

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

**ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФЛЕЙТИ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Андрєєвої Юлії Андріївни

Науковий керівник:

Доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри інтерпретології та аналізу музики
Александрова Оксана Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Андрєєва Ю. А.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ ФЛЕЙТОВОЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.	7
1.1. Французька флейтова культура у працях українських та зарубіжних дослідників	7
1.2. Жанрово-стильові риси флейтової творчості французьких композиторів ХІХ-ХХ століть.....	16
1.3. Провідні риси французького флейтового виконавства кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.....	21
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФЛЕЙТИ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ : ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....	27
2.1. Фантазії для флейти та фортепіано на теми з опер.....	27
2.1.1. «Велика фантазія» на теми з опери А. Тома «Міньйон» П. Таффанеля.....	27
2.1.2. Блискуча фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» Ф. Борна...32	
2.2. Фантазії для флейти та фортепіано на основі власних тем.....	37
2.2.1. Фантазія для флейти та фортепіано ор. 79 Г. Форе.....	37
2.2.2. Фантазії для флейти та фортепіано Ф. Гобера.....	45
Висновки до Розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Друга половина XIX століття позначена активним розвитком флейтового виконавства та композиторської творчості у зв'язку з винайденням так званої флейти Т. Бьома. Його система дозволяла в цілому покращити якість звука та інтонацію. Французькі композитори кінця XIX – початку XX століття приділили значну увагу флейті саме як сольному інструменту, демонструючи у своїх творах широку палітру виразових засобів та динамічних відтінків. Вони також доклали зусиль до поступового виходу жанру флейтової фантазії за рамки романтичної музичної традиції та салонного виконавства.

Зокрема це яскраво проявляється у фантазіях для флейти та фортепіано Ф. Гобера та Г. Форє, які позначені більшою свободою вираження та розвитку музичного матеріалу в цілому. Їх флейтові фантазії не лише більш сміливі в плані використання різноманітних виразових засобів, але й засновані на власних композиторських темах на противагу більш раннім фантазіям, які спирались на популярні мелодії XIX століття. Тому **актуальність** обраної **теми** пов'язана не лише з аналізом флейтових фантазій з виконавської точки зору, а також з позиції жанру та його внутрішньої диференціації.

Мета дослідження – виявити жанрово-стилістичні риси жанру фантазії для флейти у творчості французьких композиторів першої половини XX століття, що зумовили певні виконавські та інтерпретаційні особливості.

Досягнення поставленої мети зумовило вирішення наступних **наукових завдань** дослідження:

- охарактеризувати камерно-інструментальну творчість композиторів Франції кінця XIX – першої половини XX століття, акцентувати на використанні тембрів духових інструментів;
- означити роль флейти як сольного інструмента в музичному просторі кінця XIX – початку XX століття;
- виявити провідні жанрово-стильові риси флейтової творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття;

- окреслити особливості розвитку жанру флейтової фантазії у французькій музиці означеного періоду;
- здійснити виконавський аналіз фантазій для флейти у жанрово-стилістичному та виконавському аспектах;
- зіставити два різновиди жанру – програмну та непрограмну флейтові фантазії, виокремити спільні та відмінні риси в означених різновидах;
- дослідити особливості виконання та інтерпретації зразків означеного жанру.

Об’єкт дослідження – французька флейтова музика кінця XIX – початку XX століття; **предмет** – жанр фантазії для флейти у творчості французьких композиторів означеного періоду.

Матеріалом дослідження обрано твори, які репрезентують жанр флейтової фантазії французьких композиторів першої половини XX століття, а саме: «Фантазію на теми з опери Ж. Бізе “Кармен”» Ф. Борна, «Велику фантазію» на теми з опери А. Тома «Міньйон» П. Таффанеля, «Фантазії» для флейти та фортепіано Г. Форе та Ф. Гобера.

Методи дослідження. Методологічною базою постало поєднання наступних наукових підходів:

- історичний, який передбачає розгляд явища французької флейтової творчості в контексті розвитку загальноєвропейської інструментальної традиції;
- стилістичний – у процесі аналізу індивідуальних композиторських стилів у контексті французької інструментальної школи кінця XIX – початку XX століття;
- жанровий – для виявлення основних рис досліджуваних фантазій для флейти, спільних та відмінних для кожного зі зразків жанру;
- комплексного аналізу – задля всебічного дослідження виразових засобів у фантазіях для флейти французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття;

- компаративний, спрямований на зіставлення двох різновидів жанру: фантазії на теми з опер та на власні теми композиторів;
- інтерпретологічний – з метою виявлення рис виконавської інтерпретації досліджуваних зразків жанру флейтової фантазії;
- метод теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків дослідження.

Теоретичну базу дослідження склали праці з наступних питань:

- теоретичного та історичного музикознавства: Н. Горюхіна [5], В. Москаленко [23], [24], [25], А. Муха [26], В. Приходько [27], І. Тукова [28], М. Чернявська [29], А. Чубак [30], Шаповалова [31], С. Шип [32];
- музичної культури Франції першої половини ХХ століття: Є. Антонець [2], А. Дарманська [6], Е. Blakeman [36], J. B. Jones [40], F. R. D. Magrinelli [42], A. Patricia [43], L. Stolz [46].
- флейтової композиторської творчості: М. Абдурахманова [1], В. Качмарчик [14], Н. Кучма [18], Лі Ши [21], Г. Лукацька [22], Г. Лукацька [23], Е. Blakeman [35], А. Carpenter [38], Т. Phillips [44].
- виконавства та інтерпретації флейтових творів різних за жанрами: В. Апатський [3], В. Апатський [4], В. Денисюк [7], І. Єрмак [8], Г. Ігнатченко [9], А. Карп'як [10], А. Карп'як [11], А. Карп'як [12], О. Катрич [13], В. Качмарчик [15], В. Качмарчик [16], К. Коновал [17], А. Кушнір [19], Р.-У. Artaud [33], С. Barile [34], Т. Boehm [37], М. Debost [39], Н. J. Martin [41].

Наукова новизна одержаних результатів. У магістерській роботі представлено дослідження фантазії для флейти на матеріалі зразків жанру у творчості французьких композиторів ХХ століття. Вперше класифіковано флейтові фантазії за ознакою наявності чи відсутності програмної основи, систематизовано ключові ознаки жанру, виявлено спільні та відмінні стилістичні риси для обох його різновидів, а також особливості інтерпретації фантазій для флейти та був представлений цілісний аналіз флейтових фантазій П. Таффанеля, Ф. Борна та Ф. Гобера, який до даної роботи не був представлений в українському музикознавстві.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія і теорія музичного виконавства», на заняттях зі спеціальності в класі флейти (зокрема, з метою введення означених творів до виконавського обігу), у самостійній роботі та педагогічній практиці музикантів-флейтистів, а також у подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було оприлюднено автором у доповіді на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20 - 21 травня 2023 року).

Структура дослідження складається зі Вступу, 2 основних Розділів та 5 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 46 позицій. Основний текст магістерської роботи становить 53 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ ФЛЕЙТОВОЇ ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Французька флейтова культура XVIII-XX століть в працях українських та зарубіжних дослідників

Французька духовна, зокрема флейтова, музика представлена в літературних працях як українських, так і зарубіжних дослідників. Розглянемо зміст основних наявних досліджень французької флейтової музики. Звернімося до українських зразків.

З метою заглиблення в історичний дискурс обраної проблематики, досліджено дисертацію І. Єрмака «Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар» [8].

Наступні роботи українських дослідників присвячені французькій флейтовій музиці саме ХХ століття, зокрема відзначимо:

- статтю М. Абдурахманової «Флейта в ХХ столітті: композитори, виконавці, майстри, дослідники» [1];
- магістерську роботу А. Дарманської «Звуковий образ флейти у творчості французьких композиторів початку ХХ століття» [6];
- статті Г. Лукацької «Французька флейтова камерно-ансамблева музика на межі XIX – XX століть в контексті салонної культури» [22] та «Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад» [23];

Серед зарубіжних літературних джерел за вказаною проблематикою досліджено праці наступних авторів:

- Л. Штольц «*The French Flute Tradition*» («Французька флейтова традиція») [46];
- Ф. М. Роша Дамер «*The Influences of the French Flute School on Brazilian Flute Pedagogy*» («Впливи французької флейтової школи на бразильську

флейтову педагогіку») [42], другий розділ якої присвячений французькій флейтовій школі.

Розглянемо вищезгадані науково-літературні джерела та означимо ключові тези, які є необхідними для розкриття проблематики дослідження.

У дисертаційному дослідженні І. Єрмака «Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар» [8] представлено дослідження цілісного комплексу флейтового виконавського мистецтва Західної Європи XVIII століття, зокрема особливостей інструмента, репертуару та техніки виконавства. Автором наукового дослідження було вказано на взаємозв'язок будови флейти з художньо-естетичними засадами виконавства. Цінним є ґрунтовне вивчення та виокремлення дослідником особливостей флейтової артикуляції на основі численних західноєвропейських трактатів.

Зазначимо наступну тезу І. Єрмака стосовно ролі Франції у розвитку флейтового виконавства: «Процес інтенсивної модифікації поперечної, безклапанної, суцільної флейти почався у другій половині XVII століття і протікав переважно у Франції» [8, с. 40]. Саме в означений період флейта стала повністю хроматичним інструментом та вийшла на новий рівень функціонування у композиторській та виконавській практиках: «Вперше були написані сюїти і сонати для флейти з continuo, флейтові дуети і тріо (М. Маре, М. де Ля Барр, Ж.-М. Оттетер, М. Блаве та ін.). Логічним наслідком стало написання методичних трактатів Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, А. Мао, Ш. Делюсса тощо» [8, с. 109]. Автор наголошує на тому, що саме цей період став рушійною силою для подальшого удосконалення конструкції інструменту та сприяв підсиленню інтересу до флейти зокрема у французькій музиці наступних століть. На думку І. Єрмака, нова фаза розвитку флейтового виконавства була пов'язана із заснуванням у 1795 році Паризької консерваторії. Однією з ключових завдань флейтиста вважалась точне вираження певного афекту (емоційного стану), зокрема завдяки темпу (як основного, так і можливих його відхилень – *tempo rubato*), а також динамічним

відтінкам, які власне і залежали від афекту, котрий необхідно було втілити. Важливу роль у виконавській практиці флейтиста відігравала артикуляція, основні правила якої сформульовані в «Основах...» Ж.-М. Оттетера. І. Єрмак наголошує на тому, що ці правила використання і чергування артикуляційних складів «*tu*» і «*ru*» актуальні не лише для тогочасного одноклапанного інструменту, але й для сучасної флейти. Систематизовані правила флейтової артикуляції були представлені Ш. Делюссом у «Методі...» 1760 року.

У статті Г. Лукацької «Французька флейтова камерно-ансамблева музика на межі XIX – XX століть в контексті салонної культури» [23] авторка розкриває соціокультурний аспект розвитку французької камерно-ансамблевої музики XIX – XX століть у контексті успадкування традицій салонного музикування. Дослідниця наголошує на тому, що камерно-ансамблеві твори французьких композиторів означеного періоду становлять класику флейтового репертуару, який не втрачає своєї популярності і сьогодні. Авторка акцентує увагу на стильовій своєрідності творів, які написані в кінці XIX – в першій половині XX століття; композитори зверталися до різних напрямків – від романтизму до найяскравіших авангардних. Багатогранний звуковий образ флейти та її виразовий потенціал як ансамблевого інструмента формувались та збагачувались у камерно-інструментальних зразках К. Дебюссі, Ф. Гобера, Л. Дюрея, Д. Мійо тощо. Межа XIX – XX століть стала «родючим ґрунтом» для нових, часто експериментальних, пошуків французьких композиторів, зокрема в камерно-інструментальних жанрах. Проте залишалися і загалом традиційні форми побутування музичної культури в аристократичних колах – у так званих *салонах*. «Салон як феномен способу життя був значним явищем французької культури XIX століття, у якому виявилися найголовніші риси мистецького життя країни» [23, с. 3]. Дозвілля представників аристократичного середовища було організовано в тісному зв'язку з поезією, літературою та музичним мистецтвом. Це було пов'язано як із певною прогресивністю та різноманітністю розваг для представників аристократичних кіл, так і з гедоністичною функцією таких заходів (мистецтво

заради задоволення). У якості прикладу «вдосконаленої» форми салону наведемо національне музичне товариство, яке було засноване в 1871 році з метою об'єднання та просування французьких композиторів та виконавців. Серед засновників та ідейних натхненників товариства – К. Сен-Санс, С. Франк та Г. Форє, які є авторами численних зразків камерно-інструментальних творів, зокрема і для флейти (наприклад, Фантазія для флейти та фортепіано Г. Форє, Фантазія для флейти та арфи К. Сен-Санса). Авторка статті вказує на те, що «жанрові і стильові показники флейтових ансамблевих творів цього періоду спираються на характерні ознаки салонної музики – як щодо принципу зумовленості виконавського складу певними виконавськими силами, так і на рівні композиційних норм і музичної виразності» [23, с. 7].

Саме цьому присвячена ще одна стаття Г. Лукацької «Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад» [22]. Дослідниця вказує на те, що період розквіту салонів припадає на XVII - XVIII століття, проте численні художні спільноти у французьких культурних осередках зберегли ідеї та риси салонів до кінця XIX століття.

Г. Форє (1845 – 1924) сучасники сприймали саме як салонного музиканта. Проте існує певна двоїстість у його творчому амплуа, оскільки упродовж тривалого часу музикант працював церковним органістом у м. Ренна, що все ж залишило певний відбиток на творчості композитора. Яскравим зразком саме салонного стилю у доробку композитора слугує Фантазія для флейти та фортепіано, яка «поєднує в собі простоту і ясність композиційної будови і вишуканість музичної мови, виразність флейтового звучання» [22, с. 3].

На відміну від Г. Форє, Ф. Гобер (1879 – 1941) був професійним флейтистом, учнем Ж. Таффанеля та автором школи гри на флейті. Як приклад п'єси салонного стилю композитора Г. Лукацька наводить «Ноктюрн і алегро скерцандо» [22]. Авторка зазначає, що твір має двочастинну будову

(відповідно до назви), що було досить типовою рисою для подібного стилю. Примітною також є віртуозна складова для сольного інструмента з досить розвиненою партією фортепіано.

Ще однією ретрансляторкою салонного стилю у французькій музиці XIX – XX століть є піаністка та композиторка С. Шамінад. Нею було створене Концертіно для флейти та фортепіано Op. 107, яке являє собою одночастинну композицію з трьома контрастними розділами, заснованими на чергуванні віртуозності та кантиленності.

Влучним є висновок Г. Лукацької про те, що вищезгадані твори «об'єднує спільна композиційна логіка, пов'язана з принципом контрастного зіставлення повільного і рухливого розділів з відповідним контрастним образним наповненням музичного тематизму» [22, с. 5]. Авторка виокремила наступні ключові риси камерно-ансамблевої французької музики салонного стилю: «простота і ясність форми, прагнення до витонченості та елегантності музичного стилю, жанрова конкретика музичного тематизму» [22, с. 5].

Розглянемо магістерську роботу А. Дарманської «Звуковий образ флейти у творчості французьких композиторів початку XX століття» [6]. Авторка оперує поняттям «звуковий образ флейти» у загальній царині звукообразності. Характеризуючи саме звуковий образ флейти, А. Дарманська спирається на цілісний аналіз творів французьких композиторів XX століття. Як результат – виведення спільних рис та амплуа, які притаманні саме флейті, а саме: пасторальність, піднесеність, чуттєвість у її лірико-трагедійних проявах, і навіть скерцозність та зловісність. Примітним є саме ліричний звукообраз флейти в поєднанні з пасторальністю та кантиленністю (що наближає звучання флейти до вокальної музики). При цьому авторка дослідження пов'язує семантику інструмента із винайденням циліндричної флейти Т. Бьома, підкреслюючи вплив її будови, особливостей тембру та технічних характеристик на різноманітність звукового образу інструмента.

Отже, багатогранність звукового образу флейти у творчості французьких композиторів відбивається зокрема в найрізноманітніших амплуа інструмента, які були втілені у творах минулого століття.

М. Абдурахманова у своїй статті «Флейта в ХХ столітті: композитори, виконавці, майстри, дослідники» [1] зазначає, що ХІХ століття стало періодом освоєння «флейти Бьома». До основних її переваг належать: розміщення звукових отворів відповідно до акустичних принципів, система клапанів, що закриваються, а також запропонована зміна матеріалу на метал, що сприяло технічному збагаченню інструмента та можливості виконувати твори однаково вільно і «чисто» в усіх 24 тональностях. Авторка статті виявляє одну з передумов, яка сприяла підвищенню інтересу до написання камерно-ансамблевих творів (або їх фрагментів) за участі флейти. Вона зазначає, що романтизм переорієнтовує фонічно-кolorистичну неповторність тембру флейти саме на камерне звучання, яке контрастує з оркестровими епізодами tutti. Авторка також велику роль вбачає у звуковому образі флейти: вона могла втілювати як амплуа «романтичних мрій», так і слугувати так званим «холодним» тембром на противагу, наприклад, вокальній партії. Значним поштовхом для переосмислення та відродження інтересу до флейти як сольного інструмента стало написання прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна» (1892 - 1894) та п'єси «Сірінкс» (1912) К. Дебюссі. Флейта невпинно продовжувала свій розвиток як ансамблевого інструмента у творчості інших французьких композиторів, а саме Ф. Пуленка, Д. Мійо, А. Онеггера тощо.

Розглянемо зарубіжні наукові джерела з обраної теми.

У дисертації південноафриканської флейтистки та науковиці Л. Штольц «*The French Flute Tradition*» («Французька флейтова традиція») представлено ґрунтовне дослідження флейтового виконавства, педагогіки та композиторської творчості добарокового, барокового, класичного, романтичного періодів, а також ХХ століття. Розділ 4 присвячений епосі романтизму, а саме в ньому досліджені:

- видатні розробники флейти, які працювали над удосконаленням конструкції різних її видів;
- видатні педагоги-флейтисти;
- композитори-флейтисти.

Дослідниця вказує на те, що романтичний період характеризується надзвичайним блиском та видовищністю, різноманіттям прикрас у різних видах мистецтва, зокрема і в музичному [46, с. 49]. У кінці XIX століття в Парижі відбувся ряд міжнародних виставок, які породили інтерес до нових винаходів, зокрема музичних інструментів. Найбільшим відкриттям у цій сфері стала флейта Т. Бьома. У процесі прийняття нового інструмента, бьомовська флейта зазнала модифікацій з боку французьких майстрів. Серед видатних флейтових майстрів у Франції того періоду дослідниця виділяє Д. Жулію, який у колаборації з Ф. Борном працював над вдосконаленням конструкції флейти Бьома, зокрема над отриманням звуку кращої якості та покращенням інтонаційної сторони.

На початку Французької революції флейта все ще вважалася затребуваним інструментом, але динамічний та бурхливий стиль музики, яку виконували віртуози початку дев'ятнадцятого століття, відвернув інтерес композиторів від флейти. Оркестровий репертуар набував дедалі більшого значення, тоді як сольні та камерні твори набували все меншого значення, що відбилося на різкому зниженні як якості, так і кількості. Практично немає видатного композитора першої половини XIX століття, який писав будь-яку сольну музику для флейти, тому що інструмент не мав здатності виробляти потужність і різноманіття тонів, необхідних для романтичної музичної експресії.

Незважаючи на це, ряд великих французьких флейтистів-віртуозів зробили в цій царині видатну кар'єру (зокрема, П. Таффанель). Гра загалом все більше розглядалася як професія, і віртуозність стала дуже важливою складовою. Виконавці на флейті обирали твори, які якнайкраще продемонстрували б їхню блискучу техніку. Французькі флейтисти були

учасниками оркестрів (*Grande Opera, Opera Comique, Academie Royal de musique* тощо), а також викладали в престижній *C.N.S.M* (Паризька вища національна консерваторія музики й танцю). Вони здійснили концертні тури до інших європейських країн, а також до США. Крім того, складний віртуозний репертуар періоду романтизму вимагав вправної техніки, і всі великі французькі педагоги створювали методики, тобто посібники, які зазвичай складалися із загальних технічних принципів, подробиць про амбушур, положення тіла тощо.

П. Таффанель став засновником *La Société de musique de chambre pour instruments à vent* (Товариства камерної музики духових інструментів) у 1879 році, що надихнуло композиторів писати для нещодавно вдосконаленої флейти. Нові композиції для флейти створювали, неодмінно використовуючи і демонструючи можливості оновленого інструмента. Тому природно, що більшість композицій між 1865 і 1960 роками належать саме французьким композиторам, які переважно входили до складу комісії *C.N.S.M*.

Через те, що жоден із великих композиторів не створив вартого уваги твору для флейти, у цей період флейтистам-вчителям доводилося складати власну музику. Тому основними творцями романтичного флейтового репертуару були професійні викладачі-флейтисти. Направду, більшість із них були кращими флейтистами, ніж композиторами, проте вони все ж таки збагачували флейтовий репертуар як автори та замовники композицій.

Л. Штольц підкреслює той факт, що сучасна школа гри на флейті зародилася саме у Франції і датується приблизно 1885 роком.

Розділ 5 дисертаційного дослідження присвячений французьким виробникам флейт, флейтистам, педагогам та композиторам ХХ століття. Л. Штольц акцентує увагу на тому, що на початку двадцятого століття Європа страждала від зростаючих соціальних заворушень і пережила надзвичайну міжнародну напругу та загальний неспокій, які проявилися зокрема і в музичному середовищі, у якому музиканти вдавалися до різних радикальних експериментів. Проте двадцяте століття було набагато різноманітнішим, ніж

епоха романтизму. Свобода самовираження ставала все більш важливою для художників у всіх сферах. Музична спадщина початку 1900-х років створила своєрідний «міст» між романтичним та сучасним періодами. Флейтові твори Г. Форе, К. Дебюссі, Ф. Гобера тощо є гарними зразками довоєнних французьких композицій. Крім того, французька виконавська школа породила видатних флейтистів. Провідну роль у цьому відіграла Паризька консерваторія і стала міцним ґрунтом для впливу саме французького флейтового виконавства на подальший розвиток цієї музичної сфери по всьому світу [46].

Розглянемо дисертаційне дослідження Ф. М. Роша Дамер «*The Influences of the French Flute School on Brazilian Flute Pedagogy*» («Впливи французької флейтової школи на бразильську флейтову педагогіку») (США), другий і четвертий розділи якої присвячені французькій флейтовій школі.

Сучасну французьку школу гри на флейті по суті створили викладачі, які працювали в Паризькій консерваторії. Вступ до консерваторії супроводжувався серйозною конкуренцією серед абітурієнтів, оскільки випускники в подальшому приймалися на роботу до головних паризьких оркестрів. У 1860 році професор флейти Л. Дорюс (1812-1896) визначив срібну флейту бьомовського зразка 1847 року як офіційний інструмент у Паризькій консерваторії, а також обрав Луї Лота як основного постачальника флейт для консерваторії. Згодом, протягом двох десятиліть, більшість паризьких оркестрантів-флейтистів використовували саме флейту Луї Лота. Важливість цього факту полягає в тому, що флейтисти, які навчалися в Паризькій консерваторії, мали інструмент, на якому було легше видавати якісний звук і який міг однаково чисто грати в усіх тональностях.

Очевидно, що поява срібної флейти була вирішальним аспектом для розвитку сучасної французької школи флейти, оскільки зміни відбулися не лише в підході до звукотворення, але й у техніці гри на флейті.

Одним із найвидатніших учнів Л. Доруса був П. Таффанель, який впровадив наступні нововведення у флейтовому виконавстві:

- закріплення використання флейти Бьома у виконавській практиці;

- систематизація навчання гри на флейті;
- використання аналогій співу;
- відродження репертуару класичних композиторів і замовлення нових творів.

П. Таффанель замовляв нові твори для щорічного конкурсу, вони були написані не лише флейтистами, а й видатними композиторами свого часу. Цим він сприяв розширенню флейтової літератури, яка згодом стала репертуарним стандартом.

У розділі 4 мова йде про флейтовий метод Таффанеля-Гобера. Примітно, що учні Таффанеля не тільки пішли його шляхом, але й продовжували розширювати ідеї свого педагога. Найвидатнішими його послідовниками були Ф. Гобер, М. Мойзе та Д. Барер. Ф. Гобер, як і П. Таффанель, він мав успішну кар'єру не лише як флейтист, але і як диригент. В останні роки свого життя П. Таффанель збирав навчальні матеріали, створені ним за роки навчання в Паризькій консерваторії. Він мав намір написати трактат для флейти під назвою «Мистецтво флейти». Ф. Гобер багато років працював, щоб завершити цю працю, яка стала однією з найважливішим педагогічних методик з гри на флейті. Навчаючись у П. Таффанеля протягом багатьох років, він зміг розвинути ідеї свого вчителя і додати їх до роботи.

Отже, французька школа гри вплинула на покоління флейтистів у всьому світі, створивши новий стиль гри, заснований на інноваційних принципах навчання, педагогічних матеріалах і виконавській практиці.

1.2. Жанрово-стильові риси флейтової творчості французьких композиторів першої половини XX століття

Відповідно до Л. Штольц, романтичні композиції переважно поділяються на три категорії. По-перше, це концертний репертуар, який включає концерти, концертіно, варіації, фантазії, салонну музику та *Pieces Belle Epoque* («п'єси прекрасної епохи»). По-друге, є твори, написані переважно для аматорів, які включають камерну музику для флейти та

струнних, флейтові соло та етюди, по-третє, транскрипції, переважно зі скрипкових творів [46, с. 62]. Сольні композиції набували практичного характеру як етюди або екзаменаційні твори для демонстрації блискучої техніки. Фантазії та варіації отримали широку популярність і також були призначені для демонстрації віртуозності. Ці короткі твори засновані на оригінальних чи популярних темах або на оперних сценах. До прикладу, Блискуча фантазія на теми з опери «Кармен» Ф. Борна була особливо успішною композицією і досі не втрачає своєї популярності.

У цей час з'явилась нова форма *Andante et Scherzo*, яка мала успіх, імовірно пов'язаний із загальним визнанням флейти Бьома. Ця форма широко застосовувалась такими композиторами, як Ф. Гобер, Ж. Енеско, П. Таффанель тощо. Основною метою написання подібних творів була демонстрація якості звука та технічного блиску. Також варто зазначити, що флейтові твори кінця XIX століття у виконанні французьких флейтистів-композиторів написані переважно в темно-варіаційній формі. Більшість творів були тональними, рясно збагаченими хроматикою.

Розглянемо жанрово-стильові риси флейтової творчості П. Таффанеля, Ф. Гобера, Г. Форє та Ф. Борна. Як композитор П. Таффанель представляє останню фазу французької романтичної традиції флейти. Ця переважно типова музика для салонів або конкурсів включає віртуозну Фантазію на теми з опери «Фрайшюц» К. М. Вебера, *Andante Pastoral et Scherzettino* (екзаменаційний твір, написаний у 1907 році та присвячений Ф. Гоберу), «Велику фантазію» на теми з опери А. Тома «Міньйон» та прекрасний Сицилієн-Етюд, ор.7 для флейти та фортепіано. Більшість флейтових композицій П. Таффанеля двочастинні, складаються з двох контрастних розділів (часто – зі вступом), які демонструють музикальні та технічні навички виконавця. У ліричних фрагментах часто простежуються пасторальні мотиви, які підкреслені використання трьохдольного метру. Це – типовий звукообраз, який був застосований також і К. Дебюссі «Сірінксі» та прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна». Хоча варто зазначити, що роботи П. Таффанеля

композиційно є більш консервативні, ніж К. Дебюссі. Ідеї Таффанеля про гру на флейті, в яких закладено ліризм і експресивність, добре відображені в його флейтових композиціях. Партії флейти майже вокальні, проте неодмінно увиразнені артикуляцією та динамічними позначками. Хоча гармонічна мова П. Таффанеля є переважно «класичною», періодично можна зустріти вкраплення пентатоніки та цілотноності як жест у бік музичного імпресіонізму. Віртуозні розділи флейтових творів П. Таффанеля, звісно, представляють собою певну технічну складність, проте музичний матеріал та артикуляція розроблені таким чином, щоб подолати технічні недоліки інструмента.

Ф. Гобер отримав визнання за його досягнення як професора флейти у Національній вищій консерваторії музики й танцю Парижа, як диригента *Société des Concerts du Conservatoire* та Національної паризької опери, а також як співавтора *Méthode Complète de Flûte*. Проте він не настільки відомий у якості композитора. Творчий стиль Ф. Гобера позначений впливом Г. Форе, К. Дебюссі та С. Франка. Список його композицій для флейти та фортепіано налічує наступні твори: три сонати, сонатина, Балада, Колискова, дві замальовки («Вечір у долині» та «Орієнталь»), «Грецький» дивертисмент, Фантазію, Мадригал, Ноктюрн та Алегро Скерцандо, два романси, п'єса «На воді», Сициліана та Сюїта. Три з цих п'єс мали конкурсне призначення: Ноктюрн і Алегро Скерцандо з 1906 по 1925 роки, Фантазія в 1920 і 1932 роках і Балада в 1928 році, що свідчить про невід'ємну імпровізаційну складову цих творів.

Музика для флейти Ф. Гобера є характерною, але недостатньо дослідженою сферою його творчості. Дослідниця Л. Штольц окреслює стиль його творів як «неокласичний, із відтінком модернізму» [46, с. 96]. У кожному з творів партії флейти та фортепіано рівноправні, характеризуються переплетенням ліній, частими унісонними пасажами як у мелодії, так і в ритмі. У флейтових творах Ф. Гобера представлені широкі можливості для зміни забарвлення звука та використання різних діапазонів інструмента для

вираження емоційних змін у музиці. Його флейтові композиції сповнені плавності, грації, тонкості вираження, проте не позбавлені пристрасності та, часом, запальності, які були характерними для його особистості. Оркестрова та камерно-ансамблева музика Ф. Гобера часто виконувалась протягом його життя і мала значну популярність, проте вона не зберегла її після смерті композитора. Незважаючи на відсутність ґрунтовних досліджень творчості Гобера-композитора, його флейтова музика все ж залишилася в репертуарі виконавців наступних поколінь. Як професійний флейтист, у своїх композиціях він прагнув всебічно розкрити виразові та технічні можливості інструмента. Це відбилося у наступних рисах:

- змінах забарвлення тембру інструмента;
- швидких динамічних змінах;
- у чергуваннях голосної гри в низькому регістрі та м'якого виконання у високому;
- плавних октавних стрибках, унісонних пасажах із фортепіано.

Ф. Гобер не писав суто технічних творів. Артистизму та ефектності він досягав завдяки великій тональній та динамічній різноманітності. У той же час значний вплив естетики бельканто сприяє домінуванню ліричної складової над віртуозністю. По суті у камерних творах Ф. Гобера флейта майже ототожнюється з людським голосом. Для гармонічної мови характерною є опора на класичну акордику, яка збагачена барвистими гармонічними співзвуччями, а у фактурі часто переплітаються гнучкі мелодичні лінії та блискучі пасажі.

Габріель Форє був професором композиції, а пізніше директором *C.N.S.M.* Він був одним із засновників Національного товариства французької музики, і його творча спадщина демонструє всі аристократичні якості французької традиції. У 1898 році П. Таффанель, тодішній професор флейти в *C.N.S.M.*, попросив Г. Форє написати як віртуозну композицію та твір для читання з листа на сцені для щорічного іспиту з гри на флейті. В результаті композитор створив Конкурсну п'єсу та Фантазію Оп.79, яка все ще не втрачає

своїї популярності. Головними рисами Конкурсної п'єси є детально продумане фразування, витончений стиль і ритм, простота і щирість висловлювання. Фантазія ж «дає широкі можливості демонстрації виконавської майстерності – як віртуозної техніки, так і «співу» флейтового тембру» [22, с. 2]. Не даремно п'єса досі є одним з обов'язкових творів для вступного іспиту до Паризької консерваторії.

Ф. Борн – французький флейтист і композитор. Працював в оркестрі Великого театру Бордо та був професором Консерваторії музики Тулузи (Вищої школи музики). Він отримав визнання за технічні вдосконалення флейти Бьома у співпраці з виробником флейт Дж. Жюліо, які отримали загальну назву системи Борна-Жюліо, приблизно в 1889-1890 роках. Сьогодні він в переважно відомий своїми композиціями: «*Fantaisie Brillante*» («Блискуча фантазія») на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе (1880), присвячена композитору та органісту І. Лейбаку і є чудовим романтичним зразком віртуозного твору для флейти. Цей твір є еталонним у класичному репертуарі флейтистів і дуже часто виконується на концертах та конкурсах. Вона має велику кількість аранжувань, а саме: для флейти з оркестром, для бас-кларнета та фортепіано, для флейти та гітари тощо. Відомими композиціями є також Блискуча фантазія на оперу Дж. Меєрбера «Африканка» для флейти з оркестром (1885) та Концертна мазурка для флейти з фортепіано чи оркестром (1891).

Камерні композиції для флейти як самостійний жанр сформувалися в період романтизму. З винаходом флейти Бьома композитори скористалися перевагами повністю хроматичного інструменту з чудовою інтонацією та рівністю звука. У той час як провідні композитори століття зосереджували свої зусилля на крупних, масштабних музичних жанрах, таких як опери та симфонії, для флейтистів-композиторів були відкриті двері для написання технічних зразків на основі популярних мелодій, які демонстрували досягнення сучасної флейти.

1.3. Ключові риси французького флейтового виконавства означеного періоду

Для французької флейтової школи, яка зародилася в кінці XIX століття, характерна вишукана гра, чітке і водночас наспівне ведення звука, активне використання різноманітних динамічних відтінків, темпів, амплітуд вібрата та різноманітної артикуляції, що стало можливим завдяки появі нової срібної флейти. Характерний наспівний тон стане червоною ниткою в родоводі флейтистів французької школи. Натхненням саме для такого звучання стала вокальна музика, зокрема стиль бельканто, у якому краса була головною складовою, що вплинула зокрема на фразування, котре стало характерною рисою для французької флейтової виконавської школи [42, с. 5]. У той час як французькі флейтисти почали використовувати послідовне вібрато у звуці, британські та, ймовірно, німецькі флейтисти звикли відтворювати прямий тон. Французький амбушюр зазвичай був розслабленим, тоді як британські флейтисти, використовували губи, розтягнуті в усмішці. У французьких виконавців звук був легким, чистим і супроводжувався чіткою артикуляцією, що стало можливим завдяки вдосконаленням інструмента. Твори та методики наголошували на відпрацьовуванні віртуозних технік, таких як швидкі гами та арпеджовані пасажі. Детальніше зупинимось на огляді методик гри П. Таффанеля та Ф. Гобера.

Комплексну Методику Таффанеля-Гобера називають «Біблією французької школи флейти». Метою цього «Методу» є опрацювання всіх аспектів техніки гри на флейті, і він особливо примітний своїми концепціями різноманітного забарвлення тембру. «Метод» включає різноманітні вправи на артикуляцію, щоденні вправи на пальчикову техніку, контроль дихання, а також обробки творів Баха та віртуозних етюдів. Окрім педагогічних здібностей Таффанеля, він також був прекрасним флейтистом, який виробляв ідеально однорідний тон у всьому діапазоні інструмента, що було якістю видатних флейтистів французької школи.

П. Таффанель своєю творчою діяльністю довів те, що флейта цілком здатна до елегантності та надзвичайної виразності. У той же час кредо про те, що якість звуку важливіша за гучність, що пізніше відстоювала французька школа флейти, не завжди справджувалося для нього. Низький регістр П. Таффанеля часто описували як «потужний і мідний», «широкий». Для його стилю були характерні також насиченість звуку та тонка техніка. Поряд з елегантністю та чутливістю, важливими факторами була увага до нотного тексту, а також суворе дотримання точності пульсу та ритму. Проте варто зазначити, що ритмічна інтерпретація того часу була відносно вільною, у порівнянні з буквальною, яка була поширена в наступні десятиліття. Іншим аспектом гри на флейті, який змінив П. Таффанель, було використання вібрато, яке помітно відрізнялося від стандартів, які пізніше були розроблені французькою школою флейти. Метод Таффанеля-Гобера не заохочував вібрато, особливо у відтворенні старовинної музики. Проте сам П. Таффанель використовував легке, майже непомітне вібрато.

Для Ф. Гобера, прямого спадкоємця традицій П. Таффанеля, примітним було застосування різноманітних «тональних кольорів» у музиці для флейти. Колір тону визначається як характер звуку, відмінний від його висоти; отже, це якість звуку, яка відрізняє один інструмент від іншого.

Існує кілька книг, присвячених флейті, які детальніше пояснюють кольори тембру та способи досягнення цієї техніки на флейті. М. Мойзе, учень Гобера, написав свою роботу «Розвиток звуку через інтерпретацію» з підзаголовком: «Дослідження експресії, вібрато, кольору, пружності та їх застосування до різних стилів», у якій вказує, що інтерпретація досягається розумним використанням тональних змін. Тон та інтерпретація насправді є залежними явищами та такими, що впливають одна на одну. Звідси проростає думка про те, що чим більша палітра тембрових кольорів флейтиста, тим ширший діапазон інтерпретації. Дійсно, різноманіття кольорів тембру є однією з головних переваг гри на флейті. Тож Ф. Гобер використав цю особливість у своїй музиці для флейти та фортепіано. Підхід до вивчення його

музики має бути з ідеєю, що кожен твір має містити свою унікальну палітру кольорів. Докладне пояснення того, як отримати певні відтінки тембру на флейті, можна знайти в Т. Уай, «Практична книга для флейти».

У ньому зокрема йдеться про те, що флейта здатна видавати велику різноманітність звуків, більшу, ніж будь-який інший оркестровий інструмент. Музичний живопис цікавіший, коли в палітрі багато кольорів. Окрім колористичної складової, методика Ф. Гобера ґрунтується на роботі над інтонацією, технічними труднощами та диханням. Наведемо приклади конкретних настанов автора. Зокрема, він наголошує на тому, що не завжди бажано затримувати дихання занадто довго. Визначення дихання в музичній фразі є одним із найскладніших та найважливіших елементів у навчанні гри на флейті: довжина фрази, ступінь її інтенсивності, характер, її положення на інструменті мають найбільше значення. Дихання не має порушувати фразу – це «золоте правило». Автор також надає інструкцію щодо формування губ, таблиці аплікатури, схеми щоденних практичних занять, до яких входять прості вправи, дуети і гами.

У цілому розбір твору за «Методикою» Таффанеля-Гобера містить чотири важливі музичні складові:

- звук (його колір і висота);
- техніка (включає гами, тональності та темпи);
- музикальність (фразування, динаміка, стиль і дихання);
- ансамбль з фортепіано.

На відміну від вищезгаданих композиторів, Г. Форе не був флейтистом. Тому в процесі написання «Фантазії» він консультувався з П. Таффанелем з приводу виконавських аспектів. За твердженням Г. Лукацької, «перед флейтистом тут постають завдання плавного ведення звука, легато, піано у верхньому регістрі, гучного й чистого звука у верхньому регістрі, широкого дихання (тт. 1 – 24), техніки октавних стрибків (т. 25), стрибків із нижнього регістру у верхній (тт. 176 - 181), техніки хроматичних пасажів, і в цілому – володіння «блискучим» стилем віртуозних п'єс» [22, с. 2]. Отже, два камерні

твори для флейти *Morceau De Concours* (Концертна п'єса) та Фантазія ор. 79 стали невеликим «маніфестом» композитора, який у той час працював у паризькій консерваторії. Г. Форє намагався перенести акцент із технічно-віртуозної сторони в бік музичної виразності. Головними аспектами в такому разі стають стиль, ритм та фразування. Ф. Борн був професійним флейтистом та майстром із виготовлення флейт, тож у своїй композиторській практиці він намагався відтворити всі технічні можливості новітнього на той час інструмента.

Висновки до Розділу 1

Виробництво флейт у Франції кінця XIX століття позначене сильним впливом винаходу системи Т. Бьома, яка не тільки посилила звук, але й зробила його більш однорідним, а також покращила інтонацію. Тим часом деякі французькі виробники внесли значні модифікації, які вдосконалили інструмент. Циліндрична флейта Бьома як модифікований французами інструмент стане стандартним на багато років вперед. Ф. Гобер був першим професійним виконавцем на цій флейті, а французькі флейтисти в цілому грали провідну роль у просуванні флейти Бьома. Крім того, період романтизму породив дивовижну кількість блискучих французьких флейтистів-віртуозів, таких як П. Таффанель, Ф. Гобер, В. Дорюс тощо. П. Таффанель вважається батьком сучасної французької школи флейти, і деякі вважають його найвидатнішим флейтистом дев'ятнадцятого століття. Разом зі своїм прямим послідовником Ф. Гобером вони створили дуже важливу методику гри на флейті. Беручи до уваги технічне вдосконалення флейти та покращення професійної підготовки у цей період, Франція здобула популярність як батьківщина флейти.

Флейтова творчість французьких композиторів означеного періоду позначена впливом романтичного стилю. Зокрема це відбилося на музичній мові, яка є переважно тональною із вкрапленнями хроматики. У камерній сфері флейта представлена переважно в жанрах салонної музики,

аматорському репертуарі та транскрипціях зі скрипкових творів. Більшість із них були засновані на яскравій темі чи ряді тем, які розроблялись та оздоблювались у процесі розвитку.

П. Таффанель як творець камерних композицій для флейти є послідовником традицій романтизму, також успадкував певні риси сольних флейтових творів К. Дебюссі (зокрема, у гармонічній мові). Флейтові фантазії та етюди П. Таффанеля переважно двочастинні зі вступом, засновані на контрасті тем.

Флейтова творчість Ф. Гобера характеризується більшою жанровою різноманітністю, зокрема йому належать сонати, Балада, Колискова, програмні замальовки та п'єси, Фантазія тощо. Ф. Гобер, будучи учнем П. Таффанеля, успадкував певні його виконавські риси, проте в музичній мові прослідковується ширша стильова палітра, зокрема дослідники вказують на риси неокласицизму та модернізму у його композиціях. У камерних флейтових творах П. Таффанеля-вчителя превалює передусім віртуозна складова, у той час як Ф. Гобер поряд із технічною стороною значну увагу приділяв тональній та динамічній різноманітності, лірика часто домінувала над віртуозністю. Г. Форе було створено дві флейтові композиції на замовлення П. Таффанеля – Конкурсну п'єсу і Фантазію для флейти та фортепіано. У першій переважає віртуозне начало, у другій же воно «змагається» з ліричним. Ф. Борн у своїй творчості також звертався до камерних жанрів флейтової музики, створивши дві фантазії для флейти на теми з опер та Концертну мазурку. Його стиль переважно позначений рисами салонної музики, із використанням яскравих тем та їх віртуозного розвитку на фоні класико-романтичної гармонічної основи.

Флейтове виконавство у Франції кінця XIX – початку XX століття виходить за межі «чистої віртуозності», надихаючись стилем бельканто. Він вплинув зокрема на характерне наспівне звуковедення, широке використання динамічних відтінків, амплітуд вібрато та артикуляційних засобів. Французьку гру за правом називають «вишуканою». Відповідно до виконавського методу

Таффанеля-Гобера, значну увагу необхідно приділяти «вирівнюванню» звучання на всіх регістрових ділянках, водночас флейтисти зосереджувались на пошуках різних кольорів тембру. Проте робота над звуком – не єдиний аспект методики Таффанеля-Гобера, оскільки він включає регулярні технічні вправи для пальців та дихання, відпрацьовування точності ритму, роботу над етюдами та класичними творами. Отже, основними складовими виконавської школи Таффанеля-Гобера були звук, техніка, музикальність та ансамбль з фортепіано, які при поєднанні створюють той самий «вишуканий» виконавський стиль. Г. Форє не був професійним флейтистом, тож з приводу використання технічних труднощів у нотному тексті він консультувався із замовником композицій П. Таффанелем, у той час як Ф. Борн, будучи майстром із виготовлення флейт та виконавцем, намагався у своїх композиціях продемонструвати всі віртуозні можливості тогочасної оновленої флейти.

РОЗДІЛ 2. ЖАНР ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ФЛЕЙТИ У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

2.1. Фантазії для флейти та фортепіано на теми з опер

2.1.1. Фантазія на теми з опери Міньйон ор. 209

У період романтизму виник новий жанр флейтової музики. З винаходом флейти Бьоме композитори скористалися перевагами повністю хроматичного інструменту з чудовою інтонацією та рівністю звука. Тоді як провідні композитори століття зосередили свої зусилля на широкомасштабних музичних жанрах, таких як опери та симфонії, було відкрито двері для флейтистів-композиторів для написання технічних творів на популярні мелодії, які демонстрували б досягнення сучасної флейти.

П. Таффанель без сумніву був майстерним флейтистом, окрім цього він зробив видатний внесок у навчання гри на флейті та композицію флейтових творів. Його творча спадщина включає велику кількість чудових музичних творів для флейти, залишених для наступних поколінь. Велика фантазія написана П. Таффанелем у 1867 році на основі музичного матеріалу з комічної опери «Міньйон» французького композитора А. Тома, написаної в 1866 році. Це – одна з п'яти флейтових фантазій Таффанеля-композитора, які були написані ним з 1874 по 1884 роки. Ці твори переважно в романтичному стилі і покликані продемонструвати віртуозні можливості флейти, а численні контрастні настрої від фрази до фрази дають солісту можливість показати своє відчуття музичної форми та музикальність.

Фантазія починається з активного та завзятого за характером фортепіанного вступу Presto F-dur (22 такти). На фоні фігурацій шістнадцятими в нижньому регістрі, у верхньому шарі фактури мелодичні фрагменти чергуються з повнозвучними акордами в межах діатоніки.

Приклад 1. Фортепіанний вступ

Presto $J = 76$

Flute

Piano

f

6

11

16

22

Cadenza

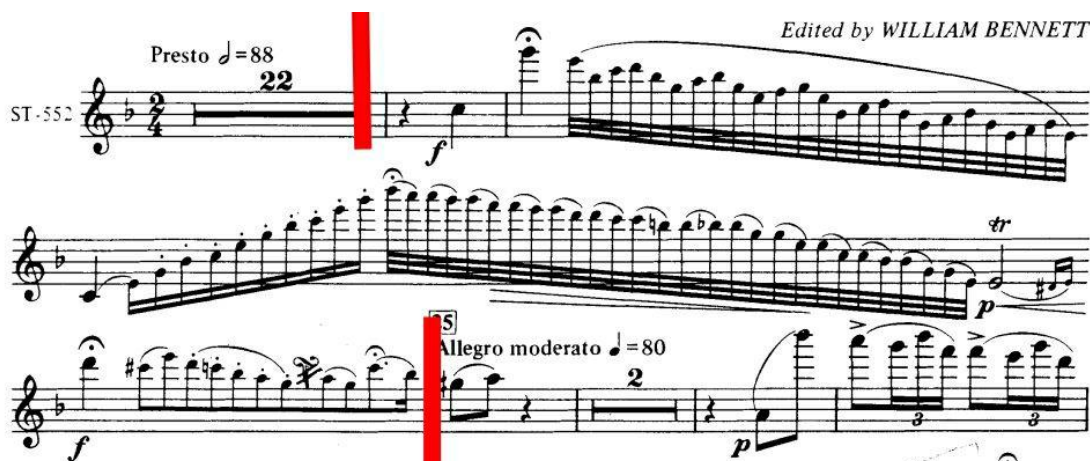
p

sfz

Edizioni Glenn Michael Caracas, Venezuela

Після фортепіанного вступу слідує сольна каденція флейти, у якій віртуозні висхідні та низхідні пасажі рясно збагачені прохідними хроматизмами.

Приклад 2. Каденція флейти



Найбільш відому арію Міньйон «*Connais-tu le pays?*» («Чи знаєте ви країну?» / «Чи знаєте ви те місце?») можна почути в наступному розділі *Andantino Des-dur* під назвою *Romance*. Цей номер часто називають «піснею Міньйон», її мелодія виразна та яскрава, сповнена атмосфери життя, відображає внутрішні емоції, почуття та переживання героїв опери, звучить на фоні акомпанементу фортепіано в «гітарній» фактурі «бас-акорд», що підкреслює жанрове спрямування – романс.

Приклад 3. Тема Арії Міньйон у розділі *Andantino*



Ця арія містить також похмуру тему кохання до батьківщини Міньйон в тональності f-moll.

У наступному розділі *Allegro moderato* звучить музичний матеріал оркестрового антракту з другої дії опери, нестійкий тональний план у початкових тактах розділу приводить до початкової тональності *F-dur*. Легка і грайлива за характером мелодія у *tempo rubato* супроводжується подальшим рядом варіацій, які відображають швидкі арпеджіо та хроматичні пасажі для флейти із поступовим висхідним та низхідним рухом шістнадцятих:

Приклад 4. Тема з оркестрового антракту II дії



Наступний розділ *Moderato* відкривається тривожними октавними унісонами-окликами в пунктирному ритмі на максимальній динаміці. Після чого слідує граціозна та безтурботна за характером тема арії Філіни «*Je suis Titania*» («Я - Титанія») *A-dur* та варіації на неї. Сама арія втілює радість Філіни, коли вона закінчує грати роль Титанії, королеви фей, наприкінці дії II.

Приклад 5. Тема арії Філіни



Після радісного та піднесеного мажорної фрагменту, який являв собою варіацію на тему з арії Філіни, П. Таффанель повертає початкову тональність F-dur для останньої частини. У заключному розділі Presto виконується тема фіналу третьої дії. У цей момент в опері всі проблеми між Міньйон і її коханцем Вільгельмом владналися, і вони радіють.

Приклад 6. Тема фіналу третьої дії

Цей розділ наповнений швидкими технічними пасажами та широкими стрибками, які вимагають від флейтиста спритності та технічної майстерності, на фоні почергових змін музичних розмірів 12/16 – 2/4. *Grand Fantasia*

завершується блискучим фіналом, що являє варійовані фрагменти тем з фіналу опери «Міньйон».

Приклад 7. Фінальний фрагмент Великої фантазії

2.1.2. Ф. Борн. Блискуча фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен»

В. А. Моцарт, Дж. Верді, Дж. Россіні та Р. Вагнер займають високе місце серед багатьох композиторів, чиї опери надихнули їхніх колег на створення фантазій і транскрипцій. До прикладу, «*La ci darem la Mano*», дует із «Дон Жуана» Моцарта, є основою для десятків тем і варіацій. Але з моменту своєї прем'єри в 1875 році «Кармен» Ж. Бізе безсумнівно зайняла лідерство як сюжет для віртуозних показових вистав інших композиторів. Колорит і

пристрасть опери породили вражаючі аранжування для гітари, фортепіано, повного оркестру та – у випадку Ф. Борна (1840-1920) – для флейти. Про життя французького флейтиста, майстра із виготовлення флейт і професора Тулузької консерваторії відомо дуже мало, навіть точні дати його народження та смерті. Багато джерел помилково вказують його роки життя як 1862–1929, які насправді є дійсними для Фернана Ле Борна, композитора, якому хибно приписували Блискучу фантазію та інший рік її створення (1900 замість 1880). Франсуа Борн же найбільше запам'ятався створенням та виконанням Фантазії на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе, яка покращила віртуозний флейтовий репертуар дев'ятнадцятого століття. Композитор Ж. Бізе помер лише через три місяці після прем'єри його останньої опери «Кармен», яка стала його найпопулярнішою оперою та одним з найулюбленіших оперних творів усіх часів. Ж. Бізе писав іспанські теми, незважаючи на те, що він ніколи не був в Іспанії. Численні композитори скористалися популярністю Кармен, створивши інструментальні варіації на основі її пам'ятних тем. Колорит і пристрасть опери породили вражаючі аранжування для гітари, фортепіано, повного оркестру та – у випадку Ф. Борна – для флейти.

Блискуча фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» для флейти і фортепіано є, безумовно, найвідомішою композицією Ф. Борна. Написана в 1880 році і присвячена тулузькому композитору та органісту І. Лейбаку. Ця фантазія входить до репертуару багатьох провідних флейтистів – Дж. Голуея, П. Робісон, Ш. Безалі, — неодноразово оркестрована, зокрема для флейти та гітари, для кларнета та фортепіано тощо.

Приблизно за 10-12 хвилин Ф. Борн експонує та варіює ряд чудових тем із цієї, однієї з найпопулярніших опер усіх часів. Фантазія починається з музики, яка супроводжує перший вхід Кармен в опері, переходить до теми долі героїні, пісні дівчат-робітниць із тютюнової фабрики з першої дії та Хабанери. З цього моменту музика наростає у хвилюванні циганського танцю. Цим він створює для слухача «оманливе» враження завершення. Проте Ф. Борн

несподівано завершує калейдоскоп оперних тем тріумфальним виголошенням знаменитої Пісні Тореадора.

Твір відкривається вступним матеріалом фортепіано з першої дії хору «*La Voila!*».

Приклад 8. Фортепіанний вступ



Після короткого вступу, котрий звучить, як передвісник неминучої загибелі, з'являється каденція флейти, яка звучить як імпровізація, відсутня в опері. Це – натяк на пурхання птаха (Кармен співає, що «кохання подібне до птаха, який летить, коли ти намагаєшся його зловити»). Флейтова партія «відповідає» фортепіано оригінальною ліричною мелодією, супроводжуваною звивистими арпеджіо та великими стрибками, демонструючи віртуозні здібності виконавця.

Приклад 9. Каденція флейти



Кожна з трьох центральних частин твору починається з того, що флейта експонує, а потім прикрашає оперну тему. Перший розділ у трьохдольному

метрі являє собою проведення флейтою мотиву зловісної долі Кармен, який повторюється протягом усієї опери як передвістя смерті.

Приклад 10. Перший розділ, тема зловісної долі Кармен



Після експозиції теми Ж. Бізе використовує мінорну тональність і низхідні послідовності, щоб зберегти зловісний настрій теми. Середній розділ відповідає очікуванням щодо розвитку теми та варіацій. Він заснований на відомій темі Хабанери з арії «*L'amour est un oiseau rebelle*» («Кохання - непокірний птах»), пісні про кохання, яка побудована на низхідних хроматичних інтонаціях. Тема Хабанери викладена прямо, без змін, але при повторенні флейта виконує варіації.

Приклад 11. Другий розділ, тема Хабанери Кармен



Перша варіація на тему Хабанери містить віртуозні арпеджіо на тему з тридцяти двох тактів, що складається з чотирьох фраз у *g-moll* і чотирьох наступних фраз у *G-dur*. Друга варіація починається з кокетливого «*dolce*», у якому мелодія прикрашена акордовими тонами шістнадцятих нот «альбертієвими фігураціями». Інтенсивність посилюється в останніх двох соль-мінорних фразах за допомогою швидких гам і арпеджіо. Фрази в *G-dur* у другій варіації характеризуються октавними стрибками та артикульованими

повторюваними нотами, які створюють іскристий настрій. Після цього йде *Les Dragons d'Alcala*, військовий номер, який був антрактом в опері, тобто своєрідна інтермедія між «діями».

Останній розділ, жвава та темпераментна «*Chanson de Bohème*» (Циганська пісня) оздоблена шістнадцятими, які створюють своєрідні «коливання» мелодичної лінії:

Приклад 12. Третій розділ, тема Циганської пісні Кармен.



Несподівана поява теми пісні «Тореадор» на Allegro moderato рясно прикрашена арпеджіо.

Приклад 13. Тема Тореадора, прикрашена арпеджіо



Поки фортепіано виконує тему пісні «Тореадор», флейта віртуозно імпровізує, і твір наближається до захопливого завершення. Як і у вступі, відсутність тем у коді дозволяє Ф. Борну досягти яскравого фіналу. Хоча цей прийом не був досить популярним за часів композитора, сучасні виконавці часто вирішують піднятися до пікової «Мі» четвертої октави в останній фразі, перш ніж зупинитися на звучній низькій «Мі».

2.2. Фантазії для флейти та фортепіано на основі власних тем

2.2.1 Фантазія для флейти та фортепіано ор. 79 Г. Форє

«Фантазія» для флейти та фортепіано ор. 79 була написана Г. Форє в 1898 році. Тоді ж відбулося її перше виконання Г. Бланкартом, переможцем консерваторського конкурсу, для якого, власне, і була створена п'єса. «Фантазія» була написана на прохання педагога-флейтиста П. Таффанеля, який сам був композитором та піклувався про розширення флейтового репертуару студентів. Власне йому і присвячена «Фантазія». Творчий процес протікав складно, зайнявши не менш ніж півтора місяці кропіткої праці. Важливою умовою було обмеження тривалості п'єси в часі (не більше шести хвилин). Це було пов'язане з тим, що журі повинне було вислухати до ста конкурсантів. Також форма повинна була містити повільну (вступну) та швидку (основну) частини. Критеріями оцінювання мали бути такі елементи: фразування, контроль над звуком, виразність та віртуозність. Побутувала теза про те, що П. Таффанель вносив деякі зміни до партії флейти на прохання самого Г. Форє, проте оригінальні рукописи втрачено, і масштаби змін

невідомі. У 1957 році було створено аранжування «Фантазії» для оркестру Л. Обером. Тому на даний момент існує два варіанти виконання: оригінальний (з фортепіано) та з оркестром.

Жанрове визначення «Фантазії» пов'язане із салонною музичною традицією, а саме з ідеєю прояву музиканта як артиста та імпровізатора, який прагне продемонструвати свою виконавську майстерність публіці. Тому загалом форма відзначена більшою свободою, у порівнянні з базовими класичними жанрами. Часто фантазії створювали на теми з популярних опер. П'єси подібного типу досить часто можна було почути в салонах. Проте форма «Фантазії», незважаючи на свою вільність та імпровізаційність за жанровою основою, є класичною – складна двохчастинна зі вступом та невеликою кодою.

Композиційна будова «Фантазії» чітка і логічна, заснована на двох розділах: *Andantino* та *Allegro*. Перший – *Andantino* - невеликий за масштабами, сприймається як вступ. Він побудований на одній темі, яка проводиться двічі із варіюванням. Другий розділ *Allegro* заснований на контрастному зіставленні двох тем, які проводяться спершу в тоніко-домінантовому співвідношенні, а згодом – обидві в основній тональності, що дає можливість простежити подібність до сонатної форми без розробки.

Вступний розділ *Andantino* написаний у тональності *e-moll*. Складається з 39-ти тактів. Перші 18 тактів разом із кодою вже звучали в опері Г. Форе «Пелеас та Мелізанда», над якою він працював одночасно для постановки в Лондоні. Мелодія кантиленна, пісенна, звучить під стриманий акомпанемент фортепіано. Початкові такти розділу *Andantino* характеризуються розвитком мелодії та дещо «затуманеною» тональністю завдяки використанню альтерованих тонів, хроматичних зворотів та несподіваної гармонії. Початковий розділ є тонально неясним, з імітацією мелодичного мотиву задля чіткої структури фрази. Мелодична лінія флейти в тактах 2-4 змінюється упродовж початкового розділу шляхом зміни її обрисів, інверсії ритму та транспозиції.

Приклад 15-а. Розвиток мелодії у першому розділі, тт. 2-4



Приклад 15-б. Розвиток мелодії в першому розділі, тт. 5-7



Приклад 15-в. Розвиток мелодії в першому розділі, тт. 25-27



Основна тема вступного розділу танцювальна за характером. Має жанрові риси сициліани, а саме: розмір 6/8, помірний темп, на тлі яких проводиться пісенна мелодія в мінорному ладі. Замість характерного для даного танцю пунктирного ритму ми спостерігаємо ритмічне дроблення останньої долі такту, у якому закладене танцювальне зерно. Структура вступного розділу являє собою два проведення теми.

Перше (тт. 1 - 19) – у спокійному, неквапливому темпі, з ремаркою «dolce» («ніжно»), викладене переважно восьмими або довшими тривалостями, що сприяє підсиленню пісенного елемента. Кантиленне начало у цьому розділі форми переважає над віртуозним. Для мелодичної лінії соло флейти властива плавність, хвилеподібність, стрибки зустрічаються переважно низхідні на зм. 7 (у тт. 15 і 17) та на м.14 (у 18 такті). Нерідко в ній

зустрічаються і хроматизми, які додають мелодії витонченості, примхливості. Гармонічна мова в партії фортепіано позначена тональною нестійкістю, безперервними еліпсисами та ланцюжками відхилень при стабільності фактури – «бас – акорд». У міру розвитку варіацій з'являються несподівані гармонії. Прикладом може слугувати акорд E_9^{-5} , який «розмиває» тональність (такт 15). Як акорд, який вимагає розв'язки, він перериває наше очікування завдяки своїй домінантовій якості та дисонантному II^b .

Приклад 16. «Розмивання» тональності через несподівану гармонію, тт. 14-19



Перше проведення теми закінчується основним тоном у мелодії, проте в гармонії з'являється тон «сі-бемоль», що виводить гармонію за межі основної та її споріднених тональностей, створює невпевненість і нестійкість, замість очікуваного каденційного розв'язання в тоніку.

У другому розділі вступу (тт. 19 – 39) наявне варіаційне проведення теми, у якому закладене інше начало – віртуозне, «салонне». Використаний нюанс «*espressivo*» (виразно). Фантазійно-імпровізаційний елемент жанру яскраво проявляється саме в цьому розділі форми. Партія соліста помітно ускладнюється. Передусім вкажемо на ритмічне дроблення тривалостей та використання мелізмів (трелей). Фрази стають не такими широкими та наспівними, а часто звучать «перериваючись», створюючи ефект схвильованості та підвищеної емоційності. У мелодії частим явищем стає стрибкоподібний рух як у висхідному, так і в низхідному напрямках (у тт. 25, 26, 29, 31 тощо), що часто створює ефект прихованого багатоголосся:

Приклад 17. Стрибокоподібний рух мелодичної лінії в партії флейти

Для віртуозних пасажів характерне ширше регістрове охоплення, нерідке включення хроматичних пасажів (тт. 31, 32):

Приклад 18. Хроматичні пасажі в партії флейти

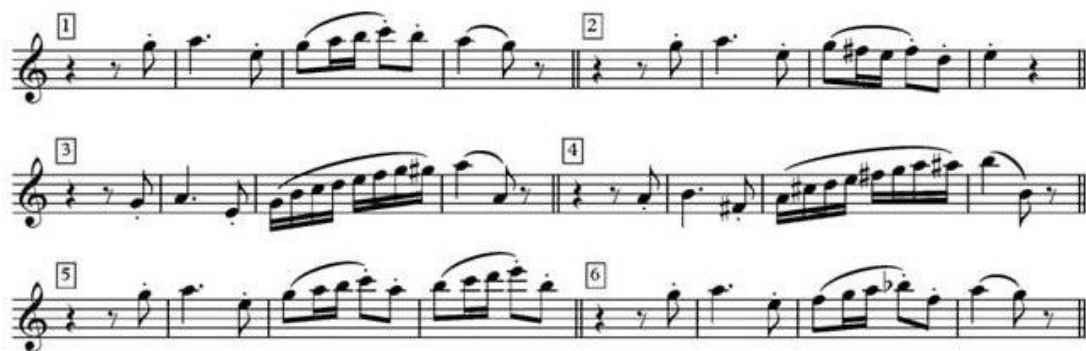
При цьому фактура партії супроводу «бас - акорд» залишається без змін. Розділ *Andantino* закінчується затвердженням тоніки мі мінору. Схожий на каденцію пасаж для флейти робить елегантну підготовку до наступного розділу. Перехід до *Allegro* супроводжується також зміною метру з трьохдольного на двохдольний (розмір 2/4) та модуляцією в споріднену тональність До мажор.

Розділ *Allegro* за жанром нагадує скерцо, служить частиною «віртуозної» частини іспиту. Композиційно складається з двох фаз розвитку. Форма частини має риси сонатної, проте відсутня розробка, а теми розвиваються одразу після їх експозиції. Частина музичного матеріалу *Allegro* взята з попереднього розділу. В основу покладено також два нових «ядра»: ритмічний мотив «ах-ха» та просту восьмитактову мелодію.

Невеликий фортепіанний вступ до *Allegro* (тт. 40 – 52) вводить слухача до іншої сфери образів, готуючи до появи першої теми. Фактура залишається незмінною – «бас - акорд», завдяки двохдольному метру партія фортепіано звучить легше, стаккато та акценти на першій долі додають чіткості і «віщують» про появу танцювальної теми.

Перша тема (тт. 52 – 117) танцювальна за своєю жанровою природою, грайлива і легка за характером. Мотив «ах-ха» характеризується низхідним переходом восьмої ноти у довшу тривалість на сильній долі; за нею слідує наступний двотакт, який завершує початкове проведення мелодії. Він використовується шість разів у всьому творі і ніколи не використовується однаково двічі. Приклад нижче ілюструє різні способи зміни мелодії:

Приклад 19. Розвиток мелодії в другому розділі



Партія соло флейти заснована на ямбічних затактових інтонаціях, що в початкових тактах теми побудовані на октавних висхідних стрибках з акцентованою другою нотою. Ритм при цьому компліментарний: довгі ноти у флейти супроводжуються пасажами в партії фортепіано, і навпаки – низхідний

гамоподібний рух шістнадцятими у флейти супроводжується стриманою гармонічною основою фортепіано. У подальшому ямбічні інтонації являють собою секундні висхідні ходи, які, немовби нав'язлива думка чи питання, невпинно з'являються, перериваючись стрімкими пасажами шістнадцятих.

Друга тема (тт. 117 – 164) побудована на ліричній мелодії широкого дихання. У ній наявні жанрові риси романсу, про що свідчить зміна фактури в партії фортепіано: замість чіткої метроритмічної акордової основи – арпеджіо, що нагадують гітарні «перебори». У партії флейти проводиться тема, виразність якої підкреслена нюансом «*espressivo*». У другій темі явно переважає елемент кантиленності над «салонною» віртуозністю:

Приклад 20. Початок другої теми

The image shows a musical score for measures 116 to 120. The top system (measures 116-117) shows the flute melody with a slur and the word 'espressivo' above it. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords. The bottom system (measures 118-120) continues the flute melody and piano accompaniment. The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic.

У першому розділі одна тема проводиться в До мажорі (основній тональності), а інша – в Соль мажорі (домінантовій тональності), що дає можливість простежити схожість із експозицією сонатної форми. Але в даному творі можемо говорити про відсутність розробки, а розвиток тем слідує одразу ж після їх експозиції. Перша тема ускладнюється різноманітними пасажами, друга збагачується гармонічно (її супроводжує ряд відхилень та модуляцій).

У такті 164 відбувається нова поява першої віртуозної теми *Allegro*. Проте трактування першої теми як віртуозної, а другої – як суто кантиленної вже неможливе. Друга тема, що з'являється в 183-му такті, технічно збагачується пасажами, хроматизмами, а гармонічна мова – ще яскравішими модуляціями. Що ж до тонального співвідношення тем у другому розділі, то обидві вони проводяться в основній тональності До мажор (подібно до репризи сонатної форми).

«Віртуозною кульмінацією» стає невелика кода (тт. 224 – 250), що супроводжується розлогими арпеджіо в широкому регістровому діапазоні та витонченими стаккато. Деякі відомі виконавці, такі як Е. Паю і К. Баріле додають жартівливе *diminuendo* в передостанньому такті всього твору до м'якої високої ноти. Хоча така інтерпретація є доцільною та підходящою саме для жанру скерцо в плані виконання, вона може не відповідати композиторському задуму. Оскільки Фантазія Г. Форе була задумана як конкурсний твір, а основна її мета – демонстрація віртуозності, то останній акорд все ж доцільніше виконувати гучно, із підкресленням фінальної гармонії:

Приклад 21. Тт. 249-250



Фантазія поєднує в собі простоту і вишуканість музичної мови, чітку композиційну логіку та провідну роль партії соло. Скерцозна природа твору виражена через різкі зміни динаміки, тонального плану та фактури акомпанементу.

2.2.2. Фантазія для флейти та фортепіано Ф. Гобера

Фантазію для флейти та фортепіано було створено Ф. Гобером у 1910 – 1912 роках між 1-ю і 2-ю сонатами для флейти. Твір був присвячений Л. Лафлерансу, який був професором Паризької консерваторії до 1919 року. За часів Ф. Гобера сучасна «французька школа флейти» вказувала на стиль навчання та гри, який виник від П. Таффанеля, котрий успішно змінив уявлення публіки про флейту, від чогось легковажного і наспівного до інструменту, гідного серйозної уваги. Провідною ідеєю стала перевага якості звука над гучністю. Ф. Гобер продовжив цю традицію через композиції, які підкреслювали широку тонову палітру, віртуозність, елегантність і красу. На композиційний вибір Ф. Гобера значний вплив здійснив П. Таффанель із його акцентом на забарвленні тембру. Однією з особливостей гри самого Ф. Гобера було використання будь-яких змін звука, динамічного діапазону та плавних стрибків. Він буквально створює унікальний звуковий світ.

Фантазія написана у вільній формі, яку можна трактувати як двохчастинну зі вступом та кодою. Перший розділ *Moderato* – мрійливий за характером, імпровізаційного складу, тоді як другий розділ, позначений ремаркою *Vif* («Жвавий»), – грайливий та бадьорий, емоційно-нестримний. Флейта виступає, без сумніву, інструментом соло, партія фортепіано виконує базову функцію, створюючи акордову або арпеджовану гармонічну основу.

Імпровізаційність, закладена в жанрову назву фантазії, безумовно, вплинула на мелодико-гармонічну та метро-ритмічну складові музичної тканини. Гармонічна мова позначена впливом К. Дебюссі в ладо-тональному плані та в акордиці загалом. Поєднання традиційних гармоній з екзотичними та барвистими гамами й акордами створює унікальне, індивідуально-неповторне звучання музики Ф. Гобера. Напружені моменти композитор досить часто підкреслює нерозв'язаними тонами з метою подовження відчуття тональної нестійкості. Початкові мелодії охоплюють діапазон великої септими та мають гамоподібну структуру, що підкреслює стан невизначеності. Нові

мотиви постійно виникають, розвиваються та «перегукуються» у партіях флейти та фортепіано. Ф. Гобер використовує весь діапазон флейти, іноді охоплюючи більше двох октав в одному пасажі або фразі. Метро-ритмічна складова в розділі *Moderato* характеризується плинністю та нестабільністю, яку створюють постійні зміни розмірів (3/4, 4/4, 6/4), а також використання особливих видів ритмічного поділу в пасажах як сольної, так і фортепіанної партій. Для розділу *Vif* властивою є більш стала метрична основа та чітка ритміка, яка створює ефект енергійного та нестримного руху вперед.

У виконавському аспекті Фантазія для флейти та фортепіано Ф. Гобера багата різноманітними артикуляціями, призначеними для втілення специфічних ефектів (зітхання, легкості, акцентування синкопами тощо). Варто відмітити складнощі у фразуванні та контролі над диханням. Останнє постійно має «зміщуватися», щоб пристосуватися до тонких періодів затримки або відпускання звуку, коли одна фраза закінчується і починається інша. Розділ *Moderato* є складним через компліментарну ритміку в партіях обох виконавців; флейтист повинен чітко тримати темп та тонко передавати відтінки тембру, зберігаючи чутливу взаємодію з піаністом. У розділі *Vif* постають труднощі, пов'язані переважно з віртуозністю. Це стосується зокрема мелізматики та чіткого виконання швидких восьмих. Широкий діапазон тональних кольорів важливий для комплексної реалізації потенціалу музики Ф. Гобера. Звук повинен бути різноманітним у різних фрагментах твору: м'яким, тьмяно-таємничим, теплим, сяючим, яскравим, іскристим тощо. Варто узгодити з піаністом баланс звучання, особливо у фрагментах, де фортепіано переймає роль соліста.

Фантазія для флейти та фортепіано відкривається тринадцятитактовим вступом *Moderato*, *quasi Fantasia*, який передбачає досить вільне виконання солістом. Фортепіанний акомпанемент являє собою неспішну зміну гармонії. Незважаючи на те, що лінія флейти повинна виконуватися вільно, соліст повинен чітко передавати зміни акордів у цьому фрагменті:

Moderato, quasi Fantasia. a tempo PHILIPPE GAUBERT. (1912)

FLÛTE. Moderato, quasi Fantasia. a tempo

PIANO. *pp* *rit.* *pp*

Після вступу слідує експонування основної теми першого розділу у темпі *Assez lent* («доволі повільно»). Лірична за характером, кантиленна мелодія насичена тендітною внутрішньою експресією, яка має бути втілена на мінімальному динамічному рівні як флейтистом, так і піаністом:

Приклад 23. Початковий фрагмент теми першого розділу

Assez lent. *mf très expressif*

Assez lent. *p* *très expressif* *mf*

У процесі свого розвитку вона стає «*et animant*», тобто більш жвавою та натхненною. Імпровізаційна складова, яка мала місце в початкових тактах, також властива і для фрагменту в тт. 43 – 54, який є перехідним до розділу *Vif*.

Цей розділ має легкий та прозорий акомпанемент і є досить складним для флейтиста з точки зору виразності його виконання.

Приклад 24. Тт. 43-53



Розділ *Vif* починається з такту 55. Він написаний у розмірі 3/8, який нівелює відчуття сильної долі. Відкривається розділ чергуванням трелі та гамоподібного висхідного пасажу спочатку в партії фортепіано, згодом – у флейти. Легкість звучання теми в партії соліста поєднується з досить примхливим стрибкоподібним рухом мелодичної лінії на стакато. Цей розділ відкриває всі можливості для реалізації технічної майстерності флейтиста, адже партія фортепіано прозора та виконує в даному випадку саме функцію ритмічно-гармонічного фону, а не повноцінної лінії.

Приклад 25. Початковий фрагмент розділу



Проте в процесі розвитку музичного матеріалу обидві партії розвиваються паралельно, композитор застосовує поліфонічні прийоми задля

збагачення фактури. Несупроводжуваний пасаж, який виникає в тт. 206 – 211, створює перехід до коди. Цей уривок містить швидкі віртуозні пасажі, засновані на цілотновій гамі від сіс.

Приклад 26. Тт. 206-211



Кода починається у такті 212 із появи інтонацій теми Vif, яка трансформується та веде до блискучого фіналу Фантазії.

Висновки до Розділу 2

У період перебування на посаді професора флейти в консерваторії П. Таффанель досить негативно ставився до музичного наповнення камерних творів для флейти XIX століття. Він закликав колег до започаткування нової традиції композиції для флейти. Говорячи про репертуар XIX століття, він вказував на те, що більшість творів є «мертвими» та не підлягають відродженню. Наполегливо грати репертуар такого характеру означає фактично примусити суспільні настрої до переконання, що флейту навряд чи можна розглядати як музичний інструмент. Свої ідеї він втілював зокрема у Фантазії на теми з опери «Міньйон» для флейти та фортепіано, для якої в цілому характерними є:

- розвинена партія фортепіано, сповнена акордів та мелодичних фігурацій;
- зміна тональностей, часто їх розмивання;
- варіювання як провідний вид розвитку тем у сольній партії;
- складні пасажі шістнадцятими і 32-ми, збагачені хроматизмами та трелями в кінці фраз;
- все ж перевага віртуозної складової над ліричною.

Флейтова музика Ф. Гобера вийшла за рамки досить негативного погляду П. Таффанеля на музику XIX століття та означала початок нового періоду композиції для флейти. У той час, коли існує така велика конкуренція за можливості професійно грати на флейті або навчати грі на ній, складно пригадати естетично ціннішу, проте менш технічну музику, написану для флейти. Багато флейтистів витрачали більшу частину свого часу на вдосконалення своїх технічних навичок, готуючись до симфонічних прослуховувань.

Музика Ф. Гобера не здається технічною чи глибокою, а коли виконується без супроводу, на перший погляд може здатися спрощеною. Якщо обирати підхід до аналізу флейтової музики Ф. Гобера з огляду на труднощі звукоутворення та варіації забарвлення тембру, а не лише швидкі пасажі, то його музика здаватиметься не лише складною, але й однією з найскладніших у репертуарі. Безумовно, флейтист може представити надзвичайно нудне виконання будь-якого твору Ф. Гобера, але це тільки в тому випадку, якщо у виконанні бракує різноманітності та експериментів. При цьому великого значення набуває «зіграність» із піаністом. Загалом флейтові композиції Ф. Гобера становлять важливу частину репертуару, доступного для флейтистів.

Фантазія для флейти та фортепіано є зразком камерної композиції у творчості Ф. Гобера, яка часто використовується на конкурсах та сольних концертах. Вона підходить для старших школярів, студентів та професіоналів. Ця п'єса дозволяє флейтисту використовувати рубато у вступному розділі фантазії, широку палітру тональних кольорів у більш наспівному фрагменті

Assez lent, імпровізаційний стиль гри у каденційному розділі, і блискучу техніку артикуляції у фінальному розділі *Vif*. Фантазія дозволяє виконавцю використовувати ряд технік і звукових прийомів, які влучно застосовані композитором саме для флейти.

Фантазія для флейти та фортепіано Ф. Борна на соковиті мелодії з опери «Кармен» Ж. Бізе, подібно до аналогічних за жанрами творів П. Сарасате для скрипки, Ф. Бузоні та В. Горовіца для фортепіано, поєднує віртуозне розуміння сольного інструмента з тонким відчуттям танцювальних ритмів та яскравих кольорів опери. Ф. Борн наповнює музичну тканину вражаючими арпеджіо, які вимагають філігранної техніки та неперевершеного контролю над диханням. Фантазія Ф. Борна відрізняється від звичайної форми теми та варіацій тим, що розробляє кілька помітних тем із опери, а саме: «мотив долі», «*Habanera*» і «*Chanson de Bohème*». Блискуча хабанера Кармен, традиційний темпераментний танець, який вона виконує з кастаньєтами, є основою твору. Але настрій «Кармен» Ф. Борна набагато яскравіший, ніж у фаталістичної циганки з опери Ж. Бізе. У композиції ряд блискучих варіацій її ефектної Хабанери веде до тріумфального завершення – у помітному контрасті з жорстоким, трагічним фіналом опери.

«Фантазія» Г. Форте, без сумніву, посідає чинне місце у «скарбниці» флейтового репертуару. З одного боку, для її музичної мови притаманні риси «салонності», блискучого стилю, згадки про який часто вживаються в негативному контексті. Проте композитору вдалося органічно поєднати ознаки даного стилю з багатогранним розкриттям всієї палітри тембрових фарб флейти, продемонструвати технічні можливості як у віртуозних розділах форми, так і в кантиленних, що вимагають не меншої виконавської майстерності.

Поєднання цих рис неодмінно пов'язане з композиційною логікою твору, яка заснована на зіставленні повільного і швидкого в темповому плані розділів, що зумовлює таке ж різнорідне образне наповнення тематизму Фантазії. Так, в основі рухливих частин закладена ідея віртуозності, яка

заснована на розкритті технічних можливостей інструменту та виявлення усіх граней виконавської майстерності флейтиста. Повільні ж розділи побудовані на натхненній кантиленній темі, яка втілює флейту, що «співає». Виконання цієї теми покликане на показ всієї гами виразових засобів інструменту.

Перед флейтистом постають досить складні виконавські задачі щодо втілення різноманітних образів. Однією із задач є технічна, віртуозна, яка представлена пасажами, стрибкоподібним рухом, хроматичними ходами, що мають звучати легко та невимушено. Друга задача пов'язана із втіленням проникливого образу, сповненого кантиленного звуковедення, із максимальною виразністю та глибиною звука, тонким нюансуванням в плані динаміки та артикуляції.

Досить важливим фактором стала співпраця Г. Форе із «замовником» даного твору – П. Таффанелем. Конкретні результати неможливо встановити, проте очевидним є той факт, що певні недоліки в технічному та виконавському аспектах написання твору були скориговані флейтистом-професіоналом, тому «Фантазія» і сьогодні є одним із репертуарних творів студентів та професійних виконавців.

ВИСНОВКИ

Отже, у процесі дослідження жанру флейтової фантазії у творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX ст. у жанрово-стилістичному та виконавському аспектах нами було поставлено й виконано ряд завдань.

У першому розділі магістерської роботи було розглянуто теоретичну основу дослідження флейтової творчості композиторів Франції означеного періоду, було здійснено огляд основних джерел, присвячених цій темі. Акцентовано увагу на змісті досліджень, які розглядають саме французькі камерні твори для флейти та зокрема жанр флейтової фантазії.

Винайдення флейти Т. Бьома та виробництво цих оновлених та вдосконалених інструментів у Франції здійснило значний вплив на розвиток флейтового виконавства та композиторської творчості з другої половини XIX століття. Система Т. Бьома посилила звук та в цілому покращила інтонацію. Тому французькі флейтисти-композитори зіграли значну роль у просуванні свого інструмента в ролі сольного, виявляючи широкий спектр його виразових можливостей у своїх творах. Фантазії для соло флейти з фортепіано/оркестром означеного періоду створювались під впливом романтичної музичної традиції. Проте на зламі XIX – XX століть прослідковується тенденція до їх поступового виходу із салонної стилістики, яка передбачала побудову музичного матеріалу на яскравій темі та її оздобленні. І якщо у фантазіях для флейти 80-х років XIX століття П. Таффанеля та Ф. Борна традиційні композиційні та стилістичні риси переважають над новаторськими при безумовному розкритті технічних можливостей флейти, то фантазії Ф. Гобера та Г. Форє позначені більшою свободою вираження та розвитку музичного матеріалу в цілому.

У другому розділі магістерського дослідження було розглянуто жанрово-стилістичні та виконавські аспекти жанру фантазії для флейти та фортепіано у творчості французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття та здійснено наступні висновки.

Французькі композитори, які звертались до жанру флейтової фантазії, були або професійними флейтистами (П. Таффанель, Ф. Гобер, Ф. Борн), або консультувалися з виконавцями перед написанням (Г. Форє). Цей факт, безперечно, впливає на якість музичного матеріалу, що представлений у фантазіях. Оскільки композитори створювали музику, «підходящу» саме для цього інструмента, звертаючи увагу на його індивідуальні риси, технічні можливості удосконаленої сучасної на той період флейти. Тому широко представлені всі види техніки виконання на інструменті, використані всі регістри та ряд виконавських прийомів продемонстровані на прикладах як віртуозних, так і ліричних пісенних тем. У стилістичному плані чітко прослідковується тенденція до виходу за межі салонності та суто віртуозності, а також експерименти над відтінками звучання. Проте варто зазначити, що це експерименти різного рівня. П. Таффанель тільки розпочав шлях до створення «оновленої» флейтової музики, але не повною мірою був експериментатором та новатором щодо використання сучасних стилістичних прийомів. Можливо, причина криється в тому, що він не мав великого композиторського досвіду, чого не скажеш про його методико-теоретичну, педагогічну та виконавську практику, які дають право називати його основоположником французької виконавської школи гри на флейті. Ідеї П. Таффанеля про пошук нових звукових відтінків флейти вдалося розвинути його учневі Ф. Гоберу у своїй творчості, зокрема у Фантазії для флейти та фортепіано. Його музика не очевидно складна, проте вона різнопланова із широкою палітрою виразових засобів, динамічних нюансів, темпів, різнохарактерних тем. Очевидно, роль грає ще і більш пізній період написання Фантазії Ф. Гобером – вона була створена в 1912 р., на 35 років пізніше від Фантазії П. Таффанеля. Цей фактор впливає також і на стилістичні особливості Фантазії Ф. Борна, який створив її у 1880 році. Музична мова позначена впливом романтизму, розвиток тем у цілому покликаний на втілення віртуозного начала та розкриття технічного потенціалу флейти. Проте варто зазначити, що композитору це вдається майстерно, адже сам Ф. Борн упродовж тривалого часу працював над

вдосконаленням конструкції флейти. Фантазія для флейти та фортепіано Г. Форе написана на межі століть, композитор заклав ідею демонстрації та розвитку саме ліричних тем, не оминаючи увагою і показ віртуозної сторони інструмента.

Ще одним важливим аспектом при аналізі жанру флейтової фантазії була наявність чи відсутність програми. У процесі аналізу нами встановлено наступні тенденції.

У так званих програмних фантазіях, або фантазіях на теми з опер, композиційну будову та логіку музичного розвитку «диктують» теми з опер, тобто композитори обирали шлях поступового викладу та розвитку тем відповідно до їх появи в оперному джерелі. Для програмних флейтових фантазій характерною є опора на віртуозну розробку тем, демонстрацію технічних можливостей інструменту соло.

Непрограмні фантазії є подібними за своєю структурою, а саме: вступ + повільна та швидка частини + кода; при цьому розділи побудовані досить вільно, а розгортання музичного матеріалу пронизує імпровізаційна манера. У непрограмних фантазіях теми створювались саме для флейти, тому поряд із демонстрацією віртуозної сторони виконання, значну увагу приділено ліричній сфері, яка представлена чудовими кантиленними темами та їх розгортанням. Це стало ключовою ідеєю, яку закладав ще П. Таффанель, проте більш точно змогли реалізувати його наступники Ф. Гобер та Г. Форе.

Спільною рисою для програмних та непрограмних флейтових фантазій стала наявність каденційних фрагментів, що є властивим саме для цього жанру, а також загальна імпровізаційність у розвитку тем, які не мають чітких фаз розвитку. Свобода вираження музичної думки стала ключовою рисою для розглянутих нами флейтових фантазій, що вкотре підкреслює жанрову назву та створює легкість у сприйнятті флейтових мініатюр слухачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдурахманова М. А. Флейта у XX столітті: композитори, виконавці, майстри, дослідники. *Досягнення науки та освіти*. Сімферополь, 2008. С. 28-35.
2. Антонець Є. Еволюція салонної музики в європейській культурі.: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2006. 216 с.
3. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : Задруга, 1994. 320 с.
4. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкальноисполнительского искусства : учебное пособие / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 432 с.
5. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
6. Дарманська А. Звуковий образ флейти у творчості французьких композиторів початку XX століття: магістерська робота. Харків, 2016. 61 с.
7. Денисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 17 с.
8. Єрмак І. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 200 с.
9. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
10. Карпьяк А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.
11. Карпьяк А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста. *Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91. С. 239-250.
12. Карпьяк А. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2014. 36 с.

13. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
14. Качмарчик В. Реформа Т. Бема и перспективы развития современной флейты. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 478 – 487.
15. Качмарчик В. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 29 с.
16. Качмарчик В. Технологія постановки звука на флейті: історія і сучасність. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 82 – 89.
17. Коновал К. К. Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2019. Вип. 54. С. 190 – 201.
18. Кучма Н. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 11.
19. Кушнир А. Я. Формирование критериев оценки мастерства исполнителя на флейте. *НМАУ им. П. И. Чайковского*. Киев, 2018. С. 79 – 83.
20. Лі Ши. Жанрова специфіка творів для флейти у XX столітті (на прикладі фантазії П. Таффанеля, сонати З. Карг-Елерта ор. 19, 1919) : магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 48 с.
21. Лукацька Г. О. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форе, Ф. Гобера і С. Шамінад. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3.
22. Лукацька Г. О. Французька флейтова камерно-ансамблева музика на межі XIX – XX століть в контексті салонної культури. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2016. Вип. 4 (22). С. 0 – 77.
23. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.

24. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1994. 300 с.
25. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.
26. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Київ : Музична Україна, 1979. 272 с.
27. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
28. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 1 (10). С. 72–79.
29. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1996. 24 с.
30. Чубак А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора : дис. ... канд. м-ва. Львів, 2017. 196 с.
31. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
32. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
33. Artaud P.-Y., Geay G. Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flutists. Paris : Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, 1980. 131 p.
34. Barile C. Gabriel Fauré, Fantasia for Flute Op. 79, Andantino, Allegro Claudio Barile Viviana Lazzarín. YouTube video, 07:01. August 5, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n1tyXw8Y7hc>
35. Blakeman E. Taffanel: Genius of the Flute. Oxford : Oxford University Press, 2005. 201 p.
36. Blakeman E. Taffanel, Paul. In Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 255 p.

37. Boehm T. The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects. Dover Publications. Paris, 2011. 240 p.
38. Carpenter A. Scholarly program notes to accompany a graduate flute recital. For the master of Music degree in Music, presented at Southern Illinois University Carbondale. USA, Southern Illinois, 2018. 26 p.
39. Debost M. The simple flute: from a to z. New York : Oxford University Press, 2002. 282 p.
40. Gabriel Fauré: A Life in Letters, trans. J. Barrie Jones. London: B.T. Batsford Ltd., 1998. 184 p.
41. Hottererre Jacques Martin, Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois, Paris : Christophe Ballard, 1741. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP346604-PMLP124167-hotteterre_principes_op1.pdf (дата звернення: 15.11.2022).
42. Magrinelli F. R. D. The Influences of the French Flute School on Brazilian Flute Pedagogy. A Dissertation Submitted to the Graduate School and the School of Music at The University of Southern Mississippi in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. USA, Southern Mississippi, 2017. 157 p.
43. Ahmad P. Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795–1908. Thesis MA. North Texas State University, 1980. 143 p.
44. Phillips T. K. A performance guide to the music for flute and piano by Phillippe Gaubert. The Florida State University College of music, 2006. 85 p.
45. Putnik E. The art of flute playing. New York : Alfred music publishing, 1973. 96 p.
46. Stoltz L. The French flute tradition. Faculty of Humanities University of Cape Town, 2003. 138 p.