верхньої губи, як було прийнято в методиці гри у XVIII столітті, тоді як сучасні виконавці тримають тростину до нижньої губи.

Був дружній із В. А. Моцартом і Ігнац Лейтгеб. Саме йому композитор присвятив відомі концерти для валторни з оркестром.

Виконавська манера і рівень технічної майстерності І. Вейдлінга, А. Безоцци, Ф. Рамма, А. Гампеля, І. Фішера, А. Штадлера та І. Лейтгеба якісно змінили і розширили межі використання духових інструментів не тільки в інструментальній, оркестровій музиці, але і для повноцінного сольних інструментів.

Саме утілення принципу концертності і жанр концерту для духового інструменту, зокрема для флейти з оркестром, був яскравим виразником музичної естетики XVIII століття. Це сприяло як розвитку виконавської майстерності, так і органологічним новинам – удосконаленню поперечної флейти. Сольна практика виконання на духових інструментах, флейті закріпилася як тембровий символ епохи бароко. Це зумовило популярність концертів для духових інструментів, зокрема флейтових концертів композиторів XVIII століття в концертній і конкурсній практиці сучасних виконавців на духових інструментах.

Удосконалення конструкції дерев'яних духових інструментів продовжувалося і у I половині XIX ст. З восьмиклапанною моделлю (з клапанами *dis*, *gis*, *b*, *f*, *c*, *cis*, *es* і *f* з довгим важелем для мізинця лівої руки) пов'язаний період ранньої історії флейти. У цій моделі ще не були подолані недоліки, які гальмували прогрес флейтового сімейства. Занадто вузькі для порівняно потужного стовбура інструмента ігрові отвори мали до того ж косі свердління, що дозволяли розташувати їх в межах доступності для пальців виконавця. В результаті виникала нерівність звукоряду (багато тонів були тьмяними) і неточними в інтонації. Звуженою була і щілина для вдування повітря, що обмежувало динамічні можливості інструмента: ніжний, чистий, але слабкий звук флейти губився в загальному звучанні оркестру. Архаїчність клапанного механізму обмежувала можливість гри в тональностях з великим числом ключових знаків. Хоча доступні були практично всі лади (видатний англійський флейтист Ч. Нікольсон навіть вважав тональність ля-бемоль мажор найбільш красивою), зручними для віртуозної гри залишалися як і раніше тональності D і G, що певною мірою сприяло закріпленню в флейтовому репертуарі багатьох шаблонних п'єс та арій з варіаціями.

Теобальд Бем (1794-1881), флейтист придворної капели в Мюнхені, а також талановитий флейтовий майстер, знайшов (у співдружності з Р. Греве) принципово нові шляхи вдосконалення свого інструмента. Технічні

нововведення Бема не тільки поклали початок сучасної ери флейтового будівництва, але в значній мірі вплинули і на розвиток язичкових інструментів, в першу чергу гобоя і кларнета.

Незважаючи на безумовну оригінальність розробленої Бемом системи, вона у своїх джерелах спиралася на досвід багатьох конструкторів, які прагнули до вдосконалення старовинної восьмиклапанної флейти. Тут слід назвати Р. Поттера, Г. Астора, І. Тромліца, Г. Гордона, але в першу чергу Ч. Нікольсона, з його наполегливим прагненням до об'ємності тону і пов'язаними з цим пошуками спеціальної широкомензурної конструкції [27].

Головну роль зіграли імпульси художнього порядку. Лише почувши вперше в 1831 році гру Нікольсона, його незрівнянний тон, ознайомившись з конструктивними пошуками чудового флейтиста, Бем надихнувся на створення нового інструмента. При цьому майстер віддавав собі повний звіт у безперспективності подальшої розробки восьмиклапанної конструкції. Був потрібен кардинальний її перегляд.

Бем почав з ігрових отворів. У суворій відповідності з акустичними законами він розмістив отвори уздовж стовбура інструмента, максимально розширив при цьому їх діаметр і наділив кожний спеціальним чашеподібним клапаном (діатонічні – відкритим, хроматичні – закритим). Таким чином вирішувалася головна проблема: розташування ігрових отворів не ставилося більше в залежність від довжини пальців виконавця і зникла необхідність у складній системі косих свердлінь, породжуючи нерівності звукоряду старої флейти. Але одночасно виникла інша складність: як керувати такою клавіатурою, у ряді своїх ділянок не досяжною для пальців музиканта? Бем вирішує це шляхом перебудови клапанного механізму. В основу його кладеться застосування ще старими майстрами принцип кільцевих клапанів (очок), реорганізований в нині добре знайому клапанну механіку Бема і до сьогоднішнього дня використовувану в сучасних інструментах.

Все це вимагало, зрозуміло, і серйозних перетворень аплікатури. Бем зробив новий порядок пальцевих комбінацій при низхідних рухах, що склав важливу частину його нової аплікатурної системи.

Так в 1832 році виникла перша модель флейти Бема, названою ще й флейтою з кільцевими клапанами. Вона отримала вже багато переваги нової системи: акустично правильне розташування отворів по стовбуру, рівність звукоряду, досконалий клапанний механізм, що забезпечив вільну гру в усіх тональностях, значно поліпшену інтонацію. Зі старою восьмиклапанною флейтою цей ранній бемовської зразок ріднила тільки форма воздухопровідного каналу, який зберіг колишній конічний перетин. [36]

У міру поширення нова модель піддавалася деяким корективам, не зачіпаючи основу конструкції, а, швидше, доповнюючи її в деталях. Так, флейтист паризької опери Ж. Дорус замінив відкритий клапан *gis* закритим, який органічно включився в систему Бема. Інші паризькі майстри вдосконалювали бемовську механіку.

Тим часом, незважаючи на безперечний успіх свого дітища, Бем не був повністю задоволений досягнутим. Він прагнув до більшої свободи і чистоти звучання своєї флейти, до вдосконалення її тембру. Думка майстра спрямовується насамперед до форми повітрепровідного каналу, який в конструкції нової моделі поки залишився не змінним. Наполегливі експерименти з цілою системою різноманітних мідних трубок дають ланцюг послідовних висновків, підготувивши рішення проблеми. Сила, повнота і ясність тона - визначив конструктор - пропорційні обсягу вібруючого повітря, укладеного в трубці. Циліндрична трубка має більше повітря, ніж та, що звужується, конічна. Далі вдалося встановити, що під час звуковидобування вібрації повітря в широких трубках найбільш виявляються тоді, коли у губного отвору є деяке звуження. Бем стверджував, що його експериментальні трубки не володіли б настільки добротним звучанням в регістрі нижче якби не мали у верхній ділянці конічної форми. Збільшення довжини цієї ділянки негативно

позначається на звучанні верхніх нот. Звуження трубки дає найкращий ефект у всіх регістрах, якщо перетин її ближче до параболічного, ніж до конічного.

У 1847 році, після напруженої п'ятнадцятирічної праці, видатний конструктор приходять до остаточних рішень щодо своєї нової флейти: він надає її каналу циліндричну форму з верхнім коліном параболічного перетину.

Визначається розташування отворів на стовбурі, збільшується щілина для вдювання повітря і вдосконалюється клапанний механізм - він збагачується різними важелями, передачами, зв'язками. В результаті практично здійсненими стають майже всі трелі (за винятком кількох в крайніх межах звукоряду), найскладніші пасажі (гамоподібні, арпеджіо) і тремоло. Розширюється діапазон: в окремих випадках до b внизу і dis^4 вгори, однак найбільш використовується в флейтах Бема $c1 -c4$.

Перші свої інструменти Бем робив зі срібла, пізніше він перейшов на дерево або срібло із збереженням дерев'яної головки. Так виникає остаточний варіант флейти Бьома, як отримала назву циліндричної. [36]

Переваги циліндричної флейти Бема були дуже великі. Кращі світові фірми негайно ж взяли її у виробництво. Однак шлях нової флейти в музичну практику не був легким. Нова модель викликала різкий опір багатьох флейтистів-професіоналів, які не бажали переучуватися для оволодіння незвичним для них інструментом. Відомо, наприклад, що Паризька консерваторія ввела навчання на флейті Бема лише через 46 років після її виникнення, тобто в 1893 році.

До початку ХХ століття багато майстрів ще продовжували спроби вдосконалення старої конічної флейти, пояснюючи це прагненням зберегти для музичного мистецтва її неповторний тембр. Процес історичної еволюції був, однак, незворотній. Циліндрична флейта Бема, все більш зміцнюючи свої позиції, поступово витіснила стару конічну. Вже у 20-30-х роках нашого століття вона була практично єдиним інструментом, що широко використовувався у сольній, ансамблевої та оркестрової музичної практиці

Епоха Французької революції (1789-1799) викликала до життя нове розуміння і використання музики для духових інструментів. Для музики революції потрібні були великі хори, потужні склади оркестрів, гучні інструменти, в першу чергу – мундштучні духові та ударні, переваги яких перед струнними у відтворенні масштабного звучання незаперечні. Таким чином виникли духові оркестри, перед якими повстала абсолютно нова перспектива музично-виконавської діяльності, що багато в чому визначила подальший шлях розвитку і застосування духових інструментів у виконавській та композиторській творчості.

1.2 Сучасний стан дослідження проблематики жанру флейтового концерту

Жанр інструментального концерту та загалом феномен концертності завжди привертая увагу багатьох дослідників своєю неоднозначною, яскравою еволюцією. Але саме у ХХ ст. і нині – на початку ХХІ ст. він переживає період максимальної уваги, який можна порівняти хіба що з епохою Бароко. Поряд з іншими симфонічними жанрами зростає значення інструментального концерту, його композиторські рішення відрізняються жанрово-стильовим різноманіттям, розробкою різних історичних, та стильових моделей, варіантів композиції. Сольним інструментом може себе відчувати чи не кожний із складу симфонічного оркестру. Також в якості соліруючих використовуються новостворені електронні інструменти, такі як хвилі Мартено, а також концертні різновиди етнічних інструментів, розвивається народно-оркестрове виконавство. Сама трактовка жанру концерту відрізняється альтернативністю.

Інструментальний концерт, як й інші жанри у музиці ХХ-ХХІ ст. підлягає експерименту, зберігаючи, однак, історичну тричастинну конструкцію і контрастність музичних епізодів навіть, коли концерт вирішений як не поділена на частини цільна музична форма. Практично кожен композитор, що працював у цьому жанрі, створив індивідуальну модифікацію концерту. Об'ємність і

місткість принципів концертності дозволяє більшості творів зберігати своє неповторне обличчя. При цьому суттєві його риси залишаються незмінними. «Жанрово утворюючим принципом концерту залишається гра і логіка концерту, як і раніше, відповідає ігровій логіці. Іманентно концертні ознаки – віртуозність, імпровізаційність, концертність та концерткування зберігаються, хоча трактуються подекуди дуже і дуже вільно. Кожен твір представляє індивідуальний підхід до поєднання та співвідношення родових ознак жанру: від домінування до повної відсутності (трансформації) будь-якого з них.»[11, с. 18]

І.І. Дмитрук доводить, що практично у кожній з найбільш радикальних версій інструментального концерту в сучасній музиці можна вирізнити ознаки «жанрового еталону», і не тільки логіку, але й парадокси жанру: (мобільність і стійкість, свобода і правила, протиставлення та погодження тощо).[11, с. 18]

Характеристику концерту як жанру інструментальної музики, що втілює ідею творчого спілкування, подає Ш. Палтаджян у статті «Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и про особенности концертов для валторни з оркестром В.А.Моцарта» [33]

На думку відомого музиканта, жанр концерту ґрунтується на принципах діалектичної протилежності віртуозного суперництва і водночас темброво-артикуляційного доповнення. Тому дослідник вважає, що інструментальний концерт і поняття концертності необхідно розглядати насамперед в контексті художніх уподобань епохи його створення, та невід'ємно від етапу розвитку духового, зокрема флейтового виконавства. До характеристики флейтового концерту як музичного явища потрібно враховувати його роль в мистецькій спадщині композитора, а також факт співвіднесення в його творчій особистості і виконавця, і майстра, що опікується удосконаленням конструкції інструменту, передбачає технічні, темброві потенційні можливості.[33]

Також для системності розгляду інструментального концерту мають значення особливості підходу до виконавського засвоєння концертів для флейти,

укорінені у проникнення до музичного стилю композитора. Не зважаючи на високі досягнення сучасного мистецтва виконання на флейті, як знаковому інструменті з багатими семантичними та темброво-образними можливостями, у багатьох виконавців та композиторів ще і нині не склалося повного враження про вичерпаність цих можливостей.

Серед досліджень достатньо уваги приділено розвитку європейських шкіл виконання на флейті, удосконалення конструкції та виразних можливостей інструмента, зокрема в працях М. Голомба [6], Е. Гуренка [7], В. Качмарчика [15-19], С. Левіна [26; 27], Ю. Усова [35;36] та інших.

Виникнення жанру концерту пов'язано із епохою оновлення відчуття значення мелодійної основи музичного звучання, і персоніфікації цього процесу в особі соліста інструментального концерту, а також у доповнюючому його або контрастуючому йому звучанні оркестру. «Соліст протиставляє оркестру власну майстерність та художню особистість, а також найбільш виразно демонструє виразні можливості свого інструмента. Для кращих інструментальних концертів класичного періоду притаманна масштабність задуму, драматизація музичних образів, яскравість мелодики, симфонічність розвитку музичного матеріалу, віртуозність разом із великим органічним зв'язком між солістом та оркестром» [33]. А. Палтаджян вирізняє концерти для духових інструментів серед кращих зразків концертного виконавства як таких, невідривні від розвитку жанру духової музики. Історія розвитку жанру концерту класичного та докласичного періодів налічує більше ста концертів для духових інструментів. Винахідником жанру концерту вважається італійський композитор Антоніо Вівальді (1678-1741), який тільки для флейти з оркестром написав 16 концертів, а також – для інших духових інструментів, серед них 11 для гобоя, 38 для фагота, а також концерти для труби, валторни. У концертному жанрі А. Вівальді узаконив трьохчастинний цикл з швидкими 1 та 3 і повільною 2 частиною, побудував форму на принципі контрасту та арочного динамічного обрамлення. Кожній із

частин надавався певний відтінок жанровості – середня частина була аріозного типу.

Саме в жанрі інструментального концерту знайшла найбільш повноцінне вираження глибока життєва основа творчості композитора, емоційність, об'ємність і яскравість музичних образів. Одним із вершечків творчості геніального німецького композитора Георга Фрідріха Генделя (1685 -1759), вважаються його твори в жанрі *concerto grosso*, які належать до скарбниці інструментально-оркестрової музики XVIII ст.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

1. Висвітлено шляхи історичного становлення концертного флейтового виконавства в Європі у XVII – XIX ст. Жанр концерту для духового інструменту, зокрема для флейти з оркестром, був яскравим виразником музичної естетики XVIII століття. Утілення принципу концертності сприяло як розвитку виконавської майстерності, так і органологічним новинам – удосконаленню поперечної флейти.

Сольна практика виконання на духових інструментах, зокрема на флейті закріпилася як тембровий символ епохи барокко. Це зумовило популярність концертів для духових інструментів, зокрема флейтових концертів Антоніо Вівальді, Георга Філіпа Телемана, Теобальда Бьома, Йоганна Кванца, Вольфганга Амадея Моцарта й інших композиторів XVIII століття в концертній і конкурсній практиці сучасних виконавців на духових інструментах. Удосконалення конструкції інструмента Йоганном Йоахимом Кванцем (1697-1773), Теобальдом Бьомом (1794-1881), зокрема технічні нововведення: клапанна механіка, винахід циліндричної поперечної флейти не тільки поклали

початок її сучасної досконалості, але в значній мірі вплинули і на розвиток інших язичкових інструментів, в першу чергу гобоя і кларнета.

Така динамічна трактовка форми потребувала зміни у виконавських прийомах гри. Зокрема це оволодіння видобуванням звуку за допомогою м'якої атаки, філірування звуку, широка амплітуда динамічних відтінків. Ці прийоми диктувалися естетичними нормами епохи барокко, педагогікою Й. Кванца, тяжінням до виразності звучання напівтонів, м'якої заокругленості, граціозності, виточеності виконання.

2.Визначений сучасний стан дослідження проблематики жанру флейтового концерту. Жанр інструментального концерту і поняття концертності сучасні дослідники розглядають в контексті художніх уподобань епохи його створення, та невід'ємно від етапу розвитку духового, насамперед флейтового виконавства. До характеристики флейтового концерту як музичного явища потрібно враховувати його роль в мистецькій спадщині композитора, а також факт співвіднесення в його творчій особистості і виконавця, і майстра, що опікується удосконаленням конструкції інструменту, передбачає технічні, темброві потенційні можливості.

В музиці XX – початку XXI ст. яскраво проявилася закономірність: композитор, який звертається у своїй творчості до цього жанру, створює індивідуальну модифікацію концерту. Об'ємність і місткість принципів концертності дозволяє більшості творів зберігати своє неповторне обличчя. При цьому суттєві його риси залишаються незмінними: логіка гри, змагання, з якої дослідники виводять іманентні властивості жанру концерту: віртуозність, імпровізаційність, концертність та концертну драматургію.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

2.1. Концерти для флейти з оркестром Жака Ібера, Андре Жоліве

Мистецтво гри на флейті дістало суттєвого розвитку у музичному виконавстві ХХ ст., виявило як різноманітність використання цього інструменту, так і наявність невикористаних резервів, технічних і виразних рішень. Розгляд історичних етапів розвитку культури флейтового виконавства надає можливості спостерігати рух різних тенденцій та стилів, намагання досягнути синтезу різноманітних стилістичних напрямів.

Флейтовий концерт дуже розвинений у творчості французьких композиторів, зокрема Жака Ібера, Андре Жоліве, а також їх сучасників Клода Дельвенкура, Раймона Лушера, Анрі Барро та ін. Г. Шнеєрсон характеризує їх позицію як таку, що вони не схильні були брати участь у мистецьких об'єднаннях того часу, зокрема знаменитій «Шістці», «Аркейській школі». Але їм притаманний високий професіоналізм, технічна майстерність, особливо стосовно оркестрування, . У цьому вони наслідують і продовжують традиції оркестрового мистецтва К. Дебюссі, М. Равеля. [41]

Андре Жоліве видатний французький композитор 1 половини 20 ст. (1905-1974) увійшов в історію музики ХХ ст. як митець, що прославляв у творах високу духовність, любов до життя, його творчість наповнена енергією, теплом душі.

Г. Шнеєрсон у монографії про французьку музику ХХ сторіччя, характеризує А. Жоліве як митця, що відрізнявся активною участю у суспільному житті, любив писати на замовлення, для певної художньої цілі, для аудиторії, яка розуміла його естетичні уподобання. При цьому, у кожному творі він намагався відкрити щось нове, що б сприяло розвитку композиційної та виконавської техніки, впливало на формування смаків слухачів.[46]

А. Жоліве багато писав для духових інструментів. Для флейти композитор створив концерт для флейти та струнних (1949), камерні твори: «Пісня Лінос» для флейти та фортепіано (1944),), Фантазія-каприс для флейти і фортепіано (1953), «Cabrioles» для флейти та фортепіано (1953), Соната для флейти і фортепіано (1958), Сонатина для флейти і кларнета (1961).

Серед творів для духових інструментів також відомі Серенада для гобоя і фортепіано (1945), «бравурна арія» для труби або корнета і фортепіано (1952), «Пісня орінокських човнярів» для гобоя і фортепіано (1953), Фантазія-експромт для альтового саксофона і фортепіано (1953 «Роздум» для кларнета і фортепіано (1954). [46]

У ХХ столітті видатні французькі композитори, серед яких К. Дебюссі, А. Руссель, О. Мессіан використовували в музиці колоритність і темброву своєрідність «орієнтальних» культур. Але саме А. Жоліве послідовно звертався до цієї специфічної образності, вона є ознакою його музичного стилю. Яскраво це проявилось якраз у жанрі інструментального концерту. Свій перший концерт Жоліве написав для хвиль Мартено з оркестром (1947). Композитор продовжив творчі пошуки у жанрі інструментального концерту в опусах для труби (2), флейти, фортепіано, арфи, фагота, віолончелі (Другий віолончельний концерт присвячений М. Ростроповичу). У Другому концерті для труби з оркестром чутні джазові інтонації, а в фортепіанному поряд з джазом відлунює колорит африканської і полінезійської музики.» [15]

«Що є музика? - розмірковує композитор, - «музика це насамперед акт спілкування... спілкування композитора з Природою, спілкування композитора і природи (я відчуваю природу у всіх її збагненних і незбагненних проявах) в момент створення музичної композиції, а потім – спілкування композитора із публікою, в момент виконання твору» [46, с.381]. Це виказування характеризує різноманітну діяльність А. Жоліве як музиканта. Чудовий диригент, що помандрував по країнах світу із авторськими концертами. Водночас він енергійний суспільний діяч, організатор музичного життя власної країни, педагог, лектор, музичний письменник. А.Жоліве був проповідником мистецтва, звернутого до людей, у високому сенсі сучасного мистецтва.

Концерт для флейти з оркестром А. Жоліве (1949) [15] дослідники характеризують як поетичний та світлий за колоритом. Він за музичною образністю та стрункістю побудови форми уявляє собою типовий для композитора твір. Не дарма цей концерт активно використовується в навчальному та концертному репертуарі, увійшов до конкурсної програми Міжнародного конкурсу в Женеві (2014).

У композиції концерту композитор використовує принципи діалогу оркестру та соліруючого інструменту, відтінки ліричного настрою у контрастах жвавого й повільного рухів течії музичного часу. Концерт одночастинний, але у його побудові неважко відчуті членування на три епізоди за темповим контрастом: швидко – повільно – дуже швидко. У флейтовому концерті, як і в багатьох інших творах, А. Жоліве використовує особливу форму оркестрового супроводу. Партія флейти написана із досконалим знанням технічних можливостей інструменту. Поруч із блискучими віртуозними епізодами, в музиці концерту багато виразних теплих за колоритом тем, здебільшого - пісенного, елегійного характеру.

Жак Ібер (1890-1962) народився у Парижі, закінчив Паризьку консерваторію (1919), вивчав композицію у Поля Видаля. В консерваторії багато спілкувався з

Артуром Онеггером та Даріусом Мійо, цікавився пошуками новітніх засобів виразності в музиці, залишаючись при цьому на позиціях пізнього романтизму. Жак Ібер створив оперні, балетні партитури, які багато ставилися на сценах оперних театрів, зокрема балет «Зустрічі», «Діана де Пуатьє» (1934), «Любовні пригоди Юпітера» (1950), музику до драми «Орля» (1937, разом із Онеггером), оперу-фарс «Анжеліка», музику до комедії Є. Лябіша «Солом'яний капелюшок», сюїти з якої уходять до репертуару багатьох оркестрів Франції. Він автор лірико-драматичних Симфоній, інструментальних та оркестрових творів, також широко користується жанром концерту. Серед його творів у цьому жанрі дослідники вирізняють «Луїзвільський концерт» для оркестру (1953). Сам композитор називав його «тривалим симфонічним *crescendo* в одній частині», і мова цього твору більш жорстка, агресивна, ніж звичайно, хоча залишається в межах тональної музики. [46, с.310] Але основним тоном його творчості вважається майстерність музичного жарту, легкого дивертисменту, що яскраво утілено в різноскладових оркестрових та ансамблевих творах.

Серед них Концерт для флейти з оркестром в трьох частинах [14], витриманий в лірико-драматичному характері. Музика першої частини *Allegro* є зразком блискучої майстерності інструментовки, вражає стрімкістю темпу, гостротою контрастів партій соло флейти та оркестру, і водночас правдивістю, безпосередністю ліричного почуття. Їй контрастує глибока за виразністю музичної мови друга частина *Andante*, в якій елегійні мотиви чергуються із пристрасно замріяними. У III частині *Allegro scherzando* за зовнішньою легкістю скерцо, «дивертисменту», відчувається прочність звукової архітекτονіки, майстерність роботи з тематичним матеріалом, неперевершена сонорність, загальне відчуття від звукової палітри твору.

2.2 Теорія перекладення в музичному мистецтві

У царині композиторської творчості поруч із оригінальними творами в жанрі флейтового концерту широко використовуються переклади вже відомих

концертів, часто – скрипкових. Цей напрям і нині актуальний для сучасної виконавської практики як такий, що доповнює репертуарну палітру віртуозними творами крупної форми. Практика перекладу відноситься до окремого жанрово-видового різновиду композиторської творчості і ґрунтується на теоретичних засадах, розроблених багатьма відомими дослідниками. Серед них праці М. Голомба [6], А. Джебраїлова [9], І. І. Дмитрук [10: 11], О. О. Євсеєнко [12], В.Заранського [13], І. Ю. Коновалової [22;23], М. Борисенко, Л. Годовського, та ін.)

Поняття перекладу трактується науковцями таким, що має кілька значень. Серед них найбільш поширений літературний переклад з однієї мови на іншу, а також різновиди видозміни музичного твору у видовому або жанровому контексті. У сфері музичного мистецтва переклад звичайно використовується з метою розширення репертуару певного виконавського складу, або вияву нових виразових та технічних можливостей соліруючого музичного інструменту. Особливо поширеною практика перекладу виявилася для демонстрації розширених можливостей музичних інструментів у період формування класичного складу симфонічного оркестру у 17 – першій половині 18 століття.

Розвиток оркестрового виконавства тісно пов'язаний із процесом становлення або конструктивного удосконалення. Так як у цьому процесі обов'язково присутня мотивація змагання, самоствердження, вона близька за жанрово-видовими ознаками до жанру інструментального концерту, до самого принципу концертності як вияву максимальних технічних можливостей соліруючого інструменту.

У виконавській практиці засвоєння нових інструментів, нових інструментальних складів у ХХ ст. практика перекладу виявилася особливо актуальною у сфері народного інструментального виконавства з метою професіоналізації етнічних інструментів. Вона насамперед характеризується удосконаленням конструкції побутових інструментів, створенням концертних варіантів таких інструментів,

як баян, бандура, домра, їх оркестрових сімей, та засвоєнням їх технічних та виразно-тембрових можливостей.

Дослідники виявили кілька рівнів та значень терміна переклад і відповідного йому явища згідно тих форм, які воно набуло у музичному мистецтві, і відповідно, функцій перекладу. Дуже близькі за змістом терміни «переклад» і «перекладення», але за характеристикою рівня процесуальності та закінченості їх значення все-таки розрізняється. Воно набуває нового змісту при пристосуванні до музичного мистецтва.

Особливості визначень цієї дефініції пов'язані із функціонуванням, засобами використання її значень. У мистецькій сфері, зокрема музичному мистецтві поняття переклад виявляється на декількох рівнях:

- як термін, що визначає та характеризує статус нової версії оригіналу;
- як артефакт мистецької творчості;
- як процес творчого перевтілення та переосмислення ознак оригіналу, що в результаті створює нову художню цілісність. [11, с.18]

І. І. Дмитрук трактує поняття перекладу як **жанрово-видову категорію** музичної творчості, яка в залежності від контексту може уявляти собою або логічний зміст у мовному середовищі, що реалізується у соціальній сфері життя, або як його реалізацію засобами конкретного виду мистецтва, або умови й способи цієї соціальної реалізації на основі усвідомлення функції.

Якщо в умовах лінгвістичного перекладу це такі способи функціонування, як письмовий, усний або синхронний переклад, то в музиці від може відбутися лише на основі нотного тексту. Також дефініція можлива за якістю функціонування, а саме використання (трактування) логічного змісту слова, або його як терміну, що в музичному мистецтві відповідає – функції.

В свою чергу якість функціонування визначається зміною (пристосуванням, адаптацією) засобів вираження або їх заміною, і зіставленням нової версії музичного твору із оригіналом. Також можливим в музичному мистецтві виявляється оновлення виразних засобів оригіналу.

О. О. Євсеєнко розглядає мовні та мовленнєві аспекти музичного перекладу на матеріалі перекладень для домри. На думку дослідниці, різниця між мовним і мовленнєвим стосовно музичного перекладу полягає в тому, що з позицій музичної мови в кожному випадку аналізу треба визначити пріоритет мовного чи мовленнєвого аспекту. При передачі «тексту засобами іншої мови, то у процесі музичного перекладу сам мовний код не зазнає істотних змін. Таке явище...можна класифікувати як внутрішньомовний переклад. При цьому зміни відбуваються на рівні тембру, артикуляції, інтонації, всього того, що належить до сфери мовлення» [12, с.202]

І. І. Дмитрук на матеріалі бандурних перекладів також знаходить, що «Переклад в музичному мистецтві має багато спільного з літературним, також є багаторівневим та неоднозначним поняттям, що охоплює коло суміжних значень і категорій. Вони визначають сутність творчих проявів у процесі перенесення однієї цілісної художньої системи, якою є кожний музичний твір, в іншу, з відповідним переосмисленням і переакцентуванням елементів цієї системи.[12, с. 18]

Ця проблема також достатньо широко висвітлена у дослідницьких працях. Зокрема це література, яка розглядає музичний переклад як прояв композиторського стилю, а також в деякій мірі й виконавського стилю, історії та теорії музичного виконавства та інтерпретації; Зокрема, наближено до матеріалу магістерської роботи, коли перекладення для іншого соліруючого інструменту здійснює відомий виконавець.

Переклад як феномен композиторської творчості має за типом творчої діяльності багато подібного до літературного перекладу. Так теорії перекладу в лінгвістиці, літературі наводять подібні дефініції. Вони розглядають цей вид творчості також як жанр або тип тексту. А. Швейцер вважає, що не останню роль в цьому відіграють умови та способи його функціонування [39, с. 9]. При цьому якість (адекватність) він розуміє як творчий процес перекладу, а художній результат пропонує визначати за його еквівалентністю.

Іржи Левий, акцентуючи естетичні складові перекладу, пропонує виділити три його фази:

- усвідомлення оригіналу (розуміння художньої концепції як цілісності);
- інтерпретація, трансформація оригіналу;
- знаходження мовних еквівалентів. [25, с. 59–77]:

Великого значення науковець надає формуванню інтерпретаційної позиції перекладача. Саме вона стає основою концепту перекладу. Перекладацька інтерпретація в свою чергу, має бути адекватною та співзвучною із фабулою оригіналу.

М. Джебраїлов [9] виділяє два методи літературного перекладу, які теж актуальні для музичного перекладу. Вони можуть бути концептовані як відтворення та перетворення (чи точніше – новостворення на ґрунті матеріалу оригінального твору).

У музикознавчих працях теорія перекладу розглядається на рівні культурологічних, феноменологічних визначень, а також в межах теорії інтерпретації, як її окремий підрозділ, пов'язаний більшою мірою з практикою музичного мистецтва.

Перекладення в музичній практиці як вид мистецької діяльності термінологічно межує із аранжуванням, а також транскрипцією, творчою обробкою. Концептуючи феноменологію музичної обробки, І. Ю. Коновалова доводить, що «Жанр музичної обробки – це творчий процес змістовно-композиційного переосмислення та перетворення традиційних та канонічних текстів музичної культури, та одночасно – результат цього процесу – формування на основі моделі нового художнього синтезу – композиторського твору як вторинної цілісності, що має власні соціально-комунікативні, жанрово-стильові та фактурно-композиційні ознаки» [22,]

У дисертаційній роботі «Феноменологія музичної обробки» подано визначення і класифікацію методів, видів і жанрів музичного опрацювання. Зокрема висвітлені відмінності методу перекладення та обробки: «метод опрацювання -

художнє цитування та варіативне оновлення тематизму, як антитези музичної обробки». Методу музичного опрацювання, який ближче до поняття і терміну «аранжування», «транскрипція» в широкому сенсі відповідає значення метаметоду – системі принципів художнього мислення, композиційного розвитку та у вузькому – нове прочитання існуючих музичних текстів.

Метод музичного опрацювання – це творчий процес образно-семантичного, жанрово-стилістичного, структурно- та мовно-лексичного перетворення музичних текстів (авторських і традиційних) на основі їх інтерпретації при збереженні мелодико-тематичної основи [22]

І.Ю. Коновалова розрізняє й концептує «два жанрові типи метаобробки: а) адаптивний б) динамічний (креативний).

Ознаками жанрів обробки **адаптивного типу (перекладення, аранжировка, редакція)** є опора на авторській твір як на композиційну цілісність; б) значний рівень наближення до оригіналу й обмеженість композиторського втручання (збереження і об'єктивна інтерпретація його мовно-змістових та структурних параметрів; в) перекладацький характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту; г) співавторський статус. [22]

Музичний переклад як феномен у сфері музичного мистецтва науковці розглядають не лише як жанрово-видову категорію творчості, але й класифікують за ознаками тембрового перетворення, виконавської інтерпретації.

В напрямку проблематики магістерської роботи розглянуті статті з питань фортепіанних та оркестрових транскрипцій. В жанрі перекладу опубліковані праці, присвячені скрипковій, баянній, гітарній, творчості для арфи (М. Борисенко, М. Давидова, О. Жаркова, Н. Прокіної, Л. Седракян), але спеціального дослідження флейтової транскрипції скрипкових творів, зокрема скрипкових концертів, здійснено не було.

2.3. Концерти-перекладення для флейти з оркестром як сучасний напрямок розвитку флейтового виконавства

Концерт для скрипки з оркестром Арама Хачатуряна (1940) разом із блискучим фортепіанним концертом, першою симфонією завершує ранній період творчості класика ХХ століття. Він відомий не тільки в оригінальному викладі, але і у перекладенні для флейти, здійсненому Жаном Полем Рампалем у 1967 році.

Концерт для скрипки з оркестром А. Хачатуряна належить до видатних творів жанру інструментального концерту, високо оцінений виконавцями і слухачами як яскраве утілення оптимістичної естетики радянської музики періоду 20-х-30-х років ХХ століття. Приваблює поетична природність його музичних образів, яскрава мелодійність, тісний зв'язок із інтонаціями грузинської, вірменської народної інструментальної музики.

Дослідник О. І. Демченко характеризує мистецтво А. І. Хачатуряна як таке, що насамперед спирається на «східний початок», що не обмежується вірменським музичним фольклором, але й відбилосся у зразках творчості різних етнічних культур Сходу. Серед них дослідник визнає не тільки опертя на музичні традиції народів Кавказу – вірмен, грузинів, азербайджанців, але й наявність узагальненої «стихії північно-кавказької інтонаційності», а також на те, що мало тюркське, середньоазійське походження. Творчі засади композитора передбачали досягнення органічної взаємодії східного й загальнолюдського.[9]

Арам Хачатурян (1903 - 1978) народився у Тіфлісі у сім'ї вірменського ремісника та отримав багаті музичні враження від багатонаціонального міста. Під безпосереднім впливом приязної та схильної до відкритості, безпосереднього спілкування атмосфери сформувалася його творча особистість. На той час у Тіфлісі було популярним мистецтво народних професійних та полу професійних музикантів, які виконували епічні та ліричні пісні з музичним супроводом, а також гра побутових інструментальних ансамблів сазандаров. У

музичній атмосфері міста, за думкою дослідника творчості композитора Л. Акопяна, складався узагальнений образ «східної» музики, де перепліталися вірменські, грузинські, азербайджанські, іранські та інші мотиви, які сполучалися з європейськими музичними структурами.[9] Досвід імпровізованого музикування юного Хачатуряна був дуже стійким і вплинув на ладові особливості, композицію навіть його зрілих творів. У 1922 році А. Хачатурян переїздить до Москви, навчається в музичному училищі у М. Гнесіна та Р. Глієра, які мали вже на той час багатий творчий досвід у пристосуванні орієнтальних мелодій до європейських музичних форм, тому в Московській консерваторії в класі М. Мясковського. Вже перші музичні твори А. Хачатуряна звернули на нього увагу слухачів та критики, багато разів виконувалися на концертних майданчиках. Серед них написані у роки навчання Токата для фортепіано, (1932), «Танцювальна сюїта» для оркестра (1933) та дипломна Перша симфонія (1934), які принесли автору відомість провідного «композитора радянського Сходу». Критики відмічали яскравий мелодизм, чіткість композиції, вміння сполучати своєрідність мелодики, ритмічну оригінальність та жанровість, контрасти танцювальної та повільної пісенної фактури, етнічну визначеність музичного тексту. Вже у ранніх творах сформувався загальний оптимістичний, здоровий тон музики Хачатуряна, вільний від проявів депресивної рефлексії.[1]

Ці композиторські засади А. Хачатурян розвинув у подальших творчих здобутках: Серед найбільш значних Концерт для фортепіано з оркестром (1936), «Поема про Сталіна» (1938), балет «Щастя» (1939) (друга редакція балету більше відома під назвою «Гаяне» (1942)). У Фортепіанному концерті найбільш виразною вийшла 2 частина, повільна, на перероблену народну мелодію, яку, як свідчить сам композитор, він підслухав у дитячому віці на вулиці Тіфліса. Перша і третя частини концерту масивні за тривалістю і

вирішені у типово концертному - блискучому, технічно складному звучанні, яке нагадує фактуру і стрімкість темпу концертів Чайковського.

Завершує ранній період творчості композитора всесвітньо відомий Концерт для скрипки з оркестром (1940). Якщо емоційно насичений Фортепіанний концерт дослідники вважають умовно за насиченість композиторської техніки «прикладом епохи бароко» в його творчості, то скрипковий концерт було названо «верхівкою його класицизму» [42, 126]. За формою він більш зрівноважений, безкінечна плинність мелодики вірменського фольклору значною мірою обмежена в рамках класичної європейської схеми інструментального концерту.

Про безпосередність і натхненність творчого процесу композитора свідчить історія написання скрипкового концерту. Його було створено у період творчого підйому, Арам Хачатурян був уже відомим композитором, komponував свої твори в самих різних жанрах. У 1940 році в житті А. Хачатуряна все складалося добре. Творча праця давала йому велике задоволення. Скрипковий концерт він написав, коли відпочивав із сім'єю в Будинку творчості у Старій Рузі. Робота над твором проходила дуже легко, можна сказати на одному диханні. Фактично за час перебування у Старій Рузі, тобто не більше й двох місяців концерт був завершений.

Композитор бажав як найшвидше показати нову музику тому, кого він бачив першим виконавцем, і кому присвячений твір - своєму другові, молодому, але вже всесвітньо відомому скрипалеві **Давиду Ойстраху**. Без запрошення, приїхавши до музиканта на дачу, композитор відразу попрямував до рояля. Музика, яку загравав Хачатурян, була настільки чарівною, колоритною, що на всіх присутніх справила сильне враження. Отримавши ноти твору, Ойстрах тут же почав його вивчати і через три дні завдав візит композитору. Давид приїхав в Стару Рузу, щоб зіграти концерт, тобто показати автору його творіння.

Присутні слухачі були сильно захоплені не тільки музикою твору, але і феєричним виконанням Давида Ойстраха. Прем'єрне виконання концерту відбулося восени того ж року. У Москві 16 листопада в щойно відкритий концертний зал ім. Чайковського прийшла авторитетна публіка. Серед слухачів були Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, М. Мясковський, які зібралися послухати новий твір Арама Хачатуряна - «Концерт для скрипки з оркестром». Твір справив на слухачів величезне враження. Успіх був грандіозним. Незабаром «Концерт» в столиці повторили ще два рази, а потім його почули лєнінградці, мешканці Єревана, Тбілісі, кияни і одесити. Популярність твору росла зі стрімкою швидкістю не тільки в Радянському Союзі, а й за кордоном.[39]

Характеристика концерту Скрипковий концерт d-moll вельми характерний для творчості А. Хачатуряна, він розкриває кращі риси його обдарування: яскравість і самобутність мелодики, контрастність і чіткість форми, динамічність мелодійного розвитку. Мелодизм А. Хачатуряна ґрунтується на максимальній узагальненості умовно «східного» інтонаційного комплексу, але в ньому яскраво проглядають вірменські інтонації.

Це відповідає творчому кредо композитора – відкрити мистецтво власної Батьківщини великому світу. Він послідовно прагнув поєднати набутки національної культурної спадщини та формотворчі засади, що склалися в європейській музичній традиції .

Вміння вирішити це завдання незвичними засобами і зумовило творчу самобутність музичної мови та образного світу композитора. Разом із цим А. Хачатурян зрідка схилився до цитування народних мелодій. Для формування основ мелодії композитор використовував скоріше не конкретні наспіви, але ладову основу, притаманну вірменському музичному фольклору. Хоча вони й подані з адаптацією до рівномірно темперованого строю, але композитор намагається під час формування мелодійної лінії, поспівок – фраз максимально

посилити емоційність музичного виказування, від імпресіоністичних елементів – до гостроти експресіонізму.

Л. Акопян характеризує лади вірменської музики як такі, що споріднені дорійському та фрігійському звукорядам, та багатими на завищені та занижені ступені, які увесь час використовуються в поспівках і надають звучанню мелодії загострено емоційного звучання. [1, с.199]

Подальший мелодійний розвиток набуває характеру ладового розгортання, вихідної інтонаційної тези – мелодійної поспівки. «Під час розгортання ладу у структурно сформовану мелодійну лінію кульмінація мелодійної побудови розташовується наближено до нижнього устою звукоряду, заключний опорний тон (finales) досягається звичайно у низхідному русі, а мелодійний розвиток ґрунтується на оспівуванні одного за одним тонів звукоряду та використанням мелізмів. У цьому полягають найбільш помітні особливості мелодійної та гармонійної мови А. Хачатуряна, його конструктивні принципи.[1, с.199]

Відрізнення традиційних ладів вірменської музики від мажоро-мінорної системи розглядає З. Шахназарова. Лад у східній музиці зберігає власне похідне значення, від якого відмовилась європейська культура з часів уведення тонально-гармонічного мислення. Він розуміється тут як деяка мелодична модель, як система організованих та пов'язаних між собою мелодійних поспівок. Таке розуміння ладу типове для монодійних культур, музиканти яких мислять не за кшталтом функціональної логіки мелодійних комплексів, а закономірностями розвитку інтонацій – мелодійних поспівок, а монодію розуміють як самовияв (розгортання) ладу. Тоді відпадають передумови для формування теми як мелодійно визначеної та структурно більш-менш обмеженої побудови, що є матеріалом для подальшої тематичної розробки (в тому сенсі, як тема сформувалася в музиці європейської традиції). Подібна структура диктує й методи розвитку, який відбувається головним чином на рівні поспівок. Утвердження тих чи інших ступенів ладу, чим обумовлюється логіка

розгортання в монодії, відбувається шляхом їх оспівування, варіативним або варіаційним викладом початкової інтонаційної тези, секвенціюванням та вишуканою орнаментикою. Тут цілком можемо спостерігати ті самі прийоми оспівування та переміщення, які Б. Асаф'єв визначав «головними різновидами становлення мелосу» [43, с.54]

Ранньому періодові творчості А. Хачатуряна, на думку О. І. Демченка, притаманний певний етнографізм. Разом із цим він сприймав похідний фольклорний матеріал як даність, яку треба переробляти у відповідності до авторського задуму. Він «настільки поєднаний з музикою власного народу, що дослідники знаходять у темах його творів подібність до народних пісень. Так, наприклад, у Скрипковому концерті тема головної партії 1 частини наближена до пісні «Крокуй, крокуй» та танцю «Кочари», тема побочної партії тої ж частини – до пісні «Джерельце», основна тема фінала – пісні «Черевичок» Завдяки цим вкрапленням композитор досягнув ще більш гострого відчуття національного колориту музики. Зв'язок із фольклором проявлений також у особливостях гармонічної мови композитора, які визначаються його відчуттям східної культури музикування. Звідси терпкість гармонічних сполучень, грона секунд, сполучення акордового і лінійного, яке відбито й у народному ансамблевому музикуванні. [8]

Скрипковий концерт А.Хачатуряна справив велике враження на видатного французького флейтиста Ж. П. Рампаля. У 1967 році він здійснив його транскрипцію для флейти під керівництвом самого композитора.

Жан-П'єр Рампаль (1922-2000)– всесвітньо відомий музикант, якого вважають легендою флейтового виконавства нашого часу. Він винайшов і розвинув темброво-динамічний спектр виконання, яке підкорювало особливим романтичним звучанням інструменту, розробив індивідуальний виконавський стиль, що вплинув на творчі погляди флейтистів наступних поколінь.

Жан-П'єр Рампаль народився в Марселі 07 січня 1922 р. в сім'ї флейтиста Марсельського Симфонічного Оркестру, з 12 років навчався грі на флейті, але за настановою батьків отримує медичну освіту – на хірурга. Але під час Другої світової війни його, студента медичного університету, мають призвати в армію. Юний Жан-П'єр по-іншому вирішує свою долю, а саме, їде під чужим ім'ям до Парижа і вступає до навчання у консерваторію, в клас флейтиста Гастона Крюнеля. Завдяки значним успіхам Ж. П. Рампаль у короткий термін закінчує навчання з першою премією та стає солістом Оркестру Опери Віші в Парижі. У 1945 р. він організовує власний Французький Духовий Квінтет, а в 1953 - Паризький Бароко-Ансамбль. З 1950 року Жан-П'єр Рампаль веде активну діяльність як соліст- флейтист. Він виступає з відомими оркестрами в різних країнах світу. В цілому маестро давав близько 150 - 200 концертів на рік. З 1955 по 1962 рік Ж. П. Рампаль був солістом Паризької Опери. У 1980 році Жан-П'єр Рампаль засновує і проводить конкурс для флейтистів у віці до 30 років, який триває і донині. За час своєї творчої діяльності відомий флейтист постійно працює над створенням записів концертних програм, грає з такими видатними музикантами, як Мстислав Ростропович, Лілі Ласкін, Раві Шанкар, Ісаак Стерн. Йому присвячували твори Франсіс Пуленк, П'єр Булез, Андре Жоліве, Алан Хованесс, Жан Франсе і інші композитори. [34]

Ж. П. Рампаль запам'ятався сучасникам як новатор і експериментатор, що розширив репертуар соліста-флейтиста не тільки в академічних жанрах, але і виконанням джазу, етномузики Європи, Азії. Серед його творчого здобутку англійська народна музика, японська, китайська та індійська традиційна музика. Серед різноманітної діяльності видатного флейтиста вагоме місце займає піклування про розширення репертуару для флейти, зокрема шляхом створення перекладів з інструментальних та оркестрових творів для інших інструментів. Перекладення Жаном Полем Рампалем скрипкового концерту d moll для флейти з оркестром А. Хачатуряна вийшло друком у Нью-Йорку 1969 р. у вигляді клавіру.

У вступній статті до нотного видання музикознавець Пауль Еффельдер (Paul Affelder) висвітлює умови й емоційну атмосферу періоду створення А.Хачатуряном скрипкового концерту та перемовини Ж.П.Рампалья з композитором стосовно отримання дозволу на цю роботу.[37]

Підкреслюючи значення цього видання, П. Еффельдер відмічає, що західна аудиторія має багато в чому завдячити композитору, який відкрив для неї багатство народної музики Кавказу. Хоча Хачатурян і не відтворює справжні народні мелодії в своїй музиці, але пречудово передає орієнтальний стиль народних наспівів та танців цього регіону. [37]

Хачатурян не вчився музики до 19 років, він успішно студіював віолончель, теорію і композицію в Москві, в училищі ім. Гнесіних, куди переїхав, щоб жити з своїм братом. З 1929 по 1934 роки навчався у Московській консерваторії, де його вчителем був М. Мясковський, проявив себе активно як композитор та диригент власних творів. Хачатурян відпочивав із сім'єю улітку 1940 р. під Москвою, де протягом двох з половиною місяців писав свій концерт для Скрипки з оркестром. Коли він прибув, то вже мав у голові план, як відтворити новий концерт: «Я працював, не маючи плану, тоді ж мої думки та фантазія випереджали руку, яка писала ноти й штилі», переказував він своєму біографу, Григорію Шнеєрсону. «Теми приходили до мене швидше, ніж я міг їх закарбувати» [37]

Коли відомий флейтист Ж. П. Рампаль звернувся до А. Хачатуряна із питанням про можливість перекладення концерту для флейти з оркестром, той ствердив, що цей концерт може бути адаптованим для флейти. Отже, цей переклад був зроблений за згодою самого композитора. Але в той же час Рампаль надав власну каденцію замість оригінальної скрипкової каденції в першій частині концерту. Партія оркестру впродовж усього концерту залишилась незміненою.[37]

Аналіз концерту Концерт має класичну три частинну структуру із динамічним контрастом швидких крайніх частин і наспівної повільної середньої частини.

Перша частина Allegro con fermezza починається енергійним вступом оркестру, побудованому на кличних інтонаціях та пружному ритмічному малюнку, що створює враження відкриття завіси, початку.

Композитор будує музичний виклад згідно канонів концертності: чіткість, образна рельєфність, створення настрою очікування захоплюючої дії.

Головна партія сонатної форми, згідно канонів народного музикування, складається із двох послідовних мелодійних рухів, що охоплюють два періоди експозиції сонатної форми з ознаками варіаційності. Музика першого періоду за ритмічним пульсом відповідає на «виклик» оркестрового вступу-імпульсу, в ньому переважає танцювальний характер. Другий період експонує розвиток теми в наспівно-пісенному характері, при цьому не гальмуючи танцювального темпоритму. Наспівна мелодія у соліруючої флейти сплетена з пісенних інтонацій -поспівок, які захоплюють витонченим ладовим колоритом. Поступовість музичного розвитку теми базується на рельєфності її елементів, невеликому об'ємі звукоряду, послідовному оспівуванні - утвердженні ступенів ладу.

В межах експозиції тема підлягає варіюванню, секвенцюється, здійснює діалог з оркестровою партією. Динамічна вершина досягається плетінням, нанизуванням поспівок на чіткі контури квадратного періоду. У Розробці конструктивність розвитку тематичного матеріалу узгоджується із варіативною пишністю мелодійного руху, фактурними і темповими контрастами.

Каденція, яку змінено Ж. П. Рампалем, базується на тематичному матеріалі скрипкового оригіналу, але адаптує його для показу найбільш яскравих технічно-виразних можливостей флейти, зокрема контрасту наповненості, пружності звуку в одних пасажах і легкості, металевого присмаку тембру в інших. Найбільш виразно цей контраст відчутний у пасажному обрамленні проведення теми побочної партії на початку каденції.

Друга частина концерту Andante sostenuto контрастує до першої не тільки в темповому відношенні, але за образним строем та рівнем драматизації музичних

образів. У ній композитор реалізує темброві характеристики вірменського музичного колориту, а саме звучання етнічного духового інструменту поширеному у багатьох народів Кавказу, зокрема у вірмен, грузинів – дудуку. Його фонічні особливості імітують людський голос, спів без слів, настільки тембр інструменту акустично й інтонаційно, артикуляційно багатий.

Віртуозне трактування сольної партії у скриpkовому концерті, як і в його перекладі для флейти з оркестром, наслідує прийоми народного традиційного виконавства східних музикантів. Більшою мірою це притаманно творам раннього періоду А. Хачатуряна - 20-х 30-х рр. ХХ ст.

Об'ємність, наповненість повітрям, і водночас пряність звучання відображені у темі вступу до другої частини концерту. Враження, що не скриpkова партія є адаптованою до флейти, а навпаки. Саме темброво-виразний комплекс флейти, яка має колорит і емоційну наповненість звучання водночас, набагато ближча, на нашу думку, до образного строю концерту. Вона не менш природньо, ніж скрипка, асоціюється із звуковим світом традиційних духових інструментів, етнічною музикою Кавказу. Перегуки кларнету та фагота нагадують музичний діалог, його переривають різкі «заперечення» труб з багатством емоційних відтінків драматичного характеру.

Друга частина концерту побудована на розвитку одної теми, але з цього інтонаційного ядра виходить кілька варіантів, які інтонаційно-темброво окреслюють її варіативні межі. Тема емоційно насичена, але не однозначна. Крім музичної пишності, східної характерності, їй притаманна монологічність. У її плині відчувається «голос автора» –сповідь душі. Цій темі композитор повіряє складні думки про плин життя. Тембровий діалог з флейтою ведуть інші дерев'яні духові інструменти. Супровід аріозного характеру доручений струновій групі. Друга частина концерту витримана у межах тричастинної форми, але з великим впливом варіаційного розвитку, особливо у середній частині. Згідно композиторського задуму музичний розвиток 2 частини концерту зривається трьома великими -хвилями. Кожна з частин має власну

кульмінацію, темпові та фактурні зрушення. Розвиток тематичного матеріалу відбувається шляхом виокремлення другого мотиву основної теми, оспівування кожного із її звуків, тональної секвенційної розробки, тембрового перефарбування. В цілому у цій розробці переважають чергування тембрів дерев'яних духових, які відтіняють тематичні епізоди, доручені саксофону. Друга частина концерту відчувається як його лірична кульмінація, особливо в емоційній напруженості партії флейти-соло.

У фіналі концерту Allegro vivace віртуозність, які у першій частині концерту досягає максимальної імпульсивності, динамічності танцювального пульсу, спрямована на те, щоб в щоб у пружних танцювальних ритмах передати буремний тиск святкових емоцій. Цей напор відтінений характером наспівної другої теми, яка інтонаційно подібна побочній партії із 1 частини концерту. Така тематична арка цементує його драматургію. За об'ємом музичного часу фінальна частина концерту невелика, і сприймається як єдиний потік музичного святкового руху, який стрімко «гальмує» у **Коді концерту**.

Драматургічна ясність і чіткість структурних меж Концерту вказує на формування та утвердження важливого принципу художнього мислення А. Хачатуряна та багатьох радянських композиторів того періоду. Це прихильність до цілісності, гармонійності музичних образів, ґрунтування на класичних традиціях. Цей художній принцип проявив себе не тільки у побудові певних структурно-драматургічних схем, але й у використанні прийомів викладу у сольній партії та діалогічності оркестру і соліста, оркестрових груп між собою. З одного боку, звертання до класичних традицій пов'язано з дотриманням канонів жанру: концерту-діалогу, концерту-змагання. З другого – вказує на наслідування традицій скрипкового, рівно й флейтового виконавства, яке проявляється у асиміляції прийомів викладу, засвоєних у концертній літературі, починаючи від концертів Бема, Моцарта, Бетховена до Чайковського.

Виконавський аналіз Віртуозне трактування сольної партії у скрипковому концерті, як і а його перекладі для флейти з оркестром, наслідує прийоми

народного традиційного виконавства східних музикантів. Більшою мірою це притаманно творам раннього періоду - 20-х 30-х рр. 20 ст.

Особливості виконання флейтового перекладу с концерту для скрипки в можна вбачати у трактуванні академічної поперечної флейти і як концертного інструменту, і як тембрового аналогу етнічних інструментів насамперед – дудуку, кеманчи. Вони є тембровим знаком кількох музичних культур, серед яких відбулося становлення майбутнього композитора, зокрема вірменських, азербайджанських, грузинських.

Тембр і духовність звучання флейти є одним із знаків, навіть маркерів інструментальної палітри європейської, зокрема французької музики. В якості тембрового знаку вона окреслює засвоєння в залучає не тільки варіювання, але й елементи варіаційності, а також диференціацію окремих мотивів, зокрема другого мотиву першого речення теми. Цей мотив – сполох побудований на оспівування основного устою наспіву, що притаманно орієнтальному інструментальному стилю, і широко використовується в музичній культурі кінця XIX- початку XX ст..

Крім загального інтонаційного змісту музичних образів тематизм та прийоми розвитку музики насичені виконавськими прийомами, притаманними традиційній інструментальній музиці – грузинській, вірменській, близькій до усної професійної традиції музикування. Серед них повтор окремих мотивів із поступовим їх варіативним розгортанням: репетиції на одному звуці як прийом ритмічного оформлення тематичного матеріалу оспівування як прийом його експозиції та розвитку, вибагливість ритміки, орнаментика, використання хроматизмів, підкреслення мотивів із звеличеними секундами як елементів дорійського та фрігійського ладів.

Риси індивідуального виконавського стилю Ж.П. Рампаля та Емануеля Паю (Emanuel Pahud) можна розглянути на порівнянні виконавської інтерпретації флейтового перекладу концерту А.Хачатуряна [38; 39]

Вона ґрунтується на дотриманні загально-інтерпретаційних стильових ознак виконання, які витікають із загального відчуття флейтистом образного змісту і музичної форми твору, а також жанрової специфіки концерту, зокрема, підкреслення діалогічності в реалізації музичної драматургії, через яку реалізується принцип концертності як стрижень жанру.

Разом із цим у інтерпретації видатних флейтистів проявляються риси індивідуального виконавського стилю.

У виконанні Ж. П. Рампаля відчувається підкреслення конструкції музичної форми, відчуття музичного тексту як цілого.

Ж. П. Рампаль переклав музичний текст скрипкового концерту для флейти, адаптував каденцію I частини з метою розкриття технічно-виразних можливостей флейти. Тому не дивно, що його інтерпретація музичного тексту спирається на подання насамперед конструкції, підкреслення розділів форми. У його грі відчуття східного колориту звучання підкреслюється ефектом *legato* у «перетіканні», пов'язаності хроматизмів. Серед спектру флейтового колориту він виділяє чисте пофарбування довгих звуків і летючість, майже невловимість звукової лінії пасажів. [39]

Виконання Емануеля Паю [38] приваблює чіткістю програвання кожної мілкої тривалості, «каліграфічною» чіткістю виконавського почерку. При цьому емоційна напруженість, відчуття «звуку, що тане» при виконанні довгих звуків *piano subito*, динамічні контрасти зрушують мірний ритмічний потік.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

1. Здійснено порівняння композиційних рішень у концертах для флейти з оркестром Ж. Ібера та А. Жоліве. Спільне у розглянутих флейтових концертах – дотримання принципу музичної гри-змагання. Якщо в концерті Ж.Ібер дотримується класичного поділу на 3 частини за тематичним й темповим контрастом, то концерт Андре Жоліве одночастинний. Але неподільність

композиції не відмінняє розподіл музичного матеріалу на три епізоди за темповим контрастом: швидко – повільно – дуже швидко. У флейтовому концерті, як і в багатьох інших творах, А. Жоліве використовує особливу форму оркестрового супроводу. Партія флейти написана із досконалим знанням технічних можливостей інструменту. Поруч із блискучими віртуозними епізодами, в музиці концерту багато виразних теплих по колориту тем, здебільшого - пісенного, елегійного характеру.

2. Розглянуті засади теорії перекладу в музичному мистецтві. Особливості визначень дефініції «переклад» і «перекладення» пов'язані із функціонуванням, засобами використання її значень. У мистецькій сфері, зокрема музичному мистецтві поняття переклад виявляється на декількох рівнях: як термін, як артефакт мистецької творчості; і нарешті процес творчого перевтілення та переосмислення ознак оригіналу, що в результаті створює нову художню цілісність.

І. І. Дмитрук трактує поняття перекладу як **жанрово-видову категорію** музичної творчості, яка в залежності від контексту може уявляти собою або логічний зміст у мовному середовищі, що реалізується у соціальній сфері життя, або як його реалізацію засобами конкретного виду мистецтва, або умови й способи цієї соціальної реалізації на основі усвідомлення функції.

Концептуючи феноменологію музичної обробки І. Ю. Коновалова подає визначення і класифікацію методів, видів і жанрів музичного опрацювання.

Перекладення дослідниця вважає жанром обробки **адаптивного типу (аранжировка, редакція), його ознаки:** опора на авторській твір як на композиційну цілісність; б) значний рівень наближення до оригіналу. й перекладацький характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту; г) співавторський статус. [22]

3. Виявлені особливості концертів-перекладень для флейти з оркестром на матеріалі скрипкового концерту А. Хачатуряна у перекладі Ж. П. Рампаля.

Концерт для скрипки з оркестром А. Хачатуряна був створений у 1940 р. і віншує ранній період творчості композитора. Він належить до видатних творів жанру інструментального концерту, високо оцінений як яскраве утілення оптимістичної естетики радянської музики 20-х-30-х років ХХ століття. Відомий флейтист Жан П'єр Рампаль е 1967 р. здійснив його транскрипцію для флейти зі згоди самого композитора. Він залишив партію оркестру впродовж усього концерту незміненою, надав власну каденцію замість оригінальної скрипкової каденції в першій частині концерту.

У композиції концерту відображений принцип формування тематизму А. Хачатурна, який зрідка схилявся до цитування, для музичних тем використовував ладово-інтонаційну основу, притаманну музичному фольклору народів Північного Кавказу. Наприклад, тема головної партії 1 частини наближена до народної пісні «Крокуй, крокуй» та танцю «Кочари», тема побочної партії тої ж частини – до пісні «Джерельце», основна тема фінала – пісні «Черевичок».

Скрипковий концерт вважають «верхівкою класицизму» в творчості А. Хачатуряна. Врівноваженість форми поєднується в ньому із мелодійною плинністю, лінарним розвитком фольклору, але поспівковий, варіативний розвиток тем значною мірою обмежений класичною європейською схемою інструментального концерту. Таким чином, у його музиці відобразились творчі засади композитора - досягнення органічної взаємодії східного й загальнолюдського.

Концерт має класичну три частинну структуру із динамічним контрастом швидких крайніх частин і наспівної повільної середньої частини.

Перша частина *Allegro con fermezza* написана в сонатній формі з великим впливом варіаційності. Варіативна пишність мелодійного руху узгоджується з конструктивністю розвитку тематичного матеріалу, фактурними і темповими контрастами. Каденція, яку змінено Ж. П. Рампалем, базується на тематичному

матеріалі скрипкового оригіналу, але адаптує його для показу найбільш яскравих технічно-виразних можливостей флейти.

Друга частина концерту *Andante sostenuto* контрастує першій за рівнем драматизації музичних образів, витримана у межах тричастинної форми, але з великим впливом варіаційного розвитку. Вона побудована на одній темі, із інтонаційного ядра якої виходить кілька варіантів.

У фіналі *Allegro vivace* віртуозність досягає максимальної динамічності танцювальної стихії, наспівна друга тема інтонаційно подібна побочній партії із I частини концерту. Така тематична арка цементує його драматургію.

Розглянуті риси індивідуального виконавського стилю Ж.П. Рампаля та Емануеля Паю (Emanuel Pahud) на порівнянні виконавської інтерпретації флейтового перекладу концерту А. Хачатуряна. У інтерпретації музичного тексту Ж. П. Рампаль спирається на подання насамперед конструкції, підкреслення розділів форми. У його грі відчуття східного колориту звучання підкреслюється ефектом *legato* у «перетіканні», пов'язаності хроматизмів. Виконання Емануеля Паю приваблює чіткістю програвання кожної мілкої тривалості, динамічні контрасти сполучаються в його виконанні із емоційною напруженістю, багатством артикуляційних прийомів.

Віртуозне трактування сольної партії у скрипковому концерті, як і в його перекладі для флейти з оркестром, наслідує прийоми народного традиційного виконавства східних музикантів. Перекладення для флейти надає музиці концерту нового дихання. Об'ємний, наповнений повітрям, і водночас подібний до людського голосу, темброво-виразний комплекс флейти відтворює колорит і емоційну наповненість звучання подібно до дудука, етнічного духового інструменту Кавказу. Звучання флейти співпадає із образним строем концерту, набуває значення елемента тембрової драматургії. Воно асоціюється із звуковим світом духових інструментів Кавказу.

ВИСНОВКИ

Розглянуті у магістерській роботі матеріали та положення дозволяють зробити наступні висновки.

1. Висвітлено шляхи історичного становлення концертного флейтового виконавства в Європі у XVII – XIX ст. Жанр концерту для духового інструменту, зокрема для флейти з оркестром, був яскравим виразником музичної естетики XVIII століття. Утілення принципу концертності сприяло як розвитку виконавської майстерності, так і органологічним новинам – удосконаленню поперечної флейти.

Сольна практика виконання на духових інструментах, зокрема на флейті закріпилася як тембровий символ епохи барокко. Це зумовило популярність концертів для духових інструментів, зокрема флейтових концертів Антоніо Вівальді, Георга Філіпа Телемана, Теобальда Бема, Йоганна Йоахима Кванца, Вольфганга Амадея Моцарта й інших композиторів XVIII століття в концертній

і конкурсній практиці сучасних виконавців на духових інструментах. Удосконалення конструкції інструмента Й. Кванцем (1697-1773), Т. Бемом (1794-1881), зокрема технічні нововведення: клапанна механіка, винахід циліндричної поперечної флейти не тільки поклали початок її сучасній досконалості, але в значній мірі вплинули і на розвиток інших язичкових інструментів, в першу чергу гобоя і кларнета.

Така динамічна трактовка форми потребувала зміни у виконавських прийомах гри. Зокрема це оволодіння видобуванням звуку за допомогою м'якої атаки, філірування звуку, широка амплітуда динамічних відтінків. Ці прийоми диктувалися естетичними нормами епохи бароко, педагогікою Й. Кванца, тяжінням до виразності звучання напівтонів, м'якої заокругленості, граціозності, виточеності виконання.

2. Визначений сучасний стан дослідження проблематики жанру флейтового концерту. Жанр інструментального концерту і поняття концертності сучасні дослідники розглядають в контексті художніх уподобань епохи його створення, та невід'ємно від етапу розвитку духового, насамперед флейтового виконавства. До характеристики флейтового концерту як музичного явища потрібно враховувати його роль в мистецькій спадщині композитора, а також факт співвіднесення в його творчій особистості і виконавця, і майстра, що опікується удосконаленням конструкції інструменту, передбачає технічні, темброві потенційні можливості.

В музиці XX – початку XXI ст. яскраво проявилася закономірність: композитор, який звертається у своїй творчості до цього жанру, створює індивідуальну модифікацію концерту. Об'ємність і місткість принципів концертності дозволяє більшості творів зберігати своє неповторне обличчя. При цьому суттєві його риси залишаються незмінними: логіка гри, змагання, з якої дослідники виводять іманентні властивості жанру концерту: віртуозність, імпровізаційність, концертність та концертнування як основа музичної драматургії.

3. Здійснено порівняння композиційних рішень у концертах для флейти з оркестром Ж. Ібера та А. Жоліве. Спільне у розглянутих флейтових концертах – дотримання принципу музичної гри-змагання. Якщо в концерті Жак Ібер дотримується класичного поділу на 3 частини за тематичним й темповим контрастом, то концерт Андре Жоліве одночастинний. Але неподільність композиції не відмінє розподіл музичного матеріалу на три епізоди за темповим контрастом: швидко – повільно – дуже швидко. У флейтовому концерті, як і в багатьох інших творах, А. Жоліве використовує особливу форму оркестрового супроводу. Партія флейти написана із досконалим знанням технічних можливостей інструменту. Поруч із блискучими віртуозними епізодами, в музиці концерту багато виразних теплих по колориту тем, здебільшого - пісенного, елегійного характеру.

4. Розглянуті засади теорії перекладу в музичному мистецтві. Особливості визначень дефініції «переклад» і «перекладення» пов'язані із функціонуванням, засобами використання її значень. У мистецькій сфері, зокрема музичному мистецтві поняття переклад виявляється на декількох рівнях: як термін, як артефакт мистецької творчості; і нарешті процес творчого перевтілення та переосмислення ознак оригіналу, що в результаті створює нову художню цілісність.

І. І. Дмитрук трактує поняття перекладу як **жанрово-видову категорію** музичної творчості, яка в залежності від контексту може уявляти собою або логічний зміст у мовному середовищі, що реалізується у соціальній сфері життя, або як його реалізацію засобами конкретного виду мистецтва, або умови й способи цієї соціальної реалізації на основі усвідомлення функції.

Концептуючи феноменологію музичної обробки І. Ю. Коновалова подає визначення і класифікацію методів, видів і жанрів музичного опрацювання.

Перекладення дослідниця вважає жанром обробки **адаптивного типу (аранжировка, редакція), його ознаки:** опора на авторській твір як на композиційну цілісність; б) значний рівень наближення до оригіналу. й

перекладацький характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту; г) співавторський статус.

5. Виявлені особливості концертів-перекладень для флейти з оркестром на матеріалі скрипкового концерту А. Хачатуряна у перекладі Ж. П. Рампаля.

Концерт для скрипки з оркестром А. Хачатуряна був створений у 1940 р. і віншує ранній період творчості композитора. Він належить до видатних творів жанру інструментального концерту, високо оцінений як яскраве утілення оптимістичної естетики радянської музики 20-х-30-х років ХХ століття. Відомий флейтист Жан П'єр Рампаль у 1967 р. здійснив його транскрипцію для флейти зі згоди самого композитора. Він залишив партію оркестру впродовж усього концерту незміненою, надав власну каденцію замість оригінальної скрипкової каденції в першій частині концерту.

У композиції концерту відображений принцип формування тематизму А. Хачатурна, який зрідка схилявся до цитування, для музичних тем використовував ладово-інтонаційну основу, притаманну музичному фольклору народів Північного Кавказу. Наприклад, тема головної партії 1 частини наближена до народної пісні «Крокуй, крокуй» та танцю «Кочари», тема побочної партії тої ж частини – до пісні «Джерельце», основна тема фінала – пісні «Черевичок».

Скрипковий концерт вважають «верхівкою класицизму» в творчості А. Хачатуряна. Врівноваженість форми поєднується в ньому із мелодійною плинністю, лінарним розвитком фольклору, але поспівковий, варіативний розвиток тем значною мірою обмежений класичною європейською схемою інструментального концерту. Таким чином, у його музиці відобразились творчі засади композитора - досягнення органічної взаємодії східного й загальнолюдського.

Концерт має класичну три частинну структуру із динамічним контрастом швидких крайніх частин і наспівної повільної середньої частини.

Перша частина *Allegro con fermezza* написана в сонатній формі з великим впливом варіаційності. Варіативна пишність мелодійного руху узгоджується з конструктивністю розвитку тематичного матеріалу, фактурними і темповими контрастами. Каденція, яку змінено Ж. П. Рампалем, базується на тематичному матеріалі скрипкового оригіналу, але адаптує його для показу найбільш яскравих технічно-виразних можливостей флейти.

Друга частина концерту *Andante sostenuto* контрастує першій за рівнем драматизації музичних образів, витримана у межах тричастинної форми, але з великим впливом варіаційного розвитку. Вона побудована на одній темі, із інтонаційного ядра якої виходить кілька варіантів.

У фіналі *Allegro vivace* віртуозність досягає максимальної динамічності танцювальної стихії, наспівна друга тема інтонаційно подібна побочній партії із I частини концерту. Така тематична арка цементує його драматургію.

Розглянуті риси індивідуального виконавського стилю Ж.П. Рампаля та Емануеля Паю (Emanuel Pahud) на порівнянні виконавської інтерпретації флейтового перекладу концерту А. Хачатуряна. У інтерпретації музичного тексту Ж. П. Рампаль спирається на подання насамперед конструкції, підкреслення розділів форми. У його грі відчуття східного колориту звучання підкреслюється ефектом *legato* у «перетіканні», пов'язаності хроматизмів. Виконання Емануеля Паю приваблює чіткістю програвання кожної мілкої тривалості, динамічні контрасти сполучаються в його виконанні із емоційною напруженістю, багатством артикуляційних прийомів.

Віртуозне трактування сольної партії у скрипковому концерті, як і в його перекладі для флейти з оркестром, наслідує прийоми народного традиційного виконавства східних музикантів. Перекладення для флейти надає музиці концерту нового дихання. Об'ємний, наповнений повітрям, і водночас подібний до людського голосу, темброво-виразний комплекс флейти відтворює колорит і емоційну наповненість звучання подібно до дудука, етнічного духового інструменту Кавказу. Звучання флейти співпадає із образним строем концерту,

набуває значення елемента тембрової драматургії. Воно асоціюється із звуковим світом духових інструментів Кавказу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Рубенс Востока к 115 годовщине со дня рождения А.Хачатуряна режим доступу : . [Kt7bMntsoDLWwE6or6E2JzPQpoqBNo0YtZXY47iO.pdf](#)
2. Баранцев А. П. «Мастера игры на флейте профессора Петербургско — Ленинградской консерватории 1862—1985 г.» — Петрозаводск, 1990.
3. Болотин С. В. «Энциклопедический Биографический Словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах» — гл.редактор — Гехт Р. М.; изд."Радуница", М., 1995
4. Васильева Анна Начало (К истории становления исполнительских школ в Петербургской консерватории) режим доступу **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**
5. Варданян О.И. Биография как миф: к проблеме интерпретации и творчества Арама Хачатуряна — режим доступу http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/14448/BIOGRAFIYA%20KAK%20MIF_%20K%20PROBLEME%20INTERPRETACII%20TVORCHESTVA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

6. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена / М. Голомб // Фридерик Шопен: зб. статей. – Львів : СПОЛОМ, 2000. – С. 201-222.
7. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методические проблемы : учебное пособие / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск. – НГК, 1985. – 88 с.
8. Демченко О.І. Корифей искусства Востока. О магистрали творчества Арама Хачатуряна –
режим доступу [http://www.sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_sggk/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%A1%D0%93%D0%9A.2019%20%E2%84%963\(5\).pdf](http://www.sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_sggk/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%A1%D0%93%D0%9A.2019%20%E2%84%963(5).pdf)
9. Джебраилов А. Художественный перевод и литературный процесс (на материале переводов Шекспира) : автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. / А. Джебраилов. – М, 1987. – 19 с.
10. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 музичне мистецтво . Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. – 21 с.
11. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві Дисс. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства . Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. – 214 с.
12. Євсеєнко О. О Музичний переклад: мовний та мовленнєвий аспекти (на прикладі домрового перекладу) режим доступу : <v2011-06-51-evseyenko.pdf>
13. Заранський В. Скрипкова транскрипція у творчості Мирослава Скорика / В. Заранський // Мистецтвознавчі записки. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 36-41.
14. Ібер Жак Концерт для флейти з оркестром (партитура) - режим доступу: file:///C:/Users/vosad/Dropbox/aКУРСОВІ_МАГІСТЕРСЬКІ/atМАГІСТЕРСЬКІ/Маг%20Тянь%20Симен/02996269_Iber_ZHak_-_Kontsert_dlya_fleiyti_s_orkestrom.pdf

15. Андре Жоліве Andre Joilivet режим доступу:
<https://www.belcanto.ru/jolivet.html>
16. Качмарчик В. Й.Й. Кванц – засновник німецької флейтової школи
Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Редкол.: А.Чебиків (голова),
М.Криволапов (заступник) та ін. – К.: СПД Пугачов О.В. , 2006. – Вип.6-7,
_с173
- 17.Качмарчик В. П. «Немецкое флейтовое искусство XVIII—XIX вв.»<sup>[недоступне
посилання з травня 2019]</sup> — Донецьк, 2008 [ISBN 978-966-7271-44-2](https://www.isbn-international.org/view/title/978-966-7271-44-2)
- 18.Качмарчик В. П. Конічна флейта Т. Бьома — перший етап «тотальної
модифікації» конструкції інструмента // Мистецтвознавство України: зб.
наук. пр. — К. : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2004. — Вип.
4. — С. 117—124.
- 19.Качмарчик В. П. Флейта Т. Бьома в Паризькій консерваторії // Теоретичні та
практичні питання культурології: зб. наук. ст. — Мелітополь, 2005. — Вип.
XVIII. — С. 37—46.
- 20.Качмарчик В. П. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи //
Виконавське музикознавство. Науковий вісник. — К. : НМАУ ім.
П. І. Чайковського, 2005. — Вип. 47. — Книга 11. — С. 91—100.
- 21.Кванц И. Опыт наставления о игре на поперечной флейте // Дирижерское
исполнительство. М.; Музыка, 1975. – С. 10-63.
- 22.Коновалова І.Ю. Інтерпретаційний метод у контексті сучасної
композиторської творчості / І. Коновалова // Інформаційно-культурологічна
освіта : стан і перспективи: матеріали міжнар. наук. конф. 12-13 жовтн. / М-во
культури і мистецтв України, Харк. держ. акад. культури. – Х., 2004. – С.198-
199
23. Коновалова І.Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі
хорових творів українських композиторів XIX – XX ст.) автореф. дис. на
наук. зв. канд. мистецтвознавства, Х., 2007. – 27 с.
(<http://referatu.net.ua/referats/7569/169237>)

24. Корыхалова Н. П. Интерпретации музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
25. Левый И. Искусство перевода / И. Левый ; [пер. с чешского и предисл. В. Россельс]. – М. : Прогресс, 1974. – 396 с.
26. Левин. С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры – Л.: Музыка, 1973.
27. Левин. С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры – Часть 2. Л.: Музыка, 1983.
28. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 1–2. – С. 172–190. – № 3–4. – С. 154–171. – № 5–6. – С. 174–194. – № 7–8. – С. 192–206.
29. Москаленко В. Г. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте анализа / В. Г. Москаленко // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании. – К., 1985. – С. 50–64.
30. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование / В. Г. Москаленко. – К., 1994. – 156 с.
31. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / В. Г. Москаленко. – К., 1994. – 19 с.
32. Осадча В., Тянь Симен «До питання тембрової інтерпретації «Циганських наспівів» Пабло де Сарасате в сучасній концертній практиці» Матеріали Міжнародній науковій конференції ХДАК «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 26-27 листопада 2020р.
33. Палтаджян Ш.Г. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. А. Моцарта
34. Жан-П'єр Рампаль режим доступу: https://persons-info.com/persons/RAMPAL_ZHan_Per

35. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Изд. 2 М.: Музыка, 1986
36. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Изд. 2 М.: Музыка, 1989
37. Хачатурян Арам Концерт для флейты з оркестром в перекладі Ж.П.Рампаля (клавір) режим доступу: [Хачатурян Piano_1.pdf](#)
38. Хачатурян Арам Концерт для флейты з оркестром в перекладі Ж.П.Рампаля виконує Емануель Паю (Emmanuel Pahud, flute Mariinskij Theater Symphony Orchestra Ivan Stolbov, conductor режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=RHqTlp64rMU>
39. Хачатурян Арам Концерт для флейты з оркестром в перекладі Ж.П.Рампаля виконує Ж. П. Рампаль та Національний оркестр Франції (ORTF) диригент Жан Мартінон режим доступу: https://classic-online.ru/ru/performer/695?composer_sort=210&prod_sort=1832
40. Хачатурян Арам Концерт для скрипки з оркестром історія створення режим доступу: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/instrumenty-s-orkestrom/aram-khachaturyan-kontsert-dlya-skripki-s-orkestrom>.
41. Ходан З.Я. Флейтовий концерт в творчості Є. Станковича та Л. Лібермана в контексті розвитку жанру режим доступу: [hodan-z.-fleytovyy-koncert-v-tvorchosti-ye.-stankovycha-ta-l.-libermana-v-konteksti-rozvytku-zhanru.pdf](#)
42. Шахназарова Н. Хачатурян // Музыка XX в., Очерки. Ч.2 - 1917-1945. Книга 4. М. : Музыка, 1984. С.115-141.
43. Шахназарова Н. Г. О двух концепциях музыкального профессионализма // Избранные статьи. Воспоминания / Н. Шахназарова – Государственный институт искусствознания М.: 2013. –С. 273 с. режим доступу: http://sias.ru/upload/iblock/63d/2013_shahnazarova_372.pdf
44. Швейцер А. О. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты / А. О. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с.

- 45.Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. М .: Сов. композитор, 1960. 43 с., 3 л.
- 46.Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное М.: Музгиз, 1970. – 575 с.