

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

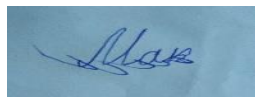
Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВТІЛЕННЯ СЕМАНТИКИ ФЛЕЙТИ-ПІССОЛО В
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ XVIII – XXI СТОЛІТЬ**

Магістерська робота
МАКАРОВА АНАТОЛІЯ ГЕННАДІЙОВИЧА

Науковий керівник :
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В. О.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Макаров А. Г.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЛЕЙТА-PICCOLO В МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ.....	6
1.1. Виконавство на флейті: органологічний та історичний аспекти	6
1.2. Жанрові особливості репертуару для флейти- <i>piccolo</i>	12
1.3. Темброва семантика : методологічні засади інтерпретаційного аналізу .	16
Висновки до Розділу 1.....	20
 РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИЧНЕ АМПЛУА ФЛЕЙТИ-PICCOLO У КОНЦЕРТАХ З ОРКЕСТРОМ XVIII – XXI СТОЛІТЬ: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ.....	22
2.1. Концерт для флейти- <i>piccolo a-moll</i> А. Вівальді: жанрові та стилеві особливості.....	22
2.2. Виконавська специфіка партії флейти в Концерті для флейти- <i>piccolo</i> з оркестром Л. Лібермана.....	28
2.3. <i>Piccolo Concerto</i> А. Дормана: технічні та інтерпретаційні аспекти	36
2.4. Концерт для флейти- <i>piccolo</i> Дж. Манукяна: композиторський задум та виконавське прочитання	42
2.5 Концерт для флейти- <i>piccolo</i> з оркестром Т. Гудмена: композиційно-драматургічні засади	48
Висновки до Розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми. Музична семантика одна з найбільш досліджуваних тем в сучасній музичній науці. До неї зверталися багато мистецтвознавців, розглядаючи семантичну мову творів, особливості мови композиторів і жанрів. Високий рівень сучасного мистецтва сприяє до високих вимог викладачів та виконавців. В першу чергу це володіння своїм інструментом у різних аспектах та володіння музичною мовою не лише композитора, а й особистої, що відображається при виконанні будь-якого твору. У сучасному мистецтві виникає багато питань та вимог до виконавця, його інтерпретації та особистого стилю виконання. Флейтове мистецтво зародилось багато тисячоліть тому і вважається одним із перших інструментів духового інструментарію. Інтерес до цієї теми помітно виріс у другій половині XX століття. Найбільш яскраво і об'ємно показати особливості семантики флейти вдалося на прикладі музичної творчості XX століття, так як в цей період до флейти була особлива увага.

Флейта – один з давніх та різноманітних інструментів у музичному мистецтві, що приваблює слухачів своїм неперевершеним звуком, віртуозністю та культурно-естетичною цінністю. Це духовий інструмент, який користується популярністю у композиторів та виконавців, цікавить їх своїм мелодійним та м'яким тембром, який дає можливість передавати чуттєві та чарівні образи, завдяки своїм звуковим та технічним властивостям.

Починаючи з XVII століття флейта набула популярності та використовувалася композиторами у багатьох творах не лише сольної та камерної музики, а й симфонічної та духової. Флейта дуже багатогранна, як за своїми різновидами, так і за своїм репертуаром, для неї написані твори майже у всіх жанрах та стилях. У сучасному мистецтві композитори використовують всі можливі прийоми гри на флейті та експериментують з її технічними та виразними можливостями.

Флейта-*piccolo* є одним з різновидів поперечної флейти і входить до складу симфонічного та духового оркестрів. Вона займає вагоме місце поряд з великою флейтою, але враховуючи свої звукові властивості, сольних творів для неї

написано не достатньо. На сьогодні наукових досліджень досить мало, щодо цих концертів та взагалі репертуару для флейти-*piccolo*, як окремого пласту духового мистецтва.

Об'єкт дослідження – мистецтво гри на флейті-*piccolo*, **предмет дослідження** – виконавська специфіка гри на флейті-*piccolo* в композиторській практиці XVIII –XXI століть.

Мета дослідження — виявити специфіку семантики флейти-*piccolo* в концертних творах.

Зазначена мета передбачає вирішення таких дослідницьких **завдань**:

- розглянути генезу та еволюція флейти-*piccolo*;
- проаналізувати репертуар флейти-*piccolo*;
- виявити семантичні особливості флейти-*piccolo*;
- проаналізувати семантику тембру в концертах для флейти-*piccolo*;
- здійснити виконавський аналіз концертних творів для флейти-*piccolo*.

Матеріалом дослідження є партитури та аудіозаписи Концерту для флейти-*piccolo* a-moll А. Вівальді, *Piccolo Concerto* А. Дормана (2001), Концерту для флейти-*piccolo* з оркестром Дж. Манукяна (2002), *Piccolo Concerto* Т. Гудмена (2007), Концерт для флейти-*piccolo* з оркестром Л. Лібермана (1996).

Методологія дослідження заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні методи дослідження:

- жанровий – у зв'язку з дослідженням специфіки жанрів для флейти;
- структурно-функціональний - у зв'язку з розглядом структурних елементів і їх значення в музичній драматургії;
- інтерпретаційний – пов'язаний із вивченням специфіки виконавської стилістики, а також аналізу виконавської інтерпретації залучених до розгляду творів;
- порівняльний – дозволяє виявити подібність і відмінність в виконавських версіях творів.

Теоретична база. В роботі використовувалися джерела з наступних питань:

- семантика тембру, звукообраз, темброве амплуа (П. Вакалюк [5], Г. Косенко [19; 20], Н. Рябуха [23; 24], Л. Степанян [25], І. Форманюк [27], Цзу Лінжуй [28], Р. Шевченко [29]);
- історія та теорія флейтового виконавства (А. Карп'як [12; 13], В. Качмарчик [14; 15; 16], Ю. Шутко [31], Ф. Бейт / Philipp Bate [35], Р. Дік / Robert Dick [38], Т. Хауелл / Thomas Howell [44], І. К. Петерсен / Inge Kim Petersen [52], Е. Путнік / E. Putnik [54], Р. Ровелл / R. Rowell [57]);
- розвитку флейти-*piccolo* та концерту для флейти-*piccolo* (К. Ханлон / Keith D. Hanlon [43], К. Райс / Kathryn Laura Rice [55], Therese M. Wacker [58]).
- жанру концерту (О. Антонова [1]).

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження пов'язана з дослідженням репертуару флейти-*piccolo*, зокрема концертних творів А. Дормана, Дж. Манукяна, Т. Гудмана, Л. Лібермана.

Практична значимість отриманих результатів. Представлений у роботі матеріал може бути використаний в курсах «Історії виконавства на духових інструментах», «Історії сучасної музики», під час практичних занять в класі дерев'яних духових, а також в курсах «Історія флейтового виконавства», «Музична інтерпретація».

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповіді на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ, 21–22 травня 2022 р.).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел, що включають 58 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи – 56 сторінок, з них 50 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

РОЗВИТОК ФЛЕЙТИ-PISSOLO ЯК ОРКЕСТРОВОГО, АНСАМБЛЕВОГО ТА СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ

1.1. Історичні етапи створення та розвитку флейти

Багато тисячоліть тому зародилось мистецтво духових інструментів. Історія виникнення флейти починається ще з стародавніх часів і має великий шлях становлення та розвитку. Перші археологічні знахідки флейт відносяться до XII - XIV століть нашої ери. Першими прообразами флейти вважаються стовбури з очерету, в якому робили декілька отворів для пальців, згодом стали свистульки, що виготовлялися з дерева, з глини, з кістки тварин і каменю та використовувалися у ритуальних обрядах, військових походах тощо.

Серед найбільш відомих різновидів флейти існують : блокфлейта, Флейта Пана, вистл, свистулька, кен, калюка, свірель, пижатка, сирінга та багато інших підвидів. Зазвичай всі ці інструменти мають вигляд трубок різної довжини та кількості, поєднує їх спільна риса звуковидобування – коливання струмину повітря, направлено у отвір інструменту та розсікаючого край стінок інструменту. Пройшовши шлях еволюції, вона втратила багато своїх первісних зразків і завдяки майстрам, що займалися удосконаленням флейти та її конструктивними змінами, сформувався один з основних видів цього інструменту – поперечна флейта.

Є припущення, що поперечна флейта виникла в Німеччині. С. Хащеватська у своїй книзі відмічає, що «одним з попередників поперечної флейти була повздовжня флейта, що мала наконечник дзьоподібної форми зі свистком, шість голосових отворів і один клапан. Ця флейта мала м'який, ніжний, але при цьому одночасно слабкий та одноманітний звук».

З XIV- XV століть флейта поширювалася по всьому світу. За різновидами вона поділялася на повздовжні, поперечні та двуствольні діагональні. Інструмент мав циліндричну форму і 6 отворів однакового діаметра, виготовлялася з дерева. Згодом інструмент вдосконалювався, додавалися клапани, які збільшили діапазон і витіснили інтонаційні недоліки. У XVII столітті французькі майстри

удосконалили конструкцію поперечної флейти, завдяки чому вона стала звучати виразніше та володіти прекрасними технічними властивостями, витіснивши флейту повздовженої форми. Саме завдяки цим змінам у XVIII столітті флейта звучала у кожному оркестрі.

Наступним вагомим внеском у конструкцію поперечної флейти стала робота відомого майстра та флейтиста Теобальда Бьома : він змінив положення отворів, враховуючи акустичні особливості інструменту; створив систему клапанів, що мали можливість закривати всі отвори на інструменті; покращив інтонацію та рівність звучання у регістрах, завдяки параболічній голівці та циліндричній формі інструменту; змінив матеріал виготовлення інструменту на металічний, що покращило звукові властивості інструменту. Протягом 15 років він працював над удосконаленням інструменту, що стало поштовхом для всесвітньої відомості інструменту. Її технічні та звукові властивості підкорювали композиторів, виконавців та слухачів. Сучасні флейти Т. Бьома зазвичай виготовляються з срібла, золота, нікелю та рідко з дерева. Золота флейта вважається найкращим інструментом для сольних музикантів, завдяки повітрю, що проходить крізь золотий корпус, відбуваються вібрації, що відтворюють неповторний тембр флейти.

Складаються флейти з чотирьох різновидів, але інші три використовуються досить рідко у академічному мистецтві. Велика флейта є нетранспортуєчим інструментом, має діапазон від До першої октави до Мі четвертої октави. Має досить прозорий звук, м'який тембр, що близький до людського голосу, й легкий та невагомий звук. Композитори часто використовують флейту у міфологічних образах, пастуших піснях, танцювальних, ліричних та глибоких мелодіях філософського характеру. Технічні властивості флейти дуже переважають серед інших духових інструментів. Аплікатура флейти вдосконалена таким чином, що має можливість грати без особливих труднощів у будь-якій тональності та регістрах, також цьому сприяє легкість лобіального звуковидобування на флейті, що є унікальним поміж духових інструментів.

Флейта-*piccolo* розвивалась та розповсюджувалась не такими швидкими темпами, як велика флейта, лише через менш помітну роль у музичному мистецтві. На відмінну від великої флейти вона складається з двох частин, її довжина 32 сантиметри і має діапазон від До другої октави до До П'ятої октави (нотний запис партії флейти пишеться на октаву нижче від звучання). Матеріалом з якого виготовляються флейти-*piccolo* на сьогодні є дерево, латунь, мельхіор або ж срібло. Якщо звернути увагу на схожі та відмінні риси між великою та *piccolo*, то в першу чергу це їх акустичні властивості, далі амбушюрні принципи гри, тембральні якості звукової та тональної палітри, при цьому виконавець, що володіє великою флейтою, приклавши зусилля та практикування оволодіє флейтою-*piccolo* досить швидко.

Флейта-*piccolo* має найвищий звук серед духових інструментів, володіє блискучим тембром, на форте у симфонічному оркестрі звучить зі свистом, тим самим демонструючи свою роль в оркестрі. За звучання вона яскрава та блискуча, й має досить різкий звук, саме тому виконання ліричних та ніжних мелодій зазвичай не доручають цьому інструменту. Звукові властивості не досить виразні та насичені, її головна особливість гучність верхніх регістрів та дзвінкість тембру, що дає можливість виділятися при грі в оркестрі. Зазвичай її використовують для продовження звуоряду та посилення партії першої флейти.

Цей інструмент розповсюджений у симфонічних та духових оркестрах. У симфонічному оркестрі використовується одна флейта, а в духовому можлива більша кількість, для більш дзвінкого та гучного звучання партії флейти, особливо під час військової ходи на вулиці. Попередником такої флейти вважаються флажолети, що використовувалися у XVIII столітті у військовій музиці й вважається найменшим представником сімейства флейт.

Альтова флейта була створена відомим майстром та флейтистом Т. Бьомом у 1854 р. За своєю побудовою вона дуже схожа на велику флейту, але вона трохи довша та ширша, найчастіше у строї G; діапазон від соль малої октави до ре третьої октави; й має більш об'ємний та насичений тембр у низьких регістрах, що досить

гнучкий та дає можливість використовувати різні динамічні градації першої октави.

У сучасному музичному інструментарії налічується велика кількість різноманітних флейт, що використовуються у різних стилях : джаз, рок, біт бокс, техно, поп – музика та ін. Майстри експериментують з виготовленням інструментів, виконавці освоюють різні техніки гри (стукання клапанами, гра інтервалами та акордами, флажолети та передування) та розвивають своє віртуозне володіння інструментом, тим самим розвивають та популяризують сучасне музичне мистецтво духових інструментів.

На сьогодні фактично не має українських досліджень, які б висвітлювали роль флейти-*piccolo* в композиторській практиці XXI століття. Інша ситуація в зарубіжному музикознавстві.

Однак, навіть праці К. Ханлон, яка вивчає історію *piccolo*, і називає свою роботу «Флейта *piccolo* XXI століття.....», огляд репертуару для флейти доходить лише до 1973 року, коли Вінсент Періскетті (1915 – 1987) написав Параболу XXII для *piccolo*, «знаковий твір, який відкрив можливість сприйняття флейти як соліста і початкову точку, від якої починається змістовний список сольного репертуару» [43, с. 30]. Отже, більшість творів, де флейта *piccolo* виступає повноцінним солістом, як то концерти А. Дормана, Дж. Манукяна

Механізм сучасної *piccolo* нарешті наздогнав сучасну флейту. Причому це вдосконалення відбулося за останні 30 років [43, с. 47]. Відбулося це не в останню чергу завдяки Артуру Мюррею, який експериментував із системою Бема. В 1948 він вніс деякі зміни в конструкції, зокрема відкриті клавіші *gis* та *dis*, а також *touch piece* для *fis*, як у Бросса.

В 1992 році інший музикант і спеціаліст в сфері сучасного виконавства, Джон Фонвіл, представив різним виготівникам ідею відкритоотворної з повною чвертьтоною шкалою *piccolo*. Така структура вимагала двох додаткових чвертьтонових клапанів. Іва Кінгма, відома її чвертьтоновими флейтами, погодилася на співпрацю із Дж. Фонвілом, і наразі він грає на повному сеті чвертьтонових флейт (від *piccolo* до басової).

В 1994 р. Леонард Лопатін, колишня флейта Метрополітан Опері, започаткував кампанію, яка запропонувала квадратні отвори для *piccolo* для «забезпечення більш гострого краю для вентиляції повітряного стовпа на кожному тоновому отворі» [43, с. 48]. Ця модель була названа SquareOne і була застосована в концертній практиці із неабияким успіхом.

Ханлон К. стверджує, що незважаючи на спільне походження із флейтою, на підступах до ХХІ століття, *piccolo* все ще не «отримала достатньої педагогічної уваги». Причина в цьому – розвиток *piccolo* як додаткового інструменту і уповільнений розвиток механізму [43, с. 56]. Разом із тим, для неї доволі часто писали вимогливі соло, складність яких підвищувалася через погану будову інструменту.

Основним методом для виконавців *piccolo* став і залишається те, що К. Ханлон називає «пробою вогнем» (*trial by fire*). Більшість пікколістів отримали свої посади всупереч тому, що вони ніколи не навчалися з майстром гри на флейті-*piccolo*. Музиканти, які здобувають подібні місця в оркестрах почали грати на інструменті «від необхідності виконати партію в концерті, щоб отримати посаду чи в військовому оркестрі в старшій школі» (так звані «маршируючі оркестри»/ «*marching band*») [43, с. 57]. Серед педагогів виділяється постать Вільяма Геберта / William Hebert. Як і більшість інших, він пройшов так звану «пробу вогнем». Він відвідував Джульєрд, а в 24 роки пройшов прослуховування в Клівлендському оркестрі. Не маючи списку творів для прослуховування він готувався сам, вручну скопіювавши низку партій *piccolo* з оркестрових партитур. В результаті він отримав посаду «штатного соло» *piccolo* в Клівлендському оркестрі, де працював в період з 1947 по 1988 роки. Пізніше він посідатиме місце професорі флейти і *piccolo* в університеті Кент Стейт і консерваторії Болдвін-Уоллас.

Він сформує ряд принципів щодо найбільш визначних, на його думку параметрів гри: інтонації, артикуляції фразування та амбушюру.

Те, що Геберт називає інтонуванням, в нашій теорії частіше іменують «звуковеденням» і розглядають його частиною артикуляції. Однак, цілком зрозуміло, що під «інтонацією» він має на увазі процесі видобування висот. Щодо

артикуляції, то вона схожа на флейтову, однак «звуквидобування не повинно бути занадто важким» [43, с. 59]. Навпаки, воно повинно бути «легким як пір'ячко». Головна відмінність між флейтою і *piccolo* полягає в обсязі повітряного тиску, що супроводжує артикуляцію. Оскільки тиск у *piccolo* вищий, губи повинні бути твердішими, щоб уникнути дзижчання. Такий самий повітряний тиск, як на флейті, може привести до значно важчої артикуляції, ніж виконавець прагне застосувати. Різні національні школи різняться в артикуляції через використання різних фонем для гри на флейті. Французьке «ту», німецьке «ду» і американське «tcheeh» визначають відмінності в положенні язика. Серед інших проблем Геберт називає «хлопання язиком», яке може виникати через зовнішню дистанцію між первинними та вторинними складами фонем, називаючи це «мусором» в звуці. Щодо фразування, то для Геберта основою виступає вокальне і він пропонує студентам «співати фразу для знаходження природнього руху» [43, с. 61].

Пояснюючи роботу амбушюра, Геберт керується порівнянням між першою октавою *piccolo* та другим регістром флейти, а також між другим регістром *piccolo* і третьою октавою флейти. Зважаючи на менший розмір *piccolo* її можна розташовувати далі на нижній губі, щоб уникнути надмірного закриття амбушюрного отвору. Ця позиція робить максимальним потік повітря і дає найкраще володіння звуком, дозволяючи зберігати розслаблене положення губ. Дихання, за Гебертом, це «зусилля усього тіла» [43, с. 63].

Вібрато схоже із флейтою, за винятком високого регістру. У *piccolo* воно повинне ставати швидшим та вужчим і потрібно використовувати обмежене (якщо воно взагалі потрібне) вібрато в високому регістрі. Вухом нормально сприймає повільніше і ширше вібрато на нижчих частотах, але коливання висоти в високому регістрі стає занадто настирливим. Широкоамплітудне вібрато в високому регістрі може утворити проблеми в узгодженні із ансамблем, особливо в найвищій октаві. Вібрато повинно бути частиною тону, а не чимось додатковим. В цілому, це скоріше питання смаку. Гебертівський концепт щодо вивчення вібрато протягом років змінився. Спочатку він вчив вібрато тільки тих студентів, які ілюстрували чистий, витриманий тон в усіх трьох регістрах. Надалі він прийшов до висновку,

що деякі студенти, які мали проблеми із тоновою чистотою у високих регістрах, отримували користь від роботи над вібрато, і в результаті мали значно чистіший тон.

Динаміка, на відміну від звичайно флейти, дуже впливає на висоту через менший розмір інструмента. Через це значно важче для виконавця уникнути пониження протягом *diminuendo*. Високі тривалі *pianissimo* – це одне з найскладніших завдань, з яким стикаються гравці на *piccolo*.

Отже, на сьогоднішній день сформувалася вже не тільки технічно вдосконалена структура інструмента, але й певні педагогічні принципи, в яких простежується відмінність *piccolo* від флейти, що свідчить про усвідомлення індивідуальності цього інструмента.

1.2. Особливості репертуару для флейти-*piccolo*

Флейту-*piccolo* було виготовлено у XVIII столітті, а на початку XIX століття стала обов'язковою у складі симфонічного та духового оркестрів, і вважається найменшим за розміром та найвищим за звучання інструментом. Флейта-*piccolo* почала розповсюджуватися в Європі з кінця XVIII століття, і отримала назви : в Італії - *flauto piccolo* или *ottavino*, у Франції - *petite flûte*, у Німеччині - *kleine Flöte*. Саме таким чином записана вона в симфонічних партитурах та клавірах, в залежності від країни композитора. Велика кількість публікацій присвячена історії створення та розвитку духових інструментів, тема ж репертуару флейти-*piccolo*, як окреме питання, майже не розглядалась у сучасній науковій літературі.

Дослідники відмічають, що у XIII столітті у Франції існувала одноручна флейта : однією рукою виконавець грав на інструменті, а іншою на барабані. Поєднання таких тембрів у військовій музиці використовує Бетховен у увертюрі «Егмонт». Композитори часто поєднували флейту-*piccolo* з барабанами, тарілками та трикутником. Такі інструментальні поєднання у XVIII столітті мали назву «турецька музика» та мали досить широку популярність у творах багатьох композиторів. Флейта-*piccolo* набувала популярності і композитори почали звертатися до неї, зображаючи образи походів, пастухів, дітей, розбійників, тварин

та ін. З часом композитори писали окремі партії для флейти-*piccolo* у своїх великих програмних творах. Такі композитори, як В. Моцарт «Викрадення з Сералія», А. Глазунов («Церь Іудейський»), А. Хачатурян («Гаяне»), К. Вебер («Волшебный стрелок»), Л. Шпор, Г. Малер, А. Дворжак, Ж. Бізе («Кармен»), М. Римський – Корсаков «Царь Салтан» - зображаючи образ білки. А. Морева у своїй статті зазначила. А. Лядов у «Восьми російських піснях» у «жартівливій» пісні використав флейту-*piccolo* і велику флейту, з легким акомпанементом струнних, створили настільки улюблену А. К. Лядовим скляну, «табакерочну» милозвучність, що викликає враження жартівливої іграшки. Також А. Лядов написав окрему партію для флейти-*piccolo* у симфонічній картині «Кікімора». Можна зазначити, що довгий час композитори писали для флейти-*piccolo* партії у тих місцях, де потрібно було зображати грозу, вітер, бої та інші войовничі настрої музики.

Одним з відомих композиторів, що доволі часто використовував флейту-*piccolo* у своїх творах є П. Чайковський. Показовим прикладом став музичний момент в жартівливому танці «Чай» з «Лускунчика», в якому мелодія для флейти-*piccolo* написана різка та з відривистим визгом. У своїх симфоніях П. Чайковський використовує флейту-*piccolo* досить часто. В Симфонії № 1 партія флейти-*piccolo* виконує танцювальну мелодію на *ff*. У Симфонії №2 мелодія флейти-*piccolo* звучить у четвертій октаві, рухаючись за полутонами на *ff*. У Симфонії №3, як вважає А. Должанський, потужне звучання ліричної теми, як би ввібрало в себе мужність головної партії. Її домінуюче начало підкреслює флейта-пікколо в найвищому регістрі, після чого на *fff* звучить кода. Симфонія № 4 за словами С. Коробецької в статті «До питання про визначення поняття – оркестровий стиль» [17] підкреслює наявність комплексу типових тембрових оркестрових прийомів, характерних для певних оркестрових творів.

Саме в епізодах, які малюють картини народного побуту, показового настрою свята, композитор доручає флейті-*piccolo* функцію сопілки в народному ансамблі, а у струнних використовує прийом *pizzicato*, таким чином, наслідуючи гри балалайок. В більшості випадків П. Чайковський використовує інструмент при фольклорному тематизмі мелодій, включаючи у партії духових інструментів, для

передачі народного колориту, гулянь та передачі гучного і веселого настрою; також флейта-*piccolo* у його симфоніях грає велику роль у каденціях та фінальних епізодах, використовуючи її дзвінкий та гучний тембр для посилення ефекту широкої фактурності та кульмінаційності.

Д. Шостакович став композитором, що продовжив стиль П. Чайковського, й також за прикладом П. Чайковського у своїх творах доволі часто використовує флейту-*piccolo* у народних мотивах. Він починає використовувати цей інструмент ще на початку свого композиторського шляху у ранніх творах. Найвідоміші соло ми можемо почути у Симфонії № 5, Симфонії № 8, Симфонії № 9.

Відомими соло для флейти-*piccolo* у симфонічних творах ми можемо відмітити : В. Моцарт – Менуети для оркестру, К. 104, М. Равель – Фортепіанний концерт №1; Р. Щедрін – Фортепіанний концерт №4; Л. Бетховен «Пасторальна симфонія». Ф. Бейт стверджує «В руках Л. Бетховена флейта-*piccolo* отримало оркестрову зрілість та була готова зайняти своє місце у симфонічному оркестрі» [34, с. 21].

Незважаючи на те, що флейта-пікколо застосовується переважно в музиці оркестровій, іноді вона може стати яскравим сольним і ансамблевим інструментом. Хотілося б згадати деяких авторів, які використовували малу флейту в камерній музиці - М. Равель, А. Шенберг, Л. Яначек, А. Томазі, С. Слоніський, Г. Уствольська, іспанський композитор К. Сурінач і чилійський - Е. Ейтлер.

У сучасному мистецтві флейта-*piccolo* отримала досить велику популярність серед композиторів, виконавців та науковців. Розширилися межі її можливостей та продемонстровано, завдяки багатьом сучасним творам, набагато більший спектр можливостей виразних елементах та різноманітних способів гри.

Також великий пласт у репертуарі флейти-*piccolo* займають ансамблі з духовими інструментами. Основна частина творів написана для незвичайних складів та тембрових поєднань, в яких приймають участь труба, гобой, челеста, голос : Г. Уствольська «Dona nobis pacem» для флейти-*piccolo*, труби та фортепіано (1971), Ш. Джачинто «Rucke di guck» для флейти – піколо та гобою (1957), А. Ернані «Концертіно» флейти-*piccolo* та струнних, Ж. Поль – Агриколь

«Фантазія» флейти-*piccolo* та фортепіано, К. Галанте «Соловей Імператора» для 2-х флейт-*piccolo*, перкусії та струнних, С. Слонімський вокальний цикл «Веселі пісні» для сопрано, флейти-*piccolo*, труби та ударних (1971), Б. Ферниху «Flurries» флейти-*piccolo*, кларнету, валторни, скрипки, віолончелі та фортепіано (1997) та багато інших. На жаль, сольний репертуар флейти-*piccolo* досить обмежений, і налічує невелику кількість творів, хоча у сучасному музичному мистецтві композитори активно почали звертати увагу на цей інструмент.

Серед найвідоміших творів епохи бароко безумовно три концерти А. Вівальді (RV 443C - dur, RV 444 C - dur, RV 445 a - moll), що були створені для іншого інструменту, беручи до уваги той факт, що вони написані до створення флейти-*piccolo* Т. Бьомом. Також відомими творами для флейти-*piccolo* стали З. Карг – Елерт «Колібрі», Ф. Павіль «Монодія».

Одним із представників сучасного концерту для флейти-*piccolo* став «Концерт для флейти-*piccolo* та фортепіано» Авнера Дормана. Композитор поєднав різні стилі та жанри : музика в стилі бароко та класики, етнічна музика, джаз та поп. Музика побудована на поєднанні ритмічного басу з синкопами і досить імпровізаційної мелодії флейти-*piccolo*.

У сучасному музичному мистецтві до флейти-*piccolo* звернувся видатний американський композитор Лоуел Ліберман. Він написав блискучий концерт для флейти-*piccolo* з оркестром, й даним твором продемонстрував, що інструмент здатний відтворювати не лише жваві та веселі мелодії, а й перевтілюватися у ліричні й філософські образи. Цей твір став поштовхом для розвитку флейти – піколо у сучасному мистецтві і популяризації, як окремого сольного інструменту, вийшовши за межі оркестрового інструменту.

Завдяки сучасним композиторам, що сміливо поєднують флейту-*piccolo* з іншими інструментами, відкривають нові виразні можливості, демонструють її технічні властивості флейта-*piccolo* набуває сольного статусу і її репертуар швидко поповнюється великою кількістю творів у різних жанрах, стилях, що позиціонують її як вагомий представник групи духових інструментів.

1.3. Музична семантика: метод аналізу

Музичне мистецтво в своєму становленні і розвитку налічує кілька тисяч років. За цей період мистецтво, з його особливостями та видами жанру, стилю, форм музики створило свій «словник». Чим складнішою ставала музична діяльність, тим більше ускладнювалася система музичного мовлення. Враховуючи те, що кожен з етапів еволюції вносив нові, сучасні та незвичайні для того або іншого часу види, особливості, пріоритети в області музичних виразних засобів. Сучасному музиканту необхідно глибоке розуміння творів професійного мистецтва, що вони виконують і це незалежно від часу їх створення та стильових особливостей. Розуміння музики — складний процес, що включає і первісне сприйняття, і багаторазове повторення і вивчення тексту. Повноцінне сприйняття, крім слуху, вимагає високого рівня інтелектуального розвитку, багату емоційну культуру, творчу уяву. Воно пов'язане з переживанням і усвідомленням змістовного розмаїття конкретного твору. Науковці та музичні діячі вивчали та досліджували аспекти музичного мовлення і таким чином створювався термін «семантика».

У другій половині XX століття проблема освоєння семантики музичної мови привернула увагу фахівців в області психології, музичної педагогіки, музикознавців, виконавців.

На сьогодні проблема музичної семантики відноситься до досить актуальних тем і потребує вивчення та дослідження, так як робіт за цією темою недостатня кількість. Існування семантики підтверджує той факт, що значення полів, котрі розвиваються та формуються на її основі, ідентичних або близьких за значенням велика кількість і ми знаємо лише їх малу частину. Але між цим, потрібно рухатися у напрямленні вивчення семантичних процесів. Шляхи доказу можуть бути різноманітними. Одні з них пролягають через застосування спільних положень семіотики, досягнення лінгвістики, культурології як явлення музичного мистецтва, що представляє собою рух від загальних до приватних. Якщо теорія не суперечить

факту, значить, вона допустима, але на кожному етапі проблема допустимості виникатиме знову і знову і при цьому вимагатиме усе більш жорстких критеріїв. Ось чому особливої привабливості набуває інший шлях від частки до загального, який дозволяє робити висновки на основі вивчення самих фактів і цим дозволяє досягати несуперечності теоретичних узагальнень.

Семантика (греч. - значення одиниць мови) - сутнісна сторона музичної мови; сенсовий, образно-виразний або образотворчий знак в музиці. Семантика музичної мови, засоби виразності в музиці, образно-емоційний лад, аналіз музичного твору - поняття невід'ємні, і знаходяться у ряді найважливіших проблем музичного утворення усіх рівнів. Арановський в "Тезах про музичну семантику" [1], вказував, що це значення має таку високу міру невизначеності, що, здається, межує з невизначністю. Насправді, жодне з тих імен, які йому давалися, - "зміст", "семантика", "сенси" - не охоплює його повністю і здатне "висвітлити" лише невелику частину сторони питання, залишаючи в тіні інші.

Музична семантика - одна з тем, що інтенсивно розробляються в музичних дослідженнях. Даний термін ми можемо використовувати не тільки в зміненнях стилю, жанру, але і значення інструментів в музичних творах. Детальний опис музичних семантичних «формул» в конкретних стилях, в творчості композитора виявляється складною проблемою створення «інтонаційних» словників. Термін "семантика", введений Асаф'євим спочатку для позначення прямих зв'язків окремих музичних прийомів з життєвими прообразами. Цей термін міцно увійшов в ужиток музичної науки, поступово знайшовши відтінки, відмінні від його значення в лінгвістиці. Він став широко застосовуватися для виявлення змістовного плану як в музичній мові, так і в музичному творі. Саме таке значення надавав поняттю "музична семантика" Б. Асаф'єв : використовуючи лінгвістичний термін, він наповнює його музичним змістом, що не ігноруючи при цьому спорідненості вербального і невербального мистецтв на основі їх загальної інтонаційної природи: "Як у інтонації мовної (людська мова), так і в музичній помітні деякі відносні постійні і характерні звукові значення, постійні остільки,

оскільки постійні викликають їх причини. Вони є тим же, чим в мовної інтонації її різні категорії, види і відтінки.

Ч. Пірс виділяє два роди знаків виразності: це знаки-індекси, за допомогою яких в музичному мистецтві передається зорова наочність, і знаки-символи, завдяки яким в музичний твір привноситься понятійний початок. Таким чином, можна виділити два головних полюси семантики. Перший з них базується на емоційних відчуттях і предметних образах, які виникають як у професіоналів, так і у любителів. Другий же вид ґрунтується на професійній семантиці, яка формується навколо музично-композиційних засобів. Між цими типами розміщується часткова семантика, яка концентрується на явищах жанру і стилю. Внаслідок цього, при розгляді художнього твору ми можемо використовувати семантичний метод, який дозволить нам розшифрувати смислові структури музичного тексту, його стійкі інтонаційні оберти, які формують лексику.

До суттєвих структур, крім семантичних фігур, також відносимо види поетики, не пов'язані з музичними засобами: герої, персонажі, монологи, діалоги, сюжети, картини, орнаментика. Семантика вивчає яким чином певні знаки і образи зберігають і створюють картину повного завершеного, тематичного твору в цілому. Характеристика всіляких образів спирається на засоби музичної виразності, які пустили своє коріння ще в класичному мистецтві. Найпростіші способи виразити характер і образ зазвичай це тональність, мелодія і фактурність, енергійна моторика, яскраві мелодійні ходи на широкі інтервали, емоційні пасажі – всі ці компоненти дають нам можливість перейнятися, прожити і відчувати головну тему, головну думку музичного твору, яку нам хотів передати автор. Такий семантичний комплекс - від урочисто-радісного тріумфування до драматичної поетики - можна зустріти у творах багатьох композиторів - романтиків. Таким чином, осмислення питань, пов'язаних з семантикою музичного мистецтва, завжди залишається актуальною, в рамках будь-якого історичного стилю. Музична мова і його значення можуть бути глибоко зрозумілими в контексті свого часу, індивідуального стилю.

При розгляді жанрів і стилів для розкриття семантичного значення в творах ми вивчаємо авторський текст, звертаємо увагу на деталі. Семантичний аналіз твору є роботою, яка допомагає визначити постановку художнього завдання, заснованої не тільки на інтуїтивному сприйнятті, але і на науковому методі вивчення авторського тексту. При аналізі твору багато нам може сказати сама назва твору. Якщо програмний твір, з конкретним образом, то нам автор спочатку дає тематику твору. Якщо назва твору жанрова, то забираються всі межі і для нас відкривається світ нашого сприйняття і уяви. Характер і темп також дає нам можливість уявити образність твору. Багатство фактури, насиченість динамічних відтінків, варіювання ритму, штрихові зміни і наявність всіляких засобів виразності - все це компоненти «фарби і пензлика» нашої уяви. Все це дає нам можливість сформувати цілісний образ.

Поняття семантики тембру знаходиться у нерозривній єдності із уявленнями про «темброве амплуа інструмента», а також «звукообразу інструмента», що ілюструє дослідження Г. Косенко [18]. Авторка пропонує власне визначення тембрового амплуа як «широкої амплітуди характеристик, що залежить від внутрішніх та зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього застосування в практиці суспільного музикування у зв'язку з певними видами музики» [18, с. 7].

В цілому темброва семантика, за Г. Косенко представлена дворівневою системою із критеріями загального рівня – «роль у практиці музикування, наявність інтра та позамузичного змісту та історико-стильовий контекст» та «особливого» [18, с. 11]. На другому рівні семантика визначається нею як «знакова система, котра фіксує константні риси звукообразу інструмента» [18, с. 12]. Серед семантичних амплуа альта вона виділяє «схильність «до філософських, меланхолійних, ліричних образів», а також кардинально протилежних – «напружено драматичних, екстатичних, та, навіть, ексцентричних звукообразів» {с. 12 – 13}. Деякі твори ілюструють семантичну «об'ємність», втілюючи звукообрази протилежної семантики «від ліричних медитацій до звукообразальної сонорики» [18, с. 13].

Висновки до Розділу 1

Історія зародження флейтового мистецтва починається багато тисячоліть тому і налічує у своєму складу велику кількість різновидів, що беруть свої витoki з різних країн, але мають однаковий спосіб звуковидобування та акустичних властивостей. Флейта завжди займала вагоме місце у музичному мистецтві і поклала зародження духового мистецтва в цілому. Якщо до XVIII століття найбільш відомою була велика флейта, то далі поступово своєї популярності стали набувати і інші члени сімейства, після їх створення та подальшого удосконалення відомим майстром та флейтистом Теобальдом Бьомом : флейта-*piccolo* та альтова флейта.

Флейта-*piccolo* дуже схожа з великою флейтою за своїм виглядом, але вона в два рази менша за розміром та вища за звучанням, її діапазон від до другої октави до мі п'ятої октави. Вона вважається найменшим та найвищим серед інструментів симфонічного оркестру. Звук інструменту дуже пронизливий, дзвінкий та блискучий, що допомагає посилювати оркестрові *tutti* та кульмінаційні фрагменти творів. Зазвичай композитори використовували її для передачі образу казкових персонажів, пастухів, стихій, військових походів, танцювальних настроїв, фольклорних обрядів та ін.

На початку свого шляху флейта-*piccolo* виступала в якості допоміжного інструменту у оркестрових партіях. Цей інструмент почали використовувати у своїх симфонічних творах такі композитори, як В. Моцарт, А. Вівальді, Л. Бетховен, їх наступники Д. Шостакович, Г. Берліоз, А. Шенберг, М. Равель, М. Римський – Корсаков, А. Лядов.

В основному флейту-*piccolo* використовували у симфонічних та духових оркестрах, але згодом вагоме місце у її репертуарі зайняли камерні ансамблі та сольні твори. Найвідомішими представниками концертного жанру стали три

концерти для флейти-*piccolo* А. Вівальді, Концерт для флейти-*piccolo* та фортепіано Л. Лібермана.

У XX – XXI столітті композитори поступово почали звертатися до флейти-*piccolo*, поповнювати репертуар, наближатися до неї, як до окремого сольного інструменту, демонструючи її виразні можливості, технічні та звукові особливості, що притаманні сольним інструментам. У сучасному музичному мистецтві існує велика кількість творів для даного інструменти, в якому поєднуються різні стилі та жанри. Флейта-*piccolo* приймає на себе образи не лише у жартівливому та дзвінкому характері, а й пасторальні, спокійні, філософські, які вона передає завдяки своїм акустичним та технічним властивостям.

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИКА ФЛЕЙТИ-*PICCOLO* В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ *PICCOLO* З ОРКЕСТРОМ

2.1. Концерт для флейти-*piccolo* а-moll А. Вівальді: жанрові та стилізового особливості.

Антоніо Вівальді став одним з перших композиторів, який написав концерти майже для всіх інструментів і заклав фундамент для розвитку епохи концертного жанру. Особлива увага була приділена скрипці, адже сам він блискуче нею володів, але й духові інструменти займали велику частину його концертного репертуару. Композитор писав для багатьох духових інструменти у всіх жанрах : сонати, концерти і особливо вражає його поєднання різних за тембром інструментів у тріо, квартети та невеликі оркестри.

Жанр концерту займає одну з найбільших частин репертуару композитора. Він вважається новатором у цьому жанрі, хоч до цього і існували концерти, але А. Вівальді структурував концерт за частинами, для більш логічної побудови і показав зв'язок соліста з оркестром, підкреслюючи особливості кожного з них.

Концерт для флейти-*piccolo* а-moll А. Вівальді у нотному виданні написаний для *flautino* (сопрано блок – флейта) або ж *ottavino* (один з різновидів малої флейти). У наш час цей музичний твір виконується на сучасній флейті-*piccolo*, винахідником якої став Теобальд Бьом у XVIII столітті.

Концерт написаний у барочному стилі : форма складається з трьох частин, що будується за принципом «швидко – повільно – швидко» і мелодія побудована за принципом контрастного співставлення соліста і оркестру. Концерт витриманий композитором у своєму стилі – життєрадісний та віртуозний, у середньому розділі мелодичний та емоційний. Склад оркестру : перша скрипка, друга скрипки, альт та баси.

Перша частина написана у a-moll, темп *Allegro*, розмір 4/4. Концерт відкривається *tutti* всього оркестру у енергійному, танцювальному характері та піднесеному настрої, вступ у традиційному стилі бароко, малюнок оркестрового вступу забарвлений великою кількістю мелізмів, перші скрипки та флейта проводять тему в унісон, за ними другі скрипки вступають каноном через чотири восьмих ноти з головною партією. В мелодії використовуються синкопи на третю долю, таким чином у деяких місцях вона стає сильніше першої, що додає енергійності мелодії в цілому. З синтаксичної точки зору музичний матеріал першої частини побудований на ритмічній фігурі :



Діалог між флейтою, першими скрипками та другими скрипками постійно продовжується, так у п'ятому такті ми бачимо, що на третю долю грають другі скрипки в долю, а перші скрипки з солістом грають на «і» слабкі долі. Далі ритмічний каркас тримають альти та другі скрипки, завдяки пульсації шістнадцятими нотами. Флейта у головній партії проводить легку та невимушену мелодію, також виходячи з попереднього матеріалу збагачена мелізмами. Відбувається постійне чергування *tutti ma solo*. Побочна партія побудована за принципом секвенції та терцових ходів по гаммі. Перед новим оркестровим вступом флейта виконує віртуозні пасажі та цілий ряд трелей, соліст передає мелодію оркестру.

Перед головним проведенням партії з'являються трелі у флейти та скрипок, які композитор використав на нестійких тонах ладу, завдяки цьому трелі набувають виразності і поступово підводять нас до вступу соліста. З 16 по 23 такт флейта вступає у свою головну партію разом з басами. А. Вівальді використовує цікавий регістровий хід – флейта грає у третій октаві (найвищій діапазон), басы – у великій октаві, і між ними інтервал у п'ять октав. Після наступного *tutti* акомпануючі басы змінюються на перші

скрипки, що створює менший інтервал з флейтою у дві октави. Таким чином Вівальді урізноманітнює музичну тканину диференційованими фарбами.



Найвіртуознішим фрагментом флейтової партії є 73 – 85 такти – тріольний рух шістнадцятими на фоні акомпануючих восьмих скрипками та альтами, басова партія відсутня, що не обтяжує рух мелодії. Композитор, більш за все не використав у даному фрагменті басову партію, що б забезпечити флейті більш легкого руху і акомпанемент не затримував мелодію. Всі місця оркестрового *tutti* побудовані на вступній мелодії, перші та другі скрипки грають її каноном.

Друга частина у темпі *Larghetto*, тональність залишається a-moll. Друга частина схожа на ліричну арію, що змушує слухача звернути увагу на вираження почуттів соліста та почути чисті і прозорі мелодичні інтонування. Експозиція виконана всім оркестром разом з солістом, досить сильно виділяються синкопований ритм, що вже у 3 такті підкреслюється завдяки трелям на другу та четверту долі і триває впродовж всієї мелодії. Протягом всього концерту партія флейти починається разом з оркестром і не виділяється окремими оркестровими *tutti* від сольної партії, це підкреслює, що даний твір не є протиставленням соліста та оркестру, а лише що вони є продовження один одного та становлять цілісний організм. Вся мелодія другої частини простягається від першої до останньої ноти змістовно майже не зупиняючись, флейтові ауфтаки приховані оркестром.

У своїй темі флейта використовує зазивні квінти через пунктир в мелодії, гармонія показується тонічним квартсекстаккордом і далі мелодія розвивається через домінанту. Ритмічні фігури у соліста постійно підкреслюють синкопи. Пунктирний ритм та синкопи допомагають мелодії

залишатися у енергійному настрої, не дають солісту перейти до ліричного образу, а залишатися у піднесеному настрої світлої радості.

Мелодія у перших та других скрипок побудована на традиційному гармонічному пульсуючому русі восьмих нот, одноманітному ритмі, що грають свою партію ледве помітно, створюючи гармонічне заповнення та легкий акомпануючий фон для сольної флейти. Потягом всієї частини альти та бас виконують гармонічні функції по восьмих нотах. В другій частині ефект протиставлення відсутній, а відчувається лише невагомий та спокійний, нагадуючи молитвений настрій. Ця частина насичена виразністю та ритмічною пульсацією. З 18 по 22 такт. у флейти досить технічний момент, що потребує віртуозного володіння диханням та звуковедінням :



Виконання поспіль чотирьох трелей у ритмі дві тридцять другі та шістнадцята досить складно і потребує віртуозного володіння технікою пальців. Синкопованість мелодії та пунктирний ритм другої частини допомагає більш виразно виконати головну партію. Друга частини за своїм розміром не велика і важливо відмітити не має повторів, а лише розробка головної партії і одразу фінальна частина. Вступ та фінальна частина складаються з двох тактів і будуються по акордам тонічного тризвуку, що виконує весь оркестр з солістом і завершує другу частину.



Щодо регістрів у партії флейти задіяний найзручніший для неї регістр другої та третьої октави (за звучанням регістр третьої та четвертої октави). Композитор написав партію для флейти максимально звертаючи увагу на технічні особливості інструменту. Також це стосується і штрихової палітри

виконання. Майже постійно ми бачимо розмежування долей *legatto*, і лише іноді перші опорні ноти на *detache*. Виконавцю на блок – флейті легко вдається вигравати складні секвенційні звороти з таким штрихом, адже таким чином можлива менша затрата енергії і з'являється можливість не обривати музичне фразування для ауфтактів, й також такий штриховий варіант надає опору на головні долі.

Третя частина Концерту у темпі *Allegro*, розмір 2/4, темп досить стриманий. Що характерно для музики бароко. Музика побудована на матеріалі першої частини і будується на чергуванні *tutti ma solo*, що є характерним для структури концертів епохи бароко. Експозиція побудована на танцювальному мотиві і триває 21 такт, перші чотири такти стрімка мелодія на *f*, наступні чотири більш мелодійна на *p*, з синкопними фігураціями, що відсилають нас до теми першої частини.

Музика починається впевненим туттійним акордом в ля мінорі, в аспекті *forte*. Він розробляється стрімкими шістнадцятими в скрипках, приводячи гармонію в аналогічно впевнену домінанту через 2 такти. Впевнений вступ триває 6 тактів. Далі композитор протиставляє образи і наступна тема, проведена в аспекті *piano* розкриває новий ліричний образ, який згодом буде широко розкритий в партії соліста. Гармонія не відрізняється сильною виразністю. Переважають ходи T-D.

В останніх тактах оркестрового вступу, в групі скрипок, використовуються інтервали, що перевищують октаву - дуодецими. Це дозволяє навіть маленькому за складом оркестру звучати потужно і широко. Вступ закінчується на впевненому туттійному акорді ля мінору.

Проведення першої теми у соліста, триває 21 такт, з акомпануючим басом восьмими нотами, що створює гармонічну основу для теми флейти дрібними тривалостями. Такий же прийом ми могли спостерігати в першій частині концерту. У партії соліста в основному використовуються звернення акордів: ля мінору, сіль мажору, фа мажор. В кінці розробки кожного з акордів використовуються дуже великі інтервали, аж до дуодецими, що

представляє серйозну технічну складність для соліста. Вихід з першого проведення теми супроводжується гамообразними пасажами, 32-ми тривалостями.



Основний розділ - тема флейти побудована на чергуванні дрібних тривалостей - один такт шістнадцяті, другий три тріольні фігури і одна восьма. Тріольний ритм прикрашає основну мелодію. Наступний вступ соліст виконує арпеджовані модулюючі акорди :



Друге проведення оркестрового *tutti*, триває лише 10 тактів і повторює мелодію експозиції. Наступний фрагмент соліста розробка – хвильоподібний рух шістнадцятих по гармонічним ступеням з акомпануючим басом, в цьому фрагменті партія басу без першої долі, вона доручені верхнім нотам флейти, що підкреслюють завдяки високому третьому регістру першу долю. Після третього проведення оркестрового *tutti* у флейти змінюється настрій енергійної мелодії на більш ліричний та співочий, й додаються елементи орнаментики. Слушно відмітити, що як і в першій частині такі фрагменти супроводжують лише скрипки та альт, басова партія відсутня, для полегшення гармонії та більш легкого та невагомego звучання музичної теми.



Музична тканина третьої частина побудована на принципі перекликання соліста та оркестру, діалозі між ними. Перед кожним новим фрагментом соліста вставлені невеликі вставки головної партії оркестру, і повторюються 3 рази, а крайні музичні проведення звучать у повному обсязі на *forte*, передаючи піднесений настрій музичної тканини. У третій частині композитор мінімізував акомпануючий оркестр і використовує або партію

басу з підтримуючим гармонічним супроводом соліста, або ж скрипки з альтам восьмими нотами по акордами гармонії, лише для створення пульсації.

Таким чином, можемо сказати, що Концерт для флейти-*piccolo* витриманий у класичній традиції концертів епохи бароко. У даному творі ми можемо помітити той вагомий внесок, що зробив Вівальді у жанр концерт. Чітке структурування музичної тканини, формування основних розділів твору та їх послідовність, взаємодія між солістом та оркестром, виведення соліста на перший план для показу технічних та звукових властивостей – основні особливості стилю та новаторства А. Вівальді.

Концерт став знаковим для флейтистів, які вирішили акцентувати вектор своєї майстерності на флейті-*piccolo*. Композитор значно посилив технічні вимоги до виконавців, поставивши високу планку для можливості виконання цього концерту. Це сприяло розвитку інструменту та модернізації його компонентів. Багато композиторів наступних поколінь використовували флейту-пікколо у своїх оркестрових партитурах, доручаючи їй сольні партії саме завдяки тому, що концерти А. Вівальді виявили технічну та музичну виразність флейти-*piccolo*.

2.2. Концерт для флейти-*piccolo* з оркестром Л. Лібермана.

Звернення сучасних композиторів до жанру концерту для флейти-*piccolo* свідчить про активне переосмислення ролі цього тембру із додаткового видового в сольний, потенціал якого може бути розкритий в рамках крупної форми та в діалозі із оркестром. До жанру концерту звертаються Л. Ліберман (1996), А. Дорман (2001), Дж. Манукян (2002), Т. Гудмен (2007). Деякі з цих творів вже стали постійною частиною репертуару пікколоїстів, як, наприклад, Концерт Л. Лібермана, на інші ще очікує визнання.

Концерти для солюючих духових посідають важливе місце в доробку Лоуелла Лібермана (1961), американського композитора, піаніста та

диригента. Окрім Концерту для флейти-*piccolo* з оркестром, він є автором флейтового, кларнетного концертів, а також подвійного - для флейти та арфи з оркестром.

Л. Ліберман написав Концерт для *piccolo* з оркестром в 1996 році на замовлення Яна Гіппо / Jan Gippo - відомого пікколоїста, викладача та автора однієї з сучасних методик гри на флейті-*piccolo*, опублікованої в 2007 році: «Флейта-*piccolo*: повний посібник з аплікатури, репертуару та історії» / «*The Complete Piccolo: A comprehensive guide to fingerings, Repertoire and History*» (2007). І не зважаючи на те, що історична частина цієї роботи є переказом дисертації Т. Вакер [59], як свідчать дослідники [43], його внесок в розвиток виконавства на *piccolo* не применшується. Саме цей концерт є точкою відліку для жанру концерту в репертуарі флейти-*piccolo*.

Концерту для *piccolo* присвячено ряд зарубіжних праць, зокрема дисертація К. Райс, де вивчаються особливості «тональних процедур» Л. Лібермана, здійснюючи на нього проекцію теорії пост-тональності, запропонованої Йозефом Штраусом. Насправді використання окремих елементів тональності при відмові від функційних зв'язків і при співставлень далеких за спорідненістю акордів має багато різних найменувань – і статична тональність, і 12-ступенева діатоніка, тому поняття «пост-тональності» можна сприймати як доволі загальне пояснення тональних процесів.

К. Райс стверджує, що дорогу флейтовим творам в творчості Л. Лібермана відкрила флейтова Соната ор. 23 (1987), яка «миттєво потрапила в стандартний репертуар відразу після прем'єрного виконання» [56].

Перед аналізом концерту, К. Райс, по-перше, посиляється на замітки самого Л. Лібермана, який вказує на наявність 12-тонового ряду в основі варіацій в другій частині, контраст фіналу, який «залишає позаду серйозність перших двох частин», а також про використання трьох цитат. Це, на думку дослідниці стає ключем для розуміння твору.

Аналізуючи Концерт, К. Райс схиляється до визначення першої частини як «п'ятичастинної арочної форми – АВСВА – вільно побудованої на основі

сонатного *allegro*» [55, с. 12]. По-перше, замість «п'ятичастинна форма» ми б використали термін «концентрична», а, по-друге з такої позиції початкове ліричне *Andante* повинно розглядатися як експозиція, що доволі як з темпової точки зору, так і в плані тематичного наповнення (дві ліричних теми).

Друга роздглядається К. Райс як «тричастинна на поверхні, але підрозділи виявляють арочну форму» [55, с. 26]. Дослідниця аналізує також усі проведення 12-тонового ряду, наочно підкріплюючи аналіз схемою, що доволі вичерпно ілюструє процес використання принципів 12-тоновості додекафонного типу [55, Див. Схема, с. 27].

Єдине визначення форми, з яким однозначно можна погодитись – це форма фіналу, яка, на думку К. Райс, наближена до рондо з трьома епізодами, серед яких перший повторюється в третьому, тобто має схему АВАСАВ(А) [55, с. 38].

В висновках К. Райс висловлює тезу про те, що Л. Ліберман «порушує тональність, ніколи не залишаючи вимір знайомого» [55, с. 56]. Ця думка представляється однією з найважливіших в дослідженні. При цьому майже не приділяється уваги специфіці трактовки інструмента. В висновках зазначається лише, що твір є доволі складним навіть для «широко визнаних виконавців, оскільки він вимагає повного володіння зазвичай допоміжним інструментом з метою підтримання енергії для втілення різноманітних образів, представлених в цьому 25-хвилинному творі» [55, с. 56].

Перша частина Концерту, *Andante comodo* – *Allegro* – *Andante*, 5/4 побудована у вигляді складної тричастинної форми, являє собою своєрідний «концерт в концерті», оскільки повільний розділ можна розглядати як окрему самодостатню частину, яка передує швидкому *Allegro* із ознаками сонатної форми. Така форма була характерна для ранніх *sinfonia*, а також простежується в деяких симфоніях Й. Гайдна, в яких ключовий контраст «виноситься за дужки» сонатного *allegro*.

Отже, початкове *Andante comodo*, *A-dur*, виконує функцію повільної інтродукції, ліричної за змістом. В ній можна виділити два невеликих розділи,

однак в процесі розвитку можна бачити доволі вільне нанизування нових тематичних елементів замість їх розвитку. Чергування соліста та оркестру утворюють в цій частині «вільний обмін думками», своєрідний пошук діалогу, який знаходить втілення лише у взаємопроникненні обох партій початковим мотивом *piccolo*.

Andante відкривається коротким оркестровим вступом світлого характеру, в якому виділяються арпеджіо арфи. Вони налаштовують на пасторальний колорит, який тільки підкріплюється наступним *solo*. У нього розвивається кантиленна, з елементами нагаданості, тема, яка орієнтує на тональний центр *A-dur*, хоча відповідних знаків немає. Один із провідних мотивних зворотів, який багаторазово повторюється і потім буде набувати секвентного розвитку являє собою фігуру обспівування тоніки:



Педалі високих смичкових, у супроводі мірних ударів вібрафону у вигляді поодиноких «крапок» по звуках тризвуків надають темі чарівного колориту. Після завершення експозиції теми у оркестра проводиться лірична тема, в якій мотив-обспівування стає лише одним із елементів, який пронизує всю фактуру. До оркестру згодом приєднується соліст. Флейта грає вільний гамоподібний пасаж в низхідному напрямку (т. 20), який стає контрапунктом до оркестрового тематизму. Поступово флейта повертається до свого ключового мотиву, який знову обігрується у вигляді тривалої секвенції (тт. 24 – 25).

Оркестр вводить новий тематизм, пов'язаний зі сферою казковості і фантастики, про що свідчать колористичні гармонії і нашарування казкових тембрів. В новій темі *piccolo* (т. 39) посилюється казковий колорит. Арпеджіо арфи, смичкові педалі ріднять її з першою темою. Однак ускладнюється ладова структура – до ознак *A-dur* додаються хроматичні ступені. Зникає і елемент пасторальності. Переважає наспівність. Постійна гра мажоро-мінору надає музиці риси колористичності. Незважаючи на зовнішню простоту ця тема не

менш складна для виконання, ніж перша, оскільки вона передбачує гру тихою динамікою, підкресленою ремаркою *dolcissimo*, в високому регістрі що, як свідчить В. Геберт, є одним із найскладніших завдань для *piccolo*.

Розвиток другої теми безпосередньо перетікає в другу частину форми, **Allegro**.

Його початкова тема нагадує віртуозний етюд соліста із оркестровим супроводом. Мелодія рухається по звуках акордів – спочатку мінорного квартсекстакорду *a-moll*, потім – *Des-dur*. Після цього повертається *a-moll* із подальшим рухом до *e-moll* та енгармонічною заміною *dis=es*, що приводить до гармонії квартсекстакорду *As-dur*. Без очевидного виходу в сферу хроматики ми бачимо як відбуваються доволі вільні співставлення гармоній. Після відхилення в *cis-moll* (т. 78 – 79) відбувається поступове повернення і закріплення *a-moll*, чим і завершується експозиція даної теми. Легкі стрибки *staccato* постійно чергуються із *legato* (в поступених ходах). Це робить тему доволі складною, незважаючи на рівність ритму (вся вона викладена вісімками).

Друга фаза форми (т. 83) може бути визначена як сполучна в оркестрі звучить тема, в той час як у соліста з'являється мелодичний контрапункт кантиленного плану. Тут відбувається вихід за межі тональності, тому доволі важко визначити цей етап як експозиційний

Ритмічна енергія, властива головній темі, повертається в партію *piccolo* із новим етапом форми (т. 97). Його можна розглядати як другу тему (тим більш, що музика набуває тональної визначеності – *d-moll*). В партії соліста відбувається активне чергування *staccato* та *legato*, а також стрибків із секундовими ходами стає частішим. Активно використовується рух на допоміжний хроматизм, фрази розриваються паузами. При цьому ритм вісімок залишається незмінним. Цей етап безпосередньо перетікає в репризу основної теми **Allegro**.

Віртуозність тільки посилюється в репризі (т. 111), яка має вигляд варіації, де рух восьмих замінюється на гамоподібні фігурації у вигляді

тріолей восьмих. Тут знову відчувається основна тональність і використовується та ж послідовність гармоній, що і на початку (*a – Des – a – As*). Після кадансу в основній тональності раптово повертається тема I частини, викладена варіантно (т. 125). Невдовзі звучать інтонації і першої теми першої частини (тт. 152 – 154), а після них – арфові арпеджіо, які нагадують про початок Інтродукції (тут до них приєднується фортепіано). Ремінісценції тем першої частини змінюються новою кантиленною мелодією у соліста, що продовжує звучати на «казковому» фоні інтродукції. Завершується розвиток цієї теми закріпленням світлого *D-dur*.

Tempo I – Реприза початкового *Andante*. друга частина форми викладена варіантно. Всупереч світлому екстатичному настрою завершують частину таємничі і навіть зловісні удари літавр.

Отже, в першій частині можна бачити ознаки складної тричастинної форми, де центральний розділ, в свою чергу, теж має ознаки тричастинності і водночас в розвитку залучає елементи тематизму крайніх розділів. Такий підхід свідчить про ознаки *sinfonia*, які склалися із повільної інтродукції і сонатної форми, і тим самим на цьому етапі композиція твору уже могла б бути завершена. Саме це і дозволяє розглядати дану частину як «концерт в концерті».

Друга частина концерту, Adagio, 3/4, як і перша, не має ключових знаків, хоча на початку встановлюється тональність *d-moll*. За формою вона наближується до тричастинної репризної форми із контрастною серединою і каденцією (*quasi*-каденцією).

Відкривається розгорнутим оркестровим вступом, в якому у смичкових активно нашаровуються скорботні секунди.

Piccolo вступає із темою пісенного характеру із контрапунктом високих дерев'яних в оркестрі, через що початковий виклад теми набуває *quasi*-органного, «хорального» звучання. Надалі мелодія соліста рухається в вищий регістр (тт. 21 – 25). Композитор використовує «підступні» *pianissimo*, які складають неабияке випробування для виконавця. Як і в першій частині,

Л. Ліberman тяжіє до далеких тональних співставлень, як наприклад із *Desdur* (т. 21), при цьому не виходячи в сферу хроматики.

Розвиваючи ідею діалогу із іншими духовими, після завершення експозиції теми у соліста, композитор надає соло трубі (т. 26). Надалі мелодичний фрагмент доручається флейті (т. 34), після чого повертається соліст.

Друга тема частини (тт. 37 - 51) світла і нагадує ліричний тематизм першої (*Andante comodo*), тільки у більш відвертому романсово-сентиментальному тоні. Розвиток цієї теми (від т. 52) позначений появою віртуозних гамоподібних пасажів в ритмі шістнадцятих у соліста, які тяжіють до хроматики. В оркестрі, в свою чергу, проступають мінорні барви. Тим самим затьмарюється характер світлої теми.

Раптовий перелом (т. 69) починається з удару в оркестрі і появи пульсації вібрафону (потім – інші інструменти). На цьому фоні звучить нова тема у *piccolo*, екзотична за своєю ладовою структурою. Вона насичена повторюваними потрійними форшлагами, які надають їй орієнтального характеру. Врешті з неї народжується мотив із півтоновою треллю (тт. 84), яка розвивається секвентно, нагадуючи пташині трелі (тт. 84 – 91). Вона органічно перетікає в *quasi cadenza* (т. 94), де розгортається *quasi*-імпровізаційний епізод. Спочатку тут звучить мелодична лінія із прихованою поліфонією – нижній голос рухається а верхній обіграє секундову інтонацію, що виросла з попередньої трелі. Надалі з'являється орієнтальний колорит – мелодія рухається по звуках подвійно-гармонічного ладу (т. 108 – 110). Віртуозні гамоподібні фігурації (т. 112, 114) чергуються із «пташиними» трелями (т. 111, т. 113). Після досягнення мелодичної вершини, каденція завершується.

Реприза (від т. 120) змінена гармонічно (в ор)кестрі з'являються мажорні барви) і загострюється ритміка в партії соліста (з'являються короткі пунктири). Протягом усієї репризи відбувається коливання між мажором та мінором. Після проведення теми у соліста звучить оркестрова версія другої теми (від т. 127), в якій проступає яскрава вальсовість, що постійно

вуалювалася до цього моменту. Після цього проведенням теми, що являє комбінацію початкової та вальсової, доручається солісту. Від оркестрового її відрізняє насиченість хроматизмами і далекими співставленнями. Повертається і початковий «хорал» духових. Замикає частину умиротворена кода оркестру, в якій переважають тембри смичкових.

Фінальне *Presto*, 2/4, як і попередня частина, тяжіє до сфери *d-moll* – *D-dur*. Його основна тема нагадує відчайдушну стрімку польку. Друга тема, що виникає на фоні ритму скачки у фортепіано (т. 36), навпроти кантиленно-пісенна (*es-moll*). Її мелодика і ритміка є щось банально-простодушне, що робить її майже карикатурною. Ритмічне остинато, започатковане фортепіано, підхоплюють низькі смичкові. В темі замість банальних рис скоро проступають гротесково маршові, що посилюється тембром ксилофона та передачею мелодії трубам.

Повернення польки (т. 77) відіграє функцію повторного проведення теми, після чого звучить новий матеріал.

В другому епізоді у соліста вводиться нова тема. Віртуозні репетиції з підстрибуваннями (тт. 133) флейти-*piccolo* супроводжуються терпкими секундами в оркестрі, що має комічний, незграбний ефект. Гротесковість цієї частини сягає кульмінації, коли з мелодії – розгойдування секундової інтонації у соліста (тт. 160 – 165), в оркестрі раптово народжується тема головної партії Симфонії № 40 *g-moll* В. А. Моцарта. Втім вона швидко витісняється темою польки.

Третє проведення рефрену (т. 175) відбувається на новому висотному рівні, через що «дратівливість» цієї теми підвищується. Завершується воно пронижливою кульмінацією.

Третій епізод (т. 206) – є комбінованою репризою і розвитком різних тем. Спочатку в оркестрі на фоні фортепіанного остинато (з початку частини) розгортається лірична тема, що нагадує про перший епізод. Потім залучається соліст, партія який викладає пісенну тему, що тяжіє до *g-moll*, на фоні чого в оркестрі виникають нові алюзії до Симфонії В. А. Моцарта. І знову спроба

викладу теми переривається темою соліста (матеріал другого епізоду). На цьому фактично будується фінальна кода, де панують максимально високі тони у *piccolo*, доходячи до п'ятої октави.

2.3. *Piccolo Concerto* А. Дормана.

Теоретичне осмислення творчої спадщини Авнера Дормана (1975) – «ізраїльського американця» - композитора, викладача і диригента знаходиться поки що в перспективі музикознавчої науки. Втім, що воно відбудеться, сумнів немає, адже композитор уже спіткав визнання на цьому поприщі і користується попитом у виконавців. Так, за *Nigunim* для скрипки з оркестром композитор отримав Премію Азірелі за єврейську музику у розмірі \$ 50 000 [45].

Оглядаючи жанрову палітру творчості А. Дормана, можна зрозуміти, що жанр концерту посідає одне з провідне з місць. Окрім *Piccolo Concerto* (2001), він пише концерти для саксофона (2003), мандоліни (2006), а також більш традиційних тембрів - скрипки (3 концерти: 2006, 2017, 2019), фортепіано (3 концерти: 1995, 2009, 2021), віолончелі (2013).

Piccolo Concerto (2001) написаний для солюючої флейти-*piccolo* із камерним оркестром – смичковими та фортепіано, тому назву твору можна зрозуміти і як «Маленький концерт». Доволі скромний інструментальний склад, відсутність духових в партитурі, вирізняють цей твір з-поміж інших концертів. Однак залучення фортепіано все ж таки свідчить про спільний із іншими творами тембровий патерн.

Цикл складається з трьох частин (загальна тривалість 13'30''). Перша частина, *Allegro*, супроводжується ремаркою «дуже серйозно і драматично»/ «*groovy serious, and dramatic*», свідчить про прагнення композитора до розширення виражального потенціалу *piccolo*, оскільки сфера серйозних образів ще не була розкрита в попередніх творах. Друга частина, *Adagio*

cantabile, виступає ліричним центром циклу. Фінальне *Presto* є блискучим фіналом. Концерт присвячений Ліору Ейтану /*Lior Eitan* – одному з провідних ізраїльських флейтистів. Серед виконавців твору також Естер Естебан/ *Ester Esteban*,

В передмові до партитури [41] композитор відзначає, що початково Ліор замовив композицію для пікколо та арфи. Однак, поки він писав першу частину, зрозумів, що музика більш відповідає концерту. Після ознайомлення Ліора із музикою першої частини, він погодився з цим.

Витоками музичного матеріалу, за задумом композитора служать барокова музика та класицизм, етнічна, джаз і популярна. У відповідності до традиції бароко та класицизму перша частина написана в сонатній формі, «класичній», як стверджує композитор. Крім того, в Концерті, за словами композитора, «використовуються декілька фуг і канонів, і певні секвентні патерни та інші кліше музики XVIII століття» [41]. Етнічне «для вух композитора» - нижні октавні звуки, які близькі до пастиших флейт Середнього Сходу. Можливо, композитор має на увазі флейту ней (із видувним кінцем), яка переважно використовується в музиці Середнього Сходу [50]. Традиція гри на цьому інструменті налічує близько 4000 – 5000 років. Іншою згадкою про цей регіон служить звуконаслідування вітру пустель і Середземного моря в другому розділі другої частини циклу.

Опора на джазову та популярну музику, за словами композитора, відчувається уже в перших нотах концерт, в протиставленні стійкого ритмічного пульсу в басу з синкопами в верхніх голосах, що служить ключовою «композиційною технікою» в даному творі. Доволі часто, класичні та етнічні мотиви супроводжуються короткими репетитивними патернами.

Визначає композитор і специфіку партії соліста. В більшості розділів твору, вона, за його словами, «повинна звучати як імпровізація». В деяких розділах твору, репетитивні ритми разом із *basso continuo* наслідують звуки сучасних драм-машин. Нагадаємо, що драм-машиною називають електронний

музичний інструмент, що імітує звук ударної установки і ударних інструментів. Деякі можуть утворювати штучні звукові ефекти.

З короткої композиторської анотації ми можемо бачити два ключових моменти, які проливають світло на семантичне прочитання солюючого інструмента. З одного боку, це флейта Середнього Сходу, що асоціюється із музикою пустель (флейта ней), з іншого – це імпровізаційна свобода, яка теж може розглядатися як різновид пастуших награвів або східної етнічної музики.

Розглянемо концерт детальніше, щоб розкрити специфіку флейтової семантики в цьому творі.

Перша частина. Вже від початку потужні басові остінато струнних (тон *d*) в поєднанні із синкопованими ритмами скрипок і альтів і фортепіано (квінта *a – e*) , а також гучною динамікою *ff*, орієнтують на сучасну стилістику. Синкопа, багаторазово повторена закріплює акцент між першою та другою долями такту. В основі гармонії утворюється квінтакорд, в якому одночасно можна почути щось первісне і варварське. Опора на цю гармонію зберігається аж до моменту вступу соліста (А, т. 21). Остінато виступає першим елементом основної теми, базою, на фоні якої вже починають формуватися мелодичні елементи у вигляді поступового пошуку достатньо виразного. Вже тут дається в знаки, що композитор не є мелодистом, адже характеристичність тематизму по більшості визначається саме гармонією і ритмом, а не мелодикою. Врешті решт з уривчастих «порхаючих» мотивів в ритмі шістнадцятих у скрипок (т. 15) народжується мотив-фігурація з чотирьох звуків мінорного ладу (*a-h-c-d*), які починають звучати зі слабкої долі і постійно зміщуються, що надає відчуття оновлення. Паралельно із скрипками, мотив викладається у фортепіано. Вслід за експозицією теми в оркестрі вона переходить до соліста (А, т. 21). Тема розвивається у вигляді низки варіантно повторених мотивів, нагадуючи моторний тематизм епохи бароко і тим самим втрачаючи зв'язок із первісною архаїкою, яка відчувалася на початку частини в оркестровій партії. Разом із тим, вся головна партія фактично побудована на одній гармонії *d-moll*

в поліладовому поєднанні із лінією мелодичного голосу, що відповідає не стільки бароковій логіці скільки мінімалістичній. З огляду на її темброве забарвлення і розподіл фактурних функцій (остинато смичкових + жваві мелодичні голоси духових), а також пам'ятаючи про тяжіння до тривалих остинатних пластів, виникає асоціація із стилістикою Ф. Гласа, зокрема творів, написаних для *Philipp Glass Ensemble*.

Архаїка остаточно поступається класицизму в другій, побічній темі першої частини (В, т. 31), яка ілюструє пісенно-танцювальні риси із ознаками аріозної мелодики, опору на *F-dur* гармонічний. Оркестрове остинато зникає, замість нього звучать низхідні арпеджіо фортепіано, нагадуючи класицистичну фактуру. Тема завершується чітким кадансом в *F-dur* (C), після чого відбувається різкий фактурний контраст а солісту доручаються віртуозні карколомні хвилеподібні пасажі, які дисонують оркестровому. Тут же застосовується прийом *frullato* на широких стрибках, завдяки чому флейта звучить майже гротесково. Цей етап можна розглядати як завершення експозиції, тобто заключну партію. В останніх тактах експозиції (D, ц. 52) у соліста звучать сухі уривчасті вісімки із акцентами – *marcato*, завдяки чому виникає аналогія із ударними та з технікою слепу, хоча відповідних позначок композитор не вводить. Тут виникає джазовий колорит, який швидко змінюється в розробці.

Розробка розпочинається з невеликого фугато (E, т. 57), яке відкривають друга та перша скрипки соло. Тут тимчасово відновлюється класична «ідіома». Тема типова для бахівських моторних фуг, містить стрибки із подальшим фігуративним заповненням в мелодиці, а також ритмоформулу «восьма – дві шістнадцятих». Перше проведення теми звучить в лідійському *F*, а друге – *C-dur*. На відміну від інших інструментів, флейта-*piccolo* не підпорядковується правилам і, замість виконання теми в початковому вигляді їй доручається віртуозний контрапункт (т. 62), в якому лише де-не-де простежуються зв'язок із темою. Тріолі, секстолі шістнадцятих, фігуративні та гамоподібні пасажі, якими насичується партія *piccolo*, відразу «перетягують» на себе увагу

слухача. В той же час, третє проведення теми доручається віолончелі (т. 63), а паралельно у альтя соло звучить ще один варіант теми. Надалі фугований розвиток поступається секвентному (ц. 66) і відбувається ряд відхилень в *d-moll*, *g-moll*. При цьому партія соліста активно дисонує оркестру, насичуючись хроматикою (т. 69) і фактично звучить абсолютну автономно.

Тональні рамки повертаються доволі скоро (*F*), але тут уже, замість хвилеподібних пасажів у флейти звучать короткі мотиви із стрибками, що нагадує аріозну мелодику бельканто.

Новий етап (*G*, т. 77) пов'язаний із новим «відривом» соліста від оркестрової партії. Тут віртуозність *piccolo* сягає максимального рівня, а в оркестрову партію поступово проникають остинато з першої теми частини.

Реприза (*H*, *Tempo I*) скорочена, варійована і динамізована. Спочатку повертається лише початкове оркестрове остинато, на фоні якої звучать короткі хвилеподібні пасажі флейти по звуках мінорного тризвуку (*a-moll*, *d-moll*). Другий елемент теми (*I*) повертається оновленим і нагадує пташині трелі – мотиви ще більше розриваються паузами.

Друга тема замінюється новим матеріалом (*I*, т. 107), який представлений короткими розірваними паузами мотивами, що нагадують пташині трелі. Посилують цю асоціацію *frullato*. Надалі в мелодику активно залучаються октавні стрибки. Так само не повертається і матеріал заключної партії. Замість нього звучать секвенції, які нагадують розробку, що підводять до сольного епізоду флейтиста (*L*, т. 135), який супроводжується позначкою *in recitativo style* і перетікає в опціональну каденцію (*optional*), виконання чи відмова від якої залишається на розсуд соліста.

Ліор Ейтан виконує доволі розгорнуту каденцію, яка стилістично нагадує «пташиний» тематизм цієї частини і переважно тяжіє до діатоніки. В ній панує дрібна техніка.

Кода (*M*, т. 139) побудована на матеріалі основної теми, а точніше її остінатного елементу, до якого приєднуються «порхаючі» двозвуччя соліста.

Друга частина, *Adagio cantabile*, відкривається терцовими коливаннями смичкових, які нагадують морський прибій. Партія *piccolo* супроводжується позначкою *cantabile* (тобто «співоче»).

Мелодія флейти діатонічна (*d-moll* натуральний), однак насичена численними групето, які надають їй орієнтального характеру. Мелодія відкривається з морденту - обігрування основного тону *a-moll* VII натуральним ступенем. Однак в кадансі (т. 11) її мелодичний контур спрощується і відбувається закріплення тону *d* через зворот гармонічного мінору, в якому починається і друге речення. Простота гармоній і ладу відсилають до досвіду популярної музики, зокрема напрямку *new age*. Для нього характерне використання флейт, в тому числі східних, а також тривалих акордів синтезатора (педалі смичкових можна порівняти із синтезатором). Серед стилістичних орієнтирів *new* – тибетські піснеспівки, кельтські легенди, медитативність

Наступний етап (т. 12) – розвиваючий. Він відкривається *piccolo*, а потім підхоплюється оркестром.

Своєрідне *solo* відкривається (ц. 19) повтором початкової інтонації теми. Пізніше вона «розгойдується» і переростає в «безкінечну» трель (ц. 23), де відбувається прискорення та наростання інтенсивності вібрато із подальшим його послабленням і уповільненням, на що вказує відповідна ремарка «*accelerando with increasing vibrato followed by ritenuto with decreasing vibrato*». Подібне розгойдування півтонової трелі спостерігалось у Л. Лібермана в центрі другої частини твору, отже навряд чи це можна назвати співпадінням.

Л. Ліберман, Концерт для *piccolo* з оркестром, II ч. т. 84:



А. Дорман, *Piccolo Concerto*, II частина, т. 23:



Другий розділ частини зумовлений оновленням фактури (ц. 24) і поверненням Оркестрова партія заповнюється сонорними трелями, які нашаровуються у різних інструментів, що викликають асоціації із морською стихією. Партія флейти, в свою чергу, насичується недіатонічними ступенями і різноманітними ковзаннями (від визначеної до невизначеної висоти):



Це надає їй схожості із звучанням нетемперованих етнічних інструментів.

В кодї (ц. 36+ 3 т.) оркестр покидає *piccolo*, і партія соліста залишається звучати на фоні поодиноких педалей. Звучить варіант початкової інтонації теми, із форшлагами. Він насичений ліризмом, відчуттям самотності і скорботи. На завершення йому відповідає соло скрипки із флажолетами, неначе імітуючі тембр *piccolo*. Завершується частина в *d-moll*, але останні співзвуччя оркестру розмикають її гармонічно.

Фінал, III частина, Presto. Відкривається жвакими настирливими секундовими «дзижчаннями». Початкові фігурації фіналу із «тупцюванням» на секунді в ритмі шістнадцятих дещо нагадують початок увертюри до «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Однак скоро секундові ходи починають розвиватися в пасажі фігуративного типу. На відміну від однорідних остинато першої частини, тут відбувається їх варіанте варіювання. На фоні чого народжуються різні тематичні елементи. Після тривалої підготовки вступає соліст (ц. 17), однак його тема продовжує розвивати ідею моторного руху, не презентуючи яскравої, рельєфної теми. Він активно обіграє кварто-секундові мотиви. Стихія «відчайдушної» скерцозності. Підстрибуюча тема змінюється «тарантельною». Активно використовує композитор і *frullato*, завдяки чому *piccolo* звучить доволі агресивно.

В кодї (ц. 161) відбувається вихід в сферу хроматики із раптовим фінальним завершенням на тризвуку *d-moll*, що став основною тональністю твору.

2.4. Концерт для флейти-*piccolo* з оркестром Дж. Манукяна. Концерт для флейти-*piccolo* з оркестром Дж. Манукяна був написаний в 2002 році і вперше виконаний в Єревані в Концертному залі Арно Бабаджаняна. Солістом виступила Лорел Енн Маурер/ *Laurel Ann Maurer*. Дж. Манукян – відомий як американський піаніст вірменського походження та композитор. В свої творчості він тяжіє до гостро соціальних тем, драматичних сторінок історії людства, що ілюструє, зокрема його «Симфонія сліз», присвячена вірменському геноциду часів Другої світової війни. На думку К. Паслеса [51], стилістично вона «пов'язана із музикою Прокоф'єва, Равеля та Л. Бернштайна, а також кінопартитурами, традиційним фолком і вірменськими церковними ладами» [51]. Схожий сплав зустрічаємо і в *Piccolo Concerto*.

Незважаючи на відсутність заявленої програми, Концерт, насичений маршовим тематизмом, теж викликає асоціації із темою війни.

Концерт складається з трьох частин, розташованих у відповідності до традиційної темпової логіки «швидко – повільно – швидко» (I. *Agitato assai*, II. *Adagio assai*, III. *Allegro assai*). Перша частина виявляє ознаки сонатності, друга виступає ліричним центром композиції, а фінал має ознаки злого скерцо

Композитор використовує подвійний склад оркестру, а також арфу, фортепіано та розширену групу ударних.

Відкривається перша частина скерцозно-маршевою темою у викладі литавр та низького регістру фортепіано і смичкових. Вона виконує роль теми головної партії. Її характеризує опора на лад а із ознаками подвійно-гармонічного та мінору із низкою понижених ступенів, а також використання тритону як однієї із ключових інтонацій. Поєднання мірних чвертей та *staccato* надає темі дещо зловісного характеру. Інтонаційно тема також нагадує «Імперський марш» Дж. Вільямса з «Зоряних війн» Л. Бессона.

Із вступом соліста (т. 4) «мілітаристські» риси теми лише загострюються – флейті доручається контрапункт, переважно на *staccato* в ритмі восьмих,

який своїм високим регістром надає їй дратівливого характеру. В цьому можна бачити наслідування типовій семантиці флейти-*piccolo*, яка свого часу звучала переважно у військових оркестрах. Надалі в діалог із солістом вступає труба (ц. 10), яка ще більше посилює військові асоціації.

Розвиток теми (ц. 19) відбувається на фоні остинатних чвертей фортепіано та смичкових, які повторюють тон «е».

Друга тема, що виконує роль побічної (ц. 35 + 5 т.) також супроводжується фортепіанним остинато, але більш ускладненим (елементи першої теми, рух на терцію, чергування восьмих та чвертей). Саме тема, доручена *piccolo* – лірична (композитор використовує відповідну ремарку *Lirico*), але дещо відсторонена. В її основі лежить висхідний рух на квінту з подальшим низхідним – на секунду та терцію, що утворює контури лідійського тетраходу. Через поєднання із «імперським» контрапунктом виникає враження, що соліст неначе прагне вирватися з нав'язливого маршового кола образів, але оточення (тобто фортепіано та оркестр) ніби затягують його кожного разу в поле цього образу. Так відбувається і з ліричною темою, яка після двох фраз перетворюється на контрапункт – фігурації в ритмі восьмих на *staccato*, піддаючись впливу.

Нова спроба прориву лірики (С, ц. 44 + 5 т.) більш успішна. Знову звучить лідійський мотив. Однак замість контрастного остинато його супроводжують педалі смичкових та арпеджіато арфи. Втім поодинокі удари фортепіано не покидають тему остаточно і в завершальних тактах експозиції соліст знову «зривається» на маршові поспівки (ц. 54+ 9 т.)

Розробка (т. 64) відкривається з варіантного викладу головної теми майже у всього оркестру. Надалі на цьому ж матеріалі розгортається дует флейти і літавр, який висвітлює нову темброву грань військової музики. Партія флейти супроводжується ремаркою *strepitoso*, тобто «шумно, гучно».

Друга хвиля розробки (*D*+ 6 т.) побудована на матеріалі побічної теми. Вона значно динамізується – смичкові виконують арпеджовані фігурації, мелодія звучить у арфи, а також викладається у вигляді віртуозної варіації у

флейти. Вона рясно насичується хроматизмами контрастуючи оркестровій діатоніці (певний час в оркестрі звучить лише гармонія *C-dur*). Згодом ці фігурації набувають хвилеподібного малюнку та проникають в партії духових, а у валторн починає звучати мелодичний контрапункт, викладений крупними тривалостями, що надає музиці епічного характеру. Завершується ця хвиля потужним оркестровим сонором (ц. 106 + 4 т.).

Третя хвиля (літера *F*) пов'язана із поверненням тематизму головної партії. В оркестрі (зокрема у фортепіано) знову звучать остинатні мотиви, на фоні яких звучить мелодична фігурація *piccolo*, де відчуваються не тільки риси маршовості, але й танцювальності (галопу), а використання звороту із збільшеною секундою надає мелодії орієнтального колориту. В діалог із флейтою двічі вступають труби, що кореспондує із початком розробки.

Четверта хвиля (літера *I*), в свою чергу, продовжує розвивати матеріал другої. Вона відразу відкривається з кульмінації – хвилеподібні фігурації пронизують всю оркестрову фактуру. На їх фоні народжується ліро-епічна тема, яка доручається скрипкам та фортепіано. Втім, її швидко витісняють танцювальні «стрибки» *piccolo*.

Реприза стисла, динамізована, а також прихована. Повернення головної партії (ц. 192) завуальовано через мотиви-пританцювання у духових та фактурні зміни і відбувається фактично на хвилі розробки, сприймаючись як її безпосереднє продовження. Втім за головною слідує проведення теми побічної (К) із арфою, близьке до експозиційного. Перед кодою звучить каденція (ц.219+ 4т.) лірико-пасторального характеру супроводжується ремаркою а *piacere*. Кода (М) побудована на окремих інтонаціях головної теми. Отже, можна говорити, що композитор доволі майстерно опанував сонатну форму, і використовує її не формально, слідуючи лише загальній схемі, а насичує активним інтонаційним розвитком і відповідності із канонами класичної сонатності. Розробка вибудована за хвилеподібним принципом і містить розвиток тем експозиції. Водночас, в драматургії не останнє місце відіграє тембр, зокрема пошук цікавих тембрових дуєтів із солістом

(літаври+*piccolo*, *piccolo*+труба, *piccolo*+фортепіано, *piccolo*+арфа), які надають цьому твору ознак концерту для оркестру. Більшість таких дуетів посилює військову семантику цієї музики, зумовлену, в першу, характером основної теми, яка фактично через свою ритмічну енергійність і нав'язливість не дає «шансу» розквісти іншому тематизму в цій частині. Ліризм повною мірою розкривається лише в каденції, яка звучить перед кодою.

Однак, композитор компенсує нестачу ліричних образів в другій частині твору. Перша та друга частини поєднані за принципом *attacca*.

Друга частина, *Adagio assai*, 5/4, відкривається хоралом духових – валторни. Строгому хоралу відповідає соло *piccolo*, яке наближується до імпровізованого пасстусного награву. Його пасторальний характер підкреслюють форшлаги, трелі, морденти. Відразу після обміну репліками у смичкових та арфи починає викладатися лірична, наспівна тема (ц. 8, А) у супроводі розлогих арпеджіо фортепіано. Вперше в концерті виникає чітка тональна опора (*D-dur*) і мажорні барви, ледь намічені в побічній темі першої частини.

Надалі (В) – звучить варіант пасторальної теми із контрапунктом арфи (поспівка на основі мотиву d-a-g, що знову підкреслює опору на *D-dur*). Її лірично-пасторальні риси досягають своєї кульмінації. До дуету долучається також поспівка (аналогічна до арфової) у фаготів, а потім в діалог із солістом скромно вступають високі духові.

Затьмарення барв відбувається із появою мірних ударів літавр (D) – сигналізує не тільки про повернення військової семантики, але й, в умовах повільного темпу, нагадує ритм траурної ходи. Тема *piccolo*, яка звучить на цьому фоні, підпадає під його вплив – ритміка вирівнюється, зникають віртуозні прикраси, риси пасторалі поступаються військово-маршовій музиці. У фортепіано і струнних з'являються мінорні барви, які посилюють трагічний колорит.

Повернення початкового хоралу дерев'яних виконує функцію своєрідної арки до початку частини, але звучить цей хорал на фоні *ostinato*

літавр. Фінальне провередення пасторальної теми у соліста (ц. 67 + 3 т.) теж затьмарене тремоло літавр та ладовими барвами. Завершується частина акордом *a-moll* у струнних та арфи.

Розвиток другої частини своєю логікою дещо дисонує чіткості першої частини. Композитор начебто дає заявку на дві теми, однак розвиває лише одну, і лирико-гімнічна тема струнних залишається лише світлою прямою в її драматургії, а вся увага приділяється лише першій, яка розвивається від пасторального награву до траурного соло. Можна бачити принаймні дві варіації на цю тему і репризу. Таким чином, форма вибудовується як несиметрична тричастинна репризна, яка схематично може бути зображена як *aba₁a₂a*. При цьому друга частина, незважаючи на свій лаконізм, втілює широке коло образів – від мрійливо-пасторальних і просвітлених до трагічних. Тут композиторові вдається віднайти нові темброві поєднання для діалогу із солістом – хорал духових, арфу, а також фаготи.

Фінальне *Allegro assai*, 4/4, також поєднане з попередньою частиною за принципом *attacca*.

Відкривається фінал аналогічно до першої частини – темою, яка звучить в низькому регістрі. Тільки в даному випадку вона виконує роль вступу. Загадково-зловісна тема смичкових *pizzicato*, кожен звук якої відділений паузою, має вигляд мелодії із прихованою поліфонією. Нижній голос – це остинатні повтори тону *c*, а верхній – стрибки на інтервали терції, сексти, малої секунди, септими. Початкові обриси мелодичного руху неначе ілюструють опору на *c-moll* (особливо початкова терція *c – es*), однак надалі мелодія насичується хроматизмами і в ній з'являються тритони. Поєднання остинатних повторів одного тону із інтервалом тритона надає їй спорідненості із головною темою першої частини. Тема неначе «розгойдується» і перетікає у остинато, на фоні якого звучать пронизливі гамоподібними пасажами *piccolo*, виконуваними на *fortissimo* (літера А партитури). Фактура нагадує головну тему першої частини, а за семантикою – це вже не марш, а зле скерцо. Тема проходить активний темброво-фактурний розвиток. Раптово серед стихії

скерцо на фоні дзижчань альтів, виникає ремінісценція ліричної теми з першої частини (G), яка порушує і уповільнює стрімкий рух.

Повернення теми вступу (H) відділяє репризу. Замість очікуваної теми скерцо звучить варіант пасторальної теми другої частини у соліста (ц. 148), наближений до останнього проведення, на фоні прозорих педалей арфи та смичкових. Після цього проводиться тема скерцо (ц. 162). Солоїст на деякий час замовкає його витісняють крикливі фанфари труб і а повертається лише в коді із гротесково-маршовою поспівкою у надвисокому регістрі (K), яка продовжується новою скерцозною темою у дусі іграшкового маршу із численними речитаціями та підстрибуваннями (ц. 191 + 1 т.). Звучить вона на фоні окремих акордів оркестру, які підкреслюють сильну та відносно сильну долі. Таким чином, фінал ілюструє доволі просту побудову, вписуючись в логіку простої тричастинної репризної форми із контрастною кодою. В фіналі за логікою симфонічного розвитку бачимо дві ремінісценції. Можна говорити, що партія соліста стає найбільш віртуозною в плані дрібної техніки, стрибків і staccato (особливо показовою в цьому плані є кода).

2.5. *Piccolo Concerto* Т. Гудмена.

Як і А. Дорман, Тодд Гудмен (нар. 1977) уже може вважатися визнаним композитором, хоча його доробок поки що не знайшов відбиття в музикознавчих дослідженнях. В 2014 році його опера «Ніч живих мерців» (2013) здобула Американську нагороду за театральні композиції. В його творчості вагоме місце посідають концерти для «непопулярних» інструментів. Зокрема, він є автором концерту для бас-кларнету, двох концертів для тромбону, а наразі працює над другим концертом для туби (прем'єра очікується в сезоні 2022 – 2023).

Концерт для флейти-*piccolo* з оркестром Т. Гудмена – це тричастинний твір, який виник на замовлення Брюса Лоффера і Маккіспортського симфонічного оркестру і був спеціально написаний для флейтиста (пікколіста)

Торіна Олсена і завершений в 2007 році (15 квітня). Торін Олсен відгукнувся на цю композицію доволі схвально, назвавши його «яскравою роботою із пишною оркестровкою та виразним письмом, яка підкреслює сильні стороною пікколо», а також «цікавим викликом для вивчення» і «абсолютним вибухом» для концертного виконання [58]. Це побуджує ознайомитися із твором детальніше.

Композитор використовує оркестр, аналогічний до концертів Л. Лібермана і Дж. Манукяна. Він представлений подвійним складом, розширеною групою ударних (дзвіночки, маримба, там-там, трикутник тощо), а також із фортепіано і арфою.

Перша частина, «Ехо» / *Echos* виникла під натхненням раніше створених «Ехо: прелюдія і танець» для пікколо і фортепіано, замовлених Торіном Олсеном для його виступу на конкурсі виконавців на флейті-*piccolo* 2006 року. Твір починається легкою, «ангельською» прелюдією яка розвивається і через широкий діапазон оркестру і через низький, насичений резонанс *piccolo*. В завершенні прелюдії, ритмічний танець починає пульсувати в розмірі 17/16, поки інший матеріал залишається в метрі $\frac{3}{4}$ або 4/4. Оскільки багато ритмів зіставляються одночасно, дві дводольні фанфари порушують енергію, повертаючи увагу до єдиного пульсу. В центрі частини – радісний танець із «акробатичною» лінією *piccolo*. Реприза неточна і включає як елементи початкового розділу, так і середини.

Друга частина, *Theosis*, поєднується з першою за принципом *attacca*. Її назва найкраще перекладається як «Преображення» (менш вдалий варіант – «Обоження»), тобто метаморфоза особистості людини в результаті причастя до бога. Частина була написана після раптової смерті одного із студентів Т. Гудмена, що частоково зумовило її траурно-ритуальну семантику. Вона втілюється і в додаткових ремарках, якими композитор супроводжує цю частину: *Eerie – Triumphant – Chorale*. Ремарка «*eerie*», тобто «жахливо», «страхотливо» і відповідний розділ втілює буквальний жах перед раптовою смертю. Друга, «тріумфально», відповідає характеру траурної ходи, а

фінальний хорал – це оплакування померлих. Отже, друга частина набуває рис сюжетної програмності і реквієму. Прозорі педалі і флажолети смичкових поєднуються в ній із мірною пульсацією бас-барабана. Подібні образи зустрічалися в II частині Концерту Дж. Манукяна.

Фінал, «*Ascension*», тобто «Сходження» називають «акробатичною вправою для пікколоїста і оркестру» [42]. Вона складається з трьох основних фаз: *Fast – Chant – Fast* (швидко – пісня – швидко). Тим самим композитор підкреслює контури складної тричастинної форми. За програмним задумом композитора, мова йде про християнське сходження тобто «переміщення тіла Христа на Небеса».

Відкривається частина потужним остинато низьких смичкових, що нагадує початок концерту А. Дормана. На повторювані тони поступово нашаровуються секунди в дусі «*Show must go on*» *Queen*, але у висхідному напрямку. В свою чергу посилюють потужність цього пласта окремі удари фортепіано та барабану. Напластування сягають високого пронизливого регістру і до секунд додаються войовничі фанфари труби. На кульмінації розвитку цього матеріалу вступає соло *piccolo* із тривожно-остинатними повторами одного тону та стрибками. Однак, рівень емоційної напруги все одно значно зменшується – все ж таки цьому тембру не вистачає драматичності. В контексті войовничого характеру музики можна говорити про типово військову семантику інструмента в даному випадку.

Друга тема частини – танцювальна, насичена синкопами (ц. 53) близька до народного танцю. Її синкопи уже були заявлені раніше в партії соліста.

Не менш віртуозною і насиченою стрибками є третя тема, позначена ремаркою *dreamlike* тобто «мрійливо» (ц. 79), яка супроводжується ніжним дзвоном трикутника.

Центральна частина, позначена як *Chant* (ц. 172), підготовлюється ліричним дуєтом *piccolo* та арфи (ц. 154), де агресія змінюється ніжним прозорим звучанням, чому відповідає ремарка *becoming gentle*. В процесі

викладу тематизму середньої частини, в нього починають прориватися інтонації основної теми.

Реприза (ц. 199, *Like the beginning*) являє собою майже точне відтворення початкового розділу. Завершується концерт матеріалом першої теми.

Висновки до Розділу 2.

Концерт для флейти-*piccolo a-moll* А. Вівальді є одним з зразків концерту для духових інструментів, в якому технічні та виразні властивості інструменту підкреслені і соліст має можливість продемонструвати всі свої технічні особливості. Концерт наповнений виразністю, віртуозними пасажами та секвенційними рухами, широкі інтервали між оркестром та солістом, поєднання дрібних тривалостей допомагають виразити свою віртуозність виконавцю. Цей концерт увібрав в себе все технічні та виразні можливості інструменту. Композитор, створив музичну тканину таким чином, що оркестр доповнив флейту-*piccolo* і допоміг їй створити цілісну музичну тканину.

Огляд концертів для *piccolo*, написаних на межі XX та XXI століть ілюструє остаточне переосмислення інструмента від видового в дерев'яній групі до соліста із доволі широким потенціалом в плані семантичного навантаження. Кожен із розглянутих концертів ілюструє своє бачення інструмента.

До старшої генерації композиторів належать Л. Ліберман (нар. 1961) та Дж. Манукян (1953 – 2021). Їх твори своєю стилістикою контрастують не тільки концертам авторів молодшого покоління, але й між собою. У Л. Лібермана доволі міцний зв'язок із тональністю і стилістична еkleктика, у Дж. Манукяна – із радянською симфонією, зокрема музикою Д. Шостаковича, який полюбляв злі скерцо та маршові теми. Разом із тим, можна виявити і спільні риси. У обох роль фіналу виконує скерцо – агресивне у Дж. Манукяна,

і скоріше ексцентричне (основна тема – полька) – у Л. Лібермана. Обидва композитори використовують тематичні зв'язки на відстані (використання тем першої та другої частини в фіналі), що споріднює їх із «старою школою» симфонізму. Додаткового еkleктизму Л. Ліберману надає залучення цитатного матеріалу – теми головної партії Симфонії № 40 В. А. Моцарта, яка протягом кількох спроб намагається прорватися в музичний ефір фінального рондо.

Темброве мислення теж виявляє певну єдність. Так, композитори часто використовують *piccolo* в дуєтному поєднанні із остинато фортепіано (скерцозні, військові образи), арфою (пасторальні), ударними (військові), а також в контексті (або в діалозі із ним, як у Дж. Манукяна). Отже, можна говорити, що семантику флейти-*piccolo* визначає не тільки тип тематизму, але й тембровий контекст.

Діапазон семантичних амплуа інструмента у кожного з композиторів різний. Майже у всіх концертах зустрічається пасторальне амплуа, в той час як архаїчне майже виключно у А. Дормана. Військова семантика характерна для I частини Концерту Дж. Манукяна, і є для нього панівною, в той час як у А. Дормана та Л. Лібермана ми її майже не зустрінемо. Трагічні образи, ґрунтовані на поєднанні флейтового соло із мірними ударами барабанів або литавр зустрічаються у всіх концертах, окрім А. Дормана. В цілому концертні твори для *piccolo* складають доволі багате розмаїття з точки зору вияву семантики інструмента, хоча в деяких з них все ще виявляється тяжіння до шаблону.

ВИСНОВКИ

Оцінюючи семантику тембру флейти-*piccolo*, ми розглядали на двох рівнях – з точки зору історично-стильового контексту та як систему що фіксує різні семантичні амплуа або звукообрази (за визначенням Г. Косенко). Розвиток флейти-*piccolo* проходить довгий і складний шлях від видового інструмента із стереотипом про обмежені можливості до самодостатнього, що має потенціал не тільки для гри в ансамблі, але й для соло в концерті. Спроба висвітлити його семантику в епоху бароко приводить до неоднозначних висновків, адже відомо, що А. Вівальді писав концерти для *flautino* або *ottavino*, не ідентичним сучасній флейті-*piccolo*.

За останні 30 років *piccolo*, на думку дослідників, наздогнала флейту з точки зору технічного вдосконалення, хоча в виконавській практиці все ще зберігається метод «проби вогнем» (К. Райс). Переломним моментом в розвитку репертуару *piccolo* вважається твір Параболу XXII для *piccolo* В. Періскетті (1973), однак до жанру концерту за участю цього інструмента як соліста починають звертатися лише наприкінці XX століття. Це не дивно, оскільки жанр концерту може вважатися вищою «пробою пера» і підтвердженням переосмислення композиторами можливостей інструмента, і тому поява концертів для флейти *piccolo* стає особливою віхою в її розвитку.

Незважаючи на невелику кількість оглянутих концертів, можна стверджувати, що всі вони спираються на певний шаблон, започаткований Л. Ліbermanом в 1996 році, адже саме його концерт вважається першим широко виконуваним твором для *piccolo* з оркестром. По-перше, це стосується вибору інструментального складу, представленого подвійним оркестром, розширеною групою ударних, арфою та фортепіано. Такий самий склад і схожий спосіб використання тембрів спостерігається і в концерті Дж. Манукяна (2002), і у Т. Гудмена (2007), тільки А. Дорман (2001) обирає камерний оркестр (смичкові та фортепіано). По-друге, всі концерти після Л. Ліbermanа без виключення тричастинні із першою частиною з ознаками сонатності (окрім Т. Гудмена), ліричним центром в другій частині і швидким

фіналом. Однак на цьому типове вичерпується і внутрішнє наповнення циклів індивідуально, що зумовлює різне семантичне навантаження солюючої партії. Так, ніхто з композиторів, окрім Л. Лібермана не використовує форми першої частини, яка нагадує принцип «концерту в концерті», а також не звертається до такої ясної рондальної структури в фіналі.

По-різному композитори трактують каденції. Л. Ліберман вводить каденцію в повільній частині, А. Дорман та Дж. Манукян – перед кодою в першій частині. На відміну від інших композиторів А. Дорман виористовує опціональну і не виписану каденцію. Так, Ліор Ейтан виконує на цьому етапі власну імпровізацію.

Флейта-*piccolo* може виступати в концерті різноманітних семантичних амплуа, зокрема:

- пасторальному - із типово нагашною мелодичною лінією, quasi-імпровізаційністю, з мінімальною підтримкою інструментів та особою увагою до тембру арфи – I частина (розділ *Andante*) Концерту Л. Лібермана, побічна тема I частини Дж. Манукяна, II частина концертів Дж. Манукяна, Т. Гудмана, А. Дормана;
- військовому – із мелодикою з опорою на ритміку кроку, пунктир, пронизливий регістр, гучні і незграбні акценти – тема головної партії майже вся I частина Концерту Дж. Манукяна, головна тема фіналу Концерту Т. Гудмана,
- казково-фантастичному - гра мажору-мінору, хроматика, ладова екзотика, далекі гармонічні співставлення, - I частина Концерту Л. Лібермана
- скерцозному із тяжінням до злого скерцо – фінал Концерту Дж. Манукяна, основна тема фіналу Концерту Т. Гудмена
- ексцентрика, віртуозна акробатика – стрибки, стрибки, репетиції, *staccato*, *frullato* (А. Дорман) – фінальна «полька» Концерту Л. Лібермана; фінали концертів А. Дормана, Т. Гудмана, Дж. Манукяна;

- архаїчно-фольклорна – із тяжінням до тембру флейти Середнього Сходу – мелізматики, нетемперовані ковзання (II частина Концерту А. Дормана); із ознаками вірменського фольклору (Дж. Манукян);
- класицистична – із ознаками стилізації тематизму епохи класицизму та бароко (тема головної партії I частини в концертах Л. Лібермана, А. Дормана).
- траурно-трагічна – соло в прозорій фактурі, як правило, наспівне, і в супроводі ритму траурної ходи (II частина концерту Дж. Манукяна);
- флейта-*piccolo* в дусі музики *new age* - насиченість тембру при максимальній простоті мелодики, гармонії наспівності, медитативного колориту, активному використанні оркестрових педалей для об'ємності і відчуття простору (II частина Концерту А. Дормана).

Як бачимо, флейті-*piccolo* стає властива широка семантична амплітуда в порівнянні із майже виключно жартівливою та пасторальною семантикою раніших епох, за винятком сфери агресії, драматизму, глибокої серйозності. Композитори намагаються вводити її в коло подібних образів, що ілюструє I частина концерту А. Дормана, фінал концерту Т. Гудмана, однак в кожному з цих творів момент вступу соліста, підготовлений потужною оркестровою фактурою, приносить зниження емоційного напруження і певне драматургічне «розчарування». Найбільш неочікувано і різноманітно звучить флейта-*piccolo* в концерті А. Дормана, тоді як Дж. Манукян, навпаки, тяжіє до типово військової семантики інструмента – в поєднанні із маршовими жанровими рисами.

Нерідко певне семантичне навантаження флейті-*piccolo* надає тембровий контекст, а точніше її поєднання із іншими інструментами. До таких семантично навантажених ансамблів відносяться:

- Флейта-*piccolo* і арфа як типово пасторальний дует (основна тема I частини Л. Лібермана, побічна I частини у Дж. Манукяна);
- флейта-*piccolo* і мірні остинато ударних (в повільному темпі) – ритуальна хода, трагічна семантика (II частина Л. Лібермана, Дж. Манукяна, Т. Гудмена,

- флейта-*piccolo* і остинато ударних або фортепіано (в швидкому темпі) – військовий дует (литаври+*piccolo* на початку розробки I частини у Дж. Манукяна) або стрімка акробатика (Л. Ліберман, Т. Гудман);
- флейта-*piccolo* і хорал духових - пасторально-медитативний колорит (II частина Концерту Л. Лібермана, II частина Концерту Дж. Манукяна).

Отже, на прикладі концерту для флейти-*piccolo* можна спостерігати і розширення семантичної амплітуди тембру, і використання певних шаблонів, що свідчить про певну традицію в цьому жанрі. Розмаїття зразків концерту і зразків сольного репертуару для *piccolo* сьогодні, побуджують до подальшого його вивчення, а також до виконавської практики на цьому інструменті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1989. 19 с.
2. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Задруг, 2010. 320 с.
4. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
5. Вакалюк П. Художня семантика образів мідних духових інструментів в українському народному та професійному мистецтві. *Молодь і ринок*. 2010. № 7-8. -С. 105–109.
6. Громченко В. В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 25. С. 77–84.
7. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX - початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
8. Дзисюк В.Ю. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
9. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Наук. вісн. нац. муз. акад. Укаїни*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 43–49.
10. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковского*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.

- 11.Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія. Львів: Наук. тов.-во ім. Шевченка, 2013. 378 с.
- 12.Карп'як А. Проблеми дихання, амбушюра та їх взаємодії у флейтовому виконавстві. *Наукові збірки Львівської державної академії ім. М. Лисенка*. Львів, 2005. Вип. 10. С. 109–117.
- 13.Карп'як А. Проблеми звукодинаміки та дихання у флейтовому виконавстві у вищій школі. *Науковий вісник: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського* /ред.-упоряд М. Д. Копиця. Київ, 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 236–249.
- 14.Качмарчик В. Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35.
- 15.Качмарчик В. П. Коническая флейта Т. Бёма в Англии и США. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2012. № 11.
16. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк : Юго-Восток, 2008. 310 с.
- 17.Коробецкая С. А. К вопросу об определении понятия «оркестровый стиль». *Украинское музыкознание* : науч.-метод. сб. –Вып. 33. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2004. С. 191 – 201.
- 18.Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960 – 2000 років: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2018. 24 с.
- 19.Косенко Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Вип. 46. С. 174–187.
- 20.Павленко О. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Львів, 2012. 182 с.
- 21.Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, практика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.

- 22.Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.
23. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- 24.Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. докт. мистецтвознавства /Харків, 2017. 456 с.
- 25.Степанян Л. Звукообраз «новітньої флейти» в п'єсах Яна Кларка: магістерська робота / ХНУМ, Харків, 2020. 64 с.
- 26.Стецюк Р. Інструментально-видовий стиль как исполнительский феномен (на примере) саксофона. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 54. С. 154–173.
- 27.Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Випуск 24. С. С. 403–415.
- 28.Цзу Лінжуй. Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 24.
- 29.Шевченко Р. Семантика бандури у фортепіанній партії вокальної творчості М. В. Лисенка. Дипломна робота / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 107 с.
30. Шутко Ю.І. Творчі принципи та професійні риси сучасної української школи гри на флейті: А. Ф. Проценко, Д. М. Біда, О. С. Кудряшов. *Вісн. Держ. акад.. керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ, 2010. № 4. С. 109– 113.
- 31.Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української

- культури: автореф. ...дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів, 2010. 19 с.
32. Keith Anderson. Antonio Vivaldi. Flute Concerti, Op. 10. URL : https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=5.110008&catNum=5110008&filetype=About%20this%20Recording&language=English
33. Avner, Dorman. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Avner_Dorman (дата звернення: 01.05.2022).
34. Bate, Philip. The Flute: A Study of its History, Development, and Construction (New York: Norton, 1979), 12 p.
35. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwinds / Edited and translated by Reginald Smith Brindle. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.
36. Boenke Heidi M. Flute Music by Women Composers: An Annotated Catalog. Westport : Greenwood Press, 1988. 211 p.
37. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p.
38. Dick R. The other flute. A Performance Manual of contemporary Techniques. London: Oxford university press, 1976. 154 p.
39. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the 17th and 18th Centuries revealed by contemporary evidence. London : Novello, 1946. 493 p.
40. Donington, Robert (1974). *The Interpretation of Early Music*. Gresham Press, Old Woking, Surrey.
41. Dorman, Avner. Piccolo Concerto for piccolo, strings and piano: score. New York: G. Schirmer, Inc. , 2005. 48 p.
42. Goodman, Todd. Concerto for Piccolo: score. Pittsburg, Pennsylvania UAS: Wrong Media Inc, 2007. 72 p.
43. Hanlon, Keith D. The Piccolo in the 21st Century: History, Construction, and Modern Pedagogical Resources. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. Morgantown, West Virginia 2017. 131 p.
44. Howell Thomas. The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists (The New Instrumentation, V. 2) University of California Press, 1974. 290 p.

45. Kaptainis A. Avner Dorman: Seeking the Soul of Jewish Music <https://myscena.org/arthur-kaptainis/avner-dorman-seeking-the-soul-of-jewish-music/> (дата звернення: 01.05.2022).
46. Lior Eitan. URL: https://www.ipo.co.il/en/orchestra_member/lior-eitan/ (дата звернення: 27.04.2022).
47. Long-forgotten Vivaldi flute concerto found in Edinburgh. URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/news/long-forgotten-vivaldi-flute-concerto-found-in-edinburgh-2100994.html> (дата звернення: 28.04.2022)
48. [Manookian, Jeff. Concerto for Piccolo and Orchestra. Windsor Editions, 2002. 72 p.](#)
49. New-age music URL: https://en.wikipedia.org/wiki/New-age_music (дата звернення : 06.06.2020)
50. Ney URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ney#:~:text=The%20ney%20\(Persian%3A%20%D9%86%D9%90%DB%8C%2C,musical%20instruments%20still%20in%20use.](https://en.wikipedia.org/wiki/Ney#:~:text=The%20ney%20(Persian%3A%20%D9%86%D9%90%DB%8C%2C,musical%20instruments%20still%20in%20use.) (дата звернення: 27.04.2022).
51. Pasles, Chris. Symphonic Elegy for Armenian Genocide URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-aug-07-ca-60-story.html> (дата звернення: 30.04.2022).
52. Petersen, Inge Kim. A structure approach to Extended Flute Techniques at Pre-Tertiary level: dissertation for the degree master of music (performance), Cape Town, 2010. 270 p.
53. Putnik E. The art of flute playing. Alfred music publishing, 1973. 96 p.
54. Quantz J. J. On Playing The Flute. Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. London-Boston, 1985. 412 p.
55. Rice, Kathryn Laura. Tonal Procedures in Lowell Liebermann's Concerto for piccolo and orchestra. *Student research, Creative Activity, and Performance*. University of Nebraska-Lincoln, 2017. 63 p.
56. Rowen R. Flute and play. Wu Ji compiled Beiyue Arts Press, 2000. Early Chamber Music - Columbia University Press, 1949. 204 p.

57. Todd Goodman, composer. URL: <https://www.wrongnotemedia.com/todd-goodman> (дата звернення 1.05.2022)
58. Wacker, Therese M. The Piccolo in the Chamber Music of the Twentieth Century: An Annotated Bibliography of Selected Works. D. M. A., The Ohio State University, 2000. 114 p.