**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему: **ФЛЕЙТА Т. БЬОМА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Виконав: студент магістратури

денної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Бакшеєв Ілля Григорович

Науковий керівник: Откидач Володимир Миколайович — доктор мистецтвознавства, професор.

Рецензент:

Національна шкала \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_\_\_\_\_Оцінка\_\_\_\_\_\_\_ ECTS\_\_\_\_\_

Голова комісії: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Члени комісії: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Харків – 2020

**ЗМІСТ**

**ВСТУП……………………………………….………………………………..3**

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ……………….. ..6**

1.1 Реформа Т. Бьома у контексті історичного розвитку флейтового виконавства………………...………………………………………. ………....6

1.2. Флейта Бьома та її роль в музичному мистецтві XIX-XX ст.……………………………………………………………………...…..14

**РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРАКТИЦІ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА………………...………25**

2.1. Новітні виконавчі технології гри на флейті……………………...........25

2.2. Сонатіна А.Дютійє для флейти та фортепіано. Виконавський аналіз.…………………………………………………………………………34

**ВИСНОВКИ …………………………………………………………….…..47**

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…………………………….…...51**

**ВСТУП**

**Актуальність теми.** ХХ століття увібрало в себе безліч кардинальних змін в галузі музичного мистецтва. Модифікаціям піддаються всі елементи музичної мови, жанр, форма, засоби виразності. Ю.Н. Холопов зазначив, що минаюче ХХ століття позначило початок нової музично-історичної епохи.

Зростаюча великомасштабна «тектонічна плита» музичної історії «1900–…» виразно відокремлюється від попередньої епохи «1600–1900», так званого «нового часу». Музика «новітнього часу», що почалася приголомшуючими новаціями Дебюссі, Прокоф'єва, Стравінського, Берга, Бартока, Шенберга, Веберна, тепер уже, вочевидь, склалася як історично нова система музичного мислення, що характеризується своєрідною системою ритму, черговою модифікацією поняття про гармонію, корінною реорганізацією композиторської структури.

Ці зміни потягли за собою необхідність винаходу нових способів та прийомів гри на музичних інструментах. В свою чергу відкриття нових способів гри на інструментах продемонструвало нові можливості, так би мовити, відкрило нове дихання, нову сторінку в історії класичних інструментів. І флейта як інструмент, володіючий можливістю виконати різноманітні за темпом, динамікою та ладово-гармонічною структурою технічні прийоми, опинилася в авангарді новітнього інструментального виконавства та стала в один ряд із фортепіано, скрипкою та віолончеллю.

Із передових творів, що увібрали в себе всі вищезазначені тенденції, відмітимо п’єсу композитора Такеміцу. Як точно сказав про неї О. Танцов у книзі «Нові прийоми гри на флейті», вона складена більше з незвичайних звуків, ніж з «нормальних» [34]. Відмітимо, що музиканту, який не мав справи з таким нотним текстом дуже важко зрозуміти та оцінити за достоїнством такий твір, тому що всі композиторські задуми та ідеї тут виражені незвичайними музичними засобами.

Виходячи з вищесказаного, зазначимо, що кожен виконавець-інструменталіст повинен знати та володіти сучасними прийомами та техніками гри на своєму інструменті, щоб залишатися актуальним та не відставати від передових тенденцій ХХІ століття. Саме це зумовлює **актуальність** обраної теми.

**Об'єктом** даного дослідження є флейта Т. Бьома.

**Предметом** вивчення стали особливості інтерпретації флейтових творів, а також пов’язаних з ними сучасних виконавських прийомів та засобів виразності.

**Мета дослідження** – простежити еволюцію флейти як інструменту та її вплив на засоби художньої виразності та інтерпертації.

Для її досягнення необхідною постає реалізація наступних **завдань**:

- простежити історичний шлях розвитку флейти як інструменту від витоків до ХІХ століття;

- дослідити роль і значення флейтової реформи Т. Бьома;

- виявити роль флейти, як сольного інструменту в музичному просторі ХХ століття;

- проаналізувати особливості виконавської інтерпретації на флейті;

- систематизувати сучасні виконавські прийоми гри на флейті.

**Методи дослідження** - історичний метод, який передбачає розгляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів; метод цілісного аналізу, який передбачає аналіз системи виразних засобів досліджуваних музичних творів; метод виконавського аналізу, під яким розуміється вивчення виконавських засобів виразності. Також використано системний підхід для створення чіткої періодизації історичного розвитку флейти, та класифікації сучасних виконавських прийомів гри на флейті.

**Матеріал дослідження** – сучасні флейтові композиції.

**Методологічну базу** дослідження склали праці, присвячені:

* історії оркестрових стилів [8,16, 29,35, 39, 43, 49],
* історії інтерпретації та музично-виконавського мистецтва[2-3, 5-7, 9, 12,13,20-21,37, ],
* історії розвитку флейти [4,18, 22-24, 39, 40-42, 45-46],
* методиці навчання грі на флейті [1, 10, 11,19,26-28, 34, 36],
* флейтовій культурі різних країн [15,17, 25, 31-33, 37],
* сучасному оркестру [14,30, ].

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в роботі простежена еволюційна лінія розвитку виконавського мистецтва гри на флейті у музичному часопросторі різних епох.

**Практична значимість** отриманих результатів дослідження полягає в можливості використання матеріалів роботи в курсах «Музична література зарубіжних країн», «Історія музики» та «Історія виконавства на духових інструментах». Крім того, робота представляє інтерес для виконавців-флейтистів і диригентів симфонічних оркестрів.

**Структура дослідження** включає вступ, два розділи, висновки і список використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 54 сторінки, з них основного тексту – 48 сторінок.

 Список використаних джерел включає 49 найменувань, з них іноземними мовами – 12.

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. **Реформа Т.Бьома у контексті історичного розвитку флейтового виконавства.**

Як і весь сучасний інструментарій, духові інструменти почали своє існування ще з давніх часів та були предметом повсякденного життя первинної людини – на полюванні та війні, в обрядових церемоніях. Протягом століть ці інструменти розвивались та вдосконалювались, однак серед різноманітних предметів матеріальної культури епохи палеоліту зустрічаються духові інструменти, які дуже нагадують сучасні. Вже тоді намітились декілька видів духових інструментів із різними способами звуковидобування. Одним із цих видів були давні флейти - поздовжні, поперечні й багатоствольні. Звук видобувався в результаті тертя струменя повітря об гострий край лабіального отвору. На поздовжній флейті іноді застосовували особливий пристрій для звуковидобування, який використовують і в наш час на блокфлейтах. Багатоствольна флейта (флейта Пана) мала декілька стволів, кожен з яких міг видавати один чи два (за допомогою передування) різних за висотою звуки[[1]](#footnote-2). Великі досягнення в області духового, а зокрема, флейтового інструментарію пов'язані з розквітом культури Давнього Єгипту, країн Давнього Сходу. Про це свідчать зображення на барельєфах та інші пам'ятники культури. У музично-виконавській культурі давніх держав існувало багато різноманітних духових інструментів – від простих флейт до високорозвинених язичкових інструментів. Наприклад, у Давньому Китаї за основу духового інструментарію була взята флейта. Це сяо (поздовжня глиняна флейта), пайсяо (різновид флейти Пана з дванадцятьма бамбуковими стовбурами), чи (поперечна флейта з 3-6 гральними отворами), ює (коротка поперечна флейта) та ін.. Всі ці інструменти мали м'яке і лагідне звучання. Досить різнобічним був інструментарій Давньої Індії, який нараховував більше трьохсот різновидів духових та ударних інструментів.

Найбільш розповсюдженим духовим інструментом була ванша – різновид поперечної флейти. На ній за легендою, грав бог Кришна. Вагоме місце займали духові інструменти в музичній культурі Давньої Греції. Хоча музика в житті еллінів займала більш скромне місце, у порівнянні з театром, архітектурою й скульптурою, проте вони високо цінували майстерність музикантів-виконавців. Кращим доказом цього слугує той факт, що змагання у грі на музичних інструментах включалося греками до програм Олімпійських ігор. А на Піфійських іграх (ігри, що влаштовувалися на честь Аполлона, який за легендою переміг дракона Піфона) музичним змаганням належала провідна роль.

Популярним духовим інструментом у ті часи був сірінкс. За давньогрецьким міфом, бог лісів і полів Пан закохався у німфу Сірінкс. Гордою була німфа і відкидала будь-яке кохання. Вона звернулась за допомогою до річного бога, і той перетворив її на очеретинку. З цієї очеретинки Пан зробив «солодкозвучну» флейту. Звідси її назва: сірінкс або флейта Пана. Цей інструмент став головним серед інших в обрядах, музичних змаганнях, виставах, вечорах поезії, гімнастичних вправах.

Заключним етапом епохи античності стало падіння Риму (476 р. настав феодальний лад). Сувору заборону отримала інструментальна музика, яку церква вважала «брехливим мистецтвом». На перший план вийшов церковний хоровий спів із його релігійними текстами. Переслідувались самі музичні інструменти, яких витиснули з церковної практики майже до VІ ст. Тільки пізніше, у VІ - IХ ст, церква почала допускати інструментальну музику, підпорядкувавши її культовим інтересам.

Друга половина ХV та ХVІ ст. увійшли в історію мистецтва як епоха Відродження або Ренесансу. Вона була ознаменована буйним розквітом світської музики. Саме в цей час виникають передумови для об'єднання духових інструментів в ансамблі, які, у свою чергу, підготували появу першого оркестру в широкому розумінні цього слова. Безумовно тільки в оркестрі духові інструменти отримали простір для розвитку виражальних, технічних та інших можливостей (у тому числі і флейта). Більш-менш постійні духові ансамблі почали виникати в багатьох містах. Вони призначалися не тільки для знаті, а також і для всіх жителів міста. Такі ансамблі за кількістю музикантів і різновидом інструментів нагадували оркестр, вони виконували музику для танців, вуличних процесій. Так, у карнавальних дійствах у Флоренції ХV ст. велике значення мали духові інструменти різного характеру. Серед них були роги, труби, тромбони, бомбарди та поздовжні і поперечні флейти.

Таким чином, до початку ХVІ ст. з духових і струнних інструментів складається великий ансамбль, зародок сучасного оркестру. В епоху Відродження триває еволюція конструкцій самих інструментів. Вже тоді були досягнуті певні успіхи в їхньому виготовленні. Відомо, що у Венеції й Болоньї виготовлялися кращі духові інструменти. Більшість їх видів, що застосовувалися в професійному мистецтві, мали цілі сімейства. Так, наприклад, до кінця ХVІ ст. виконавці користувалися переважно поздовжніми флейтами різних розмірів – дискантовими, альтовими, теноровими, басовими. З них часто складались ансамблі, кількість учасників яких доходило до двадцяти чоловік. Діапазон у всіх поздовжніх флейт коливався в межах від 2 до 2,5 октав. Вони володіли приємним, м'яким, але досить слабким і маловиразним звуком, нерівним по силі й не завжди точним по висоті, тому що ігрові отвори робилися не в тих місцях, де того вимагала акустика, а в тих, де було зручно закривати їх пальцями.

Подальший розвиток і вдосконалення духових інструментів пов'язаний з історією оркестрової культури. Остання є відправним пунктом у визначенні основних етапів історії флейтового виконавства (і взагалі духового) та вдосконалювання конструкцій самих інструментів.

ХVII ст. в Західній Європі стало новим етапом у розвитку історії виконавства. Зросли естетичні вимоги часу. Відродження в театрі, поезії, живописі, скульптурі зажадали нових засобів і в області музичного вираження. Поступово затверджується гомофонно-гармонічний склад письма, з'являються нові жанри - опера, ораторія, кантата, соната, симфонія, концерт та ін.

Перший класик опери, геніальний реформатор в інструментальній сфері Клаудіо Монтеверді став найбільшим новатором в області оркестру. Він реформував оркестр, розділивши його на групи смичкових і духових. Вперше таким оркестром виконувалась опера «Орфей». К. Монтеверді використав вже більш досконалі за конструкцією й нові за емоційною виразностю інструменти. Інструментів одного виду було декілька на весь оркестр, а флейта була одна.

Творцем французької національної опери а також «ліричної трагедії» та балету виступив в 70-ті роки Жан Батист Люллі. Він дуже вплинув на розвиток французького інструментального виконавського мистецтва. Ж. - Б. Люллі у своїй творчості затвердив уже існуюче при ньому оркестрове письмо. Вперше оркестр було розділено вже на три групи інструментів:
1) струнні; 2) дерев'яні духові; 3) мідні духові. Флейти найчастіше з'являлись у пасторальних сценах. Мистецтво гри на духових інструментах у Франції було високим. Так, наприклад, відомі імена двох видатних флейтистів ХVII ст. – Декато й Фільбер. Це були освічені й висококультурні музиканти, що цікавилися іншими видами мистецтва.

Духові інструменти одержали свій розвиток і в англійській музиці. Важлива роль приділялася музиці в театрі. Чимале місце займали в театральному оркестрі духові інструменти, у використанні яких склалися певні традиції. Так, наприклад, флейти брали участь у сценах весіль [34, с. 6].

Виконавські можливості духових інструментів постійно зростали. Створення оркестру, вихід духових інструментів на шлях сольного музикування спонукали музичних майстрів до подальшого вдосконалювання конструкції інструментів і відбору найбільш вдалих і довершених їх видів. У музичну практику на зміну численним сімействам приходять єдині, узагальнені типи духових інструментів. Останні ніби поєднують у собі всі кращі якості своїх історичних попередників.

Таким чином, ХVIIст. – свідок появи і закріплення в оркестровій практиці поперечної флейти. Першим, хто ввів таку флейту в оперний оркестр як постійний інструмент, був Ж- Б. Люллі. Але від поздовжніх (прямих) флейт композитор ще не відмовився. Пряму флейту, або флейту з наконечником, тримали прямо перед собою. Вона мала більш поетичний звук. Однак поперечна флейта виявилася життєздатнішою, тому що мала більшу силу звуку й легко піддавалася різним удосконаленням. Тому до середини ХVIII ст. вона остаточно витиснула пряму флейту із симфонічного оркестру. Де й коли виникла поперечна флейта, невідомо. Припускають, що потрапила вона в Західну Європу, і насамперед, у Німеччину, з Азії. На всіх європейських мовах поперечна флейта отримала назву «німецької». «Виготовлялася вона з одного шматка дерева, мала шість ігрових отворів, що прикривають пальцями, й одне - для вдмухування повітря. Канал стовбура був конічним, що звужується до кінця, завдяки чому звук виходив м'яким, ніжним, але не сильним у той же час - більш голосним, ніж у поздовжньої, Основна ж відмінність поперечної флейти від попередньої полягала в тому, що звучала вона набагато виразніше й тому замінила свою суперницю. Основним звуком поперечної флейти було D1. Як сольний концертний інструмент поперечна флейта у той час майже не застосовувалася. У цій ролі зазвичай виступали всілякі види поздовжніх флейт. Визнання її як художньо-концертний інструмент відбулося у Франції» [34, с. 8].

Французькі майстри першими почали займатися вдосконаленням поперечної флейти. Так, у 1695 році ними був застосований клапан ре-дієз, який підвищував основний звук інструмента на півтону. Тоді ж у конструкцію поперечної флейти були додані й деякі інші поліпшення: більш точне свердління каналу полегшило відтворення верхніх звуків і зробило їх більш гарними й співучими; виготовлення ж стовбура із трьох частин (колін) зі змінною середньою частиною, що мала різні розміри, давало можливість міняти стрій флейти. Для точного підстроювання інструмента розсовували головну його частину, але оскільки при цьому усередині каналу утворювався глибокий зазор, що впливав на кість звуку, у канал вставляли спеціальні дерев'яні кільця [23, с. 19]. У той час композитори застосовували флейту тільки в зручних для неї тональностях (G-dur, D-dur, C-dur).

До ХVII ст. належить винахід і басової флейти. Відомо також, що придворний флейтист Людовика ХІV Луї Оттетер сконструював контрабасову флейту з наконечником, що досягла у довжину більше 2-х метрів. Цей унікальний інструмент зберігається в музеї Паризької консерваторії.

Поряд із розвитком виконавства на духових інструментах і вдосконалюванням їхніх конструкцій з'являються педагогічні методи навчання гри на тому чи іншому інструменті. Найбільш ранній навчальний посібник, що дійшов до нас – це «Мистецтво гри на поперечній флейті», написане відомим флейтистом Л. Оттетером, датоване 1707 роком. У таблиці аплікатури діапазон інструмента вказується від D1 до G3. Таким чином, він дорівнює майже двом із половиною октавам. У той час, незважаючи на такий великий діапазон, флейта використовувалася в практиці в межах двох перших октав.

Як зазначає В. О. Наймушина, перелом в історії оркестрово-виконавської культури намітився на рубежі 50-х років ХVIIІ ст. Багатоголосся поступилося гомофонному стилю. Флейта постає справді концертним, навіть модним інструментом. Однак, вона ще не відрізнялася досконалістю. У конструкції було багато недоліків, що позначалося на чистоті інтонації і рівномірності сили звуку в різних октавах. Проте з'явився ряд видатних виконавців на цьому інструменті. Одним із найбільш популярних концертантів ХV ст. вважався німецький флейтист-віртуоз Йоганн Йоахім Кванц. Він був також освіченим музикантом, композитором і педагогом. З успіхом Й. Кванц концертував у себе в країні та за її межами. Збереглися відомості, що Д. Скарлатті, котрий недолюблював дерев'яні духові інструменти, і зокрема флейту, яку вважав непридатною для сольного виконавства, змінив свою думку, почувши гру Й. Кванца у Неаполі, і навіть написав для флейти кілька концертів. Він був у числі перших композиторів, які створили сольно-концертні твори для цього інструмента. Й. Кванцу належить капітальна праця під назвою «Досвід посібника із гри на поперечній флейті», видана в 1752 році. Йому належить також робота «Аплікатура для поперечної флейти у двох ключах» [34, с. 49]. З музичної творчості Й. Кванца безсумнівну цінність для нас становлять його твори для флейти. Він написав близько 300 концертів для однієї з двох флейт, 6 сонат для флейти, близько 200 камерно-ансамблевих творів, що з успіхом виконуються в наші дні.

Й. Кванц займався й удосконаленням флейти: він першим виготовив регулюючий гвинт для пробки головної частини інструмента. Але поліпшення конструкції інструменту відбувалося дуже повільно. Удосконалюючи механізм поперечної флейти, що міцно ввійшла в оркестр, замінивши собою стару поздовжню, виконавці й майстри майже одночасно прийшли до думки про необхідність увести в механізм флейти додаткові клапани. В 1770 році італійський флейтист П. Флоріо зробив клапан для нижнього до-дієз. Причому він так боявся, що про його винахід довідаються інші музиканти й скористаються ним, що прикрив нижню частину інструмента невеликим футлярчиком, сховавши її від зацікавлених поглядів. Приблизно в той же час англійський флейтист Д. Тессіт увів короткий і довгий клапани F, а потім – gis і b. Такий же винахід зробив німецький флейтист й інструментальний майстер І. Тромліц. А датчанин П. Петерсен пристроїв клапан для нижнього C. Додаткові клапани дозволили флейтистам отримувати всі півтони. Тим самим полегшувалася техніка гри, хроматичні пасажі стали більш легко виконуватися. Однак, удосконалення не позбавили флейту від основних недоліків, які продовжували існувати. Це стосувалось інтонації, що залишала бажати кращого, і до рівномірності звучання в різних регістрах.

На початку ХVIIІ ст. продовжується конструктивне удосконалення поперечної флейти. Для досягнення точності настройки, а також для зручності свердління каналу середнє коліно інструмента було поділено на дві частини. Ближче до середини століття були введені клапани F, gis, b і C, що дало можливість видобувати на інструменті повний хроматичний звукоряд без застосування складних аплікатурних комбінацій.

Лише у 1847 році, після важкої п'ятнадцятирічної праці, Теобальд Бьом - талановитий флейтовий майстер – виготовляє нову флейту.

* 1. **Флейта Бьома та її роль в музичному мистецтві XIX-XX ст.**

З давніх часів до початку XIX століття поперечна флейта пройшла тривалий період розвитку, протягом якого її конструкція безперервно удосконалювалася, виконавці та майстри вносили в неї різні механіко-акустичні зміни. У першій чверті XIX століття (до реформи Т. Бьома) у виконавській практиці побутували семи-дев'ятиклапанні дерев'яні флейти із зворотньоконічною внутрішньою формою перетину стовбура, переважно закритими клапанами з дерев'яними підставками і розташуванням ігрових отворів, більш відповідним чистому строю, ніж рівномірно-темперованому. Зусилля майстрів вже не могли подолати недоліки цих інструментів в плані поліпшення якості звучання, строю, технічних можливостей. Був потрібен кардинально новий підхід до побудови механіки і акустичних параметрів флейти. Це завдання було виконано німецьким флейтистом Теобальдом Бьомом, який створив модель флейти, що міцно увійшла у виконавську практику й витіснила інструменти інших майстрів.

Теобальд Бьом (1794-1881) народився в Мюнхені, де в ювелірній майстерні свого батька навчився працювати з металом і дрібними деталями. Навички роботи в майстерні дозволили йому вже у віці 14 років здійснювати досліди з виготовлення флейт. Першим учителем Т. Бьома по грі на флейті, у якого він займався 2 роки, був соліст Мюнхенської придворної опери І. Капеллер. У результаті копітких занять Т. Бьом вже у 18 років грав в оркестрі, а в 22 роки отримав місце першої флейти в Мюнхенському Королівському оперному театрі. Крім роботи в оркестрі, флейтист багато гастролював в Німеччині, Австрії, Швейцарії. Паралельно з виконавською діяльністю Т. Бьом працював в двох мюнхенських майстернях, що дозволило йому удосконалювати свої навички і набратися практичного досвіду у виготовленні флейт. Протягом цього часу Т. Бьом регулярно тестував інструменти сучасних йому майстрів із метою аналізу їх достоїнств і недоліків, а також вимірювання технічних параметрів, що надалі безсумнівно стало в нагоді йому для побудови власної флейти[[2]](#footnote-3).

У 1829 році Т. Бьому вдалося відкрити власну майстерню, в якій він спочатку проводив ряд експериментів над флейтою старої системи. Найважливішим досягненням цього періоду став винахід нового шарнірно-гвинтового механізму кріплення клапанів і круглих опор, який майже без змін використовується в той час на дерев'яних духових інструментах.

У 1831 році в Лондоні Т. Бьом познайомився з англійським флейтистом Ч. Ніколсоном, який добився більш об'ємного звучання інструменту за допомогою збільшення діаметра ігрових отворів, і зі швейцарським флейтовим майстром Дж. Гордоном, який застосовував в своїх інструментах кільцеві клапани, відкриті клапани і використовував збільшення діаметра ігрового отвору для звуку «E». У результаті знайомства з цими нововведеннями, Т. Бьом прийшов до висновку про необхідність створення кардинально нової флейтової механіки, замість ідеї вдосконалення інструментів старої системи. Повернувшись із Лондона, у 1832 році Т. Бьом побудував флейту з власної механікою. Ця модель в цілому мала конічну форму, як і інші сучасні йому інструменти, але головка і нижнє коліно флейти були циліндричними. Уже на цьому інструменті Т. Бьом застосував нову механіку, що сприяла зручності та легкості гри. В основу було покладено систему аплікатури з кільцевими клапанами, розроблена в кінці 1831 року. Т. Бьом вніс зміни в розташування деяких звукових отворів. «Наприклад, отвір Сis було перенесено значно вище, у зв'язку з чим управління ним здійснювалось за допомогою комбінованого клапана. Вже на інструменті 1832 року всі клапани, крім Dis, мали спочатку відкрите положення (Dis при грі, за винятком звуків D, C1, Cis1, також використовувався у відкритому положенні). Нова клапанна механіка дозволила управляти під час гри 14 звуковими отворами за допомогою 9 пальців» [17, с. 40]. У результаті розташування звукових отворів із точки зору поступального звукоряду стало послідовним і зручним, що значно полегшило технічну сторону гри на флейті, дозволивши звести до мінімуму використання навантажувачів аплікатурою. За допомогою збільшення діаметра звукових отворів Т. Бьом поліпшив акустичні властивості інструменту. Таким чином, нова система аплікатури і поліпшення акустичних параметрів інструменту привели до якіснішого інтонування і збагатили тембр флейти.

Визнання свого нового інструменту флейтист домігся під час гастролей Францією та Англією в 1833 році. Проте, при спробі «просування» нової флейти серед майстрів і виконавців Т. Бьом натрапив на неприйняття своїх нововведень, що на той момент було обумовлено рядом причин. Модель 1832 року, була позбавлена певних недоліків: нерівність тембру (звучання) верхнього регістру, слабке звучання нижнього, інтонаційні похибки ряду звуків. Однак в силу особистих і професійних обставин Т. Бьом повернувся до подальшої роботи над конструкцією флейти тільки в 1845 році. Наступні два роки копіткої роботи, в процесі якої Т. Бьом використовував як практичні експерименти, так і наукові обчислення (паралельно роботі над флейтою вивчав акустику під керівництвом професора фізики К. Е. фон Шафхойтля), увінчалися появою нової моделі інструменту, хід роботи над якою детально викладено майстром в першій частині трактату «Флейта і гра на флейті» («Die Flöte und das Flötenspiel», 1871).

С. Левін пише: «На шляху до побудови своєї реформаторської моделі флейти майстер повинен був вирішити безліч завдань, пов'язаних з акустичними особливостями звукоутворення. В першу чергу Т. Бьом встановив, що багато проблем і недоліки інструменту 1832 року є наслідком зворотньоконічної внутрішньої форми каналу. Таким чином, однією з найважливіших і першочергових завдань для Т. Бьома стало з'ясування оптимальних розмірів інструменту, форми внутрішнього перетину каналу і пропорцій діаметра каналу флейти по відношенню до його довжини. Для експериментів в цій області в 1846 році він підготував велику кількість і циліндричних трубок із різних металів і порід дерева. Цей експеримент показав, як впливає матеріал на лад, легкість звучання і якість звуку, і який розмір і внутрішня форма каналу більше підходить для вилучення основних тонів» [23, с. 163].

У результаті Т. Бьом сформулював такі тези:

1. Стійкість, повнота і стрункість основних тонів пропорційна обсягу коливаючогося повітря.

2. Зміна розмірів у верхній частині флейти (головки) в бік збільшення або зменшення впливає на лад інструменту і чистоту октав.

3. Зміна, вказана в п. 2, має бути в такій геометричній пропорції, яка максимально наближає внутрішню форму головки до форми параболи.

4. Щоб звуковидобування і звукоутворення були легкими, довжина циліндра інструменту повинна мати величину рівну тридцяти діаметрами циліндра зі звуженням у верхній частині на одну десяту циліндра [39, с. 6–7]. Таким чином, був зроблений висновок, що циліндрична флейта довжиною 606 мм. і діаметром в 20 мм. з діапазоном у дві октави матиме найбільш чистий звук і легкість звуковидобування.

Щоб збільшити діапазон інструменту до трьох октав і заради чистоти верхніх звуків Т. Бьому довелося зменшити діаметр циліндра інструменту до 19 мм, що дещо погіршило звучання в перших двох октавах.

Наступна проблема, над якою працював Т. Бьом, була пов'язана з установкою пробки в голівці інструменту. Відстань від центру лабіума до заглушки могла збільшуватися або зменшуватися пропорційно висоті кожного тону. Варто було знайти середню величину для найкращого звучання верхніх і нижніх звуків. Ця величини, що в результаті склала 17 мм (при стабільності губного апарату), дозволяла зберігати чистоту інтонації у всіх регістрах.

При роботі над удосконаленням конструкції свого інструменту Т. Бьом надавав великого значення розмірам і формі лабіального отвору в співвідношенні з амбушуром виконавця. Стовп повітря, що потрапляє в лабіум, розділяється на два потоки: перший проходить повз край лабіального отвору, а другий, більш потужний, вдаряється об його нижню межу під кутом, який змінюється з кожним звуком, створюючи коливання і завихрення всередині циліндра. Чим більше і стійкіше завихрення, тим сильніше і чистіше звук. Т. Бьом приходить до висновку, що отвір між губами музиканта, де відбувається формування повітряного стовпа, повинен мати вигляд витягнутого прямокутника з закругленими кутами. Це дозволяє сформувати довгий і вузький стовп повітря, який буде ефективніше, ніж сформований овальним або круглим отвором аналогічного розміру. З цієї ж причини такий прямокутний отвір дозволить більш точно і ясно передавати динамічні відтінки з меншими енерговитратами і великою зручністю для виконавця. Виходячи з цих міркувань, Т. Бьом зробив лабіум 12 міліметрів в довжину і 10 міліметрів в ширину з глибиною в 4,2 міліметра, кут зрізу внутрішньої стінки губної підставки склав 7 градусів. Експерименти показали, що саме ці значення найбільш підходять для якісного звукоутворення.

Вельми трудомістким і витратним за часом виявився процес пошуку максимально точного, з позицій рівномірно-темперованого строю, розташування звукових отворів на стовбурі інструменту і їх оптимальних розмірів. При цьому завдяки раніше зробленій механіці дальність розташування звукових отворів один від одного і від лабіум з технічної сторони не мала значення, оскільки управління отворами могло здійснюватися за допомогою клапанів-зв'язок. Спочатку Т. Бьом намагався з'ясувати довжину хвиль, відповідну інтервалах в першій октаві. Найпростішим способом знайти дані значення було вкоротити трубку на стільки, щоб довжина звучить тіла (стовп повітря) усередині відповідала звукам хроматичної гами. Поперечна флейта не може складатися з безлічі трубок різної довжини. Ігрові отвори, відповідні певним звукам, розміщуються на одному тілі. Т. Бьом сконструював трубку зі змінним шарніром, з боків в якій були просвердлені отвори відповідно до розмірів, отриманими експериментально (ці отвори визначаються співвідношенням між діаметрами отвору і трубки), щоб точно перевірити всі дванадцять тонів.

У результаті експериментів з шарнірним інструментом він з'ясував наступне:

1. Потужний звук може бути отриманий тільки з великих отворів, що доведено на практиці і відповідає акустичним законами.

2. Невеликий отвір, зміщений від свого правильного розташування, не дозволить сформувати потрібний вузол. Звуковидобування буде затруднено, а сам звук буде «зачіпати» сусідні обертони.

3. Чим менше отвір, тим більше спотвореним стає тон хвилі, а звук стає тьмяним і брудним (погана інтонація).

4. Чистота інтонації третьої октави погіршується при використанні маленьких отворів [39, c. 12].

Після ряду досліджень Т. Бьом виявив, що ці недоліки стають незначними, якщо розмір отвору складає, щонайменше, три чверті діаметра трубки (14,25 мм). Дані розміри складно реалізувати на дерев'яних флейтах, і Т. Бьом приходить до максимальної величини діаметра в 13 мм для дерев'яних флейт і 13,5 мм для срібних.

Саме від цих розмірів Т. Бьом відштовхнувся для з'ясування кроку між отворами. За допомогою шарнірного інструменту Т. Бьом міг легко знайти розташування ігрового отвору, але проблема полягала в тому, що, визначивши розташування одного отвору, майстер не міг припустити, як це вплине на інші звуки. Створення отворів з однаковим кроком призводило до порушення акустичних пропорцій, а звучання виходило не темперованим.

Зазнавши невдачі в практичних дослідах, Т. Бьом звернувся до теорії. Вдавшись до акустичних законів звукоутворення, він з'ясував точну довжину стовпа повітря у верхній частині інструменту (голівці) і довжину всього стовпа повітря від центру звукового отвору. За допомогою математичних обчислень, акустичних знань і даних, отриманих в ранніх дослідах, Т. Бьом знаходить теоретично правильне розташування звукових отворів.

Експеременти Т. Бьома торкнулися і вибору матеріалу. Щоб звуковидобування на флейті було легким, блискучим і дзвінким, матеріал, з якого зроблений інструмент, повинен легко входити в резонанс з повітряним струменем. Отже, потрібно підібрати такий матеріал, при якому звуковидобування і подальше утримання звуку в різноманітних динамічних нюансах було б легким при менших фізичних затратах. Для порівняння Т. Бьом сконструював дві трубки – зі срібла і дерева. На срібній трубці, вагою 129 грам, виходило легке звуковидобування, яскравий і щільний звук, утримання якого вимагало менших зусиль, ніж на більш тонкій дерев'яній, яка важила 218 грам. Протягом деякого часу Т. Бьом не міг зробити однозначний вибір на користь срібла або дерева. Срібний інструмент був кращий в довгих творах, оскільки мав яскравий і блискучий звук, але легкість звуковидобування часто давала роздутий і пронизливий тембр. Гра на срібному інструменті ставала якісною тільки після тривалих занять над розвитком амбушюра. З цієї причини дерев'яні флейти системи Т. Бьома, звичні губному апарату більшості флейтистів, володіли кращою якістю звучання, що особливо цінувалося в Німеччині того часу. Свої срібні флейти Т. Бьом виготовляв зі срібла 900 проби, а для виробництва дерев'яних флейт він, як правило, використовував grenadillа wood з Південної Америки. Ебенове дерево і самшит використовувався для дешевих варіантів флейт. Нерідко Т. Бьом в своїх інструментах поєднував матеріали – головку робив із деревини, а корпус флейти зі срібла. До 1886 року подібні флейти стали з'являтися рідше, а пізніше і зовсім зникли.

Після визначення оптимальних пропорцій і матеріалу для флейти, Т. Бьом зайнявся доопрацюванням клапанної механіки, зробленої ще в 1832 році. На інструменті Т. Бьома було більше п'ятнадцяти ігрових отворів, які не могли закриватися пальцями, зважаючи на їх кількість, великий розмір і далеке розташування відносно один одного. Таким чином, з'явилася необхідність в забезпеченні цих отворів клапанами (за допомогою використання клапанів-кришок). У моделі 1847 року Т. Бьом став використовувати клапани-кришки з подушками. Клапан був сконструйований Т. Бьомом так, щоб відкривати або закривати звуковий отвір за бажанням виконавця. Так як ігрових отворів було більше, ніж доступних для гри пальців, то був сконструйований механізм, що дозволяє одним пальцем закрити кілька клапанів одночасно. Т. Бьом зробив це при 7 допоміжних осях, які мали різну довжину. Даний механізм дозволив створити до декількох комбінацій для гри одного звуку. Для деяких звуків були сконструйовані окремі сполуки, наприклад, механічний вузол для з'єднання E, F і Fis. Застосування відкритих клапанів дозволило максимально точно контролювати пальці, що додало технічну легкість виконання. Таким чином, після всіх проведених експериментів Т. Бьом отримав інструмент із наступними технічними характеристиками:

• довжина інструменту – 606 мм;

• діаметр циліндра – 19 мм;

• відстань від пробки до лабіуму – 17 мм;

• розміри лабіума – 12 мм в довжину і 10 мм в ширинy з глибиною в 4,2 мм;

• діаметр отворів – 11.55–3.5 мм;

• клапанний механізм – поєднання відкритих і закритих клапанів;

• введення клапанів-зв'язок;

• матеріал – срібло 900 проби.

Всі ці поліпшення і нововведення дозволили флейтисту грати по всьому діапазону в усіх 24 тональностях з однаковою легкістю, якісним звучанням і чистою інтонацією. Робота над новою циліндричною моделлю флейти була завершена Т. Бьомом в 1847 році. У тому ж році Т. Бьом запатентував систему розташування клапанів, а в 1851 році нова модель флейти була представлена на виставці в Лондоні. Ліцензія на виготовлення нового інструменту була продана великим європейським флейтові майстрам і фірмам: «Rudal», «Carte and Rose» – Г. Ене в Англії, і Л. Лота у Франції, що сприяло широкому поширенню флейти Т. Бьома в Європі. Згодом система механіки Т. Бьома стала використовуватися на кларнеті і саксофоні. У наступні роки Т. Бьом продовжував роботу над удосконаленням інструменту. У лютому 1849 року він випустив флейту з коліном h, а в 1858 році побудував альтову флейту зі своєю механікою.

Основний принцип бьомівської флейти – кільцеві клапани. Цей винахід спочатку був невизнаний у Германії, і Бьом продав його французьким й англійським майстрам. Німецькі флейтисти вважали, що інструменти з кільцевими клапанами не мають справжнього флейтового звуку. Флейта мала збільшений діапазон від C1 до C4. Кращі світові фірми одразу ж взяли її до виробництва. Але шлях нового інструмента у музичну практику був нелегким. Нову модель довго не визнавали флейтисти-професіонали, які не бажали оволодівати незвичним для них інструментом. Відомо, наприклад, що Паризька консерваторія почала навчання на флейті Т. Бьома лише через 46 років після її появи [38, с. 104]. Точне визначення мензури флейти і значне розширення гральних отворів привело до виникнення унікальної системи клапанів, розташованих під пальцями настільки зручно, що виконавець із легкістю міг упоратися з найскладнішими пасажами. Ці удосконалення дали можливість вільно видобувати звуки третьої октави [26, с. 4].

Вже у 20–30-х роках ХХ століття флейта Т. Бьома стала єдиним інструментом, який широко використовують у сольній, ансамблевій та оркестровій музичній практиці до сьогодні. Таким чином, роль флейтового виконавства в історії музичної культури, поза всяким сумнівом, досить вагома.

Композитор, виконавець-педагог, та інструментальний майстер упродовж століть визначали мистецтво гри на флейті, стимулювали його розвиток. У сольних, камерних, оркестрових творах композитори з плином часу ставили перед виконавцями-флейтистами все більш складні художні завдання. Відточуючи майстерність володіння інструментом, флейтисти знаходили нові способи гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструмента, над удосконаленням якого постійно працювала допитлива думка інструментальних майстрів. Еволюція флейтового виконавства, яка зумовлена історичним розвитком музичного мистецтва, отримує перспективу піднесення за рахунок вдосконалення інструмента. У ХХ ст. флейта стає одним із найпопулярніших інструментів у музиці. Високий рівень виконавців французької флейтової школи, таких як Поль Таффанель, Філіп Гобер, а пізніше Жан-П'єр Рампаль робить Францію флейтовим центром і ковальнею шедеврів флейтового репертуару. У першій половині ХХ ст. твори для флейти складають композитори, представники французького імпресіонізму в музиці та послідовники – Едгар Варез, Клод Дебюссі, Габріель Форе, Анрі Дютійо, Альбер Руссель, Франсіс Пуленк, Даріус Мійо, Жак бер, Артур Онеттер, Сесіль Шамінад, Лілі Буланже, Жорж Ю, жен Бозза, Жюль Муке, Джордже Енеску та інші. До найбільш популярних творів цього періоду відносяться: Франсіс Пуленк. Соната для флейти і фортепіано. Анрі Дютійо. Сонатина для флейти і фортепіано. Клод Дебюссі. Сірінко для флейти соло. Габрієль Форе. Фантазія для флейти і фортепіано. Сесіль Шамінад. Концертино. Флейта займає важливе місце у творчості Андре Жоліве. який написав для цього інструмента велику кількість творів, жотрі увійшли до основного репертуару флейтистів: Концерт для флейти з оркестром, Концертна сюїта для флейти та ударних інструментів, «Песнь Линоса» для флейти і фортепіано, «5 причитаний» для флейти соло та інші. Цікаві і багаточислені твори для флейти Зігфрида Карг-Блерта. Вже у середині ХХ ст. один за одним з'являються шедеври флейтового репертуару: сонати для флейти і фортепіано Сергія Прокоф'єва і Пауля Хіндеміта, концерти для флейти з оркестром Карла Нільсена і Жака Ібера, а також інші твори композиторів Богуслава Мартину, Франка Мартена, Олів'є Мессіана. Декілька творів для флейти написали вітчизняні композитори: Едісон Денисов та Софія Губайдуліна. У другій половині ХХ ст. багато композиторів пишуть твори для флейти соло без акомпанементу, частіше з використанням сучасних технік гри на інструменті. Особливо часто виконується Секвенція Лучано Беріо, «Голос» Тору Такеміцу, «Дебла» Кристофера Халфтер, та інші твори для флейти соло композиторів Хайнца Холлігера, Роберта Ейткена, Еліота Картера, Жильбера. Амі, Казуо Фукісіма, Брайана Фернейхоу, Франко Донатоні та ін.

**РОЗДІЛ 2. СУЧАСНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРАКТИЦІ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА**

**2.1. Новітні виконавчі технології гри на флейті**

Сучасні засоби художньої виразності флейтиста умовно можна розділити на дві групи:

* прийоми зі зміною звуковисотності (обертони, мультифоніки, чвертьтони, глісандо, вібрато, трелі, тремоло);
* спеціальні звукові ефекти (фру лато, свистячі звуки, ударні ефекти, звуки зі співом, із шумом воздуха та інші).

Першим із розглянутих прийомів буде гра **обертонових серій**. «Будь-який звук (і флейтовий в тому числі) складається з основного тону і безлічі обертонів. Основний звук і обертони утворюють обертонові серії. На флейті кожна така серія складається з дев'яти і менше обертонів. Обертони визначають тембр звуку: «теплий», «сфокусований», гострий». В основному саме вони дають слухачеві можливість визначити якість флейтового звуку» [34, с. 6].

Перша і найдовша обертонова серія починається від ноти C1. Всі ці обертони можуть також виконуватися окремо від основного звуку. Однак для кожного з них потрібен певний напрямок і інтенсивність видихаємого струменя повітря. Є два основних шляхи виконання обертонів на флейті. Перший: просто сильніше видихати з кожним вищим обертоном. Чим вище – тим голосніше. Цей метод має істотний недолік: він не дозволяє видобувати звуки в різній динаміці і, крім того, не сприяє розвитку амбушюра флейтиста. Другий спосіб, при якому музикант піклується насамперед про направлення струменя повітря, повинен супроводжуватися постійним контролем дихальної системи від діафрагми до губ, що особливо важливо. Хоча цей шлях виглядає більш складним і важким, він дає значно кращі результати. По-перше, обертони можуть бути виконані в різній динаміці; по-друге, оскільки кожен звук вимагає специфічного виконавського апарату, то горло, подих і м'язи амбушюра повинні постійно перебувати в активному стані, що призводить до покращення у володінні звуком. І нарешті, по-третє, найважливіший принцип, про який завжди потрібно пам'ятати флейтисту: грати більш низькі ноти голосніше, а верхні – тихіше; тоді амбушюр стає більш гнучким і сильним, а заняття флейтиста більш продуктивними.

Тісно пов'язані з обертоновими серіями **мультифоніки**. Відомо, що повітряний стовп усередині духового інструменту може вібрувати у своїх різних частинах одночасно. Вміле поводження з двома, трьома і навіть чотирма одночасним вібраціями дає можливість отримати мультифонік (співзвуччя від 2-х до 4-х звуків). В принципі, звуки будь-якої обертонової серії можуть бути скомбіновані в мультифоніки. Для цього необхідні нетрадиційні аплікатури і особливий напрямок повітряного струменя. Звичайно, абсолютна інтонаційна точність цих співзвуч неможлива.

Як відмічає О. Танцов, мультифоніки класифікуються за категоріями, виходячи з трох параметрів: 1) кількість звуків, 2) стійкість звучання і 3) динамічні можливості.

Першу категорію мультифонік складають дуже стійкі співзвуччя (три- , або двозвучні) з можливістю різної динаміки відтворення. Саме мультіфоніки цієї категорії найбільш вживані, так як їх звуковидобування найменш важке, порівняно з акордами інших категорій.

Другу категорію складають середньостійкі тризвучні або двозвучні співзвуччя, які витягуються на mf і f.

У третю категорію об'єднали двозвучні мультифонікі різного ступеня стійкості, які витягуються тільки на піано, ці співзвуччя дуже тендітні, тонкі і зі значним призвуком шуму повітря.

Четверта категорія представлена чотиризвучними акордами. Їх витяг можливо тільки на форте, характер різкій, пронизливий.

При з'єднанні або чергуванні мультифонік можуть виникати різні мультифонічні трелі і тремоло. Мультифоніки часто об'єднуються в послідовності заради створення напруженого емоційного стану або підкреслення кульмінаційного моменту в творі.

Ще одним специфічним прийомом гри на флейті є **глісандо**. У порівнянні зі струнними інструментами, виконання на дерев'яних духових значно важче. Глісандо на флейті можна домогтися за допомогою дуже поступового, повільного відкриття і закриття отворів. Музикант просто згинає палець, поступово відкриваючи отвір. Потім, одночасно з дотиком пальця до осі, виконання гліссандо триває за допомогою клапанів. Легше це робити, якщо натискає лише один палець, оскільки тоді можна подолати різке включення механіки інструменту. Слід зауважити, що гліссандо на флейтах з отворами має свої переваги перед закритими флейтами.

Невеликі гліссандо, максимум на чверть тону, можливі без зміни пальців і можуть бути виконані дуже швидко. Це досягається завдяки амбушюру, тобто зміною напруги губ. Є ще один спосіб виконання гліссандо: повернути флейту всередину (гліссандо вниз) або назовні (гліссандо вгору).

Прийом **вібрато** добре відомий музикантам, багато виконавців користуються ним автоматично. На відміну від звуку без вібрато ( «білого», «прямого», «холодного»), звук з вібрато набуває нової темброві якості, стає теплим, емоційно напруженим, динамічним. На флейті розрізняють три види вібрато:

а) Вібрато діафрагмою, при якому відбуваються коливання не висоти, а сили звуку;

б) Вібрато гортанню - найбільш широко використовувана форма вібрато. Швидкість і амплітуда рухів гортані легко контролюється, що сприяє досконалому виконанню вібрато;

в) Вібрато губами, або smorzato. Цей прийом досягається без зміни сили струменя або тиску повітря. Зазвичай в нотах вказана регулярність smorzato, фактично це ритмізоване вібрато [34, с. 11].

Характер вібрато визначається двома параметрами, які повинні бути відображені в нотації – це швидкість і амплітуда. У сучасній нотації зустрічаються також наступні позначення: vibrato lento, vibrato rapido, non vibrato.

**Чвертьтони** представляють собою вид мікрохроматики, за якої октава ділиться на 24 частині, а кожен півтон на два чвертьтона.

Виконання чвертьтонів вимагає незвичайної пальцевої техніки, пов'язаної із закриттям або відкриттям частини отвору (1/2, 1/4, 3\4). Оскільки в сучасній літературі потрібне точне виконання мікроінтервалів, чвертьтони є таким же предметом роботи над інтонацією, як і звичайні ноти. Зрозуміло, що флейта з відкритими отворами маєтут певні переваги в порівнянні із закритою флейтою. Всі чвертьтони мають спеціальні аплікатури.

**Трелі** і **тремоло** завжди належали до числа основних виконавських технік на різних інструментах. Як зазначає О. Танцов, у сучасній музичній мові цей технічний прийом значно збагатився. З'явилися чвертьтонові, тембральні, фігурні, подвійні, мультифонічні трелі, а також трелі з ударами клапанів [34, с. 13]. Флейта – самий віртуозний інструмент серед духових, і, природньо, як ні на якому іншому інструменті, на флейті можливі найшвидші чергування двох звуків. Щоб досягти по-справжньому гарного тремоло з максимально швидким чергуванням двох нот, інтервал, який використовується в тремоло не повинен перевищувати кварту. Починаючи з квінти, флейтисту, як і виконавцю на всіх духових інструментах, доводиться грати тремоло все більш повільно. Нарешті, октавні й ширші тремоло дуже важкі для виконання.

Другу групу сучасних виконавських прийомів гри на флейті складають спеціальні звукові ефекти, які, у свою чергу, теж розподіляються на декілька підгруп та пов’язані з роботою язика, диханням та різною постановкою виконавчого апарату.

До прийомів, пов'язаних з роботою язика, відносять наступні: фрулато, піццикато (slар-tongue) і tongue -ram.

Прийом **фрулато** відомий давно і був використаний ще П. І. Чайковським для партії флейти в балеті «Лускунчик». Він став настільки поширеним у сучасній музиці, що зараз, мабуть, не один твір не обходиться без нього. Звучання фрулато на флейті нагадує тремоло струнних і може бути здійснено двома способами: язиком і горлом (так зване горлове тремоло).

При виконанні фруллато язиком досягається делікатність звучання в нижньому і середньому регістрах, легкість при включенні прийому в артикульовані пасажі, однак при цьому відбуваються певні втрати в якості звуку через зайвий шум повітря. При горловому тремоло досяжна легкість виконання в нижньому і середньому регістрах, невимушеність при застосуванні його в пасажах, немає втрат в якості звуку, однак користуватися ним у верхньому регістрі досить важко.

Ефект Slар-tongue або pizzicato добре відомий джазовим музикантам, особливо саксофоністам та кларнетистам, ще з 1920-х років. На інструментах з одинарною тростю він може звучати дуже голосно в залежності від величини і матеріалу резонатора [34, с. 16].

Сам термін Slар-tongue (від англ. «ляпас язика») не зовсім підходить для флейти, проте він став поширений з легкої руки Б. Бартолоцці. Точніше буде користуватися терміном pizzicato (від іт. «Pizziсаге» - щипати, клювати). Виконання pizzicato на флейті досягається завдяки руху мови, який вимовляє м'який склад «ті» («тісто»), при цьому повітря в інструмент не подається. Можливо швидке pizzicato, з використанням м'якого слогу «ко» («кеглі»). Так виникає подвійне (теке-теке) і потрійне (текеке-текоке) pizzicato. Затримка дихання, що при цьому робиться, звичайно несприятлива для виконавця, тому тривале використання цього прийому без можливості взяти дихання не рекомендується.

Дуже ефектно звучить цей прийом разом з ударами клапанів, особливо в регістрі від ноти C1 до ноти C3. Можливо також губное pizzicato. При цьому губи спочатку щільно стиснуті, а потім вони розмикаються сильним струменем повітря (як би вимовляючи склад «па»).

Ще один специфічний прийом носить назву Tongue-ram («вколочений язик»). О. Танцов зауважує, щоб виконати тан-рем (позначається ТР), треба з силою закрити дульце язиком. При цьому флейта повернута всередину, а язик глибоко проникає в дульце. Повітря, яке при цьому з силою відправлене в інструмент, дає звук на велику септиму нижче від використовуваної аплікатури. Цей прийом краще використовувати в нижньому регістрі. Інший варіант виконання цього прийому заснований на русі язика вперед, але з зупинкою на ньобі.

Існує також ряд прийомів гри, які пов'язані з флейтовим свистом: тихим – whistle tones, гучним – jat whistle, а також шумові (гра з шумом повітря – аеоlian sounds) і ударні ефекти.

«Вістл-тони є добре відомий акустичний феномен шуму повітря на схилі (наприклад, пляшки або трубки). Є два способи отримати вістл-тон. Можна використовувати призвук на будь-якій апплікатурі. Причому в верхньому регістрі це зробити порівняно легко, в середньому – складніше, на п'яти нижніх нотах – неможливо. Другий спосіб – використовувати аплікатури нижніх нот. Отримані тут вістл-тони слідують як обертонові серії» [34, с. 17]. «Цікаво, що вперше цей прийом описав соліст Філадельфійського оркестру …Вільям Кинкейд, який використовував його в якості розігруючого вправи, щоб зміцнити амбушур і при цьому грати абсолютно вільно. Флейтист повинен дути поперек губної майданчика з дуже розслабленим Амбушуром, прицілюючись струмінь повітря як при нормальній грі, але абсолютно без тиску »[34, с. 17].

**Джет-вістл** – це сильний звук з потужним супроводом шуму повітря. Його можна порівняти зі звуком старту літака. Щоб отримати джет-вістл, потрібно повністю закрити дульце губами, проте так, щоб була можливість дихати в нього. Потім сильним імпульсом діафрагми послати повітря в інструмент. Якщо при цьому повертати флейту всередину або назовні звук буде змінюватися за тембром і висотою. Цей прийом позначається великою зламаною стрілкою над нотою: щоб посилити ефект джет-вістла, можна ніби вимовляти два склади – «хо» і «хі». Найбільш продуктивно він використовується на нижніх нотах, дає резонанс всієї флейтової трубки. Яскравий приклад застосування цього ефекту можна знайти в п'єсах Х. Голігера і Т. Хозокави.

На флейті добре виходять прийоми, пов'язані з модифікацією тембру за допомогою зміни кількості повітря, що подається. Ця техніка, яка відіграє велику роль в музичних культурах Азії і Африки, поступово проникла і в західну музику. Кількість шуму зазвичай зазначено в нотах (наприклад, 1/2 шуму повітря 1\4 звуку). За допомогою використання фонетичних звуків («о», «а», «у») тембр із шумом повітря може набувати різного забарвлення. Можна також використовувати варіації «вдиху-видиху», при цьому амбушюр повинен бути розслаблений, а флейта розташовуватися на відстані від губ, щоб уникнути появи «нормальних звуків».

**Еолові звуки** - це прийом гри, при якому чутно тільки дихання. «Назва походить від імені давньогрецького бога вітру Еола. Як струни еолової арфи звучать від вітру, так і флейта починає резонувати від струменя повітря, спрямованого в дульце. При цьому чистих флейтових звуків не повинно бути чутно. Найкраще еолові звуки використовувати в першій октаві. Цей прийом зустрічається у Х. Голігера. Часто звуки з шумом повітря з'єднуються з фруллато» [34, с. 18].

Як підкреслює О. Танцов, вельми поширений ефект в сучасній літературі для дерев'яних духових інструментів – **удари клапанами**. На флейті цей прийом вперше використав Е. Варез в його знаменитій п'єсі «Density 21,5». Є два основні варіанти ударів. Перший – палець просто сильно опускається на клапан відповідної ноти після будь-якої іншої. Другий – будь-який вільний палець сильно вдаряє по клапану (наприклад, другий палець лівої руки) під час виконання нот, навіть іншою рукою. Те ж саме можна, коли грається довга нота, а інша рука робить удари клапанами. Обидва варіанти використані у творчості Б. Ферніхоу.

Ще один поширений сучасний технічний прийом - **трубний амбушур**. Із самої назви зрозуміло, що цей прийом гри на флейті можливий тоді, коли губи флейтиста напружені так, як у виконавців на мідних духових інструментах. Звук створюється завдяки поєднанню трьох факторів: тиску повітря, резонуючого простору і напруги губ. Витягти звук таким чином можна в двох місцях інструменту: в звичайному місці (дульце), а також в місці з'єднання головної частини флейти і верхнього коліна, взявши інструмент як блок-флейту. В обох випадках губи стиснуті разом і сильно вібрують при потужному тиску повітря. Висота звуку визначається не аплікатурою, а зміною напруги туб і обриси рота; отже, одночасно можливі різні гліссандо. Прийом позначається латинськими буквами «Тrb. Emb. » над нотами. Цей прийом використовував М. Каваштіма.

Існує багато спільного між співом і грою на флейті. Так як кожен звук має свої акустичні особливості, при співі відбуваються зміни всередині горла і рота. Можна порівняти спів довгої ноти зі зміною гласною «а» на «і» і гру на флейті з уявною зміною забарвлення звуку з «а» на «і», суміш тембрів голосу і флейти дає відчуття нових незвичайних фарб звуку.

Є дві можливості об'єднання співу з грою. По-перше, голос може співати той же звук, що і флейта (унисонний спів); по-друге, голос може співати в інтервал з флейтою (паралельний спів).

Також в сучасній флейтовими музиці можлива гра на мундштуці. Звук, який дає тільки мундштук, відповідає, приблизно G# другої октави. Звук закритого долонею мундштука – приблизно А1. Можливі також гліссандо, трелі пальцем, введеним в мундштук, витяг різних обертонів, що виникають в залежності від глибини введення пальця.

Необхідно відзначити, що виконання всіх сучасних прийомів гри на флейті неможливо без розвиненого циркулярного дихання. У передмові до роботи Стефана Дурі «Циркулярне дихання на флейті» Орель Николе пише: «Циркулярне дихання для інтерпретатора сучасної музики необхідно. Однак воно допомагає і при виконанні музики попередніх епох, особливо творів І. С. Баха, дозволяючи грати довгі фрази без зміни дихання. Циркулярний вид дихання застосовується з незапам'ятних часів в африканській і азіатській народній музиці. Давно користуються ним гобоїсти, і лише флейтисти відкрили його порівняно недавно» [34, c. 21]. Можна припустити, що флейтисти часів І. С. Баха володіли циркулярним диханням. Це видно по фактурі його творів. А потім, у ХХ столітті, ці навички були поступово втрачені. Жодному з духовиків циркулярний вид дихання не дається так важко, як флейтисту. Причина цього в достатній складності самого прийому і незначному тиску повітряного стовпа. Сам процес являє собою видавлювання щоками заздалегідь накопиченого в роті і горлі повітря з одночасним вдихом через ніс.

**2.1. Сонатіна А. Дютійє для флейти та фортепіано. Виконавський аналіз**

Цей твір є зразком французької камерної ХХ століття, який, з одного боку, презентує знахідки композитора на шляху оновлення засобів музичної виразності, зокрема, гармонії, ритму, а з іншого – демонструє зв’язок і з класико-романтичними традиціями, а також – із французьким імпресіонізмом.

Перше виражається у самому факті звернення до класичного жанру сонатини. Однак його трактовано скоріше у романтичному дусі: форму твору побудовано за принципом поєднання одночастинності та циклічності, що нагадує про логіку побудови багатьох творів пізньоромантичної епохи, зокрема, симфонічних поем або сонат Ф. Ліста. Опора на класико-романтичну традицію вияляється також і в тому, що композитор не пориває із тональною логікою, хоча і трактує тональнімть вільно, вже з урахуванням знахідок ХХ ст. В сфері музичної мови.

Зв’язок з імпресіонізмом простежується перш за все на рівні гармонії, де більше уваги приділяється барвисто-фонічним характеристикам акордів, ніж функціональним.

Отже, композиція Сонатини в найкрупнішому масштабі складається з двох великих розділів, що контрастують між собою за темпом і характером, а також – з чітко оформленої коди. Хоча в творі й відсутня сонатна форма у класичному розумінні, сонатна логіка простежується на всіх рівнях організації форми: на найвищому рівні всього цілого – у наявності контрастних розділів – лірично-споглядального та динамічного, скерцозного.

На рівні побудови кожного з розділів риси сонатності проявляються у характері розвутки тематизму: як в першому, так і в другому розділах переважає метод мотивноі' розробки, секвенційний розвиток, що відсилає до сонатних форм у творах композиторів-класиків і романтиків, тонально-гармонічна нестійкість та відсутність ясно виражених кадансів всередині розділів створює внутрішню динаміку, яка є характерною прикметою сонатного принципу розвитку тематизму. До того ж, хоча на рівні всього цілого композиція Сонатини й не будується за законами сонатної форми, перший її розділ містить мініатюрну, абсолютно в дусі класичних сонатин сонатну форму з експозицією, мініатюрною розробкою та скороченою репризою (без побічної партії).

Разом з тим Сонатина на рівні композиції містить і риси концертності. Це проявляється в тому, що функцію переводу від першого розділу до другого виконує сольна каденція флейти. Її побудовано за діалогічним принципом: сольні флейтові побудови чергуються із репліками фортепіано. Ще одна сольна флейтова каденція міститься у другому розділі перед кодою.

Сонатність проявляється також і у тому, що як перший, так і другий розділи будуються за хвильовим принципом: весь тематичний розвиток спрямовується до декількох кульмінацій: перша – цілком за класичними канонами - між розробкою та репризою першого розділу, друга - після флейтової каденції, безпосередньо перед другим розділом (початок наступного розділу в момент кульмінації у розвитку матеріалу попереднього також є характерною рисою класико-романтичного сонатного мислення), дві інші кульмінації, до яких веде увесь попередній тематичний розвиток, містяться наприкінці другого розділу (перед другою каденцією флейти) та в коді, в останніх тактах твору.

В плані трактування ансамблю у Сонатині в цілому спостерігається рівноправність партій флейти і фортепіано, але помітно і тяжіння до презентації флейти й як сольного концертного інструменту, що проявляється як у наявності каденцій без супроводу фортепіано, так і досить великій кількості епізодів, де фортепіано виконує суто акомпануючу функцію, а основну тему-мелодію або віртуозний матеріал подано у партії флейти.

Розглянемо форму Сонатини детальніше. Перший розділ (Allegretto), в якому переважає ліричний характер, і який містить яскраво виражені зв'язки з імпресіоністичною стилистикою, відкривається темою, що за мелодичним рельєфом нагадує примхливу арабеску. Її побудовано навколо тонального центру d-moll, але тональність трактовано вільно, із включенням дисонуючих акордів, барвистих гармонічних зіставлень. Так, мелодія теми головної партії рухається тонами великого мінорного септакорду від І щаблю, а також включає в себе інтервал збільшеної секунди, що надає її характеру певної таємничості.

Спочатку тема проводиться у партії фортепіано протягом 9 тактів, а флейта виконує самостійний контрапунктичний підголосок, а далі (ц. 1) з'являється у партії флейти (і проводиться в одноіменному мажорі). Так виникає двочастинна структура головної партії (яку можна уявити і як розгорнутий період неквадратної будови з 18 тактів із діленням на речення з 9 тактів. Після невеликої кульмінації (трель у флейти в третій октаві) з'являється новий музичний матеріал, що складає зону побічної партії (ц. 2). Він представляє собою не ясно виражену тему-мелодію, а скоріше свого роду мелодичні візерунки. У флейти це гамоподібні послідовності тонів та рух тонами акордів, у фортепіано – химерні нисхідні хроматичні послідовності тонів, стрибки на інтервали кварти, квінти, нони, короткі форшлаги. В цьому епізоді у дуже опосередкованому, завуальованому вигляді представлено трнальний центр F-dur. Мажорний ладовий нахил, тематизм, що дещо нагадує свірельний награш (завдяки форшлагам, довільному на перший погляд, імпровізаційному поєднанню мотивів), викладення останнього у високому регістрі, прозора фактура у фортепіано створюють образ близький до пасторального.

З ц. 3 починається розділ, що виконує функцію мініатюрної розробки, який побудовано на матеріалі головної партії. Тут композитор використовує цілком класичні прийоми розвитку тематизму: зокрема, секвентний розвиток, елементи імітаційної поліфонії.

Розділ, що починається з ц. 4 можна умовно позначити як репризу-коду. Його побудовано на матеріалі головної партії, що звучить в умовному D-dur, тобто, виявляється основний тональний центр – d. Тяжіння до нього виражається у зупинці мелодичного руху в партії фортепіано на тоні d, що декілька разів повторюється у басу, а у партії флейти – на видовженому тоні а.

Наступний розділ концентрує в собі імпровізаційний початок. Він складається з двох епізодів: перший – це сольна каденція флейти, що в свою чергу теж ділиться на дві побудови, які відокремлюють одну від одної репліки фортепіано (нисхідні унісонні хроматичні ходи в низькому регістрі), другий епізод (Andante) – вже ансамблевий. Він будується на видовженій кантиленній темі-мелодії у флейти, що супроводжується гармонічними фігураціямі у фортепіано, що викладені у вигляді поліритмічної структури (у лівій руці фортепіано – дуолі восьмими, у правій – триолі). Це створює особливе драматичне напруження, яке поступово збільшується за рахунок посилення динаміки, ущільнення фактури фортепіанної партії, підвищення теситури у флейти. Воно досягає найбільшої точки наприкінці розділу. Кульмінація, до якої приводить весь тематичний розвиток в в цьому епізоді, лишається незавершеною кадансом, вона складаєтся з послідовності дисонуючих акордів у фортепіано, що рухаються по хроматизму та з бурхливих триольних шістнадцятих в третій октаві у флейти. Гармнічний та мелодичний рух переривається на нестійкій гармонії, на найгучнішому динамичному нюансі (fortisimo).

Далі, без будь-якого переходу, починається наступний розділ – Anime (ц. 8). Він має моторно-скерцозний характер, будується здебільшого на фігуративно-віртуозному матеріалі у флейти та фортепіано, який розподілено між інструментами (тобто використовується прийом імітаційної поліфонії). Цей розділ відкривається фортепіанним соло похмуро-драматичного характеру, що складається з фігуративного матеріалу у низькому регістрі, що не має чітко визначеного тонального центру. Це соло має функцію вступу або переходу до третього розділу. Основна тема будується навколо тонального устою F-dur. Ця тема виконує функцію рефрену, оскільки третій розділ має риси рондальності. Окрім цього там наявний і варіантний розвиток, оскільки рефрен не повторюється буквально.

До того ж один з епізодів , побудований часткрао на темі рефрену (у фортепіано) та новій темі у флейти, яка проходить у контрапункті з темою рефрену, має риси розробітковості, оскільки там наявний активний тонально-гармонічний розвиток, тема рефрену стає ланцюгом висхідної севенції, яка разом із динамічним наростанням приводить до кульмінації. Нова тема у флейти будується на ясно вираженій кантиленній темі-мелодії, яка за стилістикою нагадує музику російських компощиторвв 19 ст., зокрема «музику про Схід».

Після цього епізоду проводиться тема рефрену в основній тональності, в тому ж фактурно-гармонічному “вбранні”, що і на початку третього розділу, але у скоррченому варіанті. Це вказує й на те, що форма третього розділу має й риси рондо-сонати. Після цієї коротаої репризи йде новий театичний матеріал, інтонаційно, однак, пов’язаний з темою рефрену.

Розвиток цього матеріалу приводить до останньої, генеральної кульмінації цього розділу – яскравого пасажу-«зльоту» флейти до третьої октави і масштабного фортепіанного соло у щільній акордовій фактурі.

Своєрідною реакцією на цю бурхливу кульмінацією є ще одна каденція флейти, не така велика за масштабами, як у другому розділі, але не менш драматично-напружена.

Після цієї каденції наступає, власне, кода, яка представляє собою одну велику хвилю із поступовим прискоренням темпу та динамічний наростанням. Вона містить два тематичних елементи: перший за будовою представляє собою мелодичну фігурацію та за стилістикою нагадує «східні» сторінки творів О. Бородіна або М. Римського-Корсакова, другий є похідним з теми рефрену третього розділу, власне це її початковий мотив з іншим ніж у рефрені гармонічним наповненням. Завершується твір кульмінаційним проведенням тематичного елементу з фортепіанного соло перед флейтовою каденцією (у фортепіано) та гучним проголошенням початкового звороту теми рефрену (у флейти).

Таким чином, композицію Сонатини побудовано за принципом поєднання одночастинності та циклічності, де перший розділ виконує функцію сонатного Allegro (хоча й трактованоно у ліричному ключі), другий розділ – функцію лірико-метидативної повільної частини (але з драматичної кульмінації), третій розділ поєднує в собі функції скерцо і моторного фіналу.

Тепер розглянемо детальніше особливості гармонії у Сонатині.

Як вже було зазначено, А. Дютійє не пориває повністю із тональним принципом організації музичного матеріалу та із функційними зв’язками між акордами, але останні трактовано дуже вільно, вони є дуже опосередковпними. Можемо сказати, що класичні тоніко-домінантові відношення в багатьох випадках тут зводяться до співвідношень типу «функційно невизначена нестійка дисонуюча гармонія – стійка консонуюча або помірно дисонуюча гармонія», остання окреслює той чи інший тональний центр. Тобто тональність трактовано, таким чином як розширену, із включенням усіх 12 щаблів хроматичного звукоряду. Використовуються акорди як терцевої, так і нетерцевої структури, політональні та поліфункціональні сполучення тонвв по вертикалі.

Загалом в гармонічному плані Сонатини чергуються епізоди в яких тональний центр виражений досить ясно та такі, де тональний устій лише вгадується, тонально нестійкі епізоди, де виористовуються ланцюжки з відхилень та еліптичні звороти, а також практично атональні фрагменти. Тонально нестійкі та тонально невизначені епізоди за функцією зазвичай є розвиваючими, а тональна визначеність пов’язана із експозиційними побудовами і ращом з тим із певними результатами попереднього тематичного розвитку, з закінченням попереднього розділу та початком нового.

До тонально визначених епізодів, як вже було сказано, належить зона головної партії першооо розділу. Тема спочатку викладається у вигляді октавного унісону у фортепіано. Її мелодія спочатку рухається тонами великого мінорного септакорду І ступеня. Початковим тоном є квінта, а на сильній долі натупного такту мелодія приходить до прими, позначаючи устій d. Окрім тонів вказаного септакорду в мелодії теми використовуються тони, що входять до тризвуку ІІ низького ступеня та мінорного тризвуку VII високого ступеня. Окрім цього в мелодичному абрисі теми з’являються тони тризвуку мінорного тризвуку ІІІ ступеня, а також – хід тонами септакорду ІІ ступеня з підвищеною терцією. Завершується перше проведення теми зіставленням мінорного тризвуку ІІІ ступеня та тризвуку ІІ низького ступеня.

У ц. 3, в другому проведенні тема змінює ладовий нахил, вона рухається звуками великого мажору As-dur ного септакорду від d, тобто виникає абрис тоніки D-dur. Але при цьому гармонізація теми є специфічною: у фортепіанній партії з’являється секундакорд VI щаблю (натурального у d-moll та низького у D-dur), за структурою – великий із збільшеним тризвуком, який далі зіставляється з секундакордом, який за нотним записом є домінантовим до тональнсті As-dur, який, однак не розв’язується у цій тональності, а переходить знов у септакорд VI щаблю. Після цього з’являється домінанта до As-dur, але у вигляді секундакорду VII щаблю.

Далі тема гармонізується акордами, які можна розглядати як мінорний та збільшений тризвуки ІІІ ступеня D-dur або d-moll. Наступний акорд за нотним записом є домінантовим секундакордом до F-dur із пониженою секстою. Тобто, по-перше, головну партію вірішено з точки зору ладотонального устою “in D”, без ясно вираженої опори на мажорний чи мінорний лад, має місце свого роду ладове “мерехтіння”, по-друге, гармонічний план головної партії спирається на послідовності нерозв’язаних домінанових гармоній, що створює загальне відчуття нестійкості, хиткості, таємничості.

Надалі, при русі до кульмінації головної партії логіка домінантових послідовностей зберігається, але у специфічному вигляді. У трьох тактах перед ц. 2 виникає складне політональне сполучення. У басовому голосі в партії фортепіано – органний пункт на тоні gis, що натякає на домінанту до cis-moll, на цю ж гармонію вказує й вертикаль, що утворюється на першій долі такту: це тони D7 до cis-moll але із пониженою квінтою. Далі в цьому такті на цьому ж органному пункті утворюється D9 до D-dur, а потім VII7 з квартою до c-moll, а потім – знову домінанта до D-dur.

В наступному такті на тому ж органному пункті виникають домінантові септакорди до h-moll або H-dur і до устою Fis. В наступному такті (останньому перед ц. 2) повторюється ланцюжок домінант до D, c-moll та cis-moll.

Принцип політональних сполучень зберігається і в зоні ПП. Тут тональний центр визначити досить складно. Тематичний матеріал , що викладається в перших тактах цього розділу в партії фортепіано може бути пов’язаний одночасно з тональностями F-dur, G-dur та d-moll. Так, на першій долі виникає вертикаль, яка сполучає в собі секундакорд VI щаблю у F-dur і тони домінантового секундакорду G-dur. Наступна вертикаль представляє собою секундакорд II щаблю у F-dur або IV у d-moll із секстою і із квінтою одночасно. Наступний акорд за записом представляє собою за записом домінантовий секундакорд до С-dur або ДД2 до F-dur. Але при цьому у верхніх голосах в той же час з'являються тони gis і cis, а далі – a i c, що значно ускладнює початкову акордову структуру.

У т. 5-9 цифри 2 з'являються акорди, структура яких відходить від терцієвої: у верхніх голосах вибудовуються інтервали секунди, квінти та ще однієї секунди, в нижніх голосах – квінти. Разом з цим в цьосу фрагменті більш відчутною стає тональна опора – F-dur. Так, мелодія флейти декілька разів повертається до тону f на відносно сильній долі такту, а потім в ній з'являються фігурації, що предствляють собою арпеджіо тонами тоніки F-dur (але, за імпресіоністичною стилістикою, із пропуском терції). При цьому інтервали квінтиу партії лівої руки фортепіано складаються з тонів f i c, c i g, b i f, що вказує на тонічну, субдомінантову та домінантову функції тональності F-dur.

Закінчується експозиція мелодико-гармонічною модуляцію у тональність E-dur.

В розробці розвивається матеріал ГП, відповідно, там зберігається логіка домінантових ланцюжків. Тональний план наступний: перше проведення теми у E-dur, наступне – в A-dur, потім – D-dur та As-dur.

Реприза повертає нас до тональності D-dur.

У другому розділі при слуховому сприйнятті створюється ще сильніше відчуття тональної невизначеності та нестійкості. Разом із тим гармонічний план флейтової каденції будується за таким самим принципом сполучення нерозв'язаних нестійких гармоній, що належать тій чи іншій тональності. Перше проведення тематичного матеріалу каденції будується навколо тональної опори d-moll, мелодія флейти рухається спочатку тонами тонічного тризвуку цієї тональності, далі – тонами нонакорду альтерованого IV щаблю d-moll, далі – тонами збільшеноного секстакорду ІІІ щаблю тональнсті fis-moll.

Другий раз весь цей матеріал проводиться на півтона вище, навколо тональної опори es-moll.

Наступний епізод другого розділу є ще більш нестійким в тонально-гармонічному плані. Спочатку гармонічний розвиток відбувається на органному пункті е, у середніх голосах при цьому виникають септакорди та нонакорди, функція яких не піддається точному визначенню. В першому випадку це великий нонакорд із великим збільшеним септакордом всередині, що може мислитися як домінантовий до G-dur; далі – секундакорд, який умовно можна було б розглядати як альтерований секундакорд ІІ щаблю у A-dur (з підвищеною примою та пониженою квінтою). Далі цей гармонічний зворот повторюється.

У наступних 8 тактах (8 т. перед ц. 7) композитор одночасно застосовує як принцип домінантових ланцюжков, так і принцип політональних поєднань. Так, в партії фортепіано застосовується послідовність з D7 до D-dur та D9 до G-dur, а мелодична лінія флейти рухається тонами звукоряду F-dur або d-moll. Далі бас D9 розв'язується у бас g, що вказує на устій g, але разом із верхніми голосами утворюється малий нонакорд, всередині якого міститься малий мінорний септакод із квартою. У флейти в цей час – мелодичний зворот, що рухається тонами звукоряду A-dur або fis-moll. Далі з'являється акорд, функційно найбільш близький до D7 до fis-moll, але з розщепленою квінтою і квартою. Далі знов повторюється нонакорд від g.

Наступні акорди – D9 до B-dur з підвищеною квінтою. Остання вертикаль перед ц.7 – домінантовий ундецимакорд до es-moll.

Епізод, що починається з ц.7 фактично є переходом до наступного розділу. Його гармонічний план будується спочатку на остинато нонакорду від І щаблю es-moll, що виконує тут функцію дисонуючої тоніки, прицьому у партії правої руки фортепіано виникає й мелодичне остинато, побудоване на інтервалі збільшеної секунди (послідовності із підвищеного ІV та ІІІ ступенів es-moll). Далі мелодичні закономірності, тенденція до самостіності кожного голосу починають переважати над закономірностями гармонічної вертикалі. Кульмінація другого розділу (1 т. Перед ц. 8) будується на послідовностях нерозв'язаних септакордів, які сполучаються між собою за рахунок руху голосів по хроматизму.

Від ц. 8 починається третій розділ. Епізод з ц. 8 до ц. 9, що виконує функцію вступу до третього розділу (умовно – скерцо-фіналу), будується на гармонічних фігураціях з септакордів, нонакордів і ундецимакордів. Всі ці акорди складають великий доминантовий предикт до тональності F-dur.

Гармонічний план теми рефрену третього розділу є найбільш ясним за функціональним змістом. Тему гармонізовано діатонічною послідовністю: септакордом І щаблю, секстакордом ІІ щаблю, далі (т. 5-7 після ц.9) з'являється поліфункційна діатонічна послідовність: S64, що сполучається по вертикалі з тонічним тризвуком, ІІІ64 у поєднанні з VI64, а потім – з D64. Далі в цих тактах з'являються сполучення S64 та ІІІ64.

У другому проведенні відозмінюється фактурний виклад теми, а також – гармонізація: замість І7 з'являється поліфункційне сполучення тонічного тризвуку та нонакорду ІІІ щаблю.

Гармонічний план першого епізоду спирається спочатку на поліфункційні та політональні сполучення (наприклад, одночасне поєднання домінанти та тоніки h-moll по вертикалі). Мелодична лінія флейти досить чітко окреслює звукоряд та устої h-moll. При цьому у партії фортепіано є акорди, структура яких відходить від терцієвої та які не мають функціональної приналежності і мають виключно колористичне значення.

За 4 т. перед ц. 11 знову використовується домінантовий ланцюжок.

Тематичний матеріал в ц.11 має досить ясне тональне визначення. Спочатку він проводиться у тональності E-dur, а потім – в d-moll. Гармонічний план в рершому проведенні будується на зіставленні тоніки з акордами другого низького та третього високого щаблів. У другому проведенні тонічна гармонія заміщується секундакордом ІІ ступеня та зіставляється з S9 із секстою (який можна розглядати і як домінанту до C-dur) та з альтерованою домінантою D7 із підвищенною септимою.

Гармонічний план в розробковому епізоді (ц. 12) будується діатонічних послідовностях побічних септактрдів та акордів низьких ступенів, зокрема, VII. Матеріал рефрену піддається секвентному розвитку: він проходить спочатку в Fis-dur, далі – в А-dur, потім – в В-dur, а у кульмінації цього епізоду гармонічний розвиток прихоить до домінанти Fis-dur.

Епізод, що починається з т. 12 також побудовано на еліптичних зворотах, а саме – на послідовності до C-dur, до G-dur, а також – до F-dur, а також на послідовностях збільшених тризвуків та великих мінорних септакордів без чіткого функціонального визначення.

Кульмінація цього епізоду (ц. 15) будується на співставленні домінанти до Fis-dur та домінанти до Е-dur з підвищеною септімою.

Каденцію флейти перед кодою побудовано на гармонічних фігураціях з септакордів і нонакордів, що не мають чіткого функційного визначення та розв'язання. Наприклад, на самому початку каденції з'являється малий нонакорд від F із малим зменшеним септакордом всередині, після якого йде малий зменшений септакорд від ces. Наступна пара дисонуючих акордів – це малий нонакорд від gis без терції, що переходить у малий зменшений септакорд від d.

Потім цей матеріал варіантно повторюється у іншій висотній позиції – на зм.4 нижче. Гармонічний план наступний: малий мінорний септакорд від d, збільшений нонакорд від as з квінтою в якості басу та великим збільшеним септакордом всередині; малий нонакорд із малим зменшеним септакордом всередині; великий нонакорд від h з малим зменшеним септакордом всередині. Далі з'являються великий мажорний терцквартакорд із розщепленою квінтою.

Далі протягом усієї сольної каденції флейти подібні за структурою акорди повторюються в інших висотних позиціях.

З ц. 16 починається кода. Її майже повністю витримано на домінантовому органному пункті у тональності F-dur, який ускладнено ноною (додано тон des). На цьому органному пункті утворюються яскраві гостродисонантні співзвуччя, що є політональними або поліфункційними сполученнями. Так, у т. 1 ц. 16 домінантовий органний пункт сполучається з тризвуком ІІ низького ступеня, у наступному такті – з гармонічною субдомінантою, далі – з мажорним тризвуком VII ступеня, потім виникає вертикаль домінантового нонакорду з пониженою ноною, терцією та квінтою. Далі виникає співзауччя, структура якого відходить від терцієвої, але яке має за основу нонакорд від другого високого ступеня без терції і з ноною в якості нижнього звуку. Останнє проведення теми рефрену (від ц. 17 і до кінця твору) гармонізоване за допомогою політональних вертикальних сполучень. Так, в т.1 ц.17 тонічний тризвук у верхніх голосах партії фортепіано сполучається з D9 у нижніх голосах, наступна вертикаль в цьому такті є одночасним сполученням септакорду від І ступеня у F-dur та мінорного тризвуку від fis. Загалом весь подальший тематичний матеріал можна розглядати як сполучення мелодичного остинато в партії правої руки фортепіано на фоні трелі у флейти та нестійких дисонантних гармоній у нижніх голосах в партії фортепіано, таких, як, наприклад, DD7 у F-dur, D9 до E-dur з підвищеною ноною та без терції, DD9 до F-dur із квартою, секстакорд, що не має ясного функуціонального визначення (у F-dur може розглядатися як домінановий з подвійною альтерацією – пониженою терцією на підвищеною квінтою), далі йде D7 до A-dur, DD7 у F-dur, потім на домінантовому органному пункті утворюються гармонії подвійної домінанти (з альтерацією), неповний D7 до G-dur із секстою, І7 у F-dur.

Завершується твір послідовністю нерозв'язаних домінантових гармоній: D7 до В-dur, до Е-dur, а передостанній акорд твору є септакордом VII низького ступеня із квартою та пониженою септимою. Завершується Сонатина тонічним тризвуком F-dur без терції. Таким чином, як бачимо, тональний план всього твору спирається на цілком класичну логіку – паралельних мажору і мінору, хоча й поданих завуальовано, трактованих у вигляді розширених хроматичних заукорядів.

**ВИСНОВКИ**

На основі проведеного аналізу історичних відомостей та шляху розвитку флейти, особливостей інтерпретації флейтових творів взагалі та сучасних музичних композицій, а також пов’язаних із ними сучасних виконавських прийомів та засобів виразності, та систематизації всього вище переліченого можливо зробити такі висновки:

І. Історичний розвиток флейти умовно можна поділити на чотири блоки:

1. Від зародження до XVII століття (характеризується розмаїттям різних за конструкцією, матеріалом, розміром, діапазоном флейт);
2. XVII - XVIII століття – розвиток флейти тісно пов’язаний з історією розвитку оркестру (закріплення в оперному оркестрі поперечної флейти). До цього етапу віднесемо перші спроби модифікації інструменту, а також перші навчально-методичні посібники.
3. XІХ століття – флейтова реформа Т. Бьома і, як наслідок, створення інструменту, що дозволяє флейтисту грати в усіх 24 тональностях з однаковою легкістю та блиском.
4. ХХ ст. – флейта стає одним з найпопулярніших інструментів у музиці (високий рівень виконавської культури, активне зростання композиторського доробку для флейти, а з цим розширення науково-методичного поля навкруги флейти).

Окремого розгляду заслуговує флейтова реформа Т. Бьома. Необхідно зазначити, що на шляху до створення сучасної моделі флейти Т. Бьом проводив багато експериментів та в результаті сформулював такі тези:

1. Стійкість, повнота і стрункість основних тонів пропорційна обсягу коливаючогося повітря.

2. Зміна розмірів у верхній частині флейти (головки) в бік збільшення або зменшення впливає на лад інструменту та чистоту октав.

3. Зміна, вказана в п. 2, має бути в такій геометричній пропорції, яка максимально наближає внутрішню форму головки до форми параболи.

4. Щоб звуковидобування і звукоутворення були легкими, довжина циліндра інструменту повинна мати величину рівну тридцяти діаметрам циліндра зі звуженням у верхній частині на одну десяту циліндра.

В результаті експериментів із шарнірним інструментом він з'ясував наступне:

1. Потужний звук може бути отриманий тільки з великих отворів, що доведено на практиці і відповідає акустичним законам.

2. Невеликий отвір, зміщений від свого правильного розташування, не дозволить сформувати потрібний вузол. Звуковидобування буде ускладнене, а сам звук буде «зачіпати» сусідні обертони.

3. Чим менше отвір, тим більше спотвореним стає тон хвилі, а звук стає тьмяним і брудним (погана інтонація).

4. Чистота інтонації третьої октави погіршується при використанні маленьких отворів.

Після всіх проведених експериментів Т. Бьом отримав інструмент із наступними технічними характеристиками:

• довжина інструменту – 606 мм;

• діаметр циліндра – 19 мм;

• відстань від пробки до лабіуму –17 мм;

• розміри лабіума – 12 мм в довжину і 10 мм в ширинy з глибиною в 4,2 мм;

• діаметр отворів – 11.55–3.5 мм;

• клапанний механізм – поєднання відкритих і закритих клапанів;

• введення клапанів-зв'язок;

• матеріал – срібло 900 проби.

Всі ці поліпшення і нововведення дозволили флейтисту грати по всьому діапазону в усіх 24 тональностях з однаковою легкістю, якісним звучанням і чистою інтонацією.

ІІ. На фоні масового захоплення мистецтвом естради, як у нашій країні, так і в усьому світі, простежується недостатня обізнаність значної кількості населення з творчістю видатних композиторів і музикантів. Мова йде про ставлення не до окремих музичних творів того чи іншого композитора, а взагалі до галузі мистецтва, яка містить незчисленні духовні надбання людства. Одна з причин такого ставлення до академічної музики пов'язана з характером інтерпретації музичних творів, внаслідок чого вони не в змозі посправжньому привабити слухача.

Процес опанування музичного твору досить складний і трудомісткий. Інтерпретація припускає індивідуальний підхід до виконуваної музики, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського тексту.

Інтерпретація охоплює загальну форму твору, жанрову природу музики. Зазначимо, що рівень виконавської інтерпретації залежить перш за все від розвиненості специфічних для кожного інструменту виконавських технічних прийомів, а також від глибини розуміння та адекватності трактування основних засобів музичної виразнасті, які, у принципі, і складають основу інтерпретації.

Важливу роль в інтерпретації музичного твору грають штрихи та технічні прийоми. На сьогоднішній день при грі на флейті використовуються багато видів штрихів. До найбільш поширених віднесемо: legato, detache, martele, non legato, staccato, а також специфічні штрихові прийоми гри - portamento, frulato, tenuto.

Виникнення нових технік гри на дерев'яних духових інструментах було викликано об'єктивними тенденціями, які проявилися в музичній композиції другої половини ХХ століття. Бурхливий наступ авангарду призвів до відкриття багатьох нетрадиційних способів гри, продемонструвавши нові можливості класичних інструментів. Ці можливості виявилися настільки незвичайними і багатими, що змогли дати сильний поштовх для розвитку класичного, академічного виконавства.

Говорячи безпосередньо про флейту можна виділити три напрямки розвитку художньої виразності:

1. Пошуки нових дисонансів в ситуації тотального захоплення атональною музикою призвели до глибокого вивчення мікроінтерваліки і мультифонік.

2. Значно розширився простір нових сонорних ефектів - таких як звук із шумом повітря, ударні ефекти мовою і клапанами, тембральне перефарбування, свистячі звуки.

3. Були відкриті нові віртуозні способи гри – циркулярне дихання, гра обертонами, розширення діапазону до G4.

Всі ці досягнення сприяли тому, що флейта знову стала в ряд соло інструментів поряд з фортепіано, скрипкою і віолончеллю.

Підтверджуючи сказане зазначимо, що за останні п'ятдесят років для флейти було створено величезна кількість творів, у числі яких багато справжніх шедеврів, а саме: Сонатина для флейти і фортепіано П. Булеза; «Cassandra's dream song», «Unity Capsule», «Carceri d'Invenzione II», «Superscriptio» (для флейти пікколо) Б. Ферніхоу, «Cadenza da Dimensioni III» Б. Мадерно, «Quays» Дж. Шелсі і багато інших. На жаль, більшість із цих творів досі не звучали в Україні і залишаються абсолютно невідомими нашим музикантам. При цьому очевидно, що такий, наприклад, твір, як «Секвенция І» Л. Беріо, що входить в програму будь-якого міжнародного конкурсу, обов'язково має бути знайомий будь-якому сучасному флейтисту.

**Список використаних джерел**

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики обучения игре на духовых инструментах. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006, 432 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2, 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971, 376 с.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке [пер. с нем.]. Москва : Музыка, 1978, 320 с.
4. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва, 2000, 388 с.
5. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии [пер. с англ.]. Ленинград, 1961, 203 с.
6. Берни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии [пер. с англ.]. Москва-Ленинград, 1967, 290 с.
7. Браудо И. Артикуляция. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5 [ред. Коллегия : А. Николаев (отв. ред.) и др.]. Москва, 1969, с. 90–133.
8. Веприк A. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. Москва : Сов. композитор, 1978, 427 с.
9. Веприк A. Трактовка музыкальных инструментов. 2-е изд. Москва : Музгиз, 1961, 302 с.
10. Горбачев В. Двойное staccato на язычковых духовых инструментах. Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. Вып. ІІ. Москва, 1966, с. 112-181.
11. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1956, 101 с.
12. Друскин М. С. Вопросы музыкальной историографии: на зарубежном материале. Современные вопросы музыкознания : сб. статей [отв. ред. Е.М.Орлова]. Москва, 1976, с. 87-114.
13. Єрмак. І. Трактат Якоба Врагга «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. Аспекты исторического музыкознания. Сб. наук. ст. Вып. 11. Харьков. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревского; [ред.-состав. Ганзбург Г. И., Шубина Л. И.]. Харьков : ХНУМ, 2018, 216 с.
14. Закс К. Современные оркестровые музыкальные инструменты [пер. с нем.]. Москва : Огиз-Музгиз, 1932, 88 с.
15. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции (Генезис, пути и закономерности развития). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008, 214 с.
16. Карc А. История оркестровки [пер. с англ.]. Москва: Музгиз, 1932, 259 с.
17. Качмарчик, В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк, 2008, 310 с.
18. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. Старинная музыка. 2005, № 3–4, С. 17–22.
19. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. Дирижерское исполнительство : Практика, история, эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. Москва, 1975, с. 10-63.
20. Крастинь В. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. Москва, 1969, с. 65-84.
21. Кучма. Н. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. Аспекты исторического музыкознания. Сб. наук. ст. Вып. 11 / Харьков. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревского ; [ред.-состав. Ганзбург Г. И., Шубина Л. И.]. Харьков : ХНУМ, 2018, 216 с.
22. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1980, 50 с.
23. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1973, 263 с.
24. Модр А. Музыкальные инструменты [пер. с чешск.]. Москва : Музгиз, 1959, 267 с.
25. Музыкальная эстетика Западной Европы ХVII-ХVIIІ веков : Сб. переводов / [сост. и авт. вступ. статьи В. Шестаков]. Москва : Музыка, 1971, 688 с.
26. Наймушина Ю. О. , Плохотнюк О. С.  Основи теорії і методики гри на флейті навч. посіб. для студ. спец. 07020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011, 148с.
27. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1966, вып. 2, 104 с.
28. Пушечников И. Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. Вып. ІІІ / под общ. ред. Ю. Усова. Москва, 1971, 120с.
29. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва : Музгиз, 1961, 288 с.
30. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т. 1-4. Москва : Музгиз, 1953.
31. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. I : До середины ХVIIІ века. 4-е изд. Москва : Музыка, 1973, 543 с.
32. Розеншильд К. Музыка во Франции ХVII – начала ХVIIІ века. Москва : Музыка, 1979, 168 с.
33. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973, 446 с.
34. Танцов.О. И. Новые приемы игры на флейте. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2011, 80 с.
35. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музика, 1989, 207 с.
36. Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц. Дисс. … кандидата искусствоведения. Москва, 2009, 423 с.
37. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко. Дисс. … кандидата искусствоведения. Тамбов, 2008, 244 с
38. Ambros А. Geschichte der Musik. Bd. 4. Leipzig, 1862–1878, s. 85–86.
39. Baines A. The woodinstriiments and their history. з-rd Edn. London : Paber and Paber, 1967, 382 p.
40. Boehm, T. The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects. Dover Publications; 2 edition (March 17, 2011), 240 p.
41. Boland J. D. Method for the one-keyed flute. Berkeley : University of California Press, 1998, 224 p.
42. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002, 179 p.
43. Carse A. Musical Wind Instruments. New-York : Da capo press, 1965, 381 p.
44. Crocker R. A history of musical style. New-York, 1966, VII, 573 p.
45. Crown H. Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff, 2013, 237 p.
46. Hottererre Jacques Martin, L’art de Preluder sur la Flûte Traversiere, Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois et autre Instruments de Dessus, Paris : Christophe Ballard, 1741. (Режим доступу) : http://hz.imslp.info/files/imglnks/ usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre\_principes\_op1.pdf (зверн. 11.11.19)
47. . Pešek U&Ž. Flötenmusik aus drei Jahrhundert. Komponisten. Werke. Anregungen. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1990, 320 s.
48. Toff N. Monarch of the flute: the life of Georges Barrere. Oxford: New York : Oxford University Press, 2005, 464 р.
49. Whitwell D. A new history of wind music. Evanston : Instru-mantalist со., 1972, 80 p.
1. Для написання цього розділу булла використана інформація викладена в трудах Ю. О. Наймушиної, О. С. Плохотнюк [26], Ю. Усова[35]. [↑](#footnote-ref-2)
2. Для написання даного розділу булла використана інформація викладена в трудах Ю. Усова[34],

В. П. Качмарчика «Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.» [17], Левіна С. [23]. [↑](#footnote-ref-3)