

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ
У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Мизенко Руслани Юріївни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Романюк Ірина Анатоліївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Мизенко Р. Ю.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 АЛЬТОВА ФЛЕЙТА: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ:.....	9
1.1 Етапи появи і розвитку альтової флейти : історіографія досліджень.....	9
1.2 Специфіка гри на класичній і альтовій флейті: досвід порівняльного аналізу.....	15
1.3. Функціонування альтової флейти, що набуває статусу солюючого інструменту. Особливості репертуару для альтової флейти у XX-XXI століттях.....	18
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2 ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ СОЛО:	31
2.1. Девід Беннетт Томас (David Bennett Thomas). Біографія композитора.....	31
2.2 Аналіз жанрових та тембральних особливостей: “ <i>Steepless In My Soul</i> ”.....	32
2.3. Девід Беннетт Томас (David Bennett Thomas). “Carla”: аналіз жанрових та тембральних особливостей.....	34
2.4. Біографія: Шигеру Кан-но (Shigeru Kan-no).....	37
2.5. “Vier drei und dreissig”. Аналіз жанрових та тембральних особливостей.....	38
Висновки до Розділу 2.....	44
РОЗДІЛ 3. ТВОРИ ЗА УЧАСТЮ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ:	48
3.1. Твори за участю альтової флейти (ансамбль). Сергій Вілка “Escape”.....	48
3.2. Сергій Вілка «Escape» для флейтового ансамблю та фортепіано, аналіз жанрових та тембральних особливостей.....	49

3.3. Джефф Манукян (Jeff Manookian). Біографія композитора. Соната для альтової флейти та фортепіано.....	53
Висновки до Розділу 3	56
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Виконавство на флейті у ХХІ столітті перебуває в активній фазі. Флейтове виконавство вже давно стало об'єктом наукового інтересу, як з боку теоретиків, так і виконавців на цьому інструменті. Серед найважливіших досліджень в українській науці, присвячених мистецтву гри на флейті, слід вказати праці В. Качмарчика, А. Карпяка, А. Кушніра, О. Павленко, М. Перцова, Ю. Шутко та інші. Науковцями здійснено багато досліджень присвячених мистецтву гри на флейті, його історії, специфіки сольного, ансамблевого та оркестрового музикування. Однак при цьому відзначимо, що в музикознавчому доробку в Європі, Сполучених Штатах Америки, Австралії та Азії відбувається стрімкий розвиток у мистецтві гри на альтовій флейті але в Українському просторі налічується відносно невелика кількість робіт, в яких головним об'єктом є саме альтова флейта. У доступі є англomовні дослідження, присвячені виконавському мистецтву на альтовій флейті, а також аналізу невеликого переліку творів для цього інструмента та оркестрових партій (Baines. А. [25], Potter.С.[40], Sheridan. Р. [48]). Але, на жаль, серед україномовних досліджень нами не віднайдено жодної, яка б висвітлювала еволюційний шлях мистецтва гри на альтовій флейті у композиторсько-виконавському просторі та аспектах сучасного буття цього інструмента (такі як: *репертуар, акустичні особливості, віртуозно-технічні вимоги*, яке ставить перед виконавцями сучасна сфера музикування). Таким чином, актуальність теми пропонованого дослідження обумовлено:

- малою чисельністю наукових досліджень в українському музикознавстві, присвячених панорамному вивченню мистецтва виконавства на альтовій та творів, створених для цього інструмента (або за його участі) у композиторській практиці ХХІ століття;
- необхідністю створення систематики функціонування альтової флейти в сучасній виконавській практиці (Америка, Європа, Австралія та Азія);

- потребою здійснення жанрово-стильового та виконавського аналізу найбільш популярних творів ХХІ століття з репертуару для цього інструмента.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові та виконавські особливості творів для альтової флейти у композиторській практиці ХХІ століття.

Поставлена мета викликає необхідність вирішення низки наукових завдань:

- надати короткий історичний екскурс стосовно виникнення та розвитку виконавського мистецтва на альтовій флейті;
- охарактеризувати трансформації семантичного амплуа альтової флейти;
- опрацювати наукові дослідження з обраної наукової проблематики;
- дослідити низку характерних виразних засобів альтової флейти та розкрити їх специфіку у кореляції із акустичними та технічними можливостями інструмента.
- визначити основні детермінанти розвитку виконавського мистецтва альтової флейти.
- виявити особливості стилю написання творів обраних композиторів.
- здійснити аналіз репертуару для альтової флейти та прослідкувати еволюцію її становлення як сольного та ансамблевого інструмента;

Об'єкт дослідження - мистецтво гри на альтовій флейті, **предмет дослідження** – жанрово-стильові та виконавські принципи творів для альтової флейти у композиторській практиці ХХ століття.

Матеріал дослідження складають ноти творів для альтової флейти соло та ансамблю за участю альтової флейти, а саме:

США: Девід Беннетт Томас / *David Bennett Tomas* “*Steepleless In My Soul*” (“Шпилі в моїй душі”), 2004, Лондон [1], “*Carla*” (“Карла”), 2012 [2]; Джефф Манукян / *Jeff Manookian* “Соната для альтової флейти та фортепіано, 2004[5];

Німеччина–Японія: Шигеру Кан-но / *Shigeru Kan-no* “*Vierdreiuunddreißig*” (“Чотири, три и тридцять”), 2007 [3]; Україна: Сергій Вілка “*Escape*“, 2021 [4].

Окрім того матеріалом дослідження слугують відеозаписи творів: Беннетт Томас. Д. “Шпилі в моїй душі” (“*Steepleless In My Soul*”) [1]; Беннетт Томас. Д. «*Carla*» у виконанні *Carla Rees* / Карли Ріс, 2012 [2]; Шигеру Кан-но (*Shigeru Kan-*

по) “Чотири, три и тридцять” (Vierdreiunddreißig) (2007) [3]; Сергій Вілка “Escape” (2021) [4]; Jeff Manookian – Давід Санзіоне (Davide Stanzione) - alto flute, Каорі Матсуї (Kaori Matsui) - piano (2018, Рим, Італія, Консерваторія Санта Чечилії)[5];

Методологія дослідження. В магістерській роботі задіяно наступні методи:

- *органологічний* метод, що допомагає прослідити онтологію альтової флейти з позиції інструментобудування;
- *історико-генетичний* метод, спрямований на розгляд передумов виникнення та еволюції інструменту;
- *біографічний метод*, спрямований на розгляд біографій композиторів у запропонованій роботі;
- *жанрово-стильовий* – призначений для вивчення жанрово-стильових чинників темброво-фактурного комплексу.
- *інтонаційний метод аналізу* – покликаний для вивчення художньо-семантичних, змістовно-формотворчих якостей тембро-фактурного комплексу в системі інтонаційних зв’язків.
- метод *виконавського аналізу*, необхідний для опрацювання конкретних творів з репертуару для альтової флейти;
- *компаративний* метод, що проявляється на зіставленні різних параметрів виконавської складності для виконавського багатства альтової флейти (засоби виразності, образні, акустичні та технічні характеристики тощо);
- метод *системного аналізу* — у виокремленні та систематизації основних детермінант становлення альтової флейти як сольного та ансамблевого інструмента.

Теоретична база. Магістерська робота спирається на фундаментальні розділи сучасного музикознавства:

- *виконавства на духових інструментах* – Апатський Володимир [1]; Міллер Малком (Miller Malcom) [35]; Тофф Ненсі (Toff Nansy) [49]; Відтвель Дункан (Whitwell Duncan) [51].

- *виконавства на флейті на альтовій флейті* – Дзисюк Василь [5]; Єрмак Ігор [7]; Карп'як Андрій [9]; Поттер Крістін (Cristin Potter) [37]; Піс Карла (Carla Rees) [39].
- *теорії стилю і теорії жанру в музичній культурі* – Коробецька Світлана [13].
- *музична форма, методи композиції XXI століття* – Шип Сергій [21].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. У представленій магістерській роботі запропоновано вперше, в українському музикознавстві, досвід аналізу жанрово-стильових та виконавських принципів творів для альтової флейти сучасних композиторів XXI століття (Девід Беннетт Томас; Джефф Манукян; Шигеру Кан-но; Сергій Вілка). Окремі того, систематизовано основні детермінанти становлення альтової флейти як сольного та ансамблевого інструмента.

Запропоновано панорамне дослідження історії альтової флейти та детальний аналіз сучасних прийомів гри на альтовій флейті у сучасній виконавській практиці (Америка, Європа, Австралія, Азія).

Практичне значення отриманих результатів дослідження складається в тому, що вони можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених флейтовій творчості сучасних композиторів (для альтової флейти); навчальних курсах навчальних дисциплін у вищих навчальних закладах: «Методика гри на духових інструментах», «Аналіз музичних творів», «Теорія інструментування», «Інструментознавство», «Виконавська практика», «Музична педагогіка», «Історія оркестрових стилів», «Отнологія музичних творів», «Читання партитур» та інших; у спеціальних класах із композиції та інструментування для бакалаврів, магістрів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу.

Апробація отриманих результатів дослідження проходила у вигляді публікацій статей в наукових фахових збірках, виступів на конференціях. Матеріали дослідження оприлюднені на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: Доповідь «Сучасні прийоми гри на альтовій флейті (на прикладі «*Vierdreißig*» Шигеру Кан-но)» на V міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні) 18-19 травня 2024 року.

Структура роботи. Магістерська робота складається з Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Обсяг основного тексту роботи – (66) сторінок, список використаних джерел включає в себе (58) позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ

1.1. Етапи появи і розвитку альтової флейти : історіографія досліджень

Флейта є одним найбільш темброво впізнаваним та затребуваним інструментом у симфонічному оркестрі, що підтверджується величезною кількістю симфонічних, оперних, балетних партитур починаючи з XVI по XXI ст., у яких виразні та технічні можливості інструмента реалізовано повною мірою. Однак, сімейство оркестрових флейт, представлене не тільки класичною флейтою та флейтою-пікколо, а також де інколи потребуюча альтовою та рідше навіть басовою флейтами. З моменту зростання популярності альтової флейти у XX столітті, до репертуару інструмента додалось кілька дивовижних, сучасних творів, як для камерного виконання, так і оркестрового.

Альтова флейта є нижчим і дещо більш незвичайним членом сімейства флейтових, ніж флейта пікколо та класична концертна флейта С (до). Альтова флейта звучить на чисту кварту нижче, ніж флейта С (до). Альтова флейта має діапазон звучання від G (соль) малої октави до D (ре) третьої октави. Її тембр звучання відрізняються від тембру звучання флейти С (до), через фундаментальні відмінності у розмірах, необхідних для відтворення низького тембру. Внутрішній діаметр альтової флейти може бути на сім міліметрів більшим, ніж у флейти С (до), і значно довший, приблизно 880мм, порівняно з 685мм флейти С (до). Основна конструкція стандартної альтової флейти така ж, як і флейти С (до), але з пропорційно більшими характеристиками та додатковими клапанами, прикріпленими до інших клапанів, щоб забезпечити великий простір між тональними отворами.

Точне походження альтової флейти невідоме, хоча великі за розміром флейти існують уже кілька сотень років. Ранні флейти були налаштовані на різну висоту, щоб охопити ширший діапазон звуків, ніж це було можливо з обмеженою кількістю інструментів без клапанів.

При пошуку інформації для дослідження даної магістерської роботи, було знайдено цінно інформаційний сайт про альтову флейту, де була знайдена стаття відомої альтової флейтистки Карли Ріс (Carla Rees), яку я ще неодноразово буду згадувати у представленій магістерській роботі. Карла Ріс є головною виконавицею та музою для альтових творів американського композитора Девіда Беннетта Томаса (Devid Bennett Tomas).

За статтею альтової флейтистки Карли Ріс: [42] «Перше використання флейт було переважно військовими. Пізніше флейти використовувалися для додавання інструментального забарвлення вокальним лініям, і згодом вони стали представниками інструментальної музики у формі консорту схожих за звучанням інструментів з різними діапазонами звуків. Вважається, що існували сопрано, альт, тенор та басові флейти, налаштовані на чисту квінту(ч.5). Сучасна флейта С (до) була та є, з набагато ширшим діапазоном, ніж попередні інструменти, вона є міксом альтових та тенорових версій цих ранніх флейт. Басовий інструмент флейтового сімейства, поставлений у строю G (соль), страждав від низки непрактичних недоліків через розмір, і став фактично застарілим до роботи Бёма щодо його модернізації в середині 19 століття».

Наразі в українському просторі не так багато робіт по темі альтової флейти але поступово вона розгортається та набирає обертів. Зарубіжні флейтисти частіше почали використовувати альтові флейти в сольних та камерних виступах, що також задає новий популярний виток серед написання нової музики серед наших молодих українських композиторів, та тим самим зацікавлює цією новою різноманітністю сучасних українських виконавців флейтистів.

За дослідженням Перцова Микити Олеговича, кандидата мистецтвознавства, викладача кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського [17]: «У сучасній академічній музиці значне місце відводиться флейті. Даний інструмент, чия історія сягає корінням в далеке минуле, продовжує привертати увагу композиторів. Тенденція постійного звернення до флейти пов'язана з низкою факторів, серед яких значна роль

відводиться широкому спектру виконавських можливостей гри на ній. Так слід зазначити, що, незважаючи на технічні зміни, які зазнала флейта після реформи Т. Бьома, вони не стали завершенням модифікацій, яких зазнав музичний інструмент».

Першим та головним дослідником сучасної альт флейти та взагалі флейти, був Теобальд Бём. Т.Бём віртуозний флейтист, винахідник та композитор (1794-1881) найбільш відомий своїми значними досягненнями в акустичній та механічній конструкції сучасної концертної флейти. Т.Бём також відповідає за сучасний дизайн альтової флейти, яка зараз користується попитом у сучасному просторі. Т.Бем, був музикантом раннього романтичного покоління, яке високо цінувало діапазон тембрів, доступних для нещодавно вдосконалених інструментів 1830-х років. Як виконавець, Т.Бем завжди прагнув створити «співучий» тон на своїй флейті. Критики Бема, приписували йому здатність створювати нюанси тону та стиль, що перевершує вираз. Протягом своєї кар'єри він продовжував розширювати та вдосконалювати свої конструкції. Альтова флейта, створена наприкінці його кар'єри. Після завершення проекту концертної флейти 1847 року, Т.Бем збирався застосувати той самий дизайн до флейти «нижчого тону» — альтової флейти. Розширивши діаметр трубки, тобто діаметр тіла флейти, він отримав той ідеальний тон, якого не мала концертна флейта та була зручною в руках виконавця, ніж стара конструкція інструмента — басова флейта.

Звертаючись до статті К.Ріс ми також бачимо, що її дослідження спирається на історію відтворення флейти Т. Бемом, яке являється головним пластом в історії альтової флейти та флейти взагалі, який неможливо обійти повз: [39] «Лише в середині 1850-х років Бем розробив свою альтову флейту в строю G (соль). Точна дата її винаходу невідома, хоча є документальні підтвердження того, що він зробив свою першу альтову флейту в 1854 або 1855 роках, коли йому було 60 років. Перша альтова флейта в майстерні з'явилася у січні 1858 року і була продана Марселю Чемірському в Лембурзі за 156 флоринів. В листах 1865 року є згадки про те, що альтова флейта вже була добре відома.

Створюючи новий інструмент, Т. Бем намагався вирішити багато проблем попередніх низьких по тембру флейт, підпорядкувавши його логічній системі тональності, яка вже використовувалася в його проектах 1832 і 1847 років для класичних флейт С (до), які на той час набували все більшого поширення».

Адаптувавши альтову флейту, до так званої тепер, «системи Бёма», він дозволив музикантам які грали на флейті С(до) переходити на альтову флейту у разі потреби, не вивчаючи нову систему аплікатури. Він також додав клапани для зменшення раніше обмеженого розтягування пальців, що було необхідно через відстань між отворами для пальців. Можливо, найважливішим фактором який слід враховувати, був «ідеал» Бема при створенні цього інструменту.

Теобальд Бем бачив роль та потенціал альтової флейти як щось більше, і альтова флейта стала новим інструментом, подібним до флейти С (до), але водночас незалежним від нього.

З ранньою альтовою флейтою було багато проблем. На додаток до проблем, пов'язаних із усіма видами флейт на той час, таких проблем як: складні перехресні аплікатури та нестабільна інтонація, довжина трубки флейти, яка сама по собі викликала труднощі для виконавця. Отвори для пальців були розташовані на великій відстані, і через їх велике розташування, їх важко було закривати. Довжина трубки на той час означала, що виконавець повинен був сильно розтягнути руки та пальці, щоб дістатися до отворів, особливо для пальців лівої руки, які були розташовані далі від тіла флейти, ніж це дозволяє головний механізм Бема зараз.

Дерев'яні альтові флейти мали більш товсту стінку, ніж сучасні металеві флейти, і в поєднанні з великим розміром отвору, ранню альтову флейту було важко тримати, оскільки вона була дуже розтягнутою для лівої руки. Інструмент дійсно підходив для гри тільки високому по зросту та величині рук виконавцю, та все одно, це б викликало певний дискомфорт при виконанні музичних творів. Малоімовірно, що навіть жінка яка би була фізично достатньо високого зросту, змогла би грати на альтовій флейті.

У своєму трактаті 1871 року Т.Бем викладає свою мету так [26]: «Довго відчувалася потреба в глибших, сильніших та водночас більш дзвінких тонах флейти, флейта яку ми маємо не є задовільно повного тону, вона не задовільнена ні колишнім «Flutte d'amour», ні розширенням підніжжя флейти, оскільки отримані тони були слабкими та невизначеними, а їх поєднання складним та абсолютно нездійсненним. Повинен бути створений абсолютно новий інструмент у сімействі флейт, більш глибшого звучання, подібного до звучання англійського ріжка.»

Теобальд Бем зробив більше ніж додав клавіші до існуючого інструменту. Щоб реалізувати своє бачення інструменту з абсолютно новою якістю звучання, він створив альтову флейту, яка була в точній пропорції з флейтою С(до). Він зберіг необхідну довжину трубки, тобто довжину тіла флейти, але пропорційно збільшив розмір діаметру інструмента, щоб підтримувати звучання у низькому регістрі. Збережені зразки його альтових флейт мають діаметр 26 мм, що на сім міліметрів більше, ніж у флейти С (до). Розташування та розмір клавіш було розраховано за тією ж схемою, яка використовувалася для виготовлення його флейт С(до), але на основі більших розмірів для альтової флейти. Таким чином він створив інструмент, ідеально пасуючий до низького регістру, який також мав унікальну якість тону верхніх звуків, яка була спільною з флейтою С(до).

Звертаючись до дослідження Карли Ріс (Carla Rees): [39] «Альтова флейта була вперше створена в Англії в 1891 році компанією Rudall Carte & Co у Лондоні. У той час альтова флейта була найнижчим представником сімейства флейт і продавалася під назвою «Bass flute in C» («Басова флейта в строю С (до)»).

Карла Ріс (Carla Rees) - це британська фахівчиня з низьких флейт, яка здобула міжнародну репутацію завдяки своїй новаторській творчості. Вона є художнім керівником ансамблю “Rarescale”, з яким працює над створенням і просуванням нового репертуару для низьких інструментів. У 2014 році вона захистила докторську дисертацію у Королівській консерваторії Лондона, досліджуючи розширені техніки для альтової та бас-флейти Kingma System. Пізніший винахід найнижчого члена сімейства флейт, витонченого у С (до) строю,

чис звучання було на одну октаву нижче концертної флейти, викликав зацікавленість серед флейтистів. У той час композитори прийняли терміни «Alto flute in G» (альтова флейта соль) та «Bass flute in C» (басова флейта до).

Сучасна, стандартна альтова флейта мало змінилася з часів Теобальда Бема. З'єднувальні основи, які знаходяться на тілі модернової флейти та альтової флейти, розташовані вздовж корпусу, також інструменти доступні в кількох видах матеріалів, найчастіше це нейзильбер та срібло. Однак різні виробники мають різні конфігурації та пропозиції щодо виробництва альтових флейт, зараз вони використовують різні розміри отворів, тому між марками та деякими моделями, є значні відмінності в якості звуку, швидкості реакції на відповідь, тобто артикуляцію, інструмента при грі та комфортному положенні рук.

Альтові флейти фірми «Кінгма систем» («*Kingma System*») які являються доволі популярними в XX-XXI столітті, були розроблені голландською флейтисткою Євою Кінгма на початку 1990-х років. У флейті використовується стандартна система клапанів з відкритими отворами. На флейті присутні додаткові невеликі клапани зверху, які знаходяться на великих клапанах, котрими не можна напряму керувати пальцями. Ці невеликі клапани допомагають пальцям знаходитися над великими клапанами, у більш натуральному для них та руки положенні, і відтворювати якісний звук флейти в усіх її регістрах. Також деякі моделі альтової флейти мають нижнє коліно B(c1) (тобто F# у звучанні).

Нині такі альтові флейти виготовляються кількома виробниками альтових флейт: «Єва Кінгма» («*Eva Kingma*»); «Котато та Фукусіма» («*Kotato and Fukushima*»); «Санкьо» («*Sankyo*») та «Перл» («*Pearl*»), але все ще досить рідкісні моделі. Це допомагає стабілізувати висоту та тон у верхньому регістрі. Це також трохи розширює технічний діапазон і дозволяє отримати насичену мультифонію.

Однак коли треба використовувати та розтягувати мізинець правої руки, це може бути трохи важко, тому слід уникати надмірного використання швидких пасажів у низькому регістрі, але якщо такі маються то треба напружувати гнучкість мізинця та звикати до клапанів нижнього коліна флейти.

Альтову флейту в строю G (соль), потрібно транспонувати. Щоб уникнути плутанини, важливо вказати попередньо, у якій тональності написана музика, тобто вказати для якої конкретно флейти це партитура – для концертної флейти у строю

to Michael Bowyer

SONATA

for Alto Flute and Piano

I

JEFF MANOOKIAN



С (до) чи G (соль). Тому що, де інколи у повній партитурі, наприклад у творі де є альтова флейта з фортепіано, у повній партитурі партія флейти пишеться не транспоновану, тобто дві партії написані в

одній тональності, що може означати що треба буде транспортувати. Можна очікувати, що виконавець альтової флейти транспонує партію відразу, але для багатьох флейтистів, транспонування не є частиною повсякденного життя. І тільки якщо зазирнути глибше, і дивитися твір по окремим партіям, то тоді можна побачити що партія альтової флейти вже буде транспортована для виконавця альтової флейти.

1.2. Специфіка гри на класичній та альтовій флейті: досвід порівняльного аналізу

Вважаємо за доцільне детальніше зупинитись у розгляді відмінностей специфіки гри на альтовій флейті (враховуючи органологічні особливості). Спробуємо запропонувати порівняльний аналіз тонкощів гри на альтовій флейті у порівнянні з класичною флейтою, спираючись на власний виконавський досвід.

При досить широкому робочому діапазоні альтової флейти – G (соль) малої октави – D (ре) третьої октави. Найпоширеніше використовуваним є низький регістр, який представляє собою густий та насичений звук ніж концертна флейта, хоча альтова флейта за динамікою не дуже яскрава, її звук зазвичай досягає динаміки mezzo-forte.

Більш гнучке, тепле по тембру, повнозвучне нюансування альтової флейти доступне у середньому регістрі, аналізуючі верхній регістр альтової флейти, то він відрізняється та має незвичний, та нетиповий звук як для флейти, він менш тембрально забарвлений.

Хоча альтова флейта має яскраво виражене, характерно темброве забарвлення, краса звуку значною мірою залежить від постановки та майстерності виконавця, якщо говорити про вид постановки, то мова йде про "відкрите горло". Від достатнього відкриття отвору голівки інструменту (зазвичай на 2/3), від правильного положення голівки інструменту відносно губ, точного спрямування струменя повітря, вмілого керування кількістю та швидкістю подачі повітря за допомогою "опори" та інше.

Спектр виконавських прийомів на альтовій флейті, так само як і на концертній флейті, достатньо широкий: поряд із використанням подвійної артикуляції (склади ту-ку) та потрійної (склади ту-ку-ку-ту-ку-ку), для окремих звукових ефектів використовують прийом фрулато - це гра на флейті, яка видобувається вимовою звуку, на кшталт "трр" або "крр" за допомогою кінчика язика чи горла, та одночасно з дмуханням повітря у голівку флейти. Прийом фрулато на флейті був вперше використаний Р. Штраусом.

На альтовій флейті можна грати всі ті ж розширені техніки, що і на звичайній концертній флейті, однак, всі мультифонічні аплікатури будуть іншими, композитори повинні дуже тісно співпрацювати з флейтистами, якщо вони бажають зануритися в цю сферу, оскільки вона може суттєво відрізнитися у різних виконавців, наприклад, такі флейти, як флейти з вигнутою голівкою можуть бути більш складними для інтонування, тому що використання цієї флейти, змушує руки і пальці витягуватися занадто далеко. Доречно можна зазначити, що альтові флейти повинні підходити кожному флейтисту під його фізичні данні. Для людей високого зросту з довгими руками і пальцями кращим інструментом зазвичай є альтова флейта з прямим головним суглобом, у такої форми флейти інтонація буде більш чиста та легша в добуванні звуку, у порівнянні з альтовою флейтою з вигнутою

голівкою. Це достатньо важливий аспект, якій ми маємо підкреслити, так як він може впливати на здоров'я флейтиста, тому що, існують випадки спазмів м'язів шийного та спинного відділу, також може викликати спазми або затисненість у руках виконавця.

Вважаємо за доцільним зупинитися на огляді системи Єви Кінгма (*Eva Kingma*)[33], яку ми ще не одноразово будемо згадувати у данній магістерській роботі, спеціалізується на виготовленні низьких флейт, компанія Ева Кінгма та компанія Браннен Купер зробили спільну колаборацію та розробили альтову флейту з відкритими отворами, яка надає виконавцям додатковий контроль над інструментом, зручність при триманні інструмента, та найважливіше відкриває двері до широкого спектру сучасних технік, які в іншому випадку були б недоступні. Цю модель відрізняє від інших альтових флейт - отвори. На данній моделі, майстри розробили отвори не по центру кожного клапану, а все розроблено так, що кожне положення отворів відтворює натуральне місцеположення пальців над клапанами. Якщо би майстри відтворили отвори на кожному клапані, у центральному положенні як це зроблено на класичній флейті, то це викликало би низку труднощів для виконавця.

Данну модель «*Alto Flute - open holes - Kingma & Brannen Design*» альтової флейти можна порівняти з класичною флейтою, з резонаторами, на якій можливо виконувати значну кількість сучасних прийомів для творів XX-XXI сторіччя. Модель альтової флейти компанії «Ева Кінгма та Браннен Купер» має п'ять отворів на клапанах, яка дозволяє грати мультифоніку, глісандо та робить гру на альтовій флейті більш насиченою та збагаченою низьким звуком.

Наприклад клацання по клапанах стає більш ефективним на низьких флейтах, оскільки можна створити більший резонанс. Граючи на альтовій флейті ми отримаємо такі ж відчуття як і при грі на класичній флейті але головна відмінність це те, що звук альтової флейти набагато оксамитовий, глибокий, та також ми можемо підкреслити, що удосконалена техніка у середньому регістрі, вона більш

облегшена та озвучена, більш точна, і ця особливість дуже важлива для професіональних флейтистів альтової флейти.

Про більш ширший та детальний спектр прийомів гри на альтовій флейті ми розглянемо у другому розділі.

1.3. Функціонування альтової флейти, що набуває статусу солюючого інструменту. Особливості репертуару для альтової флейти у XX-XXI століттях

Достатньо яскраво альтова флейта заявила про себе та почала набирати обертів вже в оркестрових творах, таких композиторів як І.Стравінський у балетній музиці "Весна священна" 1913 року та у Сюїті № 2 "Дафніс і Хлоя" М.Равеля, написаної у 1912 році. "Семантичне поле" флейти впродовж століть розвитку у європейській музичній культурі, виявилось досить обмеженим. Менш поширеним було використання флейти-пікколо, альтова флейта до XIX сторіччя зовсім була відсутня. У зв'язку з цим, для романтиків, які прагнули нових тембральних забарвлень, небувалих звучань, флейта набула нового тембрового значення, та альтова флейта викликала очевидний композиторський інтерес.

Підтвердженням цього можуть слугувати, думки одного з найяскравіших романтиків - Г. Берліоза, який у своєму "Великому трактаті про сучасне інструментування та оркестровку" писав:[3] "Здавалося б, флейта - інструмент, майже позбавлений специфічної виразності... але познайомившись з нею ближче, в ній виявляється притаманна тільки їй особлива виразність, здатність передавати деякі душевні стани, яких жоден інший інструмент не міг би їй заперечити...".

Також ми можемо згадати Р. Вагнера та його зловісні терції та пронизливі звуки флейти у «Польоті Валькірій», також у партії флейти "Вільного стрілка" К.М. Вебера, навіть у найзагальнішому вигляді демонструють величезний образний діапазон. Можна також зазначити, що величезна увага до нових тембральних барв була у композиторів-романтиків і вони не могли пройти повз, створеної Теобальдом Бюмом у середині XIX ст., альтової флейти.

Темброва забарвленість та оригінальне оркестрове рішення, надзвичайно важливі для казкової опери з оригінальною образністю. Необхідно зазначити, що ні в більш ранніх операх-казках, ні в пізніших, вельми новаторських оперних творах початку ХХ ст. у партитурах композитора не використовували такого численного складу оркестру, таких оригінальних та винахідливих оркестрових рішень з такою кількістю нових інструментів. Першим з нових інструментів була альтова флейта, яка взагалі не застосовувалась та не згадувалась в більшості, існуючих на той момент, посібників з інструментознавства та інструментування (наприклад: Ф. Геварта, Е. Гіро). Композитори того часу додали, на той момент, новий інструмент до своїх творів з метою розширення тембрального забарвлення. Альтова флейта збагачувала їх музику теплим та загадковим тембровим забарвленням.

Принагідно зазначити, що у сучасному виконавському вимірі західноєвропейської практики побутує усталене визначення тембру флейти [32]: як “темного” – “dark timbre”, “dark sound”, а також і “яскравого” – “bright sound”. Як приклад, можемо навести фактологічні дані з письмових оприлюднених джерел, присвячених безпосередньо музичному інструменту – флейті.

Таким прикладом нам слугує сайт канадської флейтистки та викладачки Дженніфер Клафф (Jennifer Cluff), яка присвятила цілу статтю на цю тему: [32] «Справа у тому, що немає двох однакових флейт, і доки не з'явиться точна технологія відтворення/реплікації, коли кожна флейта буде повністю відтворена з різних матеріалів, так і буде продовжуватись. Якщо ви відвідаєте магазин флейт, де всі флейти у відмінному стані (без люфтів), та спробуєте 10 однакових флейт підряд з послідовними серійними номерами, ви навряд чи знайдете дві, які звучатимуть однаково або навіть ці флейти будуть не відчуватимуться однаково. Завжди знайдуться такі, що звучатимуть темброво темніше або яскравіше, ніж інші».

Я згодна з висловленням Дж.Клафф, це насправді так, що кожна флейта має свою індивідуальність, і виконавець може обрати саме той інструмент який

відкликається йому найбільше. Я вважаю, що це дуже добре, що у сучасному світі ми маємо такий великий спектр флейт, коли кожна флейта відрізняється від іншої.

В першу чергу такими відмінностями може бути – тембр, про який йдеться мова (темний або яскравий), з технічної сторони, це легкість/важкість або упругість при натисканні клапанів флейти. Навіть вага інструмента може відрізнятися та впливати на тембр флейти, це залежить від того, з якого матеріалу вона зроблена, що також зазначила Дж.Клафф. Слідуючі всім цим факторам, характеристикам ми можемо припустити, що дане поняття “dark sound”/”bright sound” (темний, яскравий тембр) має місце бути у сучасному виконавському світі у зв'язку з можливістю експериментування із звучанням флейти. Тобто, можливість користуватись різними флейтами або голівками для флейт які пропонують вихід у можливий вибір різних переваг у тембрі.

Іншим прикладом функціонування альтової флейти у сучасному просторі, нам слугує приклад з власного досвіду автора магістерської роботи, участь в якості активного учасника і слухача, новітніх майстер-класів Європейських професорів. Одним із таких прикладів є майстер клас, який відбувся у лютому місяці 2024 року у місті Віго, Іспанія, з найвідомішим флейтистом, викладачем сьогодення – Крестеном МакКалом (Kresten MacCall).

Він є нашим сучасником, це німецький флейтист, перша флейта амстердамського Концертгебау оркестру. Він здійснив аранжування концерту для флейти з оркестром G-dur В.А. Моцарта для камерного ансамблю з п'яти флейт. У складі ансамблю є альтова та басова флейти. Аранжування Крестена МакКала, було здійснено з метою вдосконалення ансамблевої гри флейтистів у навчальному процесі. Тобто, окремі фрагменти (невеликі речення) здійсненого перекладення всього Концерту, окремо пропрацьовуються виконавцями як окремі вправи, спрямовані на певне виконавське завдання соліста (флейта) та супроводу (ансамбль флейтистів).

Дане аранжування направлене на розвиток та вдосконалення виконавського слуху, ансамблевої гри, прослуховування акордової фактури, яка використовується

в оркестрі, але у представленій вправі, взято оркестровий матеріал за основу для середніх та низьких голосів флейт. Особливо цікавими є партії альтової та басової флейт, так як вони є опорою для середніх голосів та особливо для першої флейти, яка має головну мелодію.

Низькі флейти несуть відповідальність за ритмічних малюнок та точну інтонацію від якої потім будуються інші голоси. Альтова флейта по своїй структурі не дуже рухлива в швидких темпах і не славиться швидкістю відповіді на звук та точністю в артикуляції у темпах престо, тому ця вправа Крестена Маккала дуже влучна для удосконалення технічних моментів для альтового флейтиста. На мою думку даний твір був взятий для аранжування не випадково, тому що G-dur концерт для флейти з оркестром В.А. Моцарта, являється базисом для кожного флейтиста, та є одним із найголовніших творів для конкурсних прослуховувань на посаду флейтиста в оркестр. У цих вправах, достатньо прості але і у той самий час складні, музичні речення, які потребують уваги та кропіткої роботи у процесі построєння правильної музичної ідеї та чистоти сумісних акордів. На протязі виконання вправи, група флейтистів низьких флейт: альтової та басової флейт, зіткнулися з деякою проблематикою, яку ми розглянемо далі. (приклад вправи, ноти, сторінка)

У процесі гри вправи Крестена МакКала, учасниця яка грала на басовій флейті мала фізичні проблеми при її триманні. Предоставлена басова флейта, яку ми мали на майстер класі, була достатньо важка та не мала підставки для додаткової підтримки. Вважаємо за доцільне розглянути проблематику басової флейти. Існують різні форми та підставки для альтової та басової флейти, тому що для деяких виконавців флейта є достатньо великою та важкою, особливо для виконавець жіночої статі. Існують вертикальні басові флейти та горизонтальні. Горизонтальні вважаються більш компактними для повсякденного користування та пересування музиканта з інструментом. Вертикальні більш зручні, тому що вся вага інструмента направлена донизу і інструмент стоїть на стійці, тіло музиканта не напружене, можна грати сидячі, руки виконавця знаходяться у вертикальній позиції, що полегшує гру. Повертаючись до майстер класу Крестена МакКала, для

цього випадку він мав спеціальні обважнювачі, які можна додати до басової флейти горизонтальної форми. Ці обважнювачі достатньо органічно розміщувалися на зогнутій голівці флейти, не порушуючи естетичні та звукові параметри, тим самим створюючи баланс ваги тіла флейти з голівкою, що полегшує виконання та в першу чергу допомагає зробити фізичне полегшення для рук та тіла виконавця при триманні інструмента. Говорячи про проблематику гри як на класичній поперекової флейті, так і на низьких флейтах, можна зазначити, що також існує певна фізична проблема, яка може заважати флейтисту при заняттях, це слабка розвиненість м'язів шийно-комірцевої зони. Особливо це стосується флейтистів які грають на альтовій та басовій флейтах, так як ці флейти мають значно більшу вагу і це впливає на відчуття, гнучкість м'язів або затисненість шийно-комірцевої зони. Європейські професори-флейтисти, фізіотерапевти, рекомендують розвивати гнучкість шийно-комірцевої зони, м'язів рук, навіть пальців, відвідувати спортивні зали, робити вправи з еспандером для кистів рук, або у домашніх умовах робити певні вправи для нарощування та зміцнення м'язів.

Можна зазначити, що з популяризацією альтової флейти у музичному просторі у XX – XXI століттях, почали з'являтися гарні професіонали своєї праці, талановиті виконавці, які з часом почали передавати знання новій генерації альтових флейтистів. На даний момент у сучасному світі можемо говорити про наявну базу в міжнародній освітянській сфері професорів та виконавців, хто орієнтується тільки на специфіці альтових та басових флейт.

Ще неодноразово, у представленій магістерській роботі, я буду звертатися до знаменитої альтової флейтистки, нашої сучасниці - Карли Ріс (Carla Rees), яка наразі являється професоркою у Королівській академії музики у місті Лондон, Велика Британія, та на сьогодні є відомою професоркою у Європі зі спеціалізації по низьким флейтам. Кар'єра Карли зосереджена на розробці сольного репертуару для низьких флейт, і для неї було написано кілька сотень творів широким колом композиторів з усього світу, деякі такі твори, одного Американського

композитора, які були написані особисто для Карли Ріс, ми розглянемо більш детально, у другому розділі данної магістерської роботи.

Говорячи про біографію Карли Ріс: [40] “Карла заслужила міжнародну репутацію завдяки своїй інноваційній роботі. Її багатогранна кар’єра охоплює сольну та камерну музику, співпраці, записи альбомів, композицію, аранжування, редагування та викладання. Вона являється амбасадором відомої флейтової компанії з виробництва флейт системи «Кінгма» («*Kingma*») (флейти які зроблені Євою Кінгма (Eva Kingma), Бікфордом Браннен (Bickford Brannen) і Левом Левітом (Lev Levit)), а також як бароковий, так і сучасний виконавець.”.

На мою думку, К.Ріс робить значний внесок у розвиток та популяризацію альтової флейти в Європі у XXI столітті. На просторах Сполучених Штатів Америки розповсюджує знання та досвід інша відома альтова флейтистка та наша сучаснісниця - Крістіна Поттер (Chris Potter), вона є засновницею «*Alto and Bass Flute Retreats*» (Фестиваль-ретрит гри на Альтовій та Басовій флейтах).

Цей ретрит курс включає в себе чотирьох денний інтенсив який складається з майстер-класів, низько-флейтового хору, камерних та сольних виступів учасників, тільки цієї тонкої спеціалізації як альтова та басові флейти.

За даними з особистого сайту Крістіни Поттер: [37] було виявлено, що на момент 2021 року, вже було здійснено сімнадцять таких ретрит-інтенсивів. У 2018 році Кріс організувала Міжнародний фестиваль низьких флейт, який відбувся поблизу Вашингтона. Триденний захід відвідали люди з країн Туреччини, Японії, Ісландії та Австралії, а також США. Кріс допомагала організувати другий онлайн-міжнародний фестиваль у червні 2022 року, який включав Конкурс для басових флейт. Крістіна Поттер працює над фестивалем у квітні 2024 року. Також вона є авторкою багатьох опублікованих книг та медотологій з приводу низьких флейт, у тому числі вона стала лауреатом премій «Три вокалізи», «Зоряні соло», «Метод альтової флейти», «Метод басової флейти», «Зимові дуети», довідник для альтових та басових флейт, робочий зошит з вібрато та «дуети для Хелловіну».

Наступними очільниками популяризації та передачі свого досвіду флейтистам альтової та басової спеціалізації, на просторах Австралії, являється Ліза-Марі Амос (Lisa-Maree Amos) та Петер Шерідан (Peter Sheridan). [45] Австралійський флейтист Петер Шерідан спеціалізується на багатьох видах низьких флейт, альтові флети, басові, а також гіпер-басові флейти. Він є визнаним експертом по спеціалізації серед низьких флейт та володіє багатьма інструментами, включаючи найнижчу флейту у світі, флейту гіпер-бас. Пітер Шерідан гастролював по світу, виступаючи на низьких флейтах. Він записав понад 12 альбомів, які відтворюють красу низьких флейт, а його виступи та майстер-класи надихнули багатьох композиторів писати для нього.

Флейтистка з Голландії Єва Кінгма (Eva Kingma) виготовляє альтові флейти, контрабасові флейти, басові флейти та субконтрабасові флейти. Вона винайшла та запатентувала флетову систему як «Kingma System» («Система Кінгма») яку ми розглянемо далі.

Представлена компанія у нинішньому вигляді існує з 1981 року. Але за словами Єва Кінгма: [33] “ми стоїмо на плечах флейтових гігантів, таких як: Дірк Купер, Альберт Купер та Бікфорд Браннен. Ми спеціалізуємося на виготовленні низьких флейт“. Інноваційний механізм "Key-on-Key" та запатентована система Kingma System® є розробкою Єви Кінгми.

Компанія «Kingma» [33] виникла у Голландії на початку 1950-х років, невдовзі після Другої світової війни. У той час відчувався великий дефіцит духових інструментів, і Дірк Купер (Dirk Cooper), який був другою флейтою в оркестрі Концертгебау в Амстердамі, заснував свою невелику компанію, щоб задовольнити попит на нові флейти. Понад 20 років Дірк Купер був відомий своїми дерев'яними, срібними та золотими до-флейтами. Він також виготовляв альтові флейти, які на той час були незвичними для музикантів та слухачів.

У 1975 році до Дірка Купера у виготовленні флейт приєдналася Єва Кінгма. У 1981 році Єва Кінгма очолила компанію. 12 лютого 2006 року Дірк Кюпер помер у віці 92 років після плідного життя. З 1988 року компанія розташована в

мальовничому селі Гроллоо на півночі Нідерландів. Як і всі великі компанії, компанія низьких флейт Єви Кінгма, також має свою філософію роботи. [33] “Наша участь у створенні продукту не закінчується в момент доставки. Клієнти можуть вибрати один з декількох варіантів з'єднань голівки, також ми можемо зробити будь-які остаточні налаштування, які будуть необхідні для задоволення особистих вимог кожного клієнта. Для нас є цінним час клієнтів, і вони можуть приїхати особисто до нас та насолодитися перебуванням у нашому селі Гроллоо під час налаштування свого інструменту.”

За словами голландської майстрині: [33] ” ми шукаємо та робимо найкраще. Саме тому всі флейти оснащені виготовленими на замовлення подушечками *Straubinger* і поставляються у чохлі *Wiseman* зі шкіри або вуглецевого волокна. Всі інструменти поставляються зі спеціально розробленою підставкою з вуглецевого волокна, виготовленою *Woodwind Design*.”

Говорячи про моделі низьких флейт, моя увага як дослідника, звичайно загострилася на альтову флейту *Kingma Alto*, яка стала достатньо популярним інструментом у XXI сторіччі. Багато флейт *Kingma Alto* знайшли свій шлях до задоволених професіональних флетистів. Унікальна якість цієї флейти спонукає музикантів використовувати її як основний інструмент. Флейти *Kingma Alto* мають унікально чутливий нижній регістр і дуже теплий та об'ємний звук у всіх октавах.

У 2011 році Єва Кінгма переробила дизайн своїх альтових флейт разом з Бікфордом Бранненом (*Bickford Brannen*). Він створив набагато легший і дуже елегантний механізм. Результатом стала дизайнерська флейта *Kingma & Brannen Alto*, яка відома своєю високою якістю та ергономічним дизайном. Флейти *Kingma & Brannen Alto* побудовані за шкалою Купера і доступні у різних моделях. Висота звуковисотності - $A=442$. Корпус та головка виготовлені з чистого срібла з впаяними тональними отворами. Клапани з подушками *Straubinger*. Щоб обмежити вагу, майстер вибрав посріблений механізм із загостреними або Y-подібними важелями. Даний механізм можна відрегулювати під маленьку руку без додаткової оплати.

За словами голландської майстрині Єва Кінгма: [33] “Моя робота можлива лише у співпраці та за підтримки багатьох людей. Я завдячую багатьом людям, які поділилися ідеями, технічними рішеннями, художніми думками та мотивацією. Деяких з них я хотіла би згадати, це: *Дірк Купер, Альберт Купера, Бікфорда та Лауру Браннен, Матіаса Зіглера, Роберта Діка, Карлу Різ, Йоса Звааненбурга та Анну Ла Берге*. Але так багато інших людей були добрими та підтримуючими мене і мали вирішальне значення для моєї роботи.”.

Доречно зазначити, що після проробленої великої роботи, відкриття нової системи для низьких флейт, справжні професіонали не могли пройти повз та не нагородити Єву Кінгма. 27 серпня 2023 року Єва Кінгма була призначена кавалером Ордену Лева Королівства Нідерландів його Величністю Королем Нідерландів. Також у 2018 році в Орландо Єву Кінгма було удостоєно пожиттєвою нагородою “National Flute Association” (національна спілка флейтистів). Альтава флейта зазнала значного розвитку у період XX та XXI сторіччя, особливо під орудою великих майстрів флетистів, таких як *Єва Кінгма, Дірк Купер, Бікфорд Браннен* та ін.

Також цікаво розглянути альтових флейтистів та професорів які передають знання флейтистам в Азії. Таким представником в Азії є Пань Цзуньсянь (長笛家 潘宗賢): [16] це Тайванський флейтист, який навчався у Сполучених Штатах Америки, а саме в університеті у Нью-Йорку. Він навчався у Бернарда З. Голдберга, прямого учня французького майстра гри на флейті Марселя Моіза.

Пань Цзуньсянь також навчався у володарки Нью-Йоркської премії за визначні досягнення в галузі мистецтв - Тані Леон, Кетрін Хувер яка є професоркою флейти Джуліард університету та інших майстрів. Під час навчання він отримав безліч нагород, у тому числі Тайванську музичну стипендію Донхе. Пань Цзунсянь упродовж багатьох років був виконавцем в Ансамблі флейт “Танлу”, як соліст альтової флейти. В даний час він є викладачем на кафедрі прикладної музики у Пекіні, а також викладає музику в середніх школах. Таких як: “Улін”, середній

школі “Чжунлі”, середній школі “Тамкан”. Пань Цзунсянь викладає флейту, камерну музику та курси ансамблю флейти.

У другому розділі я буду аналізувати твір, композитора з Азії, для солюючої альтової флейти, і одним із таких творів є музика сучасного японського композитора - Сигеру Канно (Shigeru Kan-no).

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Велика історія розвитку духових музичних інструментів зароджується ще з давніх-давен, особливо це стосується такого інструмента як флейта. Розвиток духових музичних інструментів, зокрема флейти, відіграє ключову роль у музичній культурі. Велика історія еволюції флейтового мистецтва свідчить про постійне тяжіння людей до вдосконалення та розширення музичних можливостей інструмента. Флейта, з її вражаючою звуковою палітрою та універсальністю, відіграє ключову роль у цьому процесі, і її вплив на музичну історію є недостатньо оціненим. Флейта є одним із перших духових інструментів, яка прибула у первісну духову групу, і яка розпочала великий шлях багатьох дерев'яно-духових інструментів. На протязі великого шляху розвитку флейти, з'являлися різноманітні види флейт, починаючи з флейт які були зроблені з матеріалу слонових кісток та закінчуючи флейтами які було виготовлено із золота та кришталю. За цей великий історичний період флейти, утворилось ціле велике сімейство флейт.

Всім відома флейта-пікколо, барокова флейта траверсо (Traverso flute) та славнозвісна флейта Теобальда Бьома, але про альтову флейту, ми не маємо достатньо інформації про її історію, розвиток, функціонування у сучасному музичному просторі, музичних творах як для індивідуального, та можна підкреслити - незалежного інструмента, що тим самим впливає на концертну діяльність. Ми не бачимо, постійного або часткового використання її у концертній діяльності багатьох музикантів як незалежного музичного інструмента. Творчий пошук у царині виражальних засобів флейтового виконавства, що відбувається в сучасному світі, призвів до ускладнення способів гри, появи нових способів

звуквидобування, зростання ролі тембрально-артикуляційних та динамічних засобів. Експериментальною базою, якою стали саме твори сучасних композиторів для солюючої флейти. Найвизначнішими та показовими з них виявилися твори Е. Вареза, А. Жоліве, Л. Беріо та багатьох інших.

У зв'язку зі зміною стилів в музиці та ускладненням музичної тканини з'явилася проблематика недостатності певного тембрального кольору флейти: неточна інтонація, тембральна бідність деяких нот, аплікатурна незручність у певних пасажах у швидких темпах, обмежений діапазон використовуваних тональностей. Це підштовхнуло флейтових майстрів до пошуків нових “кольорів”.

Поряд із широко використовуваними традиційними можливостями тембру альтової флейти, що беруть свій початок з ХІХ ст., у музиці сучасних композиторів представлені нові прийоми колорування, особливого нюансування звуку, що дає змогу альтовій флейті розкривати не лише яскраво характерні образи, а й глибокий художній зміст.

Як ми вже можемо зазначити, що з часом розширюються виражальні можливості, відбувається значна еволюція альтової флейти, та еволюція флейти загалом. Розширення виразних можливостей альтової флейти відбувається через різноманітні фактори, такі як технічні інновації, нові методи виконання та постійний пошук нових виразних звукових можливостей. Цей процес сприяє значній еволюції і вдосконаленню інструмента як сольного інструменту. Нові технології виготовлення, вдосконалення конструкції та розвиток техніки гри дозволяють музикантам розкривати ще більше потенціалу альтової флейти у виконанні різноманітних жанрів музики та в творчості. Таким чином, альтова флейта продовжує здобувати популярність та статус сольного інструменту у світі музики.

Зі становленням альтової флейти більш незалежним музичним інструментом, розкриваються нові горизонти у її сольному шляху. У ХХ та ХХІ сторіччі з'явилося багате різноманіття фестивалів, майстер класів які спеціалізуються на низьких флейтах, а саме на альтовій. З'являються нові музичні твори у різноманітних

жанрах, композиторів з різних куточків світу, таких як: Сполучені Штати Америки, Європа, Азія та ін.

Спираючись на історіографію становлення альтової флейти, можна звернути увагу що, альтова флейта використовувалася раніше тільки в рамках камерної музики для більшого розширення звукової фактури в ансамблі, де виконувала функцію насичення музики новими низькими барвами. Виправдано вказати, що альтова флейта історично використовувалася переважно у складі камерних ансамблів. Її роль полягала в розширенні звукової палітри ансамблю, доповнюючи його звучання більш глибокими та насиченими низькими барвами. У цьому контексті альтова флейта додає текстуру та тембровий колорит музичним виступам, поглиблюючи емоційне відтворення творів. Більше того, вона зазвичай використовується для виконання сольних частин або додавання контрпункту та гармонії до головної музичної теми. Таким чином, роль альтової флейти у камерній музиці була важливою для створення комплексного та багатогранного звучання ансамблю.

Так само з плином певного часу, як ми виявили, приділялося місце альтовій флейті у симфонічному оркестрі деінде як солююча партія, а також з ціллю розширення барв у музиці. Внесені модифікації дозволили флейтистам виконувати музику найвищого технічного та художнього ґатунку, що, своєї черги, забезпечило інструменту подальший розквіт та розвиток у музиці.

Після модернізації альтової флейти часом, вона вже закріпилася в музичній культурі та має своє місце як незалежний, солюючий інструмент і вже захоплює слухача своїм витонченим та індивідуальним тембром. Особливу значущість представляє вивчення багатої семантики тембру альтової флейти щодо образного світу, музичного мислення сучасних композиторів, їх жанрово-стильових інтерпретацій у своїх творах. Подібне розуміння змістовності та виразності тембру альтової флейти підтверджується численними прикладами флейтових соло з оркестрових партитур вітчизняних і зарубіжних композиторів, широким спектром

тембрових можливостей інструмента для вираження різноманітних відтінків людського почуття.

Альтова флейта - це інструмент з надзвичайно унікальним звучанням, яка володіє теплим, загадковим та оксамитовим тембром та втілює нові ідеї композиторів, як жоден інший інструмент.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНІ ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ “STEEPLESS IN MY SOUL”, “CARLA” BY DAVID BENNETT TOMAS; “VIER DREI UND DREISSIG” BY SHIGERU KAN-NO

2.1 Біографія: Девід Беннетт Томас.

Музику Девіда Беннетта Томаса називають:[48] "миттєво захоплюючою ... ретельно структурованою ... грайливою, проникливою, технічно сліпучою та гостро комунікативною" (Philadelphia Music Makers); "переконливою як на структурному, так і на емоційному рівнях ... музикою, яка говорить без претензій" (The Classical Source); "лаконічною та зрозумілою, хоча він не звертається до слухача зі зверхнім тоном ... це композитор з індивідуальним стилем" (Американський гід по звукозапису).

Він пише у багатьох жанрах, включаючи твори для хору, сольного голосу, оркестрів, камерних груп, фортепіано та джазових ансамблів. Твори Беннетта Томаса виконуються по всій Америці та Європі. У концертний сезон 2021-2022 років Девіда Беннетта Томаса було призначено першим композитором-резидентом нової галереї 2B&2C у Нью-Йорку, де він напише новий твір для легендарного гобоїста Метью Саллівана.

Музика Томаса Беннетта звучала на NPR, у програмі WWFM "Divertimento", програмі WVUD "Fine Tunings", WRTI "Now Is The Time", а також на багатьох джазових та NPR станціях по всій Америці.

Томас Беннетт став лауреатом конкурсу молодих композиторів Філадельфії, організованого Оркестровим товариством Філадельфії, а також лауреатом премії Моравецького в галузі композиції.

Окрім композиторської діяльності, Томас насолоджується другим життям як джазовий піаніст, постійно приймаючи участь у концертах в джазових клубах та ресторанах Філадельфії. Нещодавно він записав сюїту оригінальних джазових

композицій, натхнених текстами з "Портрета художника в молодості" Джеймса Джойса, які Томас виконує на фортепіано разом з шістьма найкращими джазовими музикантами Філадельфії такі як: Джон Свана, Рон Кербер, Кевін Хенсон, Міка Джонс, Ерік Джонсон та Артуро Стейбл. Також Томас Беннетт веде активне життя на Youtube, де його відео з теорії музики та композиції мають мільйони переглядів.

Композитор викладає в Університеті мистецтв у Філадельфії, штат Пенсильванія, де очолює кафедру композиції, кафедру теорії, контролює основну навчальну програму бакалаврату та викладає гру на фортепіано. Він є автором власного робочого зошита з теорії, який фокусується як на класичній, так і на джазовій теорії, а також викладав майстер-класи в Сантьяго та Чилі.

2.2 David Bennett Thomas “Steeple In My Soul” аналіз жанрових та тембральних особливостей.

Твір Девіда Беннетта Томаса "*Steeple In My Soul*" (Шпилі в моїй душі) для альтової флейти соло був створений для флейтистки Карли Рис у 2004 році, та став першим з декількох творів, що їх написав композитор саме для цієї виконавиці .

Представлений у данній роботі американський композитор, твори якого будуть розглядатися надалі, являється нашим сучасником, родом зі штату Філадельфія, США.

Як дослідник молодшої генерації, я дуже зацікавлена в даних соло творах для альтової флейти та я мала велику удачу поспілкуватися напряду з композитором та добути цінну інформацію про написання представлених соло творів для альтової флейти у данній магістерській роботі.

Говорячи про твір "*Steeple In My Soul*" (Шпилі в моїй душі) ми маємо інформацію , що назву твору взято з рядка американської поетеси Емілі Дікінсон: [48] "...when morning comes, it's as if a hundred drums did round my pillowroll, and shouts fill all of my childish sky, and bells keep saying victory from the steeples in my soul!", що означає в перекладі «коли настає ранок, мені здається , що сто барабанів

котяться навколо моєї подушки, і крики наповнюють все моє дитяче небо, і дзвони твердять про перемогу зі шпилем у моїй душі!».

Прем'єра відбулася 29 жовтня 2004 р. у виконанні флейтистки Карли Ріс в церкві Св.Кіпріана у Лондоні.

Даний твір складається з трьох пов'язаних між собою частин: помірно-швидко-повільно, і протягом усього часу зберігає експресивність, ліричність, якість.

На початку твору вказано потрібний темп, композитор вибрав помірний темп-Moderato, чверть =100. Протягом усього твору досить часто будуть змінюватися розміри, цю ідею вже можна помітити в перших реченнях даної п'єси. Перші п'ять тактів це тема, яка ще повториться в заключній частині але надалі буде трохи видозміненою. Особливу увагу композитор приділяє динамічним окрасам, що при виконанні дає дуже яскраві динамічні фарби і звучить дуже контрастно. Перша частина досить лірична, з відтінками казковості та загадковості. Достатньо часто застосовуються тріолі та квінтолі. Перша частина закінчується поступовим відходом в динаміку піаніссімо.

Починаючи з 27 такту можна помітити зміну темпу та характеру п'єси, це говорить про початок другої частини.

Темп allegretto, четверть = 120. Вже з першого такту другої частини чути зовсім інший настрій, тема більш грайлива і рухлива. Починається з різкої динаміки p до динаміки f, поступовим рухом восьмих і шістнадцятих нот вгору, звучить нова тема.

Композитор також застосовує тріолі з акцентами та пасажами шістнадцятих нот у поєднанні з квінтолями, музика залишається такою ж казковою і незвичайною але з невеликою ноткою агресії. На завершення другої частини, остання фраза, поступово переходить в динаміку p, повторюючи свою тему, так само додатково використовується яскраві пасажі вгору на динаміці форте, що дає контрастний ефект. Завершується друга частина ферматою на ноті ре.

У такті 60 з'являється заключна тема, яка позначена темпом Adagietto, чверть = 50. Починається вона в динаміці *mp* і звучить як відлуння первісної теми.

Третя частина представлена як лірична, але з використанням різноманітних надзвичайних пасажів, штрихів і шістнадцятих нот звучить досить активно. Останнє речення представлене пасажами, чергуючи між собою динаміку форте та піано, штрихи легато та стакато. Останній такт яскраво завершується пасажем, починаючи з динаміки піано, розвиваючи її до фортіссімо. Після пасажу звучить довга нота фа в третій октаві на динаміці фортіссімо з використанням крещендо та димінуендо, і на завершальному крещендо з акцентом на ноті фа, завершується третя частина.

2.3.David Bennett Thomas. “Carla”: аналіз жанрових та тембральних особливостей.

Від композитора: твір «Карла» був написаний взимку 2012 року для «гарного професіонала своєї справи, флейтистки Карли Ріс, для якої я вже неодноразово писав». Композитор говорить: [48] “Познайомившись за ці роки з грою Карли, а також вивчивши природу альтової флейти, я постарався написати твір, в якому б максимально розкрив красу звучання альтової флейти враховуючи стиль виконання творів Карлою. Одним з моїх улюблених рис виконання Карли є те, як вона вміє прекрасно передавати настрій, атмосферу, фарби низького звучання альтової флейти, на якій вона спеціалізується. Писати для неї досить легко, тому що вона все робить з глибоким почуттям інтерпретації і мети. Це завжди задоволення (і мрія будь-якого композитора), коли вона грає мої творіння.”.

Одразу звертає на себе увагу значний ступінь свободи виконання. Передусім, це проявляється у вільному відношенні до темпів. Багато авторських позначок

Композитор хоча й помістив чисельні рекомендації щодо зміни темпів, але вони не завжди відповідають конкретним запитам та мають дещо умовний характер. Варто зауважити, що в XX – XXI столітті посилилася тенденція трактування виконавську манеру на духових інструментах, зокрема в контексті сольного музикування, із

посиланням на музичне мистецтво Давньої Греції. Наприклад, в даному творі композитор апелює до гри на флейті Пана.

Взагалі цим користуються багато композиторів, що писали твори для духових інструментів соло наприкінці XX – початку XXI століть. На прикладі дослідження В. Громченка підкреслено, що основою естетично-композиційного та конструктивно-виразового розвитку давніх духових інструментів була антична монодія (грец. *monodia* - сольна пісня), яка мала одноголосну форму [4].

В якості яскравих прикладів жанру - монодія, в сфері виконавського мистецтва на духових інструментах, що були написані сучасними композиторами, слід вказати «Монодію для гобоя соло» Герхарда Розенфельда (1977), «Три Монодії на теми ідилій Феокріта для кларнета соло» В. Носова (1996). Ці твори апелюють до імпровізаційного принципу музикування на різних стародавніх духових інструментах. З цього приводу досить цікавими і змістовними є міркування Т. Маринчук. Автор наводить приклад позиції Аристотеля (V-IV ст. до н.е.) щодо визначення принципів співвідношення мелодії і ритму в музиці, відштовхуючись від ідеї руху: «Чому саме почуте з чуттєвих сприймань має етичну властивість? Чому Ритм і мелодія, будучи звуками, подібні до етичних властивостей, а смак ні, і навіть барви і запахи? А тому, що вони – рухи, як і дії. Енергія ж – це вже етичне, і створює етичні властивості, а смак та барви не створюють нічого, схожого на це» [15].

Повернемося до аналізу твору «Carla». На початку твору музикантам повідомляється про тривалість в 7 хвилин і ритмі приблизно ≈ 70 . Вважається, що п'єса грається дуже вільно - *rubato*.

Тут немає ні штрихів, ні ключа. Тільки рядки позначені цифрами.

Початок тихий, з апподжіатурою від до дієз до ноти ре. Наступний такт закінчується ферматою. Наступні такти стають більше за рахунок постійного додавання ще однієї ноти від 5 до 7. Досить вільно грається апподжіатура від 1 до 3 нот і динаміка від *pp* до *mf* підсилюють ефект все більш швидких пасажів. Після

цього флаттер-тонгінг (flt) тобто *frullato* вносить в п'єсу деяку тишу, спокій, стаючи поступово повільніше.

Тепер п'єса триває з варіацією початку. Тепер має бути зіграно *accelerando*, за яким слідує *ritardando*, що закінчується знову на *frullato*.

Наступний уривок також варіюється. Далі ми бачимо, що з'являється новий вид музики, ефект з так званим '*Eolian sound*' - "еоловим звуком", при якому флейтист дмухає у свій інструмент так, що ми чуємо цей повітряний потік. Вдмухане ля переходить в ля-мінор, просто використовуючи амбушюр. І знову композитор варіює початок, але на цей раз закінчує на D2 в мінорі, який приблизно на 2 октави нижче, ніж раніше. Тепер *frullato* грається довго, переходячи від *pp* до *mf* і знову до *pp*. Це працює як зв'язуючий момент до нової частини.

Наступна частина починається з позначення "*a little more motion*", що означає грати більш рухливо. Ця частина більш гармонійна, вона додає великий контраст в мелодійну лінію, якою ми слідували раніше. Також композитор варіює мотив, на цей раз навколо тональності ля-мінор. Але він також вибирає давно знайомі прийоми, такі як пасажі і поступове прискорення, яких знову стає все більше, додаючи більше нот (від 3 до 7). Також остання нота рухається вгору. Ця частина довша вона складається з 32х нот з використанням секстолей та тріолей.

Тепер виконавець повинен передувати 8 тонів, граючи їх за допомогою *frullato*. Позначки говорять, що потрібно дути в тон, як реактивний літак, позначено (Jet). Це можна почути як ковток повітря, що рухається прямо вгору, а потім знову вниз.

Нарешті, в кінці рядка 16ть повертаємося до варіації початку твору, за якою помічаємо довгий ряд різних варіацій. Кінець рядку 19ть знову починається з варіації початку твору та бачимо, що від закінчується інтервалами, які збігаються з інтервалами, які ми вже бачили на початку. Твір закінчується ферматою на D. Залучення екстра музичних засобів виразності трапляється досить часто в сучасному музикуванні, як в Україні, так і за її межами, особливо в творах для духових інструментів соло.

Твір не є віртуозним в плані аплікатури та рухливої моторики пальців. Але складність в ньому реалізується завдяки відтворення художнього компоненту, вирішення певних художніх завдань. Разом із цим, твір «Карла» для альтової флейти соло є відкритим до інтерпретацій: автор хоча й робить багато вказівок в нотному тексті, але в інших випадках не вимагає від виконавця суворого дотримання, більш того, вказує на вільне виконання окремих фрагментів. Цю роботу Томаса Беннетта нелегко просто слухати. Але, слідуючи нотним текстом, можна краще відстежити та розуміти, що він хоче донести до слухача. Перш за все, композитор досить вільно інтерпретує цей твір. Ми це бачимо ще до початку виконання твору, по вказівкам про приблизний ритм та відсутність штрихів.

Також його вказівки у творі зрозумілі, але все ж можуть бути зіграні по-різному. Орнаментация часто вільна, пасажі іноді написані повними нотами, а іноді просто як апподжіатура, навіть якщо їх максимум 3. Використання теми, яку він так часто варіює, не порушує загального враження про твір, ця тема робить весь твір цікавим та освіжаючим. Зустрічаються дуже незвичайні пасажі та прикраси, які мають східний нахилу звучанні, та гармонійну частину між ними. Цей його спосіб варіювати тему різноманітною кількістю ідей, є дійсно цікавим і повчальним. З подібного стилю музики, можна навчитися різноманітним прийомам гри на альт флейті, різноманітним незвичайним штрихам. Навчитися вигадувати, відтворювати, представляти різноманітні образи та втілювати їх в особисті перформенси, та у повному обсязі передавати цю чарівну музику слухачу.

2.4 Біографія: Шигеру Кан-но (Shigeru Kan-no)

Шигеру Кан-но (*Shigeru Kan-no*, 1959) навчався у Японії (Фукусіма,Токіо), Австрії (Відень) та Німеччині (Штутгарт). Композитор пише твори у всіх формах класичної музики та використовує безліч композиторських технік та стилів: серед його творів є тональні й атональні, алеаторичні та сонористичні, серійні та мікротонові, пентатонічні та гексатонічні, такі, що апелюють до електронної та народної музики, джазу, тощо. Шигеру Канно пише як мініатюри, так і твори

великої форми для симфонічного оркестру; у його стилі простежується вплив Ріхарда Вагнера, Густава Малера, Арнольда Шенберга, Олів'є Мессіана та Джона Кейджа. Техніка Шигеру Канно та його погляди на сучасну композицію мають вплив на багатьох сучасних німецьких композиторів, серед яких слід згадати Карстена Генніга (*Carsten Hennig*), Урліха Ройтера (*Ulrich Reuter*) та Шарлотту Зайтер (*Charlotte Seither*). Композиторський доробок Шигеру Канно нараховує понад 351 твір.

Досвідчений диригент з багаторічним досвідом роботи в музичній індустрії. Володіє навичками аудіозапису, музичної композиції, фортепіано, музичної індустрії та камерної музики. Сильний професіонал у галузі мистецтва та дизайну, закінчив Вищу школу музики та образотворчого мистецтва у Штутгарті.

Також навчався у Фукусімі, Токіо, Відні, Штутгарті, Людвігсбурзі та Франкфурті у таких видатних діячів мистецтва як: Шимазу, Ії Юна, Нішімури, Остеррайхера, Бернстайна, Лахенманна, Ріллінга та Зендера. 58 разів ставав лауреатом конкурсних та диригентських премій, понад 1000 оперних та концертних репертуарів. WVE-число: Загальна кількість власних творів тільки в Європі - 302, плюс 12 електро музики та кіно музики; церковна музика, 22 аранжування; біля 200 аранжувань оригіналів. Понад 200 записів для імпровізацій, 21 запис на CD. Він є диригентом симфонічного оркестру та опер у всьому світі. Шигеру Канно також являється імпровізатором [46]. Одним із творів, що яскраво ілюструють композиторський стиль Шигеру Канно, є п'єса «**Чотири, тридцять три**» (“*Vierdreiunddreißig*”), у якій, серед іншого, композитор використовує новітні прийоми гри на для альтовій флейті.

2.5. Шигеру Кан-но (Shigeru Kan-no) “Чотири, три и тридцять (Vierdreiunddreißig) аналіз жанрових та тембральних особливостей

Шігеру Кан-но (*Shigeru Kan-no*, 1959) - японський композитор та диригент, що мешкає в Німеччині. Твір над яким проводиться аналіз, абсолютна протилежність

попереднім двом. Так як тут використовується величезна кількість нових та сучасних прийомів для флейти.

Історія твору «Чотири, тридцять три» розпочинається 2006 року. Тоді флейтистка Юліана Гросс (*Juliana Gross*) звернулась до Шигеру Канно із проханням написати для неї п'єсу для флейти тривалістю до 5 хвилин, яку вона мала виконати на фестивалі нової музики у Мюнхені влітку 2007 року. Композитор погодився за умови, що він напише твір не для поперечної, а для альтової флейти, адже Карлі Ріс із Королівської музичної академії у Лондоні, також була потрібна п'єса, але саме для альтової флейти. Втім, твір «Чотири, тридцять три» можна виконати і на звичайній флейті.

Твір написано для солюючої альтової флейти з голосом (для одного виконавця). У партитурі зазначено два нотні стани; верхній призначено власне для альтової

"Vierdreiuunddreissig" for Alto-flute solo with voice, WVE-241 (2007)

Shigeru Kan-no, ca. 5 min.

The image shows a musical score for the piece "Vierdreiuunddreissig" by Shigeru Kan-no. The score is written for Alto-flute in G or Mouthpiece only (top staff) and Voice, Radio, and Toy (bottom staff). The tempo is marked as quarter note = 60. The top staff has dynamics of mp, ff, mp, ff, mp, ff, mp, ff, mp. The bottom staff has a series of vertical lines indicating sound events. The score includes markings for "jewsharp" and "aeolian-tone".

флейти, а нижній – для задіяних у звуковидобуванні голосу, радіо та іграшки; флейтист має виконувати всі ці партії одночасно. Назва твору водночас

апелює і до замовленої Юліаною Гросс тривалості звучання (до 5 хвилин), і до культового твору «4'33"» американського композитора Дж. Кейджа (*John Cage*), який був яскравим новатором, використовував нетипові джерела звуку й приділяв особливе значення тиші, та вплив якого на творчість Шигеру Канно досить чітко прослідковується та відкрито артикулюється самим японсько-німецьким композитором. Отже, назва твору «Чотири, тридцять три» (*"Vierdreiuunddreissig"*) Шигеру Канно – це своєрідний знак шани та поваги до Дж. Кейджа.

Під час роботи над твором Шигеру Канно намагався уникнути класичної «суворості» стилю, адже для поперечної флейти існує занадто багато саме таких творів. Його наміром було розширити репертуарну палітру виконавців за допомогою введення сучасних, оновлених технічних прийомів, які є доволі рідкісними у використанні; деякі з них використані у аналізованому творі вперше.

Перший такт твору «Чотири, тридцять три» (“*Vierdreiunddreißig*”) Шигеру Канно починається з ефекту «**Jewsharp**» (у перекладі – «варган»). Даний прийом використовується у флейтовому виконавстві вкрай рідко. «**Jewsharp**» – це музичний ефект, який імітує звук варгану (старовинного музичного інструменту) та виконується за рахунок активного теплового видиху, за допомогою невеликої вібрації губ з призвуками повітря.

Другий незвичний звуковий ефект не змушує довго чекати на себе, з’являючись вже у другому такті. Це так званий «**aeolian-tone**» («еолійський тон»). Найбільш ранні відомі у музикознавстві спостереження про еолійські звуки були зроблені німецьким дослідником Атанасієм Кірхером (Athanasius Kircher) у 1650 році. Еолійський тон утворюється, коли повітря проходить над перешкодою, що призводить до появи вирів з коливальним рухом (простими словами, це активне «передумання» звуку, в якому переважає шум повітря). Ці вири можуть мати сильні періодичні компоненти, що призводять до стійкого звуку. За своїм звучанням еолійський тон схожий на флажолет (*флажолет* – це прийом гри, який полягає у добуванні звуку-обертону; також флажолетом називається сам витягуваний звук – обертон). Також композитор додає звуки радіо та звук дитячої іграшки; все це позначено у партитурі.

Після яскравого вступу композитор вдається до нетрадиційних флейтових прийомів, які використовуються вкрай рідко. Це ефекти «**flutter lips**» та «**noise of snoring**». Дослівно «**flutter lips**» перекладається як «пласкі губи»; це звук, схожий на пирхання коня. Імітація такого звуку вимагає від виконавця розслабити губи та

зробити сильний вдих; в такому випадку положення губ стає пласким, і при активному видиху губи будуть коливатися та імітувати звуки пирхання коня.

«*Noise of snoring*» означає шум хропіння. Протягом перформансу виконавець повинен відтворити звук хропіння, що для слухачів звучить дуже несподівано і непередбачувано.

Попри захоплення нетрадиційними виконавськими прийомами, композитор не проходить повз базових технік гри на флейті, серед яких слід відмітити *glissando*. У творі Шигеру Канно глісандо застосовується на сусідніх нотах за рахунок *відвертання головки флейти від губ виконавця та повертання назад*, що сприяє ідеальному ковзанню і потраплянню в потрібні тони. У партитурі композитор вказує, що глісандо, яке робиться за рахунок відвертання головки, має звучати на $1/4$ тона при підвищенні і поверненні назад в потрібний тон.

Одним із найпопулярніших флейтових прийомів, які застосовуються у сучасних творах, є славнозвісний «*key-click*», також відомий як «*key-percussion*». Цей прийом передбачає удари по клапанах флейти пальцями, в рандомному порядку або по вказаних композитором нотах, без видобування оригінального флейтового звуку за допомогою головки флейти. «*Key-click*» виконується як з відкритим, так і з закритим амбушуром. Якщо амбушур закритий, то ми можемо використовувати нашу ротову порожнину для більшого і кращого резонансу інструменту, що позначає подих повітря всередину інструменту, який створює додатковий шум, при якому виходить більш чіткий і озвучений звук. У творі Шигеру Канно, звуки, які передбачено виконати за допомогою прийому «*key-click*», записані не за допомогою традиційної нотації, а цифрами, вочевидь, для більш легкого сприйняття виконавцем, які саме клапани слід використовувати. Незвичні комбінації пальців в різних тактах з використанням ефекту «*key-click*» дають можливість досягти точних звукових відтінків пропонованого автором звукового ефекту. Ритмічний малюнок прописаний разом із зазначенням аплікатури. Звершується використання цього ефекту у такті 35, разом із ефектами

«*flatter lips*» та «*noise of snoring*». Слід звернути увагу також на новий, хоч і доволі простий прийом, що виконується за допомогою губ як вимова звуків [t] та [p].

Ще один виконавський прийом, який може стати несподіванкою для слухача – це свист («*whistle by lips*»). Цей прийом позначено на верхньому рядку аколади, у той час як на нижньому розташовано нотний текст – мелодію, яку виконавець виконує пальцями, але без традиційного видобування звуку, за допомогою головки.

Досить ефектним, але нескладним для флейтиста видається прийом «*tongue-rum*», який передбачає затикання лабіального отвору язиком. Натомість, досить

складним для виконання є фрагмент, що вимагає чергування закритого і відкритого амбушуру у швидкому темпі. Техніка відкритого амбушуру передбачає

енергійну вимову шиплячих звуків біля отвору голівки флейти. Артикуляція флейтиста є найбільш природною, адже відсутність мундштука дозволяє дуже легко вимовляти будь-які голосні і приголосні звуки; при цьому найбільш ефектно звучать шиплячі звуки ([ч], [ц], [ш], [с]).

У такті 44 композитор залишає ремарку «*radio noise up to finish on or open the door!*», що передбачає, що потрібно додати шум радіо до закінчення виконання твору, а також звук відкриття дверей. У такті 48 Шигеру Канно вказує на необхідність застосування ефекту «звуку літака» – мова про прийом «*jet whistle*», тобто не артикульований звук повітря (*unarticulated air sounds*), що передбачає різкий, ніби «реактивний видих», та не артикульовані звуки, видобуті лише за допомогою повітря.

У такті 50 композитор віддає належне Дж. Кейджу, посилаючись на його знаменитий твір «4'33"». Як відомо, п'єса «4'33"» – це тричастинний твір Дж. Кейджа для вільного складу інструментів. Тривалість твору відповідає його назві; перша частина триває 30 секунд, друга – 2 хвилини 23 секунди, третя – 1 хвилину 40 секунд відповідно; кожна з трьох частин твору містить лише позначення тиші – *tacet*. У своєму творі Шигеру Канно залишає таку ж ремарку (*tacet*); втім, у даному випадку тиша триває лише 27 секунд, після яких настає час для наступної композиторської ремарки про те, що надалі виконавцю потрібен тільки мундштук, тобто голівка флейти.

Наведена у такті 51 ремарка «*stricke the hole with palm like Tsuzumi*» передбачає, що виконавець повинен відокремити голівку від основного тіла інструменту, закрити рукою нижній отвір, де має кріпитися тіло флейти, імітуючи таким чином японський музичний інструмент *Цудзумі* – малий барабан китайсько-індійського походження. Під час гри на цьому інструменті його тримають на плечі та ударяють по ньому внутрішньою стороною правої долоні. Подібні маніпуляції можна застосувати і під час гри на голівці флейти, закривши отвір голівки частиною правої долоні та отримуючи при цьому низький, гулкий звук. У творі Шигеру Канно виконавець притискати голівку флейти та водночас внутрішньою частиною долоні вистукувати ритмічний рисунок, наведений на верхньому нотному рядку, а також «прогудіти» мелодію, яка записана на нижньому нотному рядку. Цей епізод є достатньо складним для виконання через багатозадачність, хоча й не вимагає суто флейтових виконавських навичок. Натомість, складність полягає у координації рухів та у чистоті вокального інтонування виконавця.

У такті 58 присутній ефект «*click with one's tongue*», що передбачає клацання язиком; у партитурі це «клацання» також позначене на нотному стані, аби виконавець приблизно розумів, яку звуковисотність і ритмічний рисунок він має відтворити.

Продовжує низку сучасних прийомів композиторська ремарка «*slide whistle with mouthpiece only*» (такт 59), тобто ковзання звуку при грі на мундштуці

інструменту. Ідеальне ковзання звуку у даному випадку досягається за допомогою повороту та одвороту голівки, губами виконавця з додаванням прийому *фруллато* – ефекту тремоло, який на духових інструментах досягається за допомогою вібрації кінчика язика, як при розкотистому звуці [p], або дією «полоскання горла», тобто горлового[*gppp*].

Під час виконання глісандо несподівано для слухача з'являється *«tapdance»*, тобто чечітка. У такті 67 головка флейти надягається назад на тіло, і за допомогою імітації звуку «поцілунку», тобто затикаючим способом закриваючи отвір губок інструмента (прийом *«tongue-rum»*) виконується ритмічний рисунок.

Такт 68 позначений ефектом *«strike cheek with palm»*, що означає поплескування по щоках руками, спершу із закритим ротом, а в наступному такті вже з поступовим відкриванням роту, що передбачає видобування градуйованого звуку, що повинен бути схожим на звук відкривання пляшки.

Такт 69 знову виконується на голівці флейти із затикаючим ефектом. Нарешті, останній такт закінчується голосовим ефектом *«vomiting»*, що у перекладі означає «звук блювання».

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Однією з основних ознак духового музичного мистецтва XX — початку XXI століть стає індивідуалізація тембру духових інструментів. Індивідуалізація тембру духових інструментів є однією з ключових ознак розвитку музичного мистецтва у XX—початку XXI століть. Цей процес відбувається через різноманітні шляхи: *Технічні інновації*: Розвиток нових технологій у виготовленні та дизайні інструментів дозволяє музикантам експериментувати зі звуком та вибирати індивідуальні налаштування (виготовлені інструмента майстром особисто для музиканта) для досягнення бажаного тембру та комфорту при грі на альтовій флейті. *Експериментація зі звуком*: Музиканти активно експериментують з різними методами гри, використанням ефектів та екстравагантними техніками для досягнення унікального звучання.

Композиторська та виконавська свобода: Зростання інтересу до сучасної музики та інноваційного підходу до композиції та виконання дає музикантам більшу свободу виразності та індивідуалізації у виборі тембральних кольорів. Усі ці чинники сприяють тому, що духові інструменти стають більш індивідуалізованими, дозволяючи музикантам виражати свою унікальність та виразність через звук. Темброві градації духових інструментів набувають нових неповторних граней завдяки професійній виконавській майстерності музикантів. В. Громченко виділяє три етапи тембрового переосмислення дерев'яних духових інструментів:[4] 1. - це перша третина XX століття, 2. - 1960-80 роки, що характеризується активізацією використання нетрадиційних засобів виразності. 3. Кінець XX — початок XXI століття — пік, кульмінація, найбільша темброва різноманітність з максимальним впровадженням колористичних ефектів.

Семантика тембру флейти, її конструкційні, технічні та акустичні особливості продовжує надавати сучасним композиторам матеріал для новітніх творчих ідей. Значна увага приділяється звуковиразним елементам, що імітують пташиний спів, природні образи та інше. Досліджуючи концепційні засади художнього мислення сучасних виконавців на флейті, А. Карп'як вважає «одним з найпоширеніших у звукозображальній та програмній музиці варіантів інтерпретації флейти як інструмента, що здатний відтворити мову птахів» [9].

Твір «*Vierdreiunddreißig*» («Чотири, три і тридцять») для альтової флейти сучасного японсько-німецького композитора Шигеру Канно (Shigeru Kan-no) містить величезну кількість сучасних нетрадиційних флейтових прийомів. Застосування різноманітних технік, імітації не музичних звуків, задіяння різних частин артикуляційного апарату флейтиста з метою урізноманітнення звуковидобування робить цей твір дійсно унікальним та неймовірно цікавим досвідом для виконавця. З точки зору слухача цей твір також представляє неабиякий інтерес, адже протягом п'яти хвилин виконавець демонструє цілу низку

звукових подій, у безперервній зміні яких закладені елементи подієвості сучасного інструментального театру.

За результатами проведеної роботи, наразі можна зазначити, що сучасна музика серед класичних інструментів, користується попитом серед сучасної, молодшої генерації виконавців у країнах Європи, Америки, Азії, в особливості - твори для інструментів соло. Альтова флейта дійсно має унікальний та теплий тембр, який може додати особливий колорит та глибину до сучасної музики. Її зачаровуючий та загадковий звук дозволяє музикантам та композиторам експериментувати з різноманітними музичними жанрами та стилями.

У сучасній музиці альтова флейта знаходить своє використання в різних контекстах таких як: Сольні виступи: Музиканти активно популяризують альтову флейту як солюючий інструмент, грають сучасні музичні композиції, де тембр альтової флейти максимально розкриває свої барви та може привернути увагу слухачів та створити емоційну глибину; Камерні ансамблі: Альтова флейта також часто використовується у складі камерних ансамблів, таких як дуети, трио, квартети та камерні оркестри, де вона може доповнювати та збагачувати аранжування музики; Співпраця з іншими інструментами: Вона чудово поєднується з іншими класичними та сучасними інструментами, такими як фортепіано, скрипка, віолончель, гітара та багато інших, що відкриває безліч можливостей для колаборацій та творчих експериментів; Альтова флейта також може здивувати слухача сучасним жанром та стилем. У сучасних жанрах музики, таких як ф'южн, етно-ф'южн, експериментальна музика та саундтреки до фільмів, альтова флейта також знаходить своє місце, додаючи унікальний колорит та атмосферу до композицій. Тому альтова флейта як ніколи розкриває та збагачує сьогоденну музику своїм зачаровуючим та загадковим тембром.

Отже, альтова флейта дійсно збагачує сучасну музику своїм чарівним та глибинним тембром, надаючи їй нові виміри та виразність. Як сольний інструмент альтова флейта вражає своїм виразним тембром та вишуканим виконанням. Вона передає найрізноманітніші емоції та настрої, від ніжності до патосу, завдяки чому стає

важливим елементом сольних виступів та записів. Таким чином, альтова флейта дійсно знайшла собі гідне місце у світі музики як у сучасних, так і в класичних виконавських та композиторських середовищах.

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ ЗА УЧАСТЮ АЛЬТОВОЇ ФЛЕЙТИ

3.1 Твори за участю альтової флейти (ансамбль) Сергій Вілка

Біографія: Сергій Вілка.

Сергій Вілка [50] – 1987 року народження. Український композитор, мультиінструменталіст, диригент. Співзасновник Sed Contra Ensemble. Народився в Донецьку в родині музикантів. Закінчив Донецьке музичне училище як флейтист. Випускник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського по класу флейти С. О. Неугоднікова та по класу композиції Є. Ф. Станковича. Також закінчив асистентуру-стажування НМАУ як композитор в Є. Ф. Станковича. Студіював композицію у Є. Корновича в Варшаві у рамках стипендії Gaude Polonia у 2019 році. Як виконавець зробив більше 100 світових та українських прем'єр творів багатьох закордонних та вітчизняних композиторів. Деякі з цих творів були створені спеціально для музиканта.

У 2011 році як флейтист брав участь у International Ensemble Modern Academy в рамках фестивалю Klangspuren Schwaz Tirol де співпрацював із композитором Джорджем Бенджаміном (George Benjamin) та диригентом Франком Оллу (Franck Ollu). У 2019 році Сергій був учасником European Workshop for Contemporary Music під керівництвом Рюдігера Бона (Rüdiger Bohn) у рамках 62 фестивалю «Варшавська Осінь».

У 2012 році взяв участь у програмі International Artist Residency Program в якості composer-in-residence (м. Друскінінкай, Литва). Твір «Meditation on the John CAGE's name», створений впродовж резиденції, восени був обраний в якості обов'язкового для конкурсу піаністів в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського. В 2021 році Сергій на прохання Kyiv Flute Days написав п'єсу «Escape» для п'яти флейт та фортепіано, виконану на закритті фестивалю. Також в

2021 році на замовлення Львівського Органного Залу була створена п'єса «Conditions / Fractions».

Як композитор брав участь у майстеркласах Йоганеса Шольхорна (Johannes Schoellhorn), Єжи Корновича (Jerzy Kornowicz), Хаї Черновін (Chaya Czernowin), Зигмунта Краузе (Zygmunt Krauze), Тошіо Хосокави (Toshio Hosokawa), Юсте Януліте (Juste Janulyte). Як флейтист – в П'єра-Іва Арто (Pierre-Yves Artaud) та в джазовому воркшопі Едена Ладіна (Eden Ladin).

Музика Сергія Вілки виконується в Україні, США, Німеччині, Австрії, Польщі, Литві, Молдові, Вірменії.

Від лютого 2020 року Сергій Вілка обіймає посаду головного диригента Житомирського академічного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги [50].

3.2 Сергій Вілка «Escape» для флейтового ансамблю та фортепіано, аналіз жанрових та тембральних особливостей

Від композитора: «Історія створення, насправді, максимально проста. Професор Антон Кушнір попросив мене написати твір для ансамблю флейт, якій би мав змогу прозвучати на закритті фестивалю Kyiv Flute Days 2021 у виконанні членів журі. Писався твір у Києві, але дописувався на шляху до Одеси, куди я їздив на кілька днів відпочити. Насправді це і є історія створення.»

Твір написаний для квінтету флейт та фортепіано. У складі застосовано чотири флейти, одна альтова флейта та фортепіано. Твір дуже яскравий, стиль твору має джазовий нахил. Твір написаний у простій тричастинній музичній формі (А-В-А1). Стиль твору - прогресивний джаз. Велика кількість нонакордів у партії фортепіано, імпровізаційні елементи у партіях флейти, складні розміри та багато синкоп вказують на це. Місцями дуже схоже не характером, а саме гармоніями на музику американського піаніста та композитора Біллі Еванса (Bill Evans).

Перша частина починається з невеликого інтро до головного джазового стандарту твору. Партія флейт, дещо дисонансно приходить до нього. Сам джазовий стандарт нас розхитує внаслідок зміни розмірів. Що цікаво, він дає нам відчуття метру, попри свою перемінність. Флейтова партія постійно приводить нас до септакорду, який звучить на фоні стандарту.

В експозиції, а саме у першій цифрі ми бачимо лейт-мотив твору, який ще неодноразово буде повторюватися далі у нотному матеріалі. Говорячи про альтову флейту у цьому творі вона є головною опорою для решти флейтових голосів, тому що з першої по четверту партії флейти мають переклики голосів між собою головним лейт-мотивом твору, але партія альтової флейти залишається незалежним голосом, який я би навіть сказала, більш наближений до партії фортепіано. Також динамічні відтінки є невід'ємною частиною даного твору, який додає забарвленості та підкреслює флейтовий тембр.

Можна зазначити що у представленному творі, зазвичай часта зміна розміру яка дає нам ефект нестабільності, тут ця зміна розміру лише додає танцювальності та змушує нас рухатись в метр твору.

Відповідним є не рідка зміна розмірів, також при подальшому аналізі твору ми будемо зустрічати розміри такі як: $3/4+1/4$; $1/4+3/4$; $8/8+2/4$; $3/4+3/4$. Відповідним джазовому стилю ми бачимо яскраву джазову акордову фактуру,

як у партіях флейт та і у партії фортепіано, також бачимо синкоповані ритмічні малюнки. З четвертої цифри починається середня частина твору, яскравими перекликами між партіями флейт, на динаміці форте, також можна побачити зміну

розмірів на такі як: $3/4+1/4$; $1/4+3/4$. Ця зміна додає особливості ритмічним групам і тим самим підкреслює композиторський джазовий задум.

Перша частина має “репризну” форму. Перша фраза починається з одного той самого ритмічного малюнку в усіх флейтових голосах. Для підкреслення повної та обширної флейтової фактури, також ми можемо зазначити що вже з самої першої фрази ми чуємо той самий джазовий нахил завдяки ритму та незвичайним аккордам. Видається імпровізація у партії флейт, яка приходить в один і той же стандарт у партії фортепіано - тричі. З цього і починається твір. Що цікаво, кожну наступну імпровізацію композитор розширює думку і приходить у стандарт все пізніше і пізніше. Частина завершується відлуннями партій флейти, що переходить у перегукування з партією фортепіано. Після декількох реприз композитор показує відлуння у партіях флейт, які перегукуються з партією фортепіано та цікавими послідовностями переходять в другу частину.

Друга частина починається з цікавого групування тривалостей в метрі, які передають слово фортепіано. Стрімкі остинатні восьмі змушують нас відчувати рух, коли фортепіано розвиває тему досить довгими тривалостями. Друга частина починається з наспівних, нагадуючи пташиний спів мотивів зі складними (вісім восьмих+дві чверті) розмірами і цікавими групуваннями (три-три-два-два-два) і на фоні цих мотивів дуже широко, але не втрачаючи руху звучить сольний фрагмент фортепіано.

Композитор дуже вдало використав особливості метру, тому що, попри нестандартні групування і розміри, з нього ми не збиваємось і чітко чуємо першу долю. У восьмій цифрі цікавий хід. В паузах, які стоять у флейтовій партії грає партія фортепіано і навпаки, цей хід дає нам дивний ефект безупинного руху та швидкої зміни тембрів при цьому, надаючи дуже казкового характеру цьому фрагменту. В дев'ятій цифрі флейти та фортепіано міняються місцями. Фортепіано грає початкові флейтові мотиви, а флейти навпаки - сольні. По аналогії з першою

частиною, використовуючи прогресію послідовностей ми переходимо у третю частину

Складні розміри дають можливість додати до думки деякі мотиви, що є дуже вдалим ходом для даного твору. Досить плавний, майже непомітний перехід мелодії до флейти. Короткі, уривчасті мотиви, які переливаються в розширенні квінтолі та переносять нас до третьої частини.

Третя частина - це повернення до початкового джазового стандарту прикрашеного флейтовою треллю. Концепція така ж сама як і в першій частині. По факту - це реприза. Тут композитор сильніше ускладнює фактуру, додаючи трелі. В цілому все що сказано про першу частину відноситься і до цієї. Окрім завершення. Завершує композитор багаторазовим повторенням одного й того ж мотиву, що дуже вдалий вибір для такого стрімкого твору, не зупиняючи рух на крещендо він виходить на фінал і ставить вагому і чітку крапку, яка навіть після завершення, під час паузи, ще деякий час тримає нас у тому русі та характері, який супроводжував нас під час всього твору. Завершується твір безупинним викладенням стандарту на фоні вузьких мотивів флейти.

Цьому твору притаманні майже всі джазові прийоми. Синкопи, зміна розміру, гармонії, імпровізаційні фрагменти. Хочеться сказати, що композитор дуже вдало використовує їх. Особливо метричну складову. Крім зміни розміру дуже цікаво звучать саме групування тривалостей.

Незвично те, що це квінтет флейт, бо зазвичай твори пишуться для квартету. Ще цікаво, що п'ята флейта - не пікколо, а альтова флейта, що не є розповсюджено. Завдяки її тембру та низькому регістру ансамбль набуває специфічного звучання, яке на мою думку, дуже вдало підходить для втілення такого сучасного твору з елементами джазу. Вона надає більшого діапазону ансамблю та запобігає зливанню мелодії внаслідок низької теситури.

Якщо казати про складність суто флейтового виконання, вона полягає у чіткому, синхронному виконанні усіх штрихів та мілізмів. Також цей твір вимагає від флейтистів філігранного володіння інтонування, особливо від виконавця на альтовій флейті, тому що на тлі флейт сопрано, альтова сильно контрастує, що водночас додає незвичності звучанню, а також підвищує рівень складності для виконавця.

3.3 Джефф Манукян, біографія композитора. Соната для альтової флейти та фортепіано.

Джефф Манукян (Jeff Manookian) [34], (24 листопада 1953 - 10 липня 2021) - американський піаніст, композитор та диригент з Солт-Лейк-Сіті, штат Юта.

Д. Манукян розділив 1 премію на Міжнародному конкурсі піаністів Всесвітньої асоціації викладачів фортепіано 2017 року. Він був лауреатом премій Фонду Барлоу Університету Брігама Янга, Струнного квартету Абрамяна та Національного фонду мистецтв. Д. Манукян був музичним керівником Театрального оркестру Тукумана (Аргентина), Міжгірського класичного оркестру (Солт-Лейк-Сіті, штат Юта), Літнього оркестру мистецтв Університету Юти, Вестмінстерського камерного оркестру (Солт-Лейк-Сіті, штат Юта), та художнім керівником Ораторіального товариства штату Юта (США).

Одним з найвідоміших творів Д.Манукяна є "Соната для альтової флейти та фортепіано". Ця соната відома своєю емоційною глибиною та вишуканим музичним мовленням. Вона включає в себе технічно складні партії як для альтової флейти, так і для фортепіано, а також виявляє майстерність композитора в створенні мелодійних та гармонійних структур. "Соната для альтової флейти та фортепіано" Манукяна використовує весь потенціал обох інструментів, відтворюючи широкий спектр емоцій та настроїв. Вона є важливим твором у репертуарі для альтових флейтистів та фортепіаністів і заслуговує на увагу як у виконавчій, так і в композиторській сферах.

Соната для альтової флейти та фортепіано була написана спеціально для Флейтової асоціації у Вашингтоні та презентована флейтистом Мишелем Бауєром (Michael Bauer) та композитором Дж.Манукяном у ролі концертмейстера 20 лютого, 2005 року (США).

Сьогодні у нас на аналізі досить проста для сприйняття, по міркуваннях двадцять першого сторіччя соната для альтової флейти Д.Манукяна.

Соната являє собою класичний сонатний цикл, має три частини I - *Amoroso*, II - *Veloce*, III - *Pomposo*.

Розглянемо *першу частину* — *Amoroso*. Ця частина написана у темпі четверть = 52, *a-moll*. Соната починається одразу посипаючи нас великою кількістю інформації. Ніби ми спізнилися на концерт та почали слухати її не з початку. Зміни розмірів не дають нам чіткої опори, дуже об'ємний пласт звуків, згодом переростає вже в досить прозорий - романтичний розділ. Дуже велика кількість різного роду мілізмів. Конкретний стиль твору досить складно вияснити, а чи це потрібно у музиці сьогодення? Як на мене, тут у нас класичний модернізм, приправлений східним фольклоризмом. Соната, як вся, так і кожна частина, має дуже різний динамічний діапазон, охоплювати різні характери, штрихи та мелодику.

Якщо ми говоримо про характер цієї частини, загалом вона має ліричний, загадковий та меланхолійний нахил (настрій), з непередбачуваною гармонією та акордовою фактурою. Композитор обрав тональність ля мінор. Неозброєним оком ми бачимо, що вже з перших тактів відбуваються зміни розмірів з 2/4 на 4/4, 3/8 та інші, що не є типовим для класичних сонат. На початок представленої частини, перше речення є головним лейт-мотивом який ми ще почуємо у третій частині — *Pomposo*, який прозвучить так само загадково, меланхолічно як «згадка» про минуле...

Перша частина “*Amoroso*” нагадує сонату французького композитора Франсиса Пуленка для флейти та фортепіано, яка так само написана у тональності

a-moll. Що можливо було трампліном натхнення для Д.Манукяна при написання цієї сонати.

Друга частина «Veloce» починається після мелодійного соло фортепіано. Починається не як у класичних сонатах. Ця частина - швидка. Початок має дуже таємничий та напружений характер. Повинна сказати, що місцями нагадує радянських композиторів, як Д.Шостаковича або А.Хачатуряна. На відміну від першої, ця частина має наскрізний розвиток. Д.Манукян грається з метром. Не так багато зміни розміру, як в першій частині, але саме метричні особливості дають той же ефект не твердого ґрунту. В цілому частина побудована на цих іграх метру в тій чи іншій динаміці та закінчується досить розмито. Імпресіоністичні гармонії дуже вдало перемикають нас на інший характер зберігаючи при собі свою долю романтизму. Варто зазначити, що від цієї частини дуже сильно віє східним фольклоризмом. Синтез фольклору, який переважає у партії флейти з досить експресивною гармонією у фортепіано звучить досить цікаво і оригінально. Тут Д.Манукян поєднує фольклоризм разом з експресіонізмом вже у партії флейти, фортепіано ж на цей раз дістаються більш романтичні фрагменти.

Третя частина «Romposo» починається з соло фортепіано в танцювальному характері, що дуже швидко заспокоюється і передає слово флейті. Розвитку, за рахунок низького регістру ф-но звучить дуже наповнено, стрімко та грубо. Моментами ми чуємо стандартну пентатоніку, яка дає нам відпочити від усього напруження. Ніби інтермедія. Ця зміна відкривається капрісним соло ф-но, що переходить в перегукування такого ж характеру з флейтою. Швидкі мультиолі надають химерного, саркастичного ладу, а зміна розмірів тільки підкріплює його. Завершується частина чудернацьким соло фортепіано.

Потрібно зазначити, що в цій частині композитор дає нам відпочити і насолодитись, нехай експресивними, але все ж, романтично подібною мелодикою та гармонією. Вдале поєднання тріолей та дуолей, та і взагалі вся структура частини дуже нагадує пізній романтизм.

Далі ми бачимо розвиток третьої частини який починається з невеличкої спокійної каденції флейти, яка переходить у дуже грубі септолі у партії фортепіано. Твір набуває стрімкого та зловіщого характеру. Акцент робиться на секундових інтонацій флейти, які рухаються то вгору, то вниз. Метричні інтонації сміху (восьма+дві шістнадцяті) додають саркастичності цьому розділу. Завершується все педальним заспокійливими тріолями, які сходять на три піано в педальний акорд фортепіано та останніми фразами флейти.

Партія флейти звучить ніжно, але в той самий час таємничо, партія фортепіано перегукується мотивами з партією флейти. Оstinato у лівій руці фортепіано не дає нам розслабитись, воно постійно тримає нас у напрузі, що контрастує з партіями правої руки та флейти.

Далі ми повертаємось до *Tempo Primo*, де флейта вже не є таємнича, а більш стрімка та груба. Пасажі альтової флейти надають нам руху та іноді схожі на хуртовину, переходячи і на партію фортепіано. Акцентовані акорди звучать дуже зловіще та важко, трохи тягнучи нас назад, що компенсується стрімкими пасажами. Завершується все так само раптово як і починалось - стрімкими пасажами флейти на дімінуендо, ніби розчиняючись у просторі. Та, що вже стало звичним для цієї сонати, у партії фортепіано все завершується не метричними акордами (також на дімінуендо).

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Нині альтова флейта посіла гідне місце і знайшла художньо-естетичне обґрунтування в різній, багатоаспектній образній сфері, як у взаємодії з оркестром, в ансамблі так і як сольний інструмент.

Закордоном альтова флейта, є доволі популярним інструментом, який приймає участь у колективах, таких як: флейтові оркестри, камерні ансамблі, дуети та насамперед як солюючий інструмент. Достатньо популярною альтова флейта, є у країнах Сполучених Штатах Америки та країнах сучасної Європи.

Такі композитори, як: *Вайнгартнер Фелікс (Weingartner Felix)*; *Моріс Жозеф Равель (Joseph-Maurice Ravel)*; *Густав Холст (Gustav Holst)*; *Едгар Варез (Edgar Varèse)* та інші, у свій час були зацікавлені цим інструментом, та писали окремі партії для альтової флейти в оркестрі, що заслуговує уваги, та звичайно робить музику більш фактурною та різнобарвною, у кожного з цих композиторів. У взаємодії з оркестром альтова флейта часто використовується як частина духової секції, доповнюючи звукову палітру дерев'яно-духової групи та тим самим додаючи глибини та тембрової різноманітності до звучання. Вона також виконує сольні частини а також грає важливу роль у виконанні симфонічних та концертних творів.

У складі музичних ансамблів альтова флейта взаємодіє з іншими інструментами, такими як фортепіано, скрипка, віолончель, гобой, кларнет та інші, щоб створювати складні та захоплюючі аранжування. Вона виступає як частина камерних гуртів або ансамблів, а також бере участь у виконанні різноманітних жанрових творів, від класики до сучасної музики.

У магістерській роботі був зроблений аналіз сольних творів для альтової флейти, ансамблю за участю альтової флейти та твору великої форми. Де альтова флейта максимально демонструє та розкриває свій потенціал. Серед таких композиторів стали: *Девід Бенеет Томас, Сигеру Канно, Арнольд Кук, Моріс Равель, Густав Холст, Артур Белісс, Генрі Брант, Сергій Вілка* та інші.

У своїх творах композитори використовували альтову флейту для передачі природи, природніх явищ, тварин та інших образів. Її унікальний тембр може ефективно передавати різноманітні звуки та настрої, пов'язані з природою та її елементами. Ось деякі способи, якими композитори використовують альтову флейту для цієї мети: *Мальовничі пейзажі*: Звуки альтової флейти можуть імітувати шепіт вітру, шум лісу, шурхіт листя чи легкий шум води, створюючи образи природних пейзажів та ландшафтів; *Тваринні образи*: Альтова флейта також може передати звуки та характери різних тварин. Наприклад, вона може відтворювати граційність лебедя, могутність слона; *Природні явища*: Звуки альтової флейти

можуть також імітувати різні природні явища, такі як гроза, дощ, грім або переливання води, створюючи враження присутності у власне живій природі. Ці приклади показують, як альтова флейта може бути використана для передачі образів та настроїв, пов'язаних з природою, що робить її важливим елементом в музичних творах, що відтворюють природний світ. У сучасному музичному мистецтві репертуар альтової флейти значно збільшився, і сучасні композитори досить часто пишуть для неї нові твори, як сольні так і ансамблеві. Використовуючи альтову флейту в ансамблях та оркестрах, це додає досить різноманітні темброві фарби. Виконавцям альтової флейти, потрібно володіти достатньою технікою амбушура, гарним поставленим диханням та музичними прийомами гри на інструменті, які потребують кропіткої роботи та контролю над тілом під час виступу.

ВИСНОВКИ

Зараз ми живемо у дуже сучасному світі, де все змінюється достатньо швидко, і особливо ми це бачимо у музичному мистецтві. Сучасний світ підданий постійним змінам і швидким технологічним та культурним трансформаціям. Сучасні музиканти та композитори надихаються різноманітними жанрами та стилями, що сприяє створенню новаторської музики. Завдяки інтернету та цифровим платформам всі жанри музики, сучасні класичні твори стали більш доступними для людей з усього світу. Інтернет і цифрові платформи відіграють ключову роль у цьому процесі, надаючи митцям безпрецедентний доступ до світових музичних скарбів та можливість ділитися своїми творами, знаннями, досвідом з глобальною аудиторією. Цей процес збагачується завдяки взаємодії з культурними та технологічними змінами, які розширюють межі творчості та індивідуального вираження. Це сприяє розповсюдженню різноманітних музичних жанрів та стилів, а також обміну культурними впливами. Індивідуальний підхід до творчості та експериментація зі звуком стають дедалі більш поширеними у флейтовому просторі.

З'явилась достатньо велика кількість композиторів та виконавців які спеціалізуються тільки на сучасній музиці, що навіть у світі відкриваються університети даного жанру, як прикладом являється Пекінська Академія Сучасної музики. Модернові музичні митці, композитори намагаються здивувати слухача чимось неординарним, цікавим та не схожим ні на кого іншого, виникає великий спектр артикуляційних і не тільки прийомів, кожен з митців бажає продемонструвати або розкрити свою індивідуальність, показати весь потенціал музичного інструмента. Вони експериментують з різноманітними звуковими техніками, використовують нестандартні звукові ефекти та інструментальні можливості для створення унікальних звучань. Ось кілька прикладів, як сучасні музиканти експериментують з музикою:

Розширені техніки гри: використання нестандартних прийомів гри, таких як плескання по корпусу або клапанах інструмента, створення звуків через вібрації незвичних частин інструмента, спів або інші звуки добуті за допомогою голосу, шепіт та інше.

Полістилістика: Поєднання різних музичних стилів і жанрів в одній композиції. Це може бути змішання класичної музики з джазом, як це було задіано у творі українського композитора С.Вілка «Escape», або сучасними мотивами на прикладі С. Канно, що створює новий, неповторний музичний мікс.

Мультимедійні елементи: Включення відео, світлових ефектів, звукових, на прикладі твору С. Канно “Чотири, три и тридцять“ (*Vierdreißig*), коли він додав до твору звуки дитячої іграшки та стукіт дверей, що створює більш цікавий та інтерактивний перформанс для слухачів.

Експерименти з формою та структурою: Відхід від традиційних музичних форм (сонатна форма, рондо тощо) до більш вільних та асиметричних структур. Це дозволяє створювати композиції, які вражають своєю непередбачуваністю та оригінальністю.

Колаборації з іншими мистецькими сферами: Співпраця з художниками, танцюристами, акторами або письменниками, на прикладі твору «Carla» Д.Беннетта Томаса, де композитор співпрацює з американською поетесою Емілі Дікінсон. Де музика взаємодіє з іншими формами мистецтва.

Ці підходи дозволяють сучасним музикантам не лише розширювати межі можливого в музиці, але й доносити свої унікальні творчі ідеї до слухачів, формуючи нові музичні горизонти та тенденції.

Також принагідно зазначити, що кожний музикант має свою власну манеру виконання, свій власний унікальний тембр, що відображає його індивідуальність та креативний потенціал. Цей пошук нових звукових можливостей та експериментів стимулює розвиток музичного мистецтва, розширює межі того, що може бути виконано або створено звуком інструменту. Музичні митці намагаються розкрити всі можливості свого музичного інструменту та продемонструвати його потенціал

у новому світлі. Це сприяє створенню багатогранного та виразного музичного світу, який постійно розвивається та збагачується новими ідеями та творчими підходами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. Основы теории та методики навчання гри на духових інструментах. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006, 432 с.
2. Апатский В.Н. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : Задруга, 2010. 320 с.
3. Берлиоз Г. Великий трактат про сучасне інструментування та оркестровку.
4. Громченко В.В. Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло (на прикладі творів для духових інструментів) : збірник наукових праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Випуск 8. 188 с.
5. Дзисюк В. Ю. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2006. 17 с.
6. Енциклопедія Сучасної України / ред. колектив: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ : Поліграфкнига, 2003. Т. 2. 872 с.
7. Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті // East European Scientific Journal. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.
8. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (11). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 211–217.
9. Карпак А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.
10. Качмарчик В. П. Флейтова артикуляція епохи барокко. Старовинна музика. 2005, № 3–4, С. 17–22.
11. Качмарчик, В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX вв.: монографія. Донецьк, 2008, 310 с.

12. Качмарчік. В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах.
13. Коробецька, С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
14. Литовка Я. В. «Word-Music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. Вісник КНУКіМ. Київ, 2013. Вип. 28. С. 154 – 177.
15. Маринчук Т.Т. Засоби музичної виразності у контексті педагогічних поглядів давньогрецьких учених / Т. Т.Маринчук // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: «Педагогіка і психологія». – Вип. 41. - Вінниця, 2014. – С. 324-328.
16. Пан Цзунь Сянь біографія флейтиста : <https://tuanddu.wordpress.com/%E9%9F%B3%E6%A8%82%E5%AE%B6%E7%B0%A1%E4%BB%8B/%E9%95%B7%E7%AC%9B%E5%AE%B6-%E6%BD%98%E5%AE%97%E8%B3%A2/>
17. Перцов М.О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Збірка статей Київської Національної музичної академії імені П.І.Чайковського «Young scientists»*. Київ, 2017. Вип. 10. 312 с.
18. Сверлюк Я. В. Особливості комунікативної взаємодії в оркестровому колективі : збірник наукових праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. 188 с.
19. Хащеватська С. С. Інструментознавство. Вінниця : Нова Книга, 2008. 254 с.
20. Цюлюпа С. Д. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць / упорядник Цюлюпа С. Д. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. 180 с.
21. Шип. С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Одеса : Заповіт, 1998. 368.с.
22. Adorjan A., Meierott L. Lexicon der Flöte/ Andras Adorjan, Lens Meierott. —Laaber Verlag, 2nd edition, 2010. — 623 p.
23. Ambros A. Geschichte der Musik. Bd. 4. Leipzig, 1862–1878, s. 85–86.

24. Bach. J. S. Sonate C-dur für Flöte und continuo BWV 1033 [Ноти]. Kassel : 1975. 26 p.
25. Baines. A. *Woodwind Instruments and Their History*. New York : W.W. Norton Co., 1962. 34 p.
26. Boehm, T. *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*. Dover Publications; 2 edition (March 17, 2011), 240 p.
27. Brown R. *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press, 2002, 179 p.
28. Carse A. *Musical Wind Instruments*. New-York : Da capo press, 1965, 381 p.
29. *Contemporary Techniques Part 1*. YouTube. URL : <https://youtu.be/05NVebw5jm8> (accessed: 28.05.2023).
30. Crocker R. *A history of musical style*. New-York, 1966, VII, 573 p.
31. Crown H. *Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff, 2013, 237 p.
32. *Dark Sound*. URL: <https://jennifercluff.blogspot.com/2010/03/bright-vs-dark-flute-tone-qualities.html>
<https://www.proquest.com/openview/1c4efe991a791b1cb4b7a212edc6efca/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (accessed: 07.04.2023).
33. Kingma. E. - *Alto flute - open holes* : <https://youtu.be/trCB7cSmqqU>
34. Manookian.J. Personal Website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Manookian (accessed: 09.06.2024)
35. Miller M. *The Nielsen Companion*, London : Faber and Faber, 1994. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://archive.org/details/nielsencompanion0000unse>
36. Morgan R. P. *Twenties-Century Music/ Robert P. Morgan* . — Norton, 1991. — 120-127 pp.
37. Potter.C. Personal Website. URL: <https://chrispotterflute.com/about/biography/> (accessed: 09.06.2024)

38. Powell A. The Flute. New Haven/ Ardal Powell. — Yale University Press, 2002. — p. 193.
39. Rees. C. A Practical Guide for Composers and Performers.: URL: <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html>
40. Rees.C web <https://www.carlarees.co.uk/section97600.html>
41. Renaissance flutes. URL: www.Oldflutes.com. (accessed: 28.05.2023)
42. Sachs C. A Short History of World Music / Curt Sachs. — United Kingdom: Published by Dennis Dobson, 1969. — 332-345 p.
43. Schmid M. H. Die Revolution der Flöte/ Manfred Hermann Schmid. — Tützing: Hans Schneider, 1981. — 157 p.
44. Scott L. E. Gradus ad parnassum of modern flute technique: an explication of musical intention and design in 30 capricen fur flote allein: opus 107 by Sigfrid Karg-Elert together with three recitals of selected works by Schulhoff, Telemann, Berio, J.S. Bach, Rodrigo, Giesecking, Reinecke, and others/ Lorie Elizabeth Scott. — Texas, USA, 2005. — 16 p.
45. Sheridan. P. web <https://www.marriedflutes.net/peter>
46. Shigeru Kan-no. Personal Website. URL: <https://de.linkedin.com/in/shigeru-kan-no-8882992b> (accessed: 09.06.2024).
47. The history and development of the alto flute. The alto flute repertoire and pedagogical materials. URL:
48. Thomas Bennett.D. Personal Website.URL: <https://www.davidbthomas.com/about/biography/> (accessed: 09.06.2024).
49. Toff N. Monarch of the flute: the life of Georges Barrere. Oxford: New York : Oxford University Press, 2005, 464 p.
50. Vilka.S. Personal Website. URL: <https://ukrainianlive.org/vilka-serhiy> (accessed: 09.06.2024).
51. Whitwell D. A new history of wind music. Evanston : Instru-mantalist co., 1972, 80 p.

52. Wollinger A. Carl Bartuzat Eine zeitgemäße Würdigung, in: Flöte aktuell, Heft 3/1992, p. 12 – 16.

53. Brook B. S., Kagan S. Ruge Filippo. Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24108> (accessed: 24.04.2023).

Аудіо матеріал

1. Д. Б. Томас “Шпилі в моїй душі” (“Steepless In My Soul”) [<https://youtu.be/CLO18iYTQY4>]
2. Д. Б. Томас “Карла” (“Carla”) [<https://youtu.be/2ivWYet8gR0>];
3. С. Канно “Чотири, три и тридцять” (Vierdreiuunddreißig”) [<https://youtu.be/t2niiPV9zgQ>].
4. С. Вілка “Escape“ [<https://youtu.be/iLdWLJYuUi4>]
5. Дж. Манукян Соната для альтової флейти та фортепіано. [<https://youtu.be/v6X7fXhJ408?si=tvppVFPBtQRHWbJL>]