

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-
симфонічного диригування**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

МУЗИКА ДЛЯ ФЛЕЙТИ КОМПОЗИТОРІВ ФРАНЦІЇ

ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Магістерська робота

Рябухи Ірини Святославівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інтерпретології

та аналізу музики **Романюк І. А.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Рябуха І.С

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ КОМПОЗИТОРІВ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛ.ХХ СТОЛІТТЯ..	7
1.1. Творчість французьких композиторів першої половини ХХ століття в музикознавчих дослідженнях	7
1.2. Жанрово-стилістичні особливості творів для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття.....	16
Висновки до Розділу 1.	21
 РОЗДІЛ 2. ЖАНРИ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ КОМПОЗИТОРІВ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1. Мініатюри для флейти <i>solo</i> : досвід виконавського аналізу.....	23
2.2. Твори для флейти з інструментальним супроводом: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу	31
2.2.1. <i>Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера в аспекті виконавської інтерпретації</i>	31
2.2.2 <i>Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє: жанрово-стилістичний і виконавський аспекти</i>	40
Висновки до Розділу 2.....	44
 ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Актуальність теми. Розвиток та збагачення репертуару за участі флейти в академічній музичній традиції відбувалися в різний час далеко не з однаковою інтенсивністю. Так, більшість композиторів доби бароко залишили у своєму доробку твори для флейти. Інтерес до цього інструмента спостерігається і в музиці віденських класиків. У добу романтизму увага до флейти була мінімальною.

Зацікавлення флейтою (її виразовими і технічними можливостями) у композиторській творчості спостерігається упродовж XX-XXI століть, що втілено у традиційних та новітніх, часто експериментальних, трактуваннях інструмента. Так, у творчості французьких композиторів (Клод Дебюссі, Моріс Равель, Даріус Мійо, Артюр Онеггер, Жак Ібер, Жармен Тайфер, Франсіс Пуленк) змінюються параметри стилістики, з'являються нові способи інструментального викладу, технічні прийоми тощо.

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що незважаючи на те, що попит на твори французьких композиторів першої половини XX століття серед виконавців зростає, жанрово-стильові особливості і специфіка виконання цих творів залишаються недостатньо вивченими у музичній науці. Дана магістерська робота покликана поповнити системні спеціальні дослідження музичної культури Франції першої половини XX століття у виконавському вимірі, в тому числі.

Мета пропонованого дослідження – визначити жанрово-стильові принципи творів для флейти французьких композиторів першої половини XX століття з урахуванням принципів виконавської інтерпретації.

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

- систематизувати наукові дослідження, присвячені творчості французьких композиторів першої половини XX століття;

- охарактеризувати жанрово-стилістичні засади творів для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття;
- виявити принципи композиторської та виконавської інтерпретації окремих жанрів флейтових творів досліджуваного періоду;
- здійснити виконавський аналіз окремих мініатюр для флейти *solo* «Танець кози» А. Оннегера (*Danse de la Chevre*), «Образ» Е. Боцца ("*Image*" *pour flûte*), «П'єса» для флейти *solo* Ж. Ібера («*Piece*» *pour flute seule*) та Концерту для флейти з оркестром Ж. Ібера;
- розглянути Сонатину для флейти та фортепіано А. Дютійє у жанрово-стилістичному та виконавському аспектах.

Об'єкт дослідження – музика для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття; **предмет** дослідження – жанрово-стильові та виконавські принципи творів для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття.

Матеріалом дослідження обрано твори, що презентують феномен творів для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття: мініатюри для флейти *solo*: «Танець кози» А. Оннегера (1921), «Образ» Е. Боцца (1939), «П'єса» для флейти *solo* Ж. Ібера (1935); Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера (1932), Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє (1943) (ноти, аудіо- та відеозаписи у виконанні Дж. Галвея, Е. Паю, Д. Формізано, Д. Бурякова).

Методи дослідження. Методологічною базою постало поєднання наступних наукових підходів:

- *історичний*, метою якого є виявлення тенденцій розвитку жанрів флейтової творчості композиторів Франції першої половини ХХ століття;
- *жанровий*, що дозволяє розглянути композиторське трактування досліджуваних жанрів (від мініатюри *solo* до інструментального концерту) у творах для флейти французьких композиторів обраного періоду;

- *стильовий*, спрямований на виявлення музично-стилістичних принципів аналізованих творів як прояву композиторського стилю (з урахуванням традиційних та новаційних ознак);
- *структурно-функціональний*, пов'язаний із розумінням музичного твору як цілісної системи;
- *інтерпретаційний*, націлений на розкриття специфіки виконавської інтерпретації обраних творів, їхніх художніх, технічних, технологічних складнощів, шляхів їх подолання.

Теоретичну базу дослідження склали праці із наступних питань:

- *теоретичного та історичного музикознавства*: Б. Асаф'єв [4]; Є. Назайкінський [37], В. Бобровський [6]; Л. Мазель [27], В. Холопова [49];
- *музичної культури Франції першої половини ХХ століття*: Т. Золозова [18], В. Захарова [17], А. Оннеггер [39], Г. Філенко [48], І. Галочкіна [8], Г. Шнеєрсон [51], Р. Дюменіль [15], Л. Кокорева [22], Р. Куницька [25], І. Коновалова, І. Медведєва [28], Д. Менделенко [29–33], Ф. Пуленк [43,44], О. Багрова [5], Т. Боревиц [7], А. Шевченко [50], В. Журавльова [16], А. Аляб'єва [1], В. Метлушко [34], О. Сисоєва [46]; G. Spratt [59], A. Laederich [57].
- *виконавства та інтерпретації флейтових творів різних жанрів*: В. Апатський [2–3], А. Гладких [9], А. Дарманська [10], Ю. Должиков [13–14], В. Денисюк [12], А. Карп'як [19–20], В. Качмарчик [21–24], А. Кушнір [24], І. Мутузкін [35], Лі Ши [26], Пан Тінтін [40–41], Н. Платонов [42], Ю. Усов [47], Ю. Рогаль-Левицький [45].

Наукова новизна одержаних результатів. Дана магістерська робота являє собою зразок дослідження творів для флейти композиторів Франції першої половини ХХ століття на матеріалі різножанрових зразків (від мініатюри *solo* до інструментального концерту). *Вперше* послідовно розглянуто основні виконавські принципи низки знакових флейтових творів французьких композиторів обраного періоду. *Отримала подальший розвиток* категорія звукового образу флейти як когнітивний інструмент у його

взаємозв'язку з художньою інтерпретацією та інструментально-технічними особливостями виконання.

Практична значення отриманих результатів полягає в можливості їх використання в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія і теорія музичного виконавства», на заняттях зі спеціальності в класі флейти, у самостійній роботі і педагогічній практиці музикантів-флейтистів, а також в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості французьких композиторів першої половини ХХ століття.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було оприлюднено автором у доповідях на: XXI Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 1–3 квітня 2021 року); II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17-18 травня 2021 року). За матеріалами дослідження підготовлено наукову статтю у збірник «Магістерські читання – 2021».

Структура дослідження складає Вступ, 2 основні Розділи та 6 підрозділів, Висновки, Список використаних джерел, що налічує 65 позицій, Додатки. Загальний обсяг магістерської роботи становить 66 сторінок, основний текст налічує 54 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ КОМПОЗИТОРІВ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Творчість французьких композиторів першої половини ХХ століття в музикознавчих дослідженнях

Творчість французьких композиторів ХХ ст. знаходить відображення в цілій низці робіт як в радянському, так і в сучасному українському і російському музикознавстві. Серед них, однак, дуже мало розвідок, що були б спеціально присвячені саме музиці для флейти, тим паче не просто у композиційно-драматургічному чи стилістичному аспектах, а й у суто виконавському.

Розглянемо зміст основних наявних і доступних нам сьогодні досліджень французької музичної культури.

Французькій музиці першої половини ХХ ст. присвячено фундаментальні праці Г. Філенко [48], Г. Шнеєрсона [51].

Г. Філенко дає загальну характеристику французької музичної культури, починаючи від періоду так званого «оновлення» (друга половина ХІХ ст.), зауважуючи, що її особливістю є паралельне співіснування дуже різномірних художніх тенденцій, але при цьому, на відміну від музичних культур інших країн в неї є незмінний центр – Париж – що пов'язане з централізованістю Франції як держави. Як зауважує авторка, навіть, неповторний оригінальний геній К. Дебюссі з його естетикою музичного імпресіонізму істотно не вплинув на існування у французькій музиці й інших художніх напрямів. Паралельно з творчістю Дебюссі розвивалась хоча й близька за естетикою, але й досить відмінна від неї творчість М. Равеля, поруч із К. Дебюссі продовжує творити Г. Форє, В. д'Енді та його учні розвивають на французькому ґрунті ідеї Вагнера і Франка і, водночас, вивчають французьку старовинну й народну музику. За Г. Філенко, традиції симфонізму С. Франка кожний по-своєму збагачують Ернест Шоссон, Поль

Дюка, Габріель П'єрне, Альберік Маньяр, в руслі імпресіоністичної естетики шукають свій шлях, іноді зближуючись з Дебюссі П. Дюка, Роже-Дюкас, Флоран Шмітт, що активно творитимуть у 20–30-ті рр. [48, с. 4].

Г. Філенко пропонує також періодизацію французької музики першої половини ХХ ст., виділяючи в її розвитку наступні етапи: до Першої світової війни, повоєнні роки та післявоєнні (період між Першою та Другою світовими війнами) – 20-30-ті роки. Особливо знаковим та цікавим періодом авторка вважає саме останній, який характеризується ще більшою, ніж раніше різноманітністю художній тенденцій і напрямів, прагненням до оновлення музичної стилістики.

Дослідниця виокремлює декілька основних напрямів у французькій музичній культурі, представники якої частіше за все отримували освіту у двох найавторитетніших навчальних закладах – паризькій консерваторії і *Schola cantorum* (заснована Венсаном Д'Енді). Вона посиляється на французьких авторів, що ще в передвоєнні роки виділяють п'ять-шість відносно незалежних композиторських угруповань.

Перше – вихованці Консерваторії (учні Гіро, Масне, Деліба), яких французькі дослідники називають «неокласиками», а Г. Філенко – «традиціоналістами»: Поль Відаль, Анрі Рабо, Макс д'Оллонн та ін.

Друге – учні Форє, що внесли свій внесок в «епоху Дебюссі»: Моріс Равель, Роже-Дюкас, Шарль Кьоклен, Надя Буланже та ін.

Учні Франка – здебільшого композитори-органісти, що розвивали, зокрема, традиції світської органної музики: Гі Ропартц, Шарль Турменір, Луї В'єрн, не очень Франка, але близький до цього напрямку Шарль Відор та ін.

Учні д'Енді і *Schola cantorum* – Альбер Русель, Деода де Северак, Поль ле Флем, Жозеф Кантелуб та ін. Щодо представників школи д'Енді Г. Філенко зауважує, що не є вірним уявляти їх лише як провідників ідей вагнеріанства та схоластичної архаїки. Ці композитори також зіграли велику

роль у збиранні французького селянського фольклору і його художньому втіленні, у регіональному розвитку французької музики.

Наступна група – представники натуралізму в опері: Альфред Брюно, Гюстав Шарпантьє та ін.

Особливу групу складають, за виразом Г. Філенко, «незалежні одинаки» – численні, у творчому плані, мабуть, найбільш оригінальні поряд з учнями Форте музиканти, що відокремились від різних художніх угруповань: Поль Дюка, Габріель П'єрне, Моріс Еманюель, Жак Ібер, Ролан Манюель та ін. [48, с. 3–9].

Післявоєнний період (20-ті рр.) Г. Філенко характеризує як досить кризовий та нестійкий в художньо-естетичному плані, такий, що відрізняються, з одного боку, розмаїттям художніх напрямів та течій, що стрімко змінюють одна одну, зіштовхуються або переплітаються (символізм, унанімізм, сюрреалізм, футуризм, дадаїзм та ін.), здебільшого пов'язаних з запереченням, висміюванням, парадоксальним перевтіленням традицій минулого, з іншого боку – з пошуком (особливо митцями старшого покоління) вічних естетичних ідеалів, новим трактуванням античної тематики, що сприяло формуванню неокласицизму як художнього напрямку [48, с. 9–10].

20-ті рр., за Г. Філенко, проходять під знаком провідного положення лідерів старшого покоління (Равеля, Русселя) та активного формування нових тенденцій і творчості більш молодих композиторів, лідерами яких була група «Шести», головним завданням яких було наближення музики до сучасного повсякденного життя, чим і обумовлені були їх пошуки в сфері тематики і відповідних засобів музичної виразності, які іноді набували крайнього, радикалістського і разом з тим нестійкого характеру [48, с. 13]. Як зауважує авторка, ті ж самі тенденції більш повільно проростають і в більш стабільних формах музичного мислення ряду представників і старшого покоління. Як пише Г. Філенко, «леза цих “ножиць” між двома поколіннями музикантів помітно зближуються к 30-м рокам» [так само].

В основній частині роботи дослідниця характеризує життєвий і творчий шлях таких композиторів як А. Руссель, Е. Саті, розглядає передумови виникнення групи «Шести», а також – дещо відмінного від «Шістки» за своїми естетичними настановами угруповання – Аркейської школи, яке відрізнялося значно меншим радикалізмом та більшим зв'язком із національними традиціями, в наступних нарисах описує в загальному плані музичне життя Франції у 30-ті рр. і творчість таких композиторів як Д. Мійо, А. Оннегера, Ф. Пуленка, А. Соге. Останню главу авторка присвячує короткій характеристиці композиторської творчості 30-40, а потім – 50-х рр., передумови виникнення післявоєнного музичного авангарду.

В своїх нарисах Г. Філенко обмежується розглядом біографічних даних та описами в основному творів великої вказаних композиторів – театральних та симфонічних.

Широку панораму французької музики ХХ ст. – від його початку до року видання монографії (1970) дає Г. Шнеєрсон [51].

Певну увагу автор приділяє основним тенденціям французької музики другої половини ХІХ ст. (вступ), даючи характеристику творчості Сен-Санса, Форє, Масне, Шабріє, д'Енді. За словами дослідника, хоча ці композитори значну частину свого життя прожили у ХХ ст., їх творчі індивідуальності сформувалися у ХІХ, і їх мистецтво значно ближче до доби Берліоза, Франка і Бізе, ніж до пошуків композиторів ХХ ст. [51, с. 5–6].

Автор, розуміючи неможливість охоплення всього масиву музики, створеної французькими композиторами протягом ХХ ст., докладно зупиняється перш за все на деяких творчих постатях, які, на його думку, істотно вплинули на розвиток музичного мистецтва Франції ХХ ст. До таких Г. Шнеєрсон відносить М. Равеля, А. Оннегера, Д. Мійо, Ж. Орїка, Ф. Пуленка, О. Мессіана та А. Жолїве, характеристиці творчості яких у монографії відведено окремі розгорнуті глави. Як окремі значущі періоди в історії французької музики дослідник виділяє 20-ті рр., а саме – час та культурний контекст, у якому формувалася група «Шести». Автор також

окремо згадує творчі постаті та естетичні настанови Ж. Кокто та Е. Саті, чії ідеї надихали у той час молодих композиторів, що згодом задаватимуть нові напрями в розвитку французької музики. Також як важливий етап в історії останньої Г. Шнеерсон позначає роки Другої світової війни, нацистської окупації Франції, оскільки в цей час логічним чином загострюється проблема національного в мистецтві, композитори, навіть ті які раніше не тяжіли до відтворення сучасних подій або драматичних колізій, так чи інакше звертаються до героїчної, патріотичної, філософської та морально-етичної тематики.

Окрім музики 20 –30-х рр. та творчості окремих представників французької музичної культури Г. Шнеерсон стисло викладає відомості щодо життєвих та мистецьких шляхів композиторів першої половини ХХ ст., так званого старшого покоління, чие формування відбувалося на межі ХІХ та ХХ ст.: Поля Дюка, Альбера Русселя, Шарля Кеклена, Флорана Шміта, Поля Ле Флема, Жана Роже-Дюкаса, Гі Ропарца, Деода де Северака, Альберіка Маньяра, а також – представників музичного мистецтва другої половини ХХ ст., в тому числі – післявоєнного авангарду: Даніеля Лесюра, Жана Франсе, Анрі Дютійє (але Сонатина цього композитора для флейти і фортепіано, яка давно й міцно увійшла в репертуар флейтистів по всьому світові фактично не потрапила у поле зору дослідника), Марселя Ландовського; П'єра Булеза, П'єра Шефера та ін. Щодо музичного авангарду автор займає досить жорстку позицію, оцінюючи його в цілому як негативне явище, що має антисоціальну, суто формальну спрямованість і заперечує саму ідею образної та емоційної змістовності музики. Останній розділ книги містить короткі нариси, присвячені менш відомим композиторам ХХ ст. різних поколінь [51].

Окремим представникам французького музичного мистецтва ХХ ст. присвячено монографію Р. Куницької [25]. Дослідниця розглядає життя та творчість таких композиторів як О. Мессіан, Е. Варез, А. Жоліве, П. Булеза, А. Дютійє. За словами авторки, кожний нарис є свого роду літературним портретом композитора, що містить біографічні дані, характеристику

світоглядної позиції композитора, аналіз найважливіших творів у зв'язку з художніми, естетичними, соціальними запитами часу. Як вказує дослідниця, основним мотивом для вибору саме цих композиторів стала перш за все яскрава здатність їх музики вражати, неповторність їх творчої індивідуальності. Вибір цих композиторів, за словами Р. Куницької, був зумовлений також і тим, що він дозволив сфокусувати увагу на дуже важливому аспекті сучасної музики – її гуманістичній традиції, яка в оновленому та трансформованому вигляді увійшла у мистецтво ХХ, пов'язавши його таким чином з романтичною добою [25, с. 12]. Відмітимо, що така точка зору, зокрема, на творчість П. Булеза і О. Мессіана вже істотно відрізняється від точки зору Г. Шнеєрсона, який вважав О. Мессіана надто поглибленим у релігійно-містичну сферу, а творчість П. Булеза, як і інших композиторів-авангардистів, суто формальною, відірваною від реального життя.

У нарисі про А. Жоліве Р. Куницька дає короткий опис «П'яти заклинань» для флейти solo, які авторка вважає одним зі знакових творів композитора. Вона вказує на прагнення композитора у більшості творів, написаних поряд з «Заклинаннями» передати магічну та чаклунську виразність музики первісних народів. Дослідниця наводить власні слова А. Жоліве щодо флейти, яка, за його словами, є «інструментом музики, глибокою еманациєю людини», і звуки якої найбільше «обтяжені тим, що є в нас внутрішнього і космічного». Обмежуючи себе монодією, як пише Р. Куницька, Жоліве фокусує увагу слухачів на ретельній організації інтервалів, ритмів, агогіки, звуковисотних арок. Останні, за словами Р. Куницької створюють майже зриму відчуття діалогу двох флейт, що «вселяють» світові реальні, але в той самий час вічні бажання: «Для прийому посередників і щоб зустріч призвела до мирного закінчення», «Щоб новонароджений виявився сином», «Щоб жнива були багатими», «Щоб людина радісно увійшла в світ», «До поховання найстаршого, щоб його душа віднайшла спокій» [25, с. 61].

Важливими для нашого подальшого дослідження є спостереження Р. Куницької щодо композиторського стиля А. Дютійє, Сонатину для флейти і фортепіано якого у жанрово-стильовому та виконавському аспектах нами буде розглянуто далі.

Щодо творчості цього композитора дослідниця зауважує, що у ранній на його формування вплинула музика Форе та Дебюссі, однак подальша еволюція його стилю була пов'язана з подоланням цього впливу. Крім того, попри опору на класичні жанри та формотворчі принципи для А. Дютійє є, за Р. Куницькою, є характерним використання «традиційних структур як об'єктів, подолання характерних ознак яких призводить до виникнення нових логічних конструкцій, а, відповідно, й змісту» [25, с. 182].

Р. Куницька в нарисі про А. Дютійє дає й короткий аналітичний опис Сонатини для флейти і фортепіано – одного з перших інструментальних творів А. Дютійє. Авторка вказує попри в цілому академічний характер твору на вільне володіння композитором формою. Структура сонатини, за Р. Куницькою, представляє собою класичний тричастинний сонатний цикл, «згорнутий» до одночастинного: експозиції – розробки в I розділі (Алегретто), періоду вільного розгортання в II розділі (Анданте), рефрену – епізоду – рефрену, що переходить у коду, – в III розділі (Аніме) [25, с. 180].

Певну кількість монографічних музикознавчих робіт присвячено окремим представникам французької музичної культури: А. Онеггеру (О. Сисоєва), Ф. Пуленку (І. Медведєва), Д. Мійо (Л. Кокорева) та іншим [46, 28, 22]. Важливу частину музикознавчого доробку, що стосується французької музики XX ст. складає епістолярна спадщина самих композиторів, наприклад, книги А. Онеггера, Ф. Пуленка, листи останнього [39, 43].

Окремі спостереження щодо творчості французьких композиторів XX ст. містяться в дисертації І. Коновалової [23], присвяченій феномену композиторської творчості в цю епоху та корінним змінам, які відбулися в цей період. Дослідниця зазначає, що кожній культурній добі притаманний

певний тип художньої свідомості, який так чи інакше віддзеркалюється у творчості найбільш видатних митців обраного проміжку часу. Доба модернізму, позначена плюралістичними тенденціями, об'єднала у соціокультурному просторі композиторів з різноманітними і навіть полярними філософсько-естетичними принципами. У вказаний час відбувається зміна естетичних законів і критеріїв. Авторка, зокрема, вказує на відмову від категорії «прекрасного» та становлення антиромантичної естетики в цілому, розширення сфери дисгармонійного. У дослідженні також йдеться про те, що Митець епохи Модерну значно відрізняється від художника епохи Романтизму. Це радше ремісник у середньовічному розумінні, майстер-універсал, антиромантичний художник-інтелектуал, творчість якого складно обмежити одним художньо-стильовим явищем. Через що авторка вдається до розгалуженої системи класифікації.

Наприклад, взірцями «орфеїчного месіанства», за словами О. Коновалової, є О. Скрябін, А. Веберн, К. Штокхаузен. Ідеї екзистенціалізму знайшли відображення у творчості А. Шенберга, А. Берга, феноменалізму — у творчості А. Веберна, конструктивізму й урбанізму — в музиці О. Мосолюва, С. Прокоф'єва, І. Стравінського. Виникають і розвиваються такі напрями як, наприклад, неофольклоризм, представниками якого є Л. Яначек, Б. Барток, І. Стравінський. Складаються системи звукоорганізації, які згодом претендуватимуть на універсальність. Серед таких О. Коновалова називає дванадцятитонові системи А. Шенберга та Й. Хауера, ладові системи П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Б. Бартока [23].

Поміж французьких митців, творчість яких корелює з мистецькими течіями і філософськими напрямими Модернізму, авторка виділяє Д. Мійо, Е. Саті і частково Ф. Пуленк — сюрреалізм, Ф. Пуленк, О. Мессіан — неокласицизм. Останній, за словами дослідниці, є ще й творцем музично-орнітологічної концепції, яка у ХХ столітті набула статусу однієї з універсальних систем звукоорганізації. Ф. Пуленка авторка відносить також до категорії композиторів, пов'язаних з творенням і реалізацією

неостильових тенденцій. У випадку з названим митцем таким стилем став неокласицизм [23].

В останні десятиліття також виникла велика кількість праць, присвячених камерно-інструментальній творчості Ф. Пуленка.

Серед таких праці Т. Боревиц [7], А. Шевченко [50], О. Багрової, В. Метлушко, Д. Менделенко, А. Аляб'євої [5, 34, 29–33], І. Галочкіної [8]. Три пізніх сонати для духових інструментів, в тому числі й Сонату для флейти і фортепіано розглянуто Д. Менделенко. Дослідниця вивчає камерно-інструментальну творчість Ф. Пуленка в контексті концепції часу французького філософа початку ХХ ст. А. Бергсона, одним з понять якої було поняття «динамічна схема». Під останньою філософ розумів не схему в звичному розумінні цього слова, але певне «передсприйняття», розпливчате початкове уявлення. Вивчаючи з цих позицій композицію Сонати для флейти і фортепіано, Д. Менделенко доходить висновку про те, що форма твору – це кінцевий результат розгортання динамічної схеми, тобто композиційна структура виникає внаслідок розвитку первинного тематичного імпульсу [30, с. 60].

«Структури, що лежать в основі класичної сонати, – пише авторка, – задають тут лише загальний напрямок розвитку, не створюючи при цьому чітких структурних рамок. Так, від сонатної форми першої частини композитор залишає тільки принцип протиставлення двох контрастних тем і повторення у репризі основних тематичних елементів. Головна і побічна партії розростаються до масштабів самостійних розділів, перетворюючи форму *Allegretto malinconico*, фактично, на тричастинну» [там само].

Будову фіналу дослідниця також називає далекою від класичного рондо. Також, за її словами, «ще один наслідок використання принципу динамічної схеми – порушення у творі класичних пропорцій, асиметрія, скорочення репризних розділів. Враховуючи на кожному етапі попередній досвід тематичного розвитку, Пуленк ніколи не повторює початковий тематизм у повному обсязі: поступово скорочуючи його масштаби, він

зводить тему до короткої інтонації – характерного впізнаваного елемента. Відтворений потім у репризі, такий елемент викликає весь комплекс пов'язаних із ним асоціацій» [там само].

Наостанок зауважимо, що, незважаючи на велику кількість наукових праць, присвячених французькій музиці, ще багато композиторських імен, творів та ракурсів дослідження лишаються поза увагою науковців.

1.2. Жанрово-стилістичні особливості творів для флейти французьких композиторів першої половини ХХ століття

Аналіз наукових досліджень дозволяє стверджувати, що французька музика має яскраве, самобутнє й неповторне обличчя й багаті національні традиції, до яких композитори першої половини ставилися, з одного боку, з пошаною, а з іншого – перебували з ними у насиченому творчому діалозі. Традиція флейтового виконавства у Франції в поєднанні з репертуаром, який створювався композиторами для цього інструмента також має свою яскраву національну специфіку. Зокрема, В. Захарова, «зробивши французьку флейтову культуру предметом спеціального дослідження, обґрунтовує термін «флейтова культура». Авторка зазначає, що розвиток виконавства і педагогіки в кожній окремій країні має свою особливу специфіку, не підпорядковуючись тільки лише магістральним тенденціям загальноєвропейської музичної культури [17]. Також дослідниця зауважує, що еволюція інструмента, формування виконавських та педагогічних шкіл у Франції протягом восьми століть відбувались то у руслі загальних тенденцій розвитку європейської музичної культури, то відхилялись від його магістральних ліній, а специфічні риси історії країни опосередковано сприяли кристалізації її флейтової культури. Використання флейти в межах національних музичних традицій Франції, за В. Захаровою, сприяє популярності інструмента, створенню репертуару, визначає характер цієї музики. [17, с. 8].

На думку В. Захарової, природні якості флейти прекрасно відповідають особливостям французького національного характеру. Дослідниця робить такий висновок, зіставляючи якості флейти як інструмента пасторального або чуттєвого, атрибута орієнтальної, або античної культури з темами, які розроблялися французькими композиторами протягом століть, починаючи з Середньовіччя і Ренесансу [17, с. 11]. Інший фактор, що зумовлює самобутність французької флейтової культури, на думку В. Захарової, – це фонетичні особливості французької мови. Вимова її звуків передбачає більш енергійну роботу губ, що сприяє більш ефективному оволодінню навичками звуковидобування на флейті [там само]. Також артикуляція французької мови є ідеальною для техніки подвійного і потрійного язика. Це, як вважає В. Захарова, пояснює велику кількість флейтистів-віртуозів у Франції в усі епохи, а також їх манеру звуковидобування і звуковедення [17, с. 12].

Даючи широку історичну панораму розвитку французького флейтового мистецтва, дослідниця виділяє низку характерних рис, які відрізняють твори для флейти французьких композиторів першої половини ХХ ст.

Як знаковий твір, що відкрив нові горизонти для розвитку флейтового мистецтва ХХ ст. В. Захарова називає «Сірінкс» К. Дебюссі – п'єсу для флейти solo [17, с. 22]. Цей твір започатковує багату традицію сольних флейтових творів без будь-якого супроводу, в яких розкриваються різноманітні технічні і художні можливості інструменту. В цьому творі, як пише дослідниця вказує на відмову композитора від яскравої віртуозності і на розкриття пасторального амплуа інструмента: задіяння природних характеристик тембру, обмеження динамічного діапазону тихим звучанням [17, с. 22–23].

Аналізуючи три твори Дебюссі, які створені безпосередньо для флейти («Післяполуденний відпочинок Фавна», «Сірінкс» і Соната для флейти, альту і арфи), багато в чому можна віднести і до французької флейтової музики, особливо ХХ ст., в цілому. «Композитор прекрасно розумів, що флейта, з її споглядальним, гіпнотичним, химерним звучанням, ідеально підходить для

втілення імпресіоністичних видінь Ніякої романтичної експресії, тільки легкість, невловимість, оманливість – і чарівна краса. <...> це музика-флер, музика, цілком розчинена в природі, яка уникає людини, – і вимушена зустрічатися з нею. Ти не можеш зрозуміти, де її джерело, але, коли ти йдеш через поле до річки і світить літнє сонце, її чари долають тебе, і ти не в змозі протистояти їм» [16]. «Навіщо флейті людина? – продовжує далі автор – У своїй гармонії їй добре наодинці з собою, і в творах Дебюссі вона розповідає про світи, в яких людини не має, але ідилією яких вона може захоплюватися нескінченно» [там само].

Як зауважує В. Захарова, з 1913 по 1975 рр. було створено понад 350 композицій для флейти, що продовжують ідеї, закладені в «Сірінкс» К. Дебюссі. Серед значущих творів першої половини ХХ ст., що знаходяться в межах імпресіоністичної естетики, дослідниця називає сюїту А. Русселя «Граючі на флейті» для флейти і фортепіано, де втілюються знов таки вкорінені у французькій традиції образи античності, Сходу, пасторальність, а також притаманна французам галантність і любов до танцю [17, с. 23].

Подібне трактування флейти у французькій музичній культурі, за спостереженням В. Захарової, притаманне навіть тим композиторам, які в цілому заперечували естетику імпресіонізму, наприклад, учасникам групи «Шести». Як вказує дослідниця, на творах для флейти протест цих композиторів проти романтизму, вагнеризму, дебюссізму «практично не відобразився, більше того, – пише В. Захарова – дань імпресіонізму в своїх творах для флейти віддали і Тайфер, і Дюрей, і Пуленк, і Онегер. Мійо черпав натхнення для флейтових творів з двох джерел – бразильського фольклору і старовинних французьких традицій» [17, с. 23]. Зауважимо, що вкорінене в сучасному вітчизняному музикознавстві уявлення про повне заперечення композиторами «Шістки» естетики імпресіонізму, видається нам занадто однозначним і не зовсім вірним. Багато хто з дослідників творчості, наприклад, Ф. Пуленка вказує на його захоплення творами К. Дебюссі, зокрема, фортепіанними, про що свідчать і висловлювання самого

композитора: серед своїх музичних «батьків» називав К. Дебюссі, Е. Шабріє, І. Стравінського.

Серед праць, присвячених саме флейтовому мистецтву Франції того періоду, який нас цікавить, слід назвати магістерське дослідження А. Дарманської [10]. Авторці вдалося чітко виокремити поняття «звуковий образ флейти», розглянути його кореляцію з базовим поняттям «звуковий образ» і дати йому характеристику через узагальнення, що базується на докладному аналізі декількох творів французьких композиторів ХХ століття.

У першому розділі дослідниця розглядає побутування поняття «звуковий образ» у мистецтвознавчій і, що є особливо важливим, у музикознавчій літературі. Як приклад наводяться фундаментальні праці Б. Асаф'єва, В. Гаккеля, М. Друскіна. Зокрема, авторка вказує що поняття «звукообразу» як категорію виконавського мистецтва вводить В. Гаккель у нарисах «Фортепіанна музика ХХ ст.». Він обґрунтовує створення цієї дефініції завдяки аналітичній роботі зі значним масивом фортепіанної літератури авторів, що належать до різних композиторських шкіл і музичних напрямків.

Дослідниця вказує також на той факт, що поняття «звуковий образ» продовжує побутувати у музикознавчій царині і наповнюватися новими смислами завдяки науковим працям, пов'язаним з гітарним, альтовим виконавством тощо.

Зрештою А. Дарманська доходить висновку, що звукообраз побутує як філософське поняття, культурологічний концепт, як цілісний смисл у музичній творчості та як аспект семіотики. Що доводить його багатогранність, універсальність.

Перший підрозділ другого розділу роботи присвячений розгляду еволюції флейти як музичного інструменту. Вказуючи на неможливість впровадження повної й детальної хронології через надзвичайно давнє походження флейти, авторка, однак, оперує доступними історичними даними. Їх вдається систематизувати узявши за основу особливості механіки

інструмента в ту чи іншу епоху. Таким чином дослідниця виокремлює ренесансну флейту, барокову флейту, віденську флейту і циліндричну флейту Бьома, вказуючи також їхні характерні темброві і технічні особливості, паралельно екстраполюючи їх на звукообраз інструмента, притаманний певній епосі. А. Дарманська не оминає увагою і семантику флейти у сучасній західноєвропейській культурі, виділяючи кілька властивих їй амплуа: пасторальне, сфера піднесеного, світ людських почуттів з розкриттям переважно любовно-ліричної і трагедійної сфери, також ратний образ і символ зла, причому ратний образ і символ зла у ХХ столітті мають яскраво виражений мілітаристський відтінок.

Третій розділ роботи присвячений розгляду реалізації звукового образу флейти на прикладі п'єси «Агрестид» Е. Боцца, Концерту для флейти з оркестром Ж. Ібера і його ж п'єси для флейти *solo*.

За висновками авторки, звуковий образ флейти в творах французьких композиторів першої половини ХХ ст. і, зокрема, Е. Боцца і Ж. Ібера репрезентує такі амплуа інструмента: фантазійно-імпровізаційне, пов'язане зі специфічно трактованою віртуозністю; лірико-пасторальне, лірично-кантиленне (флейта як аналог людського голосу), концертно-віртуозне та скерцозне. Авторка особливо відмічає, що обидва композитори прагнуть найбільше розкрити імпровізаційно-фантазійний потенціал інструмента (від себе додамо, що це нова у порівнянні з ХІХ ст. і більш ранніми епохами іпостась флейти). Щодо П'єси для флейти *solo* Ж. Ібера А. Дарманська зазначає, що величезну виразову роль в ній віртуозних каденцій, які мають підкреслено імпровізаційний характер, і в яких фігураційний матеріал трактований як своєрідні арабески, примхливий орнамент. Як вказує далі А. Дарманська, «викладення а capella <...> додає звучанню певної архаїчності, викликає асоціації з античними або несвропейськими музичними культурами, зокрема, східними, в яких панувала розвинена монодія» [10, с. 51]. За словами авторки, створенню орієнтального колориту сприяє й

використання у п'єсі фантазійних фігурацій-арабесок як ключового тематичного елемента.

Подібне дослідницьке трактування звукового образу флейти у творах французьких композиторів збігається і зі спостереженнями В. Захарової щодо амплуа цього інструмента у французькій культурі, і з аналітичним описом «П'яти заклинань» для флейти *solo* А. Жоліве, зробленим Р. Куницькою, що дозволяє вважати звернення французьких композиторів до перелічених вище образних сфер у зв'язку саме з флейтовою музикою об'єктивною тенденцією у розвитку цієї національної музичної культури і її специфічною рисою.

Висновки до Розділу 1

У цьому розділі нами було розглянуто особливості наукового трактування французької музики ХХ ст. у радянському та сучасному українському й російському музикознавстві. При вивченні французької музики дослідники перш за все прагнули охопити досить строкату загальну картину її розвитку протягом цього періоду. При певних розбіжностях у трактуванні цієї теми більшість дослідників виокремлює такі важливі етапи у розвитку французької музики: період до Першої світової війни, час коли творили композитори, чиє формування відбулося ще під знаком ХІХ ст. й романтичного мистецтва, а також дійшов свого розквіту музичний імпресіонізм; воєнні роки і період між двома війнами, відмічений активними, подекуди досить радикальними пошуками нових шляхів у музичному мистецтві, його наближення до сучасного життя; роки Другої світової війни, відзначені підйомом національної свідомості, зверненням до «вічних цінностей»; післявоєнні роки, позначені загальними настроями втоми та розчаруванні в суспільстві, відчуттям абсурду і хаосу, що пронизують повсякденне життя, у музичному мистецтві цей період пов'язаний з народженням авангарду, відкриттям та подальшим розвитком французькими композиторами, зокрема П. Булезом, атональності, додекафонної і серійної

техніки. Авангардний напрям неоднозначно оцінюється музикознавцями: або як суто формальні експерименти з формою та способами організації музичної тканини (Г. Шнеєрсон) або ж як пошуки природнього та адекватного вираження трагічних подій та нових реалій ХХ ст. (Р. Куницька).

Специфіці саме флейтової французької музики присвячено значну меншу кількість праць (оскільки, вказані нами вище автори зазвичай обмежувались розглядом творів великої форми – оркестрових, театральних, хорових та ін.), що лишає значний простір для її вивчення враховуючи сумарну кількість творів, написаних французькими композиторами, зокрема, ХХ ст. для цього інструменту. Серед спеціальних досліджень, які розглядають власне флейтову творчість першої половини ХХ ст. праці О. Захарової та А. Дарманської. Вивчення цих джерел дозволяє зробити наступні висновки щодо місця флейти у французькій музиці цього періоду.

Флейта майже споконвіку виступала у французькій музичній культурі у кореляції з цим образним змістом. Твори французьких композиторів, особливо ХХ ст., значно збагатили флейтовий репертуар, розширивши технічний і виразовий діапазон інструмента, наново відкривши пасторальне, античне, орієнтальне амплуа, а також – ліричну чарівність флейти на противагу до переважно віртуозного її трактування у ХІХ ст. Новою особливою рисою флейтового репертуару ХХ ст. (особливо творів для флейти *solo*) є фантазійна імпровізаційність, часто пов'язана саме з античною і орієнтальною образністю і специфічний тип інструментального викладу – каденційний із використанням примхливих за інтервальною структурою, екзотичних за звучанням фігурацій-арабесок (за виразом А. Дарманської).

Французька музична культура першої половини ХХ століття всіляко сприяла розвитку флейтового виконавства. Особливості французького національного характеру, естетичні принципи французького мистецтва разом з його улюбленими темами – античною, пасторальною, орієнтальною, а також – галантною, вишуканою образністю і втіленням танцювально-пластичного початку якнайкраще відповідають природі інструмента з його

холоднуватим, дещо відстороненим, але при цьому ніжним і чарівним звучанням.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРИ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ КОМПОЗИТОРІВ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Мініатюри для флейти *solo*: досвід виконавського аналізу

В даному підрозділі зупинимося на жанрово-стильових і виконавських особливостях флейтових мініатюр французьких композиторів першої половини ХХ століття.

Після відкриття К. Дебюссі «голосу самотньої флейти» у п'єсі «Сірінкс» французькими композиторами було створено цілу низку мініатюр для флейти *solo*, що дозволяє зробити висновок про те, що цей жанр зайняв особливе місце у композиторській практиці цієї країни. Маємо всі підстави вважати, що звернення до сольних флейтових п'єс пов'язане із відродженням імпресіоністами (і в тій чи іншій мірі присутнім у французькій музиці протягом всієї її історії) інтересом до античної тематики, архаїки, звукового образу прадавньої свирілі, флейти Пана, образу флейти як голосу природи (останнє амплуа найяскравіше проявилось саме в творах К. Дебюссі).

Далі ми розглянемо декілька творів для флейти *solo*, що мають спільні образно-стилістичні характеристики та схожі виконавські завдання: «Танець кози» А. Онеггера (*Danse de la Chevre for Solo Flute*, Н. 39, 1921), П'єсу для флейти *solo* Ж. Ібера (*Piece pour flute seule*, 1935), «Образ» Е. Боцца ("*Image pour flûte*", 1939).

Перша мініатюра – «Танець кози» А. Онеггера (1921) – як свідчить її назва, апелює до образності античної грецької і римської міфології, а саме до образу бога вина й веселощів Діоніса (Вакха), який зображувався із козячими копитами, а також до традиції святкування діонісій (у Давній Греції – особливих свят на його честь, які супроводжувалися танцями, маскарадами,

театральними виставами), пізніше – вакханалій (у Греції і Рим – свят, які часто переростали в бурхливі оргії з елементами насилля). Певні асоціації з прадавніми флейтовими награваннями, що супроводжували екстатичний діонісійський танець, викликає і музична стилістика п'єси, а також її драматургічні особливості.

У «Танці кози» імпровізаційність, властива будь-якій народній архаїчній музиці, контрастує зі своєрідно, вже цілком в руслі композиторських пошуків ХХ ст., трактованою танцювальністю (див. нотний приклад 1 у Додатках).

Драматургія п'єси побудована за принципом поступового накопичення енергії, зростання напруги, що призводить до потужного «вибуху» у кульмінації і потім – також поступового спаду динаміки аж до повного розчинення самотнього голосу флейти у навколишньому просторі.

Мініатюру написано у простій тричастинній формі із вступом та кодою. Вступ і кода концентрує в собі імпровізаційний початок, а основна частина – танцювальність.

Темп у вступі й коді позначений як *Lento* (повільно), основна частина має авторську ремарку *Vivo* (рухливо, жваво).

Вступ представляє собою неквадратний (13 т.) період з двох речень, на мікрорівні вже міститься характерний для цього твору контраст між імпровізаційним і танцювальним початком, який виражається у співставленні двох тематичних елементів. Так, вступ відкривається кантиленною фразою, викладеною чвертями, що починається з характерної послідовності інтервалів – тритону і кварта (що вносить особливий загадковий архаїчний колорит), яка переходить у примхливий орнамент з триoley та шістнадцятих, після чого з'являються триольні фігури з пунктирним ритмом і паузами, мають чітко виражену танцювальну пластику. Відповідно до цього перший елемент – кантиленно-орнаментальний має виконуватись *rubato*, другий – триольний – з чітким дотриманням метроритму.

Наприкінці вступу танцювальна триольна фігура знову розчиняється в орнаменті шістнадцятих.

Основний розділ “*Vif*” має чітко виражену танцювальну природу і має примхливий, ірреальний характер. Його розмір – $9/8$, він будується на пунктирній ритмічній фігурі (восьма – пауза замість точки – восьма), що вже з’являлася у вступі. Також тут наявна і характерна тритоновно-квартова інтонація, на ній також будується тематичний матеріал цього епізоду. Важливою рисою цього розділу і п’єси в цілому є динамічні контрасти – від майже безплотного *p* до яскравого, навіть трохи різкого *F*, а також наявність несподіваних акцентів. *F* має бути достатньо наповненим за звучанням, що може досягатись завдяки роботі дихання і вільній подачі повітря. Різкість на голосному звучанні і випуклі акценти досягаються завдяки атаці язика. Загалом епізод *Vif* є досить віртуозним: окрім вже описаного танцювально-моторного матеріалу в ньому багато стрімких гармонічних фігурацій, що окреслюють звуки малого зменшеного септакорду і дещо нагадують аналогічні мелодичні звороти з «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова.

Основний розділ написано у тричастинній репризній формі, що має несиметричну структуру: крайні розділи за масштабами значно перевищують середній, який контрастує з крайніми за характером і способом викладу матеріалу. Якщо в крайніх розділах панували колочі інтонації, засновані на дисонуючих інтервалах, без чіткої тональної основи, з пружним ритмом і акцентами, то середньому розділі з’являється плавна наспівна кантилена із ясно вираженим тональним устоем *D-dur*. Через свої маленькі масштаби ліричний середній розділ сприймається як швидкоплинне видіння або спогад.

Після проведення матеріалу середнього розділу повертається тематизм першого розділу. Стрімкий вихор з танцювальних інтонацій і віртуозних фігурацій ніби змітає все на своєму шляху, наближаючись до генеральної кульмінації.

Наприкінці мініатюри знов повертається тематичний матеріал вступу. Тут виконавцю слід домагатися максимально прозорого, майже безтілесного

і ніби дещо зціпінілого звучання на *pianissimo*. Загалом, основним завданням і цій п'єсі є побудова драматургії і динамічного плану таким чином, щоб протягом усього твору відбувалося поступове нагнітання напруги, динамічне наростання, що відповідає опосередковано закладеному в назві образу вакханалії.

Тепер розглянемо музичні особливості та виконавські завдання **П'єси для флейти *solo* Ж. Ібера.**

Досить докладний опис форми та драматургії цієї мініатюри зроблено у роботі А. Дарманської. Наведемо його у стислому вигляді.

Авторка зазначає, що «П'єса» Ж. Ібера для флейти *solo* репрезентує імпровізаційно-фантазійну стихію, завдяки чому з'являється можливість розкривати у межах однієї форми контрастні емоційні стани. Структура твору — А В С В1. Вона, за словами дослідниці, нагадує тричастинну, де розділ А виконує функцію вступу, В — основного розділу, С — середнього розділу, В1 — функцію репризи. Авторка відзначає важливу роль секвентного розвитку протягом п'єси.

Перший розділ побудований на наскрізному розвитку кількох інтонацій. Велике значення має терцієва лейтінтонація. Другий має форму періоду повторної будови. Середній розділ виконується у темпі *Vivo*. В ньому розташована генеральна кульмінація. Розділ, що виконує функцію репризи, зазнає варіаційних змін. Зокрема, подрібнюється ритміка. Друге речення виконує функцію коди [10, с. 41–49].

З точки зору музичної стилістики «П'єса» для флейти *solo* перегукується з деякими сторінками Концерту. Тут композитор також спирається на дисонантні інтервальні структури, стрибки на широкі інтервали, ходи звуками септакордів. Втім, ладотональні опори також є достатньо помітними, що дещо полегшує для виконавця сприйняття й запам'ятовування тексту.

В цьому творі також, як наприклад, в другій частині Концерту та в середньому повільному епізоді його третьої частини поєднуються

кантиленне та фантазійно-імпрровізаційне амплуа інструмента, віртуозні пасажі і епізоди каденційного плану ніби вистроєні у видовжену співочу мелодичну лінію та мисляться як примхливі арабески.

В плані виконавської технології специфічною складністю цієї мініатюри є підвищена експресія, через яку композитор часто використовує крайні ділянки діапазону інструмента – першу октаву і третю. В останній мелодія часто «зависає» на видовжених тонах, як у нюансі *forte*, так і в нюансі *piano*, що вимагає міцної дихальної опори.

Видовжені звуки взагалі грають помітну роль у цій мініатюрі, що вимагає від виконавця доброго володіння як навичками природнього вібрато, так і вміння робити в залежності від напрямку фрази *crescendo* або *diminuendo* на подовжених нотах.

Також з точки зору побудови загальної драматургії у П'єсі Ж. Ібера є важливим, з одного боку, відчуття точної метричної пульсації, та точне дотримання ритмічного малюнку, оскільки останній фактично вже є виписаною імпрровізацією, з іншого – знаходити моменти для подекуди дуже незначних, подекуди, досить помітних відхилень від основного темпу.

Ще однією яскравою та показовою мініатюрою для флейти *solo* є «**Image**» (**Образ**) **Е. Боцца** тв.38 (1939). Назва цього твору беззаперечно викликає асоціації з традиціями імпресіонізму з його барвистістю та живописністю.

Цей твір має тричастинну структуру (зі вступом і скороченою репризою), яку схематично можна представити наступним чином:

вступ *A* *B* *A₁*.

Тональність — h-moll у дванадцятитоновому різновиді.

Вступ — невелика побудова імпрровізаційного характеру, виписана поза метром, з опорним звуком *e1*. Останнє вказує на загальний субдомінантовий нахил цього розділу по відношенню всієї форми. Композитор як принцип розвитку використовує інтонаційне «розгойдування», коли від звуку *e1* тематична побудова захоплює усе більший звуковий простір, починаючи

септакордом, нонакордом, ундецимакордом і «вириваючись», нарешті, за межі однієї функції. Крім того, у вступі експонується трихордова поспівка, яка виконуватиме функцію тематичного ядра для тем обох розділів.

Основна тема написана у помітно швидкому темпі і позначена авторською ремаркою «жартівливо». І дійсно, тема має примхливо-граційний, квазіімпровізаційний характер, що підкреслено гнучкою, багатою ритмікою, стрибками на широкі інтервали, чергуванням різноманітних штрихів, співставленням далеких тональностей, причому навіть в одноголосній п'єсі такий прийом значно збагачує ладотональний колорит. Підкреслює грайливий, імпровізаційний характер теми і каденція, що розташована в кінці першого розділу.

Тема середнього розділу кантиленна, наспівна. Написана у простій тричастинній формі. Причому в репризі автор додає ще одну каденцію. Сама тема виконується більш повільно, згідно з авторською ремаркою. Хоча їй також притаманні розмаїта ритміка й інтонаційна основа у вигляді пентатоніки і трихордів, що споріднює її з основною темою.

Реприза у дещо варійованому вигляді повторює матеріал першого розділу. Але вже без каденції.

В «Образі» Е. Боцца флейта постає як абсолютно самодостатній та різноплановий інструмент. Композитор максимально розкриває як кантиленні і темброво-динамічні, так і виключно віртуозні її можливості. Виходячи з аналізу музичної стилістики цього твору та технічних прийомів, задіяних у цій п'єсі, можемо сказати про те, що в ній синтезуються і отримують подальший розвиток образи інструмента і способи фактурного викладення, що були представлені в «Танці кози» А. Оннеггера та П'єсі для флейти *solo* Ж. Ібера. З останньою «Образ» навіть перегукується інтонаційно, оскільки основний розділ п'єси починається, у Е. Боцца, так само, як і в Ж. Ібера, з дуже характерної роздумливо-млосної інтонації, побудованої на пентатонічному звороті та русі звуками одного з побічних септакордів до септакордів в основній тональності (див. нотний приклад 2 у Додатках).

Загалом характер мініатюри також поєднує в собі архаїчні, орієнтальні мотиви, подекуди певну таємничість або відсторонену холодність, як і двох попередніх мініатюрах.

Також серед музично-стилістичних та суто інструментальних прийомів, які ми вже зустрічали в попередньо розглянутих нами творах, вкажемо на такі.

- Ефект луни, коли певний нетривалий мелодичний зворот викладається в одному динамічному відтінку (приміром, на *forte*), а потім, після невеличкої паузи, повторюється в іншому (на *pianissimo*), що нагадує про аналогічний прийом, задіяний композитором в мініатюрі «Танець кози».
- Поєднання в межах однієї мініатюри фантазійно-імпровізаційних і танцювальних образів, що було також характерним для п'єси А. Онеггера, причому інтонаційно танцювальні мелодичні звороти у Е. Боцца також дещо нагадують аналогічні формули в «Танці кози», оскільки спираються на зменшені та збільшені хроматичні інтервали. Однак, якщо у А. Онеггера імпровізаційність і танцювальність були досить яскраво протиставлені завдяки тому, що були сконцентровані у різних розділах форми, то у Е. Боцца вони органічно поєднуються в межах однієї побудови, іноді навіть - однієї теми.
- Використання особливого виду віртуозного матеріалу, який можемо, слідуючи за А. Дарманською, позначити як *фігурації-арабески* (2016: 23). Уточнимо, що таке визначення впливає з їхньої специфічної інтервальної будови, оскільки вони, на відміну від фігурацій у творах класико-романтичної традиції, спираються не на арпеджіо по звуках акордів, найбільш затребуваних у класичній системі або на прості гамоподібні послідовності, а на тони більш терпких та барвистих гармоній (збільшений тризвук, побічні

септакорди, тощо), ступені інших ладів окрім мажору і мінору, послідовності дисонуючих хроматичних інтервалів та ін.

- Стрибки на великі (часто дисонуючі інтервали), прихована поліфонія, що часто виникає як наслідок такого викладу.
- Використання всіх реєстрів інструмента, увага до тембрових характеристик флейти у першій та у третій октавах.

Отже, в «Образі» дуже органічно поєднуються, часто цілком непомітно переходячи один в одного, кантиленне, імпровізаційно-фантазійне, суто віртуозне амплуа інструмента.

Можемо також констатувати, що в цьому творі імпровізаційність подано в найбільш концентрованому вигляді, у порівнянні з попередніми двома мініатюрами, оскільки ритміка п'єси є ще складнішою, ніж в А. Онеггера і Ж. Ібера. Окрім того, мініатюра Е. Боцца вирізняється частою зміною темпів, що зумовлює яскраво-забарвлені темпові контрасти. Це вимагає від виконавця не лише володіння *rubato*, але й пошуку темпових відповідностей між різними епізодами п'єси, єдиного метричного пульсу, який дозволяє у виконавській інтерпретації убезпечити цілісність форми твору.

Інші художні та суто технологічні виконавські завдання «Образу» є аналогічними тим, що ставилися в інших розглянутих нами творах французьких композиторів.

Використання всього діапазону інструмента ставить питання рівності звучання на всіх його ділянках.

Часте використання крайніх реєстрів змушує добиватися в них якісного звучання: щільного, оксамитового, із характерним «зудінням» і без зайвих шиплячих призвуків у першій октаві ясного, чистого, прозорого, не надто пронизливого у третій октаві на *piano* і дзвінкого, блискучого на *forte* у третій.

Кантилена та наявність видовжених тонів потребує навичок вібрато а внутрішньотонового нюансування.

Опора на барвисто-фонічні характеристики гармонічних структур, як іманентна ознака французької музичної культури першої половини ХХ століття, спонукає виконавця до пошуку індивідуального тембрового забарвлення для контрастних епізодів виконуваного твору.

Аналізуючи мініатюри для флейти *solo* слід вказати ще на одну виконавську проблему. Йдеться про вміння максимально утримати увагу слухача протягом усього твору, а також про вміння постійно знаходитись, «всередині» музичного образу, постійно бути максимально сконцентрованим на усіх нюансах виконання, оскільки «одинокий голос флейти» ніде не підтримується партіями інших інструментів. Виконання сольних творів потребує значно більшої впевненості, виконавської волі, артистичної харизми, ніж творів у супроводі фортепіано або оркестру.

2.2. Твори для флейти з інструментальним супроводом: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу

2.2.1. Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера

Основою переконливої виконавської інтерпретації будь-якого музичного твору є розуміння його композиційних та стилістичних особливостей, тому окрім окреслення суто інструментальних технологічних аспектів слід звернутися й до теоретичного аналізу обраних нами творів, виявлення їх образно-драматургічних, формотворчих, гармонічних, фактурних параметрів.

Розглянемо жанрово-стилістичні та виконавські особливості **Концерту для флейти з оркестром Ж. Ібера (1932)**. Цей твір також по праву увійшов до репертуару флейтистів по всьому світу, оскільки, як і Сонатина А. Дютійє, у повній мірі демонструє віртуозно-технічні й кантиленні можливості інструмента, а також те саме специфічно *французьке* трактування його звукового образу, про яке вже йшлося вище.

Досить докладний аналітичний опис композиції і драматургії тричастинного Концерту надано в магістерському дослідженні

А. Дарманської (2016). Вважаємо за доцільне навести в стислому вигляді його основні висновки.

Розглядаючи Концерт, дослідниця перш за все звертає увагу на риси його спорідненості з бароковою й класицистською моделями інструментального концерту. Вона вказує, зокрема, на переважання процесу розгортання тематичного матеріалу, що частково нівелює квадратність і періодичність, характерну для класицистського стилю.

В аналізі першої частини авторка відзначає як прикметну особливість наявність дисонантних політональних гармоній, гострих синкопованих ритмів і використання техніки інтонаційного «монтажу», що є типовими рисами вже музичних стилів і напрямів ХХ століття. Перша частина написана в сонатній формі.

Друга частина — ліричний центр Концерту. Побудована на одній темі. Головний принцип розвитку, як і в першій частині, — розгортання, що знов-таки споріднює форму з бароковими зразками, як і секвентний розвиток матеріалу, характерний для доби бароко. Перелічені принципи розвитку поєднуються з варіаційністю. Разом з тим авторка відзначає близькі імпресіонізму риси, наприклад, «барвисту» гармонію з використанням квартакордів (див. нотний приклад 5 у Додатках).

Третя частина виконує одночасно функції скерцо і фіналу. Написана вона в складній тричастинній формі, що також не є типовим для класичного інструментального концерту. Якщо основна тема бадьора й активна, то тема середнього розділу має споглядальний характер. А. Дарманська зазначає навіть і про вплив культури Сходу, який хоч і не явно, однак, очевидно, що присутній. У репризі, у якій остаточно утверджується ігрове начало, розташована єдина у творі каденція, що також не є типовим для жанру концерту [10, с. 33–41] (див. нотний приклад 6 у Додатках).

Отже, Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера розвиваючи надбання доби бароко і класицизму, передусім пов'язані з жанром інструментального

концерту, значно збагачує їх досягненнями музичного мистецтва ХХ століття в царині гармонії, ритміки, особливостей формотворення.

Виконавська специфіка Концерту є багато в чому аналогічна особливостям Сонатини А. Дютійє, що обумовлено переважно спільними рисами музичної мови. Однак, якщо Сонатина все ж таки є камерним твором, досить невеликим за масштабами і тривалістю звучання, то Концерт є повноцінним тричастинним циклом, який вимагає від флейтиста не лише технічної вправності та володіння навичками видобування якісного і різноманітного за динамікою і тембром звуку, але й значної витривалості. Також, якщо мати на увазі роботу над цим твором у навчальному процесі, то тут ще навіть гостріше, ніж в Сонатині для флейти та фортепіано А. Дютійє постає проблема опанування студентами музичної стилістики ХХ ст., що широко представлена в Концерті.

Зокрема, композитор використовує дисонантні співзвуччя та насичені хроматикою мелодичні інтервальні послідовності, стрибки на широкі дисонантні інтервали, політональні нашарування. Особливо сказане стосується першої частини Концерту. У ній переважає тематизм токатного характеру, що походить від барокових загальних форм руху, однак гармонічно значно ускладнений. Однак, Ж. Ібер ніде повністю не пориває з класичною тональністю, тому тематичний матеріал флейтової партії першої частини цілком можливо аналізувати з точки зору класичної логіки розв'язання дисонансу у консонанс та характерних для класико-романтичної традиції відхилень і модуляцій, що значно полегшить розуміння фразування, динамічних та тембрових характеристик виконання.

Корисним у цьому плані також є робота з клавіром, аналіз політональних сполучень, що виникають при поєднанні партій соліста та оркестру. Серед специфічних складнощів саме першої частини Концерту є досягнення реєстрової рівності, оскільки композитор активно застосовує стрибки на широкі інтервали та весь діапазон інструмента, при цьому зміна реєстрів відбувається у швидкому темпі. У широких стрибках особливу

увагу слід звертати на те, щоб звуки у першій октаві звучали так само ясно, як і більш високі, найбільш важливим це є у фрагментах, де з тонів, викладених у першій октаві, утворюється прихована поліфонія.

Також у токатно-моторних епізодах першої частини Концерту необхідно дотримуватися відносно однорідної артикуляції. Вона повинна бути чіткою, але не надто гостро маркованою, ближчою до скрипкового *detache*, якому відповідає вимова, ближча до звука "да".

Подібні технічні та стилістичні складнощі стосуються виконання і третьої частини Концерту. Певним полегшенням у даному аспекті можуть слугувати значно виразніші тональні опори, що сприяють для недостатньо досвідченого виконавця опануванню та усвідомленню музичного тексту, до того ж віртуозний матеріал, хоча частково й спирається на токатні формули, але містить також і значно більшу порівняно з першою частиною кількість традиційних гамоподібних послідовностей, більш звичних та зручних за аплікатуру.

Специфічну складність поряд із віртуозним матеріалом першої та третьої частини складає в Концерті кантілена, а саме – в другій ліричній частині та в середньому епізоді третьої частини, який представляє собою надзвичайно проникливе але, водночас, химерне й таємниче за характером *solo* флейти на фоні досить прозорого, навіть скупого за фактурою оркестрового супроводу.

Обидва ці епізоди потребують дуже міцної дихальної опори, контролю за витратою повітря, його економії, оскільки як матеріал другої частини, так і соло в третій побудовані за принципом, «безкінечної мелодії», під час розгортання якої відбувається поступове динамічне наростання від *piano* до *forte*, яке у другій частині змінюється таким самим поступовим спадом. При цьому Ж. Ібер часто використовує нюанси *piano* і *pianissimo* у високому регістрі, що становить окрему складність, про яку вже було сказано у зв'язку з Сонатиною для флейти та фортепіано А. Дютійє.

Також окремим цікавим художнім завданням для виконавця є пошук індивідуального тембрового забарвлення у середньому епізоді третьої частини.

Окремо у зв'язку з другою частиною та середнім розділом третьої варто розглянути застосування такого виконавського засобу як вібрація. У цих кантиленних епізодах чергуються між собою фрагменти, в яких флейту уподібнено до людського голосу, і, відповідно, доречним є використання широкого за амплітудою, спокійного вібрато, що надає виконанню шляхетної виразності, і такі моменти, коли звучання інструменту стає зовсім прозорим, холодним, майже ірреальним або ніби заціпенілим, що, навпаки, спонукає до виконання таких фрагментів практично без вібрації.

В умовах виконання Концерту в супроводі оркестру також постає проблема динамічного балансу: флейтист має володіти достатньо сильним але не пронизливим чи грубим звучанням, щоб партія соліста рельєфно виділялася на фоні досить розвиненої оркестрової тканини.

Враховуючи жанрові особливості Концерту як тричастинного циклу неunikнено слід приділяти значну увагу побудові драматургії цілого та темповим відповідностям між частинами і їх відносно великими розділами. У розглянутих творах це питання має вирішуватися флейтистом спільно з концертмейстером або диригентом.

2.2.2. Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє

Одним із знакових творів для флейти першої половини ХХ ст., який у наш час входить до скарбниці флейтового репертуару є Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє. Її було написано у 1943 р. Цей твір є взірцем французької камерної музики ХХ століття. Він відображає, з одного боку, знахідки композитора в сфері гармонії і ритму, а з іншого – має зв'язок з класичною традицією. Сонатина втілює типове для французької музики тяжіння до витонченості, вишуканості образів, їхньої оманливості і примхливості, барвистості й живописності, яка виражається в особливому

відношенні до всіх засобів музичної виразності: мелодії, гармонії, фактури, тембру. Тобто А. Дітуйє спирається в цьому творі на національні традиції та естетику імпресіонізму.

Зв'язок із класико-романтичною традицією вбачаємо в самому факті звернення до класичного жанру. Однак останній трактовано скоріше в романтичному і навіть пізньоромантичному ключі: композиційну структуру твору побудовано за принципом поєднання одночастинності та циклічності. Це відсилає до логіки побудови багатьох творів пізньоромантичної епохи, зокрема, симфонічних поем або сонат Ф. Ліста. Опора на класико-романтичну традицію виявляється також і в тому, що композитор не пориває із тональною логікою, хоча й розуміє тональність вже досить вільно, у контексті тенденцій до оновлення тональної системи, що відбувалося від початку ХХ ст.

Вплив імпресіоністичної естетики простежується перш за все на рівні гармонії, де найбільша увага приділяється барвисто-фонічним характеристикам акордів, але не класичній функціональності. Також про музику імпресіоністів нагадують деякі прийоми фактурного викладу в партії фортепіано, що акцентують увагу слухача на просторових характеристиках музичної тканини.

Композиція Сонатини складається з двох великих розділів, що контрастують між собою за темпом і характером, які вінчає досить розгорнута і ясно відокремлена структурно кода. Хоча у творі й відсутня сонатна форма у класичному розумінні, сонатна логіка втілюється на декількох рівнях організації форми. На рівні цілого вона проявляється в наявності образного контрасту між розгорнутими розділами, перший з яких є лірично-споглядальним за характером, а другий – моторним, з відтінком скерцозності. До того ж перший розділ відрізняється певною таємничістю, темним колоритом, а другий презентує енергійне, життєрадісне першоджерело, немов день приходить на зміну ночі.

Сонатна логіка побудови форми проявляється і в композиції окремих розділів. Перший розділ містить ознаки сонатної форми – з наявною експозицією, дуже короткою розробкою та скороченою репризою (без побічної партії).

Риси сонатності проявляються й на мікрорівні, наприклад, у способах розвитку тематизму: як у першому, так і в другому розділах основними є метод мотивної розробки, секвенційний розвиток, як у сонатах композиторів-класиків і романтиків. Окрім того тонально-гармонічна нестійкість та відсутність ясно виражених кадансів всередині розділів створює внутрішню динаміку, яка є характерною прикметою сонатної логіки побудови форми.

Крім ознак, притаманних класичній сонаті, Сонатина для флейти і фортепіано А. Дютійє наділена і рисами концертності, що виявляється, передусім, на рівні формотворення. Концертне першоджерело проявляється, зокрема, в тому, що зв'язкою між першим та другим розгорнутим розділом форми служить сольна каденція флейти. Останню складено за принципом діалогу: репліки флейти соло чергуються з «відповідями» в партії фортепіано. Ще одна сольна флейтова каденція відокремлює другий розділ від коди.

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

У плані трактування ансамблю у Сонатині в цілому спостерігається паритет партій флейти і фортепіано, але помітним є і тяжіння до презентації флейти і як сольного концертного інструмента, що проявляється як у наявності каденцій без супроводу фортепіано, так і в досить значній кількості епізодів, де фортепіано виконує виключно акомпануючу функцію, а основну тему-мелодію або віртуозний матеріал подано у партії флейти (див. нотний приклад 3 в Додатках).

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

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

погляд, імпровізаційному поєднанню мотивів), викладення останнього у високому регістрі, прозора фактура у фортепіано створюють образ близький до пасторального.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отже, композицію Сонатини побудовано за принципом поєднання одночастинності та циклічності, де перший розділ виконує функцію сонатного *Allegro* (хоча й трактованого у ліричному ключі), другий розділ – функцію лірико-медитативної повільної частини (але з драматичною кульмінацією), третій розділ поєднує функції скерцо і моторного фіналу.

Розглянемо найголовніші виконавські особливості Сонатини для флейти та фортепіано, на які слід звернути увагу.

Цей твір ставить перед виконавцем цілу низку технічних і художніх завдань. Згадаємо, що цей твір було написано спеціально для конкурсу флейтистів у Паризькій консерваторії. У ньому так чи інакше представлені усі ампула інструмента, характерні для французької музики першої половини ХХ ст.: концертно-віртуозне, фантазійно-імпровізаційне, що сконцентроване у сольних каденціях з їх орнаментальними фігураціями, ліричне, кантиленне, але з явним імпресіоністичним флером, завдяки якому кантилена звучить дещо таємничо, холоднувато та відсторонено, пасторально та скерцозно.

У зв'язку з такими образними характеристиками для майстерного виконання Сонатини флейтистові необхідно мати не лише добре розвинену віртуозну техніку, але й навички якісного звуковидобування і звуковедення, пов'язані із вирівнюванням звучання у всіх регістрах, вмінням винаходити естетично привабливий але різноманітний за тембровим забарвленням звук

для кожного епізоду твору, видобувати різноманітні динамічні відтінки у кожній частині діапазону інструмента, для чого мати добру дихальну опору, економно витратити повітря, особливо у високих регістрах.

Окрему складність становлять темпово-ритмічні параметри тексту твору, оскільки ритміка партії флейти є досить складною та примхливою, із швидкими змінами тривалостей, нерегулярним діленням долей такту, яке подекуди утворює поліритмічні сполучення із партією фортепіано (див. нотний приклад 4 в Додатках).

З цього постає й специфічна проблема ансамблевої єдності, яка втім не обмежується лише ритмічними складнощами. Дуже важливою є й схожість тембрового забарвлення, артикуляції у двох виконавців, особливо в контрапунктичних епізодах з різним тематичним матеріалом у флейти і фортепіано. Також важливим є і динамічний баланс в ансамблі. У ряді епізодів Сонатини тематичний матеріал флейти викладено в першій октаві *piano* або *pianissimo* на фоні досить розвиненої фортепіанної фактури, що вимагає від виконавця дуже щільного об'ємного, проте не голосного чи пронизливого звучання, з метою дотримання і збереження динамічної рівності. Водночас звучання фортепіанної партії має бути достатньо об'ємним у тих епізодах, де музичний матеріал, доручений флейті, викладено у високому регістрі.

Розглянемо виконавські особливості кожного з трьох розділів Сонатини.

В першому розділі (*Allegretto*), який має виражену імпресіоністичну стилістику і загальний лірико-споглядальний характер обом виконавцям важливо віднайти різноманітну палітру емоційних та, відповідно, темброво-динамічних нюансів у межах цього настрою та загального нюансу *piano*, який лише наприкінці розділу на короткий час змінюється на форте.

Для флейтиста це означає, що він має володіти навичкою гри *piano* і *pianissimo* не лише в нижньому але й верхньому регістрі, оскільки в цьому розділі задіяно увесь діапазон інструмента. При цьому тихе і водночас чисте

(інтонаційно та без зайвих призвуків) звучання у третій октаві складає окрему технологічну проблему, вирішення якої пов'язане з максимальною дихальною опорою, утриманням позиції піднебіння, гортані та ін., подібної до вокальної при виконанні високих звуків, економним розходом повітря та правильним положенням амбушюру виконавця і інструмента відносно нього.

Ще одним цікавим виконавським завданням в цьому розділі може бути створення ефекту "потепління" тембру відповідно до того, як змінюється гармонічний колорит в процесі тематичного розвитку: від холодного, більш «омінореного» і загалом дисонантного в головній партії до більш світлого та мажорного в зоні побічної партії та в розробці.

Також матеріал флейтової партії в цьому розділі містить фігурації дрібними тривалостями, які, однак, не мають мислитися саме як віртуозний матеріал, а скоріше - як орнамент і тому в більшості випадків не повинні виконуватися поспіхом, із сильними прискореннями, скоріше вони мають бути ніби проспіваними.

Усі сольні каденції Сонатини мають схожий характер і структуру і, відповідно, схожі виконавські завдання.

Їх відрізняє віртуозність, в якій поєднується як суто концертний, так і примхливо-фантазійний початок, орієнтальні мотиви. Останнє пов'язане перш за все с дисонантною інтервалікою та досить складною ритмікою, яка й покликана відобразити імпровізаційний початок у межах зафіксованого нотного тексту. У зв'язку з цим виконавцеві, особливо на стадії розбору і вивчення цих епізодів не слід спеціально домагатися ритмічної свободи, оскільки це може призвести до надто хаотичного звучання. Хоча композитор і не виписує в каденціях ніякого розміру і не розставляє тактові риси, музичний матеріал тим не менш організовано певними групами тривалостей, що утворює певні ритмічні структури. Першим завданням виконавця є точне відтворення цих структур, і лише після цього слід шукати міру ритмічної свободи, темпових та агогічних відхилень (які також залежать від динаміки, й від гармонічного забарвлення матеріалу).

Другий розділ Сонатини (умовно, повільна частина) вимагає від флейтиста володіння кантиленою як на *piano*, так і на *forte*, а також вміння створювати поступове динамічне наростання. Окрему складність з точки зору ансамблю становить кульмінація наприкінці розділу, в якій також необхідно зробити органічне *accelerando* і, що важливо, також створити ефект раптового "зриву" завдяки різкому зняттю усіх звуків обома виконавцями одночасно на найгучнішому *forte*.

Розділ *Anime* (умовно фінал прихованого в одночастинній композиції сонатного циклу) є найбільш віртуозною частиною Сонатини. Тут найважливішими завданнями є збереження єдиного темпу обома виконавцями, оскільки моторно-скерцозний характер музики провокує на поступове прискорення темпу. Як ми вважаємо, особливий "внутрішній нерв" виконання в цьому епізоді може створювати протиріччя між прагненням до прискорення темпу і вольовим втриманням звукового потоку у жорстких темпових межах.

Наступним завданням є досягнення легкості і рівності у викладенні шістнадцятих як на *staccato*, так і на *legato*. На стакато бажаною артикуляцією для досягнення чіткого і зібраного звучання є тверда вимова звуку «ц».

Важливим також є збереження ритмічної структури у епізодах, де дрібні тривалості в партії флейти викладено в першій октаві на *legato* для цього першу ноту кожної триолі слід виділяти за допомогою дихання.

У коді виконавцям необхідно домогтися органічного поступового прискорення темпу. Останні такти Сонатини є особливо яскравими і ефектними, тут верхній регістр має прозвучати, блискуче, дзвінко, але не надто пронизливо.

Також вкажемо на ще одну загальну виконавську проблему, яка, однак, зазвичай виникає в навчальній практиці, під час проходження цього твору студентами вищих чи середніх навчальних закладів. Це певна незвичність для молодих музикантів музичної мови ХХ ст., складності слухового та

емоційного сприйняття дисонантних інтервальних та акордових структур, їх інтонаційного змісту, що може ускладнювати роботу над мелодичною виразністю, утруднювати процес запам'ятовування твору напам'ять. Вирішення цієї проблеми лежить з одного боку в аналізі гармонічної структури, пошуку наявних завуальованих ладотональних опор, з іншого – в збагаченні слухового досвіду за рахунок прослуховування і аналізу аналогічних за стилістикою та образністю творів.

Висновки до Розділу 2

Отже, в цьому розділі нами було розглянуто жанрово-стилістичні та виконавські особливості одних з найбільш показових для французької флейтової музики та репертуарних мініатюр для флейти *solo* та творів крупної форми, що становлять окрему та специфічну перш за все саме для французької музики сферу композиторської творчості.

Розглянуті нами мініатюри для флейти *solo* об'єднують така спільна риса як звернення до архаїчних і орієнтальних мотивів.

З цього випливають наступні ознаки цих творів:

- провідна роль фантазійно-імпровізаційної стихії, у поєднанні з якою розкриваються також пасторальне, кантиленне, скерцозно-ігрове амплуа інструмента та певні танцювальні елементи;

- опора на ладо-гармонічні структури, відмінні від класико-романтичних, імпровізаційність виражається перш за все у примхливій, різноманітній та досить складній (особливо для не надто досвідченого виконавця) ритміці, великій кількості темпових відхилень та змін темпу, а також – у наявності динамічних контрастів.

Інші особливості інструментального викладу і виконавські завдання цих п'єс аналогічні тим, що були вже розглянуті у творах крупної форми: використання різних регістрів і крайніх ділянок діапазону в різних динамічних нюансах, що вимагає рівності звучання в різних регістрах, якісного звуковидобування в першій і третій октавах; велика кількість

видовжених тонів, що потребують навичок вібрато і нюансування в межах одного тону; зміна гармонічних барв, що потребує зміни тембрового забарвлення звука.

Торкаючись питання виконання мініатюр для флейти *solo* слід вказати і враховувати наступний принциповий момент. Йдеться про вміння виконавця максимально утримати увагу слухача протягом звучання усього твору, а також про вміння постійно знаходитись «всередині» музичного образу, постійно бути максимально сконцентрованим на всіх нюансах виконання, оскільки «одинокий голос флейти» в сольних флейтових мініатюрах ніде не підтримується партіями інших інструментів. Виконання сольних творів потребує значно більшої впевненості, виконавської волі, артистичної харизми, ніж творів у супроводі фортепіано або оркестру.

Розглянуті твори крупної форми – Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє та Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера демонструють притаманне французькій музиці першої половини ХХ ст. поєднання традицій класико-романтичної доби з експериментами ХХ ст., перш за все – у сферах інтонаційності, гармонії, тембру.

Концерт Ж. Ібера представляє собою класичний тричастинний цикл з драматичною першою частиною у сонатній формі, ліричною другою частиною, узагальнюючим моторним фіналом.

Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє представляє собою одночастинну структуру, в якій ніби в мініатюрі згорнутий сонатний цикл: мініатюрна сонатна форма (перший розділ), лірична частина (другий розділ), моторно-скерцозний фінал з рондоподібною структурою (третій розділ). Сонатина також має риси концертності, оскільки її розділи відокремлено один від одного сольними каденціями флейти, а також вона має блискучу віртуозну коду.

Гармонічна мова твору при опорі на завуальовані тональні центри тяжіє до дисонантності, а також – до превалювання барвисто-фонічної сторони гармонії.

З точки зору трактування ансамблю бачимо рівноправність партій, але флейта все ж таки виступає як «перша серед рівних», композитором максимально розкрито всі технічні та художні можливості інструмента.

В обох розглянутих творах флейта постає в декількох амплуа, що органічно поєднуються в межах однієї композиції: пасторальному, фантазійно-імпровізаційному (з опорою на таємничо-примхливу образність), віртуозному в традиційному розумінні цього слова, скерцозному.

Серед виконавських складнощів обох творів такі.

- Незвичність, подекуди незрозумілість музичної стилістики ХХ ст. для виконавців, що виховувалися переважно на класичних творах (є особливо актуальною у навчальній практиці).
- Широко розвинена віртуозна складова музичного тексту.
- Використання всього діапазону інструмента, що вимагає рівності звучання в усіх регістрах.
- Часте використання крайніх ділянок діапазону – першої та третьої октав, в останньому випадку - нерідко в нюансі р і рр.
- Наявність кантিলени, побудованої за принципом «безкінечної мелодії» із поступовими підйомами і спадами звучності, що вимагає міцної дихальної опори, раціонального розподілу дихання.
- Ритмічні складнощі, особливо у квазіімпровізаційних каденційних епізодах.
- Ансамблева єдність між виконавцями у Сонатині А. Дютійє.
- Досягнення динамічного балансу між партіями флейти і фортепіано у Сонатині А. Дютійє, між сольною та оркестровою партіями в Концерті Ж. Ібера.
- Утримання єдиного темпу у швидких частинах циклів без неконтрольованого прискорення.
- Побудова драматургії цілого, зокрема темпової, пошук темпових відповідностей між розділами і частинами, пошук індивідуальної виконавської концепції.

- Пошук різноманітного, індивідуалізованого тембрового забарвлення для кожного фрагменту відповідно до його характеру, динамічного нюансу та гармонічного змісту.

ВИСНОВКИ

Отже, в дослідженні флейтової творчості французьких композиторів першої половини ХХ ст. в аспекті виконавського аналізу нами було поставлено й виконано такі завдання.

У першому розділі нами було розглянуто творчість французьких композиторів вказаного періоду як наукову проблему, було здійснено огляд основних музикознавчих праць, присвячених цій темі. Окремо було розглянуто зміст досліджень, які розглядають саме французьку флейтову музику та її специфіку.

Таким чином було встановлено наступне.

При вивченні французької музики дослідники перш за все прагнули охопити досить строкату загальну картину її розвитку протягом цього періоду. При певних розбіжностях у трактуванні цієї теми більшість дослідників виокремлює такі важливі етапи у розвитку французької музики: період до Першої світової війни, час коли творили композитори, час формування відбулося ще під знаком ХІХ ст. й романтичного мистецтва, а також дійшов свого розквіту музичний імпресіонізм; воєнні роки і період між двома війнами, відмічений активними, подекуди досить радикальними пошуками нових шляхів у музичному мистецтві, його наближення до сучасного життя; роки Другої світової війни, відзначені підйомом національної свідомості, зверненням до «вічних цінностей»; післявоєнні роки, позначені загальними настроями втоми та розчаруванні в суспільстві, відчуттям абсурду і хаосу, що пронизують повсякденне життя, у музичному мистецтві цей період пов'язаний з народженням авангарду, відкриттям та подальшим розвитком французькими композиторами, зокрема П. Булезом, атональності, додекафонної і серійної техніки. Авангардний напрям неоднозначно оцінюється музикознавцями: або як суто формальні експерименти з формою та способами організації музичної тканини

(Г. Шнеєрсон) або ж як пошуки природнього та адекватного вираження трагічних подій та нової реальності ХХ ст. (Р. Куницька).

Специфіці саме флейтової французької музики присвячено значну меншу кількість праць (оскільки, вказані нами вище автори зазвичай обмежувались розглядом творів великої форми – оркестрових, театральних, хорових та ін.), що лишає значний простір для її вивчення враховуючи сумарну кількість творів, написаних французькими композиторами, зокрема, ХХ ст. для цього інструменту. Серед спеціальних досліджень, які розглядають власне флейтову творчість першої половини ХХ ст. праці О. Захарової та А. Дарманської. Вивчення цих джерел дозволяє зробити наступні висновки щодо місця флейти у французькій музиці цього періоду.

Французька музична культура першої половини ХХ століття всіляко сприяла розвитку флейтового виконавства. Особливості французького національного характеру, естетичні принципи французького мистецтва разом з його улюбленими темами – античною, пасторальною, орієнтальною, а також – галантною, вишуканою образністю і втіленням танцювально-пластичного початку якнайкраще відповідають природі інструмента з його холоднуватим, дещо відстороненим, але при цьому ніжним і чарівним звучанням.

Флейта майже увесь час виступала у французькій музичній культурі у кореляції з цим образним змістом. Твори французьких композиторів, особливо ХХ ст., значно збагатили флейтовий репертуар, розширивши технічний і виразовий діапазон інструмента, знову відкривши пасторальне, античне, орієнтальні образи інструмента, а також – ліричну чарівність флейти на противагу до переважно віртуозного її трактування у ХІХ ст. Новою особливою рисою флейтового репертуару ХХ ст. (особливо творів для флейти *solo*) є фантазійна імпровізаційність, часто пов'язана саме з античною і орієнтальною образністю і специфічний тип інструментального викладу – каденційний із використанням примхливих за інтервальною структурою, екзотичних за звучанням фігурацій-арабесок (за виразом А. Дарманської).

У другому розділі нами було розглянуто жанрово-стилістичну та виконавську специфіку одних з найбільш показових для французької флейтової музики та репертуарних творів крупної форми та мініатюр для флейти *solo*. Останні становлять окрему та специфічну перш за все саме для французької музики сферу композиторської творчості.

Розглянуті нами мініатюри для флейти *solo* поєднує така спільна риса як звернення до архаїчних і орієнтальних мотивів. З цього випливають такі ознаки цих творів як провідна роль фантазійно-імпровізаційної стихії, у поєднанні з якою розкриваються також пасторальне, кантиленне, скерцозно-ігрове амплуа інструмента та певні танцювальні елементи; опора на ладові і гармонічні структури, відмінні від класико-романтичних, імпровізаційність виражається перш за все у примхливій, різноманітній та досить складній (особливо для не надто досвідченого виконавця) ритміці, великій кількості темпових відхилень та змін темпу, а також – у наявності динамічних контрастів, що створюють ефект луни.

Інші особливості інструментального викладу і виконавські завдання цих п'єс збігаються з тими, що були вже розглянуті у зв'язку з творами крупної форми: використання різних регістрів і крайніх ділянок діапазону в різних динамічних нюансах, що вимагає рівності звучання в різних регістрах, якісного звуковидобування в першій і третій октавах; велика кількість видовжених тонів, що потребують навичок вібрато і нюансування в межах одного тону; зміна гармонічних барв, що потребує зміни тембрового забарвлення звука.

Окремо вкажемо на психологічний аспект виконання сольних мініатюр, перш за все на публіці. Такий репертуар потребує значно більшої витримки, виконавської волі, концентрації уваги на найдрібніших деталях тексту, яскравості й емоційної наповненості виконання через відсутність підтримки з боку інших інструментів-учасників виконавського процесу.

Розглянуті нами твори для флейти з інструментальним супроводом – Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера та Сонатина для флейти та

фортепіано А. Дютійє демонструють притаманне французькій музиці першої половини ХХ ст. поєднання традицій класико-романтичної доби з експериментами ХХ ст., перш за все в сфері інтонаційності, гармонії, тембру.

Концерт Ж. Ібера представляє собою класичний тричастинний цикл з драматичною першою частиною у сонатній формі, ліричною другою частиною, узагальнюючим моторним фіналом.

Сонатина для флейти та фортепіано А. Дютійє має одночастинну структуру, в якій ніби згорнутий сонатний цикл: мініатюрна сонатна форма (перший розділ), лірична частина (другий розділ), моторно-скерцозний фінал (третій розділ). Сонатина також має риси концертності, оскільки її розділи відокремлено один від одного сольними каденціями флейти, а завершується твір віртуозною кодою.

Гармонічна мова твору при опорі на завуальовані тональні центри тяжіє до дисонантності, а також – до превалювання барвисто-фонічної сторони гармонії.

З точки зору трактування ансамблю бачимо рівноправність партій, але флейта все ж таки виступає як «перша серед рівних», композитором максимально розкрито всі технічні та художні можливості інструмента.

В обох розглянутих творах флейта постає в декількох амплуа, що органічно поєднуються в межах однієї композиції: пасторальному, фантазійно-імпровізаційному (з опорою на таємничо-примхливу образність), віртуозному в традиційному розумінні цього слова, скерцозному.

Серед виконавських складнощів обох творів такі.

- Незвичність, подекуди незрозумілість музичної стилістики ХХ ст. для виконавців, що виховувалися переважно на класичних творах (є особливо актуальною у навчальній практиці).
- Широко розвинена віртуозна складова музичного тексту.
- Використання всього діапазону інструмента, що вимагає рівності звучання в усіх регістрах.

- Часте використання крайніх ділянок діапазону – першої та третьої октав, в останньому випадку – нерідко в нюансі *p* і *pp*.
- Наявність кантילени, побудованої за принципом «безкінечної мелодії» із поступовими підйомами і спадами звучності, що вимагає міцної дихальної опори, раціонального розподілу дихання.
- Ритмічні складнощі, особливо у квазіімпровізаційних каденційних епізодах.
- Ансамблева єдність між виконавцями у Сонатині А. Дютійє.
- Досягнення динамічного балансу між партіями флейти і фортепіано у Сонатині А. Дютійє, між сольною та оркестровою партіями в Концерті Ж. Ібера.
- Утримання єдиного темпу у швидких частинах циклів без неконтрольованого прискорення.
- Побудова драматургії цілого, зокрема темпової, пошук темпових відповідностей між розділами і частинами, пошук індивідуальної виконавської концепції.
- Пошук різноманітного, індивідуалізованого тембрового забарвлення для кожного фрагменту відповідно до його характеру, динамічного нюансу та гармонічного змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алябьева А. Г., Россинский А. Н. «Интонационная фабула» как метод анализа музыки Старого света конца XIX — начала XX вв. (на примере I части Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка). *Педагогика искусства*. 2019. № 4. С. 235–244.
2. Апатський В. Теоретичні основи гри на духових інструментах [на прикладі фагота] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – Муз. мистецтво ; Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 45 с.
3. Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. 320 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963. 379 с.
5. Багрова Е. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2014. № 4 (11). С. 36–45.
6. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
7. Борович Т. С. Соната Ф. Пуленка для фортепіано в 4 руки як відображення камерно-інструментального стилю композитора. *Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань, 11–13 травня 2010 року*. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / відп. ред. Л. В. Шаповалова. Харків, 2010. С. 96–101.
8. Галочкина И. В. Сонаты Пуленка для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: методические рекомендации / под ред. Н. И. Копысовой. Минск : Белорусская государственная консерватория, 1989. 29 с.
9. Гладких А. Методика навчання гри на духових інструментах: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. III-IV рівнів акредитації;

- Харк. держ. акад. культури, каф. інструментів дух. та естрад. оркестрів.
Харків : ХДАК, 2006. 106 с.
10. Дарманская А. Звуковой образ флейты в творчестве французских композиторов начала XX века : магист. работа ; Харьков, 2016. 61 с.
 11. Дебюсси Клод и музыка XX века : Ленинград : «Музыка» [Ленингр. отд-ние], 1983. 248 с.
 12. Денисюк В. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
 13. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва, 1991, вып. 10. С. 29 – 41.
 14. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва, 1983, вып. 4. С. 6 – 18.
 15. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». [Пер. с франц. ред. и вступит. статья М. Друскина, с. 5 – 35]. Ленинград, «Музыка» [Ленингр. отд-ние], 1964. 132 с.
 16. Журавлев В. Флейта в произведениях Клода Дебюсси. К 150-летию композитора. URL: <https://rg.ru/2012/08/24/debussy-site.html> (дата звернення 15.05.2019).
 17. Захарова В. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития. автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003172981#?page=22> (дата звернення 15.10.2019).
 18. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции: автореф. дисс. ... д-ра искусствед. : спец. – 17.00.02. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К. 1989. 36 с.
 19. Карпьяк А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста; *Науковий вісник : зб. наук. статей*. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського / ред. – упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2010. Вип. 91. С. 239-250.

- 20.Карп'як А. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності: автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавств. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2014. 36 с.
- 21.Качмарчик В. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.: автореферат дис. на здобуття наукового ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2009.
- 22.Качмарчик В. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології): автореферат дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1995.
- 23.Качмарчик В. Исполнительское искусство А.Б. Фюрстенау; Вісник ХДАДМ. Харків. 2008. 38-45с.
- 24.Качмарчик В. Артикуляционная фонетика во флейтовом исполнительстве XVI – XVIII вв. Теоретичні та практичні проблеми музичного виконавства, II. 2012.
- 25.Кокорева Л. Дариус Мийо : Жизнь и творчество. Москва, «Советский композитор» [Зарубеж. музыка мастера XX века], 1986. 334 с.
- 26.Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури, мистецтвознавство. Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 630 с.
- 27.Кушнир А. Формирование критериев оценки мастерства исполнителя на флейте. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2013. № 1(9). С. 79–83.
- 28.Куницкая Р. Французские композиторы XX века : Э. Варез, А. Жоліве, О. Мессіан, П. Булез, А. Дютійе. Москва, «Сов.композитор», 1990. 207 с.

29. Ли Ши. Жанровая специфика произведений для флейты в XX веке (на примере фантазии П. Таффанеля, сонаты З. Карг-Элерта ор. 19, 1919) : магистерская работа; науч. рук. Николаевская Ю. В. ; Харк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревскоо, каф. интерпретологии и анализа музыки. Харьков, 2012. 48 с.
30. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
31. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва, «Советский композитор», 1969. 240 с.
32. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 221–230.
33. Менделенко Д. В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі Сонати для флейти та фортепіано). *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 29. С. 56–64.
34. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
35. Менделенко Д. В. О нескольких уровнях «прочтения» музыкального текста в последних сонатах Ф. Пуленка. *Культура і сучасність*. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. 2016. № 1. С. 139–145.
36. Менделенко Д. В. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція». *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 53. С. 238–247.
37. Метлушко В. А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2014. № 1(14). С. 70–76.
38. Мутузкин И. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты *solo*):

- автореф. дис. ... канд. д-ра искусствоведения: 17.00.02. Нижегородск. гос. конс. им. М. И. Глинки. Москва, 2009. 23 с.
39. Мутузкин И. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента. *Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского*. 2009, № 6 (2). С. 161–164.
40. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
41. Онеггер А. – композитор. [Перевод с франц. ред. вступит. статья и коммент. В. Н. Александровой]. Ленинград: Муз-гиз [Ленингр. отд-ние], 1963.
42. Онеггер А. О музыкальном искусстве : [Пер. с фр. – 2-е изд.]. Ленинград: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1965. 215 с.
43. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореферат дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2015. 19 с.
44. Пан Тинтин. Исторические начала флейтовой игры и их эволюция в европейской и мировой культуре; *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук.праць. Луганск. держ. ін.-т культ. і мистецтв / заг. ред. В. Л. Філіпова. Луганськ, 2011. Вип. 18. С. 151-162.
45. Платонов Н. Пути развития исполнительского мастерства на флейте: автореф. дис. ...канд. искусствоведения; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1954. 16 с.
46. Пуленк Ф. Письма. Пер. с франц. Е. Гроздеевой и Г. Филенко. [Ред., вступит. статья и коммент Г. Филенко]. Л. М., «Сов. композитор», [Ленингр. отд-ние], 1970. 311 с.
47. Пуленк Ф. Я и мои друзья [Пер. с франц.]; [Предисл. С. Оделя; Вступит. статья Г. Филенко]. Ленинград: «Музыка». [Ленингр. отд-ние], 1977. 158 с.
48. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Москва: Музгиз, 1953. 481 с.

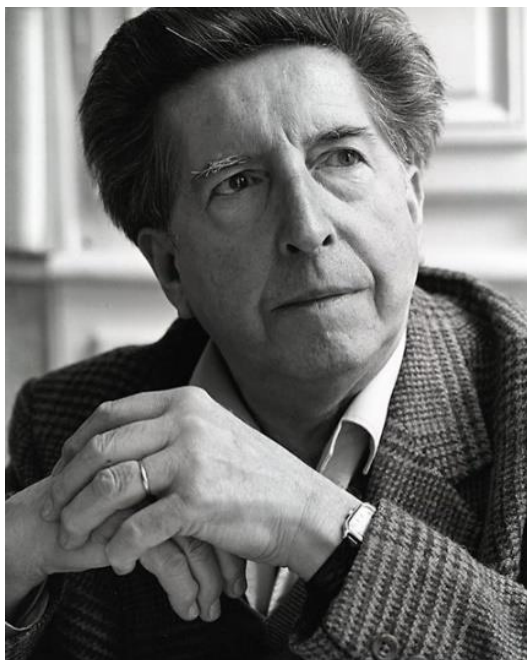
- 49.Сысоева Е. Симфония А. Онеггера: автограф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 - музык. искусство; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 1977. 20 с.
- 50.Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 - музык. искусство; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 1979. 41 с.
- 51.Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград : Советский композитор, 1983. 231 с.
- 52.Холопова В. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
- 53.Шевченко А. А. Стилиевые особенности камерного творчества Ф. Пуленка (на примере Сонаты для флейты и фортепиано). *Когнітивне музикознавство – 3: Сьомі магістерські читання, 5 травня 2011 р.* Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. С. 292–299.
- 54.Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1970. 2-е изд. 576 с.
- 55.Canvas Shaped of Silence. Mosaic Gradation in Honegger's Danse de la Chevre for Solo Flute. URL : <https://canvas-shaped-of-silence.blog/2017/12/26/analysis-2-mosaic-gradation-in-honeggers-danse-de-la-chevre-for-solo-flute/> (accessed: 17.10.2019).
- 56.Jacques Ibert. Biography. URL : <http://www.jacquesibert.fr/ibert/Biography.html> (accessed: 15.10.2019).
- 57.Laederich A. Ibert, Jacques (François Antoine Marie): Grove Music Online. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13675> (accessed: 15.10.2019).
- 58.Rapp, J. L. Program Notes: Jacques Ibert Flute Concerto. West Columbia, SC: PrintSouth Printing, Inc. 2012.

59. Spratt G. Honegger, Arthur: Grove Music Online. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13298> (accessed: 15.10.2019).
60. P. J. Surman. Ida Gotkovsky`s eolience pour flute et harpe in theory and practice: a crytical analysis. Dissertation prepared for the Degree of Musical arts. University of North Texas, May 2010. 48 pp.
61. Timlin, F. E. An Analytic Study of the Flute Works of Jacques Ibert. (Thesis D.M.A.). University of Washington. (OCLC # 9107092), 1980.
62. Toff, N. The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers. (2nd Edition). New York, NY: Oxford University Press, 1996.
63. Compositeurs et mouvements musicaux: La musique française au 20ème siècle. URL : <http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme4-1B.html> (accessed: 25.10.2019).
64. Le «modèle français» dans la musique roumaine de la première moitié du XXe siècle. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-balkaniques-cahiers-pierre-belon-2006-1-page-230.htm> (accessed: 5.11.2019).
65. Henri Dutilleux. URL: <https://www.francemusique.fr/personne/henri-dutilleux> (accessed: 10.11.2019).

ДОДАТКИ**Додаток А****Фото****КОМПОЗИТОРИ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ****Артюр Онеггер (1892 – 1955)****Ежен Боцца (1905 – 1991)**



Жак Ібер (1890 – 1962)



Анрі Дютійє (1916 – 2013)

Додаток Б

Нотні приклади

Нотний приклад 1

Danse vif ♩ = 120

p

mf

cresc.

f

tr

Нотний приклад 2

(Lent)

mf (avec le caractère d'une improvisation)

rubato

Allo ma non troppo

Lent

presses

rit.

cort

mf (scherzando)

Нотний приклад 3

cédez légèrement 13 *léger*
a tempo
p
(très léger)
p *pp*
pp

Нотный приклад 4

(en seculant peu à peu)
sempre *9* *cres - cen - do*
mf *cresc.* *molto*
 5207

Нотный приклад 5

FLÛTE SOLO

Andante (♩=56) *pp dolciss.*

1^{rs} VIOLONS

Andante (♩=56)
Sourdines
ppp

2^{ds} VIOLONS

Sourdines
ppp

ALTOS

ppp

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Нотный приклад 6

Fl.Solo

Poco riten.

Allarg. molto

ff