

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

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ
ЖАКА ІБЕРА**

Магістерська робота
студента VI курсу оркестрового факультету
Кузьменко Миколи Олексійовича

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент Сухленко І.Ю.

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



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
 РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Ж. ІБЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО МИСТЦЕТВА ФРАНЦІЇ ХІХ —ХХ СТОРІЧЧЯ	
1.1. Музична культура Франції у вітчизняних наукових джерелах.....	7
1.2. Французька школа гри на флейті: композитори, виконавці, інструменти.....	15
1.3. Творчість Ж. Ібера: стисла характеристика	20
Висновки до Розділу 1.....	22
 РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВОЇ ТВОРЧОСТІ Ж. ІБЕРА.	
2.1. «Пьеса» для флейти соло» des-moll: параметри композиторського задуму.....	25
2.2. «Сонатина» для флейти і фортепіано втілення композиторського задуму.....	29
2.3. «Концерт для флейти з оркестром» втілення композиторського задуму.....	34
2.4. Специфіка жанру та стилю у ансамблевому репертуарі Ж. Ібера у складі з флейтою та іншими інструментами.....	46
Висновки до Розділу 2.....	50
 ВИСНОВКИ.....	52
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми. Флейта – один із найдавніших та найпоширеніших інструментів в історії європейської музичної культури. Вона завжди приваблювала слухачів своїм чаруючим, мелодійним голосом та м'яким тембром. Часто флейту відносили до міфічних інструментів й вважали, що міфологічні істоти грали на ній, саме тому її порівнюють з інструментом духів та пишуть твори на подібну тематику. Репертуар для флейти дуже багатогранний й містить твори, що презентують майже всі етапи розвитку музичного мистецтва. До появи оркестрів флейта переважно використовувалась як сольний інструмент, але згодом вона стала активним учасником камерного складу ансамблів та симфонічних оркестрів, що дало змогу значно розширити її репертуар.

Починаючи з XVII століття флейта стала досить популярним інструментом, для неї писали відомі композитори – Й.С. Бах, А. Вівальді, Г.Ф. Гендель, І. Кванц, В. Моцарт. Поступове удосконалення конструкції та розширення технічних властивостей, вплинули на розвиток флейтового виконавства та педагогіки. До кінця XIX століття флейта набула свого сучасного вигляду і отримала визнання великої кількості відомих композиторів світу, які суттєво збагатили флейтовий репертуар, працюючи у різноманітних жанрах.

Природньо, що паралельно розвивалися й національні флейтові виконавські школи. Так, створення першої консерваторії у Парижі допомогло об'єднати композиторів та виконавців, які мали високий професійний рівень і активно сприяли розвитку інструментального виконавства. Саме французька виконавська школа гри на флейті, представниками якої є Ж. Л. Тюлу, П. Таффанель, Ф. Допллер, стала найбільш значимою, такою, що впливає на інші національні школи і сьогодні.

П. Таффанель, Ф. Гобер, М. Моіз, виконавці, що представляли французьку школу гри на початку XX століття. Важливо зазначити, що цей

період був часом активної діяльності французької «Шістки», представники якої написали велику кількість творів для флейти. Ф. Пуленк, А. Дютійє, К. Дебюсі, Г. Форє, Ж. Ібер – композитори, творчість яких і сьогодні складають основу репертуару флейтистів.

Але особливої уваги, на наш погляд, заслуговує саме творчість Жака Ібера, який зробив вагомий вклад в розвиток французького флейтового репертуару. Самобутня трактовка образу інструменту, його виражальних та зображальних можливостей визначають унікальний колорит звучання флейтових творів композитора та їх популярність. Так, «Концерт для флейти з оркестром» є обов'язковим твором на багатьох міжнародних конкурсах, зокрема, це Міжнародний конкурс «Gheorge Dima» (Румунія), Міжнародний конкурс «Aelous» (Німеччина), Міжнародний музичний конкурс у м. Женева (Швейцарія) Міжнародний конкурс виконавців ім. Нільсена (Данія), Міжнародний конкурс флейтистів та кларнетистів (Румунія).

Зазначимо, що Ж. Ібер досить відомий композитор, але в українських наукових роботах його творчість висвітлена лише фрагментарно. Це визначає актуальність та новизну нашого дослідження, мета якого – виявити жанрово-стильову специфіку флейтових творів Ж. Ібера.

Завдання дослідження:

- систематизувати відомості про розвиток флейтового мистецтва Франції;
- виявити базові принципи французької школи гри на флейті;
- охарактеризувати творчий шлях Ж. Ібера та виявити базові параметри музичного мислення композитора;
- проаналізувати різні за жанром флейтові твори Ж. Ібера;
- порівняти виконавські версії флейтових творів Ж. Ібера.

Об'єкт дослідження – флейтове мистецтво.

Предмет дослідження – жанрова-стильова специфіка флейтової творчості Ж. Ібера.

Матеріалом дослідження є нотний текст наступних творів Ж. Ібера та їх виконавські версії: «П'єса для флейти соло» des-moll Ж. Ібера (Е. Паю), «Сонатина» для флейти і фортепіано «Гра», «Концерт для флейти з оркестром» Ж.Ібера (М. Дьомін, Е. Паю).

Методи дослідження:

— *історико-стильовий* допомагає у формуванні уявлення про історичний контекст творчості Ж. Ібера та його спадкоємні зв'язки з музикою попередніх епох;

— *жанрово-стильовий* – спрямований на розкриття індивідуальних жанрових і стильових ознак в творах Ж. Ібера для флейти;

— *структурно-функціональний* – дозволяє виявити єдність усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;

— *компаративний* – дозволяє виявити спільні та відмінні риси у трактуванні творів Ж. Ібера, а також – спільне і розбіжне в їх виконавських інтерпретаціях;

— *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – працюють на виявлення конкретних особливостей музичної стилістики і форми в творах, що розглядаються;

— *метод виконавського аналізу* – задіяно для розкриття виконавських завдань творів для флейти Ж. Ібера.

Теоретична база. В роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

— *історія розвитку флейтового виконавства* – Л. Беленов [3], А. Гусарова [9], В. Давидова [11], В. Дзисюк [12], Ю. Должиков [13], В. Захарова [15], А. Карп'як [16], С. Левін [21], А. Лукацька [24], І. Мутузкін [29], О. Павленко [31], Б. Тризно [37], Ю. Усов [38];

— *творчість французьких композиторів* – В. Брянцева [4], М. Друскін [14], Р. Куницька [19], Т. Ліванова [22], Л. Раабен [32], К. Розеншильд [33], Д. Рубцова [34], Е. Стригін [35], Г. Шнеерсон [44].

— *жанр та стиль* – Б. Асаф'єв [2], М. Лобанова [23], В. Медушевський [26], М. Михайлов [27], Е. Назайкінський [30], А. Сохор [52], В. Холопова [39], В. Цукерман [41], Е. Царьова [42].

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження пов'язана з досвідом виявлення особливостей стилю Ж. Ібера та дослідженням його творів для флейти в аспекті виконавського аналізу.

Практична значимість отриманих результатів. Дане дослідження може бути використано в подальшому вивченні флейтових творів, під час підготовки одного з творів до концерту, у методиках навчання гри на духових інструментах, а також в курсах «Історія флейтового виконавства», «Музична інтерпретація», «Інструментознавство» а також на практичних заняттях, адже аналіз та опрацювання комплексного сприйняття, дозволить розкрити виконавцю виразні елементи, стильові особливості та змістовність творів, що дає змогу втілювати задумані образи та передавати композиторський задум в цілому, використовуючи всі засоби музичної виразності.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел, що включають 53 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ Ж. ІБЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО МИСТЦЕТВА ФРАНЦІЇ XIX – XX СТОРІЧЧЯ

1.1. Музична культура Франції у вітчизняних наукових джерелах

Французька музична культура – культурний феномен, що сформувався на ґрунті фольклору стародавніх культур, носії яких жили на території Франції до формування єдиної держави у XVI столітті. Вона багато запозичила з культур інших країн – Італії, Німеччини, Росії, Іспанії та ін., й, у свою чергу, суттєво вплинула на розвиток світового музичного мистецтва. На це вказує Т. Ліванова: «Взагалі творчі зв'язки між різними європейськими країнами, помітні та в XV, XVI, XVII століттях стають більш міцні, впливовіші та посилюються протягом XVIII століття. Це висловлюється не лише у взаємозбагаченні власного музичного письма, музичних жанрів, їх тематизму, принципів розвитку в музичних формах, але й загального ідейно-естетичного впливу, що посилюються у нових історичних умовах» [22, с.3]. Таким чином, можемо сказати, що розвиток французької музичної культури – це результат творчості багатьох композиторів, які мали тісний взаємозв'язок один з одним й впливали на музику в цілому.

Що стосується літератури, що була використана, то умовно її можна розділити на три групи, що давали змогу нам більш детально вивчити певні напрями. А саме, для більш чіткого представлення картини французької музичної культури такі книги та наукові дослідження: М. Друскін «Про західно-європейську музику XX століття», Р. Куницька «Французькі композитори XX століття», Г. Шнеерсон «Французька музика XX століття», Г. Філенко «Французька музика першої половини XX століття», В. Азарова «Античність у французькій опері 1880-1900 р.», В. Жаркова «Моріс Равель та елегантний Париж (декілька наукових та художніх проєкцій)», В. Жаркова «Граматика одягу і особливості мислення французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття», В. Жаркова «Прогулянка у музичному світі

Моріса Равеля», Р. Дюменіль «Сучасні французькі композитори групи шести», та ін.

Важливим питанням нашої роботи стала історія розвитку флейтового мистецтва, ми використовували наступні джерела: Ю. Усов «Історія закордонного виконавства на духових інструментах» [38], А. Карп'як «Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця» [16], В. Дзисюк «Гра на флейті як художній феномен» [12], В. Захарова «Флейтова культура Франції: генезис, шляхи і закономірності розвитку» [15], І. Мутузкін «Флейта в музичній культурі початку XX століття: до питання про самовизначення інструменту» [29] та ін.

У французькій музичній культурі вчені окреслюють наступні Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизм, Романтизм, Імпресіонізм, XX століття. Музика кожного з них відображала певні історичні події (побут, розвиток суспільства) та розвиток композиторсько-виконавської майстерності. У період Середньовіччя музика була досить різноманітна та різнопланова у всіх своїх аспектах. Вона поділялася на декілька основних напрямів: народна, релігійна та світська, на що вказує Т. Ліванова у книзі «Історія західноєвропейської музики до 1789 року» [22]. Праця Т. Ліванової цікава тим, що окрім узагальнення великої кількості наукових видань та досліджень, що стосувалися безпосередньо музичного мистецтва, вона використовує відомості про розвиток поезії та театру.

З кожним новим етапом музичне життя Франції набувало розвитку, остаточно утверджувався нотний запис, виникали нові жанри, композитори перебували у постійному пошуку нового. Церковна музика довгий час була однією з найпоширеніших сфер музикування й розвивалась не лише у хоровому мистецтві, а й у інструментальному. Адже на базі церков створювалися спеціальні школи, де вивчали спів, гру на музичних інструментах та основи принципів нотації Франції. Композитори XIV століття Жеан де Лекюреля, Філіп де Вітрі, Гільєм де Машо (останній став першим композитором жанру багатоголосної балади та автор першої багато голосної

меси). Також було багато маловідомих композиторів, але Т. Ліванова зазначила декілька, які відносилися до XV століття – Йоган Таписьє, Йоган Кармен, Йоган Цзарис [22, с.126]. Вони писали переважно духовні твори, з нескладною фактурою, й також зверталися до відомого вже у той час жанру меси. Необхідно сказати й про те, що з XII століття складалися композиторські школи, які на початку також були пов'язані з церковною традицією, згадаємо, що майже в кожному соборі були музиканти. У таких соборах, як Собор Байє, Авіньонський собор, Булонський собор, Кавайонський Собор, Реймський собор та ін. – саме тут розвиток композиторських шкіл на початку бере свої витоки та формуються основні музичні традиції, жанри та навіть композиторські школи.

Розглядаючи народну музику Франції, ми можемо відмітити той факт, що багатожанровість та тематичність тут набагато ширша, ніж у церковному мистецтві й базувалася вже на великому пласті пісенного жанру: історичні, військові (пісні і балади), побутові (обряди, свята, проводи, колискові), ліричні, танцювальні, календарні. Народні пісні складалися майже всюди: під час праці, мандрів, походів, в майстернях, вдома. Саме вони були головним відображенням політичних, релігійних поглядів, яких трималися люди та досить чітко могли передавати емоційний стан народних вподобань. Якщо ж розглянути участь інструментів у народній пісні, то як зазначає Ж. Кюїзенє «...у війську набули поширення – ріжки, барабани та фанфари, дерев'яні труби, сопілки, мушлі і тикви» [20, с.91]

Світська ж музика розвивалась у більш розважальному та сатиричному напрямі. Основними представниками були жонглери, трубадури, бродячі музиканти, що виконували сатиричні пісні, жартівливі та танцювальні. Вони співали разом з акомпанементом, зазвичай це були барабани, лютні, флейта або ж тамбурин. Важливим став той факт, що завдяки мандруючим музикантам мистецтво розповсюджувалась, мелодії та мотиви передавалися по регіонам, що сприяло розвитку народної творчості. Саме світська музика, її мотиви наповнювали професійне музичне мистецтво.

К. Розеншильд у роботі «Музика Франції XVII – початку XVIII ст.» зазначає: «Жодне велике мистецтво не створюється *ad hoc* (лат. – «спеціально для цього»), за «заданим йому заздалегідь морально-філософським теоріям та естетичним системам. Але й жодне велике мистецтво не могло б жити та діяти без великих ідей» [33, с.10]. Він ретельно вивчав творчість Ж.Б. Люллі, Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, спираючись на збірки Р. Ролана «Нотатки о Люллі», «Музиканти минулих днів», К. Кузнецов «Французький класицизм». Автор розглянув французьку оперу та жанри в яких писали композитори, приділивши особливу увагу операм та балетам.

Період Відродження у Франції співпав з певними історичними подіями, що суттєво вплинули на культурний світ: виникнення буржуазії, боротьба за об'єднання Франції. Музикування як засіб проведення досугу стає популярним завдяки французьким королям, які мали при дворі композиторів, оркестри, постійної концерти та музичні події, що дало змогу розвиватися інструментальній музиці. Як і в мистецтві в цілому, важливим стає гуманістичний погляд на життя, в якому людина зі своїми внутрішніми почуттями та емоціями виходить на перший план. Це дає можливість митцям повністю сфокусуватися на людському світі та відкриває неймовірний масштаб для творчості, у будь-якій галузі мистецтва.

Т. Ліванова саме так пише у книзі про мистецтво Франції епохи Ренесансу «У Франції епоха Ренесансу настала з повним визначенням та яскравим вираженням лише у XVI столітті, коли розвиток країни підготував для цього соціальний ґрунт, що привело до нових успіхів гуманізму» [22, с. 23]. В цей період досить активно розвивалась мистецтво поліфонії. XVI століття стало неймовірно успішним для створення нових зразків мистецтва, й одним з головних жанрів у музичному репертуарі Франції стала французька пісня – шансон. У статті «Музична культура Франції» відмічено «...французька багатоголосна пісня – це свого роду «музична енциклопедія» французького побуту того часу» [48].

Ми не можемо не звернути увагу на такий вид творів, як програмна музика, що виник саме у XVI столітті. Програмна музика – це завжди твір з певною назвою, що допомагає виконавцю створити певний образ, а слухачу – зрозуміти його. відхилитися від вільної уяви. А. Шибінська розгорнуто висвітлила це питання у статті «О програмній музиці бароко та її витоках» [43] спираючись на дослідження Т. Ліванову, І. Кірієнко, Ю. Хохлова, А. Сісоева. Серед перших композиторів, які писали програмну музику Г. де Машо (балади), Я. да Болонья (мадригали), Ф. Ландіні, Д. Готьє («Плакса», «Кохана Клеопатра»), К. Жанекен («Спів птахів», «Жайворонок», «Спів солов'я»), Ж. де Шамбонбьер (павана «Бесіда Богов»), Ж. Депре (меса «Геркулес»), композитори XVII століття – Ж.Ф. Рамо («Циганка», «Дофіна», «Перекличка птахів»), Ф. Куперен («Пристрасна», «Принцеса почуттів», «Султанша»). А. Шибінська виділила три типи програм «поетизація образів, пов'язаних із буденним життям (природа, портрети, живі істоти); міфологічні образи, релігійно-біблійний тип» [43, с.41].

Наступний період – епоха Просвітництва XVII століття, в якому отримали свій розквіт такі музичні стилі як Бароко та Класицизм. Саме в цей період мистецтво стало потребувати високого рівня виконавства, вишуканого смаку, естетичності, чіткості композицій та композиторського задуму. Музика також поділялась на світську, духовну та народну, але враховуючи суспільний устрій (монархія), найбільшого розвитку набуває саме світська музика. В інструментальній музиці відчувався стрімкий розвиток, аристократія зацікавлена домашнім музикуванням, що допомогло популяризувати сольні інструменти та невелику камерні ансамблі. Тим самим утворився такий жанр в музиці, як струнний квартет.

Розкіш придворного життя природно втілювалась у відповідних за формою та змістом творах що, крім іншого, визначило відкриття оперного театру «Королівська академія музики» у Парижі. Це сталося у 1671р. під керівництвом Ж.Б. Люллі, якого вважають засновником національної оперної школи. Також він суттєво вплинув на розвиток інструментального мистецтва,

зокрема, жанрів увертюри та оркестрової сюїти. К. Брянцева зазначає про досягнення Ж. Б. Люллі: «Одним з його найважливіших досягнень, став вплив у міжнародному масштабі на збагачення опери новими народними французькими танцями, головним з яких став менует...» [4, с.68].

Процес становлення та розвитку французьких інструментальних шкіл, їх специфіки досліджено у праці Д. Рубцової «Французька інструментальна школа XVIII-XIX століття: аспекти національної стилістики» [34]. Композитори писали в різних жанрах: концерто гресо, сонати, сюїти, увертюри, прелюдії, фантазії, як для сольних інструментів, так і для камерних невеликих оркестрів з різним складом. Інструментальні сонати писали для одного солюючого інструменту та для різних камерних складів. Цей період став великим поштовхом для розвитку інструментального виконавства.

Якщо ж звернутися до композиторів революційного часу, то ми можемо виділити Ф. Госсека, який був одним з головних організаторів концертного життя Парижу. Саме він писав твори, що передавали суспільних дух та національну самобутність. Важливо зазначити, що він був одним з головних композиторів, що писав концертні симфонії у Франції.

В XVII столітті з'являється французька «комічна опера», що стала прототипом для італійської «опера-буффа». Зазвичай, сюжет опер обертався навколо побутових сцени життя. Одним з композиторів, який працював у даному жанру був Ж. Ж. Руссо. Його опера на селянський сюжет, як зазначає Е. Браудо «залишила настільки приємне відчуття, що контраст з величчю, запершою на той час, міфологічної музичної трагедії, що йому стали наслідувати композитори й комічна опера остаточно зміцнила своє місце в французькому музичному житті» [5, с.82].

Якщо розглянути всі ті нові жанри та напрямлення в музиці XVIII століття, то можна чітко сказати, що саме світові події впливали на створення нового, пошуки чогось особливого, емоційного. Просвітництво стало ти самим часом, коли почали повертатися до античних ідеалів, лаконічності та врівноваженості висловлювання, того, що трохи пізніше заперечить

Романтизм, виникнення якого було спровоковано, у тому числі, й історичними подіями. Йдеться, про Велику французьку революцію. «Суспільство потребувало драматичних ефектів, яскравого театрального вираження митців» [18, с. 6] так В. Конен описує художні потреби революційного Парижу. Всі події, що відбувалися в момент революції одразу ж отримували відбиток в артефактах.

Цей час став епохою кардинальних змін поглядів, художніх напрямів. Розпочинається епоха Класицизму, становлення музичного професіоналізму, демократизації концертного життя, розмаїтості жанрової палітри. Народжуються нові композитори, зі своїм стилем та музика набуває своєї вишуканості, елегантності та образності. Період Класицизму подарував французькому репертуару неймовірні зразки композицій, що в подальшому стали зразковими для наступників.

Кожен з композиторів мав власний шлях у мистецтві, але вони свідомо працювали на розвиток культури, відкривали музичні спілки, невеликі оркестри, й в решті решт, – консерваторію (спочатку у 1792 р. – «Музична школа Національної гвардії», у 1793 – «Національний музичний інститут», 1795 – «Паризька консерваторія»). Визначальною у процесі відкриття консерваторії стала діяльність Ф. Госека, А. Герті, Л. Керубіні, Е. Мегюля, Ж. Лесюера, І. Даллейрака, Ш. Кателья, А. Бертоне. В. Конен вважає, що «саме цим іменам учням та виконавцям консерваторії повинна бути вдячна Франція за появу масово-героїчних музичних жанрів» [18, с.7].

1820 – 1830 роки стали часом французької романтичної опери, нового жанру великої опери на історико – патріотичні та героїчні сюжети. Наступив період французького музичного романтизму, найяскравішим представником якого став Г. Берліоз. Також активно розвивались театри, французька оперета, представниками якої стали – Ж. Оффенбах, Ф. Ерве.

Вагомим напрямом у музичній культурі Франції стало таке направлення, як імпресіонізм, що зосередив увагу митців на проблемі передачі вишуканості та мінливості буття. Найяскравішим його представником був К. Дебюссі,

музика якого стала своєрідним переходом від пізнього романтизму до модернізму ХХ століття. Говорячи про мистецтво Франції ХХ століття Л. Раабен справедливо зазначає: «Суперечливою і мінливою стихією музичного мистецтва ХХ століття стали камерні жанри, в яких відповіли чуйністю до найменш душевних рухів, найтоншим емоційним станам, а також можливостями відображення філософсько-етичних категорій і все більш посилювалися тенденції інтелектуалізму і психологізму» [32, с. 35]. Музика була пронизана романтичними образами, але разом з тим гармонічно поєднувалися з класичними. В цілому, науковці визначають декілька етапів розвитку музичної культури Франції ХХ століття. Так, Р. Куницька окреслює наступні: «на рубежі 10-20-х років – «Шістка» та Варез, 20 –30-х років – «Молодою Францією», а в 50-х роках – Булезом» [19, с. 16].

Найвідомішим творчим об'єднанням, що з'явилося у Франції після Першої світової війни стала «Французька шістка», яку створили Е. Саті та Ж. Кокто. До її складу входили також Ф. Пуленк, А. Онегер, Д. Мійо, Л. Дюрей, Ж. Тайфер та наймолодший Ж. Орік. Їх основним наміром було збереження національної специфіки музичної мови, у протигагу до вагнерівських або сучасних атональних віяній.

1950-1960 р. з'являється новий напрям – авангард, в якому поняття «вільна музика» стало за основу ідейності та змінював принципи класичного сприйняття музики. Головними ознаками якого стали – 12-тонова серійна музика, звернення до мікрохроматики (24 звуки), багатопараметриність (А. Веберн), поява пуантилізму, електронної музики, сонорики, відсутність чітких форм, відмова від чіткого сформованого образу протягом всього твору. Основними представниками даного напрямлення стали: П. Булез, П. Шефер, П. Анрі.

1.2. Французька школа гри на флейті: композитори, виконавці, інструменти

Французька флейтова культура має багату історію і саме Франція вважається однією з головних країн, що визначила розвиток та популяризацію флейтового виконавства. Протягом щонайменше трьох століть флейтове мистецтво Франції займає одне з провідних місць у музичній культурі: видатні досягнення французьких майстрів, блискучі виконавці, педагоги та композитори. Але на сьогоднішній день у музикознавстві не досить вивчена і не висвітлена кожна із складових французької флейтової культури, шлях та еволюція інструменту, етапи розвитку та популяризації, в повному обсязі вагомість її амплуа у духовій групі.

Флейта у Франції завжди займала особливе місце, користувалася любов'ю й незмінною популярністю, як у професійних виконавців, так у аматорів та слухачів. Але навіть при цьому, аналізуючи історію розвитку французької музичної культури помічаємо, що інтерес до флейти і загалом духових інструментів у XX столітті значно виріс, композитори використовують їх у багатьох своїх творах, передають неймовірну кількість різноманітних образів, використовуючи незвичайний та досить унікальний тембр кожного з інструментів.

Якщо ж ми звернемось суто до флейтової культури, то ми можемо розділити її на декілька складових – інструменти та процес їх створення, виконавці, майстри, композитори та педагогічна діяльність. При чому всі вони абсолютно взаємообумовлені один між одним й майже не існують окремо, й ми не можемо лишити уваги будь-яку з них.

При цьому мова в дослідженні буде про один тип інструменту – поперечну флейту у всіх її різновидах: від дудочки, ренесансної флейти, одноклапанної флейти та інших і до сьогоднішньої сучасної флейти. Основний тип, що використовується з XVII століття флейти Бема, її називають ще «велика флейта», «сопрано-флейта», «С-флейта», «концертна флейта»; тільки цьому інструменту вже щонайменше два з половиною століття належить ім'я

«флейта», яке не потребує будь-яких доповнень. Важливим питанням розвитку флейтової культури є її конструктивні властивості, різновиди та етапи розвитку. Неможливо повністю оцінити всю важливість сучасної флейти, доки ми не розглянемо, хоча б декілька її попередників.

Якщо ж почати з самих витоків, то першою флейтою був звичайний свисток з очерету, що була важко назвати саме музичним інструментом, але він використовувався у буденному житті, на обрядах та святах. Згодом флейта змінювалась, були поперечні, повздовжні та багатоотвірні флейти, їх виготовляли з різного матеріалу – кісти тварин, дерево, метал, скло, дорогоцінні сплави. Довгий час флейта мала 14-16 отворів, досить магічне звучання, насичений тембральний звук. Також кожна країна мала свої флейти, зі своїми особливостями, різною кількістю октав тощо. Ю. Усов зауважує, що «до 1713 року – часу появи праці І. Маттезона «Знову відкритий оркестр» – сімейство флейт подовжніх налічувало вісім різновидів, але згодом зменшилося до трьох : дискант, альтова і басова» [38, с.23].

Як ми вже вказували, флейтове виконавство має давню історію у французькій музичній культурі, його інтенсивний розвиток в ХХ столітті обумовлено різними факторами і стильовими тенденціями, характерними для європейського музичного мистецтва епохи модернізму, в цей період сольний репертуар для флейти у всьому світі став більш об'ємним в плані різноманітності та різноплановості жанрів, стилів та складу, з яким композитори (особливо у Франції) «поеднували» інструмент, розширюючи його виразні можливості, вимагаючи від виконавців і педагогів невпинних пошуків нових граней майстерності. При чому, до цих пошуків, на додаток до традиційно визнаних лідерів флейтового мистецтва Франції і Німеччини, активно долучився, без перебільшення, весь світ.

З огляду на національний контекст розвитку флейтового мистецтва у Франції, необхідно пам'ятати, Паризька консерваторія, що відкрилася в 1795 році, спочатку була орієнтована на підготовку професійних виконавців на

духових інструментах. Цей факт визначає пріоритетність духового виконавства у французькій професійній музиці.

Починаючи з епохи Бароко, коли флейта міцно закріпилася в оркестровій музиці завдяки К. Монтеверді, який ввів першим флейту в оркестр та Ж.Б. Люллі. Франція славилася своїми музикантами – флейтистами (Р. Декото, Р. Филибер, М. Барра, Ж. Оттетер, П. Г. Буффарден, Ж. К. Нодо, М. Блаве, Ф. Девьен, Ж. Л. Тюлу, Л.Ф. Друе, Б. Т. Бербігье, Л. Дорюс, К. П. Таффанель, А. Еннебен, Л. Флері, Ж. Барер, Р. Ле Руа, Ф. Гобер). Але вже в епоху Відродження існували численні трактати, присвячені мистецтву гри на флейті. Це праці І. Кванца, А. Фюрстенау, Т. Бьома), що стали підґрунтям для створення флейтових виконавських шкіл. Вагомий поштовх до розвитку флейтового мистецтва отримало завдяки Й.С. Баху, В. Моцарту, Л. Бетховену.

Як ми вже вказували раніше, музичне мистецтво Франції розвивалося через діалог з німецькими, австрійськими, італійськими та іншими національними традиціями. Разом з цим, є свідчення про те, що знамениті європейські флейтисти прищеплювали традиції французької флейтовій школи у виконавську культуру своєї країни, навчаючись у видатних французьких майстрів флейтового мистецтва. Так, за словами Ю. Должикова «І. Кванц навчався у П. Р. Буффардена й його стилістичні властивості мають в собі елементи французького стилю» [14, с.25], Італієць П. Грассі навчався та став відомий саме в Парижі.

Збережені трактати дозволяють нам робити певні висновки, щодо розвитку флейтового мистецтва. Такі наприклад, як «Opera Intitulata Fontegara» (1535) С. Ганассі, в якому викладені основні принципи викладання на флейті епохи Відродження, «Основи гри на флейті траверсо, блокфлейті і гобої» Ж. Оттетера (1707), або знаменитий «Досвід настанови в грі на поперечній флейті» Й. Кванца (1753), де були розглянуті деякі питання аплікатури, інтонаційних властивостей, артикуляції, засоби музичної виразності, жанрова палітра флейтового репертуару, проблеми оркестрової, сольної гри.

У XX століття активний інтерес французьких композиторів до флейтового репертуару спирався ще й на світові тенденції професіонального музичного мистецтва: нові ідеї музичної виразності, переосмислення технічних та виразових можливості інструментів, інші принципи ансамблювання і темброві поєднання. При чому саме флейтовий репертуар XX століття асоціюється з французькою культурою, яка як зазначає А. Лукацька «була в авангарді художнього модерну і генерувала найбільш яскраві та оригінальні ідеї “нового” мистецтва. За її словами «Досить тільки згадати творчі установки композиторів знаменитої “Шістки”, щоб переконатися в прогресивності стремління французьких композиторів. До того ж рубіж століть – це час творчості Клода Дебюссі та Моріса Равеля, композиторів, які стояли біля витоків музичної естетики XX століття» [24, с. 451]. Якщо звернутися до флейтових творів французьких композиторів першої половини XX століття, то стає очевидним, що їх значна відрізняє жанрове і стильове розмаїття.

Протягом усього минулого століття (так само як і сьогодні), французька флейтова школа є безсумнівним лідером в світі флейтового виконавства. Камерний флейтовий репертуар складає в основному твори для флейти і фортепіано, що стали блискучими зразками програмної музики. Такі твори як «Сірінкс» К. Дебюссі, «Танець кози» А. Онегера, «Танець німф» А. Русселя, «Соната для флейти» Ф. Пуленка та багато інших твори є, по суті, композиторськими інтерпретаціями класичних музичних жанрів. Як зазначають науковці, у кожному з цих зразків флейтового репертуару ми можемо помітити «показове для французької музики імпресіоністське звучання, яке пов'язане з провідною стильовою орієнтацією французького мистецтва на межі XIX-XX століть. В свою чергу структурна організація зазначених творів зберігає класичні жанрові традиції» [24, с.451].

Найбільш яскраво у французькій флейтовій музиці того часу представлена інструментальна мініатюра. Зокрема, йдеться про спадщину Б. Годара, який значно вплинув на переосмислення виразових можливостей флейти та, відповідно, її звукового образу й технічних можливостей

інструменту. Особливо примітно це у камерних жанрах, зокрема, у наступних творах: «Капричіо для 10 інструментів» та «Сад Самоса» для флейти, труби, кларнету, скрипки, віолончелі та ударних Ж. Ібера, «Серенада для флейти, альту, віолончелі та арфи А. Русселя, а також у доробку Ф. Гобера («Античні медалі для скрипки, флейти та фортепіано, «Грецький дивертисмент» для 2-х флейт та арфи, «Романтичні п'єси» та «Три акварелі» для флейти, віолончелі та фортепіано, «Тарантела» для флейти, гобоя та фортепіано). Цікаві зразки також можна знайти у творчості Ф. Пуленка: «Колискова для флейти руїнам», «Вілланелла для свірелі, флейи та фортепіано», Секстет для флейти, гобоя, кларнету, фаготу та валторни, Соната для флейти.

1.3. Творчість Ж. Ібера: стисла характеристика

Ж. Ібер – французький композитор ХХ ст., музика якого захоплює своєю легкістю, жартівливістю, технічністю та яскравим неокласичним стилем. Він народився 15 серпня 1890 року у Парижі і визначився з вибором професії вже у дитинстві. З раннього віку Ж. Ібер грав на скрипці, фортепіано, любив імпровізувати, вивчав теорію музики. Трохи згодом виявились й здібності до акторської майстерності. Відразу після закінчення школи він почав заробляти на життя як приватний вчитель музики та акомпаніатор в кінематографі.

У 1911 році Ж. Ібер поступив у Паризьку Консерваторію, де вивчав у Еміля Песарі – гармонію, Поля Відаля – композицію та оркестровку, клас контрапункту у Андре Жедальжа. Разом з ним навчались А. Онегер та Д. Мійо. Під час навчання у консерваторії Ж. Ібер почав писати естрадні пісні та танці під псевдонімом Вільям Берті. А у 1919 році отримав Римську премію «Prix de Rome» за кантату «Поет та фея», що дало йому можливість три роки проживати у Римі. Саме тут він написав найвідоміші з його ранніх творів «La Ballade de la geôle de Reading» («Балада Редигінської тюрми» на вірші Оскара Уайлда) і «Escapes» (Зупинки), натхненний враженнями від відвідування середземноморських портів, в часи його служіння у військово-морському флоті. Перша з цих робіт була виконана на концерті Colonne в жовтні 1922

року, що відбувся під керівництвом Габріелем Пірні; ругий виступ відбувся в грудні 1924 з Orchestre Lamoureux, під керівництвом Полом Пері. Обидва концерти принесли Ж. Іберу популярність не лише у рідній країні, а й за її межами. Його видавець Альфонс Ледук надрукував дві колекції фортепіанної музики композитора: «Histoires» і «Les Rencontres», що зробили його популярним. Втім, постійні переїзди призвели до того, що в 1920 році музичний критик Анрі Колле, перераховуючи молодих композиторів, не включив Ж. Ібера в знамениту групу Les Six».

У 1923 р. композитор повертається до Парижу та активно займається композиторською діяльністю й викладанням в Універсальній школі оркестровки. В цей період композитор написав свої найкращі твори, перебуваючи у постійному творчому пошуку. Ж. Ібер був відкритим до нових течій музичного мистецтва і успішно писав в різних стилях та жанрах. Наведемо невеликий перелік найвідоміших творів композитора:

- Концерт для флейти з оркестром (присв. Марселю Моїзу, 1932);
- комічна опера «Angeliue» (1927);
- струнний квартет (1973 -1942);
- симфонічні твори (святкова увертюра, сарабанда, балада та ін.);
- Дивертисмент для камерного оркестру (1930);
- Балети «Escalaes» (1921) та «Діана Пуатьє» (1935).

На додаток до композиторської діяльності Ж. Ібер займався громадською діяльністю, був членом професійних комітетів, а у 1937 році його призначали директором Académie de France. Ж. Ібер, з захопленою підтримкою своєї дружини, як зазначає О. Павленко «подався з великим азартом у адміністративну роль і прекрасно виконував роль посла французької культури в Італії»[31, с. 163]. В цей час композитор тісно співпрацював з А. Онеггером.

Під час Другої світової війни у 1940 р. творчість та діяльність Ж. Ібері були заборонені урядом Віши в Парижі, композитор був у вигнанні в Швейцарії протягом 2 років.

У серпні 1944 р. композитору дозволили повернутися в музичне життя країни і він став директором «Des Theatres Lysques Nationaux». У 1955 році Ж. Ібер був знову призначений адміністратором Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux, керував і Паризькою Оперою й Opéra-Comique. Після менше ніж року через стан здоров'я композитор був вимушений покинути посаду. Після цього він був обраний в Académie des Beaux-Arts. Жак Ібер помер в Парижі, коли йому було 71 рік .

Зазначимо, що Ж. Ібер відмовився приєднуватися до будь-якої музичної школи чи об'єднання, стверджуючи, що «всі системи дійсні», і саме цей вираз змусив багатьох музикознавців характеризувати його як «еклектичного» композитора. Так, О. Павленко зазначає: «його біограф, Олександра Ледерік, пише, “його музика може бути святковим і веселим, ліричним і натхненним, або описовим і викликає спогади ..., часто фарбується ніжним гумором ... елементи його музичного мовного бар'єру – гармонічно пов'язувати все близьке з класичною традицією”» [31, с.164].

Творчий спадок Ж. Ібера неймовірно різноманітний за стилями, складами ансамблів. У журналі «Кругосвіт» зазначають «Французький музичний світ ХХ століття вважав його, композитором “дотепним та витонченим, схильним до епатажу, але вільного від вульгарності”» [55]. Його опера «Persée і Andromède» є невеликою та поєднує в собі сатиричність та легкість, «Король Івето» написаний з елементами народного стилю, «Les petites Cardinal» написана за традиціями оперети у досить фарсовому стилі. Також композитор часто співпрацював з іншими композиторами та писав твори для відомих виконавців.

Деякі твори Ж. Ібером були написані під впливом музики його сучасників. Наприклад, п'єса «Покинутий палац» має в собі характерні риси музики К. Дебюссі: настрій епічного спокою, вільну широту руху. П'єса «Покинутий палац» справляє враження старої народної пісні, чия мелодія набуває іноді дорійські забарвлення, і за своїм характером нагадує сарабанду. Незважаючи на відмінність образів, в них є спільні риси, характерні для стилю

Ж. Ібера: витонченість звучання, прозорість фактури, особлива увага до тембру звуку, до його фарб, оркестровий тип мислення.

Науковці вважають композитора вишукавним: «По-французьки витончену та детально продуману музику Ж. Ібера відрізняють ясність і стрункість форми, гнучка і вибаглива ритміка, витончена, часом орнаментований мелодика, барвиста інструментальна палітра» [55]. Йому вдається поєднувати в своїй творчості імпресіоністичні та неокласичні віяння, що також базувалися під впливом К. Дебюссі, М. Равеля і І. Стравінського, композиторів «Шістки». На просторах Інтернету про Ж. Ібера пишуть наступне «Ж. Ібер був схильний до музичної буфонади, до дотепного, на межі ексцентричності жарту; його улюблені жанри - сюїта і дивертисмент.

За словами О. Гасій «Стиль Ібера – це стиль мініатюриста» [6, с. 4]. У п'єсах композитора не велика кількість тексту, але кожна нота відіграє важливу роль у створенні цілісності образу. Стають важливими найдрібніші деталі тексту; всі вони вимагають особливого, осмисленого до себе ставлення. Виключно велике значення набуває точне виконання штрихів, альтерації та динамічних градацій.

Висновки до Розділу 1.

Творчість французьких композиторів є значною складовою сучасного флейтового репертуару, адже цей інструмент є популярним у країні. Саме з Францією, зокрема, з відкриттям Паризької консерваторії, пов'язана історія професіоналізації флейтового виконавства. Серед композиторів, які працювали у цій сфері особливе місце займає постать Ж. Ібера. Не дивно, що у збірник В. Громченка «Монолог» (2004), що містить «безперечні шедеври академічного інструментального соло сфери духового професійного мистецтва» [10, с.35], поруч з опусами Й. С. Баха, Г.Ф. Телемана, К.Ф.Е. Баха, К. Дебюссі є й твори Ж. Ібера.

Зазначено, що його світова популярність визначена театральними та камерно-інструментальними творами. Базовими параметрами стилю

композитора, в якому знайшли продовження традиції французьких композиторів XVII – XVIII століть, є витонченість звучання, контрастність образів, гострота ритміки, штрихова забарвленість, оркестрова яскравість музичного письма, чіткість форми, мелодійність. Музика композитора вдало поєднує у собі неокласицизм та імпресіонізм. Кожен твір Ж. Ібера – це своєрідна історія, в якій гармонічно нашарування дрібних елементів створює цілісну музичну картину.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЖАКА ІБЕРА

2.1. «П'єса» для флейти соло» des-moll: параметри композиторського задуму

У 1912 році К. Дебюссі вирішується вивести флейту на концертну сцену у якості солюючого інструменту та реалізує цей творчий задум у п'єсі для флейти соло «Syrinx». Ця подія стала визначною в історії розвитку флейтового виконавства, адже з часів Бароко флейтові соло можна було почути лише в камерних та симфонічних опусах. Це дало М. Мутузкіну підстави стверджувати, що «К. Дебюссі своєю п'єсою створив прецедент, поклав початок нової сольної хвилі, що простягається в своєму підйомі аж до сучасності й на сьогоднішній день не планує спаду» [29, с.162]. Ж. Ібер, у багатьох творах виступає як свідомий послідовник К. Дебюссі тому його «П'єса для флейти соло» може бути трактована як продовження «Syrinx».

Підкреслено, що Ж. Ібер зробив багато для поповнення репертуару духових інструментів. Ним написано Концерт для флейти з оркестром (1934), «Камерне концертино» для саксофона з оркестром (1939), Концертну симфонію для гобою (1949), Сонатину для флейти (1923), П'єси для духового квінтету (1921), Експромт для труби (1950). Незважаючи на яскраво виражений віртуозний характер творів композитора, майже всі мають світлий ліричний настрій. Їх музика відрізняється жвавим, активним рухом та гнучкими гармонічними фігураціями.

«П'єса для флейти соло» des-moll написана у 1936 році. А. Карп'як у статті «Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця» вказує, що твір є результатом співпраці композитора з відомим флейтистом Луї Фльорі (1878 – 1926), який «надихнув Жака Ібера та Альберта Русселя до написання творів для флейти» [16, с.12].

П'єса складається з трьох частин, причому перша та третя досить схожі між собою в емоційному плані, друга частина швидка та енергійна. Разом з цим, твору притаманний монотематизм, всі музичні елементи тісно між собою пов'язані. Тональність точно не визначається, оскільки починається твір від ноти «ре» і закінчується «ре-бемоль», таким чином, визначальною тональністю стає «des-moll». П'єса нагадує спогади, розповідь одного героя з емоційними підйомами і спадами.

Перший розділ відкривається вступом, оспівуючи ноту «ре» різними ритмічними малюнками, починаючи з довгої чверті з крапкою й поступово підходячи до ноти «ре» третьої октави за допомогою технічних пасажів тридцять другими. Далі в мелодії вальсовий фрагмент та невелике «ritenuto», що підводить до «ля бемоль» й до основної теми розмір 6/8.



Неквапливе, м'яке, начебто ліниве оповідання, що розгортається в П'єсі, немов гіпнотизує слухача, занурюючи його в справжню ідилію музики. Поневолі згадуєш, що звучання флейти часто асоціюються з казковим, неземним світом. Основна тема ліричного вальсового характеру. Вона дещо нагадує маяк, що самотньо стоїть серед моря. Елементи речитативності, чіткість фразування додає цілісному сприйняттю образності твору чіткого та водночас вільного окреслення головної мелодії, що протягом першої частини повторюється у кожному проведенні мелодичної лінії.

Практично вся мелодія виконується на легато, штрих майже завжди залишається єдиним, за винятком акцентування окремих нот, що створює дуже вільну атмосферу. Ноти переливаються одна в одну, при цьому ми завжди повертаємося в один і той самий мотив, що повторюється протягом всієї частини. Як ми зазначали, першій частині притаманний тріольний ритм, але ж при цьому в мелодії є синкопи, що надають речитативний характер.

Динамічні градації композитор вказав: розпочинається твір на *p* і далі музичне фразування побудовано за принципом співставлення *crescendo* – *diminuendo*.

Що ж стосується питань інтерпретації твору, перш за все, скажемо, що композитор залишив за виконавцем право обрати в яких частинах брати дихання. Адже «хвилі» мелодії звучать фактично без перерв. Тому під час виконання велике значення матимуть технічні можливості виконавця та його музичний смак.

Другий розділ п'єси написано в темпі «Vivo», розмір 9/8, характер піднесений та радісний. Перед нами контрастний до попереднього розділу танцювальний образ, що створюється через звучання прозорої та витонченої мелодії. В цьому розділі рух стрімкий та схвильований. Не можна сказати, що цей твір нам описує якусь казку або ж, проводячи паралелі з творчістю К. Дебюссі, когось з міфологічних героїв. Тут образ швидше за все пов'язаний з людськими емоціями, світом душевних переживань.

Друга частина насичена залігованими пасажами, в нотах не вказано жодного детаşe, всі скачки і переходи написані штрихом «legato» і кожна музична фраза будується знову ж «*crescendo*» та «*diminuendo*».



Друга частина ніби пом'якшує, відтіняє речитативний образ першої саме за рахунок цих плавних, рухливих пасажів. Цей постійний рух відтворює образ мудрої і вільної людини, сили людського духу.

Водночас характер другої частини набагато емоційніший. Основна тема з'являється одразу після бурхливих пасажів. Вона гучна та схвильована, викладена у швидкому темпі. Вже у восьмому такті розмір змінюється на 3/4, ритм та характер звучання мелодії, що звучить 10 тактів, одразу приводить до стрімкого пасажу через триольний ритм. Даний малюнок не схожий на попередні та не притаманний попередньому образу, у якому використовується

подвійний штрих *detache*, що додає звучанню твору гостроти та енергії, тим самим затверджуючи емоційність та контрастність другої частини.

Третій розділ за характером і настроєм схожий з першим, але емоційна складова, насиченість засобами виразності, темповими відхиленнями, кульмінаційним навантаженням тут активніша.



Штрихова палітра залишається незмінною, розмір 6/8, повертаються вальсовий рух мелодії і хвилеподібні мотиви. Останні вісім тактів звучать у досить просвітлених інтонаціях, розмір змінюється на 2/4, додаються форшлаги та довга трель. В завершенні твору – дуже легкий та світлий підйом у горі від «*des*» першої октави і через восьмі ноти по головному тризвуку та домінантовому секундакорду в тоніку «*des*» третьої октави, що звучить дуже піднесено на «*pp*» та завершується ре-бемолем в першій октаві з ферматою. П'єса насичена всілякими ритмічними фігурами, що робить її об'ємні і різноманітною.

Якщо звернути увагу на образну та ідейну сторону композиції, то можна відмітити емоційні градації – неквапливий початок з подальшим наростанням, емоційна й бурхлива середня частина, й далі спад та заспокоєння. Зазвичай, емоційний стан людини, її роздуми, хвилювання саме так й формуються. Можливо, Ж. Ібер хотів передати у своєму творі емоційність та спокій людського образу, його силу духу використовуючи: речитативність мелодії, хвилеподібний рух, наявність синкоп та акцентів, протяжність мелодії на *legato*, контрастність головних тем, різноманіття штрихів та альтерацій. В даному творі були використані засоби художньої виразності, що допомогли підтримати образ та створити цілісну картину: використання прийомів імітації голосу людини, емоційність пасажів, орнаментика, прозора гармонія.

2.2. «Сонатина» для флейти і фортепіано втілення композиторського задуму.

Сонатина «Leux» – камерний твір написаний в 1923 році, у ранній період творчості Ж. Ібера. Твір двочастинний, з контрастними розділами, має назву «Гра». Тож, є програмним твором, що притаманне музиці ХХ століття. Він й справді нагадує швидку й непереривну гру (особливо у першому розділі), що легко й невимушено розвивається через діалог флейти з фортепіано. Музика дзвінка, легка у сприйнятті, звертає на себе увагу гармонічне поєднання різноманітних штрихів та динамічних градацій. Створюється враження якогось непереривного руху серед лісу, через легкі інтонаційні звороти. Сонатина має ритмічну особливість в постійному пунктирному ритмі та чергуванні пунктирів й довгих нот. Музика має особливе колористичне забарвлення, з цікавими інтонаціями в стилі Ж. Ібера.

Характер музики першої частини вказаний композитором *Anime* (фран. – жваво), розмір 3/8, 5/8, 4/8, досить швидкий темп, тональність «C-dur». Першу частину відкриває форшлаг у фортепіано наче призив та низхідний пасаж до головного акорду та вступу партії флейти. Мелодія розгортається стрімко, з вираженими контрастами, з перших нот починає «кружляти в танці», задаючи одразу веселий та жартівливий настрій.

Витончений, обережний, пунктирний ритм партії задає характер всього твору, а легкі пасажі надають мелодії свіжості, що нагадує легкий вітерець.



Головна тема швидко розвивається з нюансів «*pp*» до «*fff*». Цікавий хід використаний в партії фортепіано – першу долю виділено низьким акордом, а далі у високому регістрі, підтримуючи головну партію, в легкому характері звучать восьмими квінтови або квартові інтервальні ходи. Такий прийом створює відчуття легкості та прозорості звучання партії фортепіано, утворює звуковий баланс поміж інструментами.

Музика першої частини дуже різноманітна імпресіоністична. Що стосовно функцій інструментів, то солює, безумовно, флейта, але інколи у партії фортепіано теж проводяться тематичні епізоди. Фактура насичена акцентами, різноманітними штрихами та ритмічними фігурами, динамічними градаціями, при чому всі ці елементи можуть буди присутні в одному такті одразу. В середині першої частини емоційне напруження зростає. Мелодія звучить в високому третьому регістрі. Насичене звучання, довгі двотактові трелі, гучна динаміка «*fff*» та акцентовані елементи, все це надає музиці рішучого та наполегливого характеру.

Цікавий той факт, що в музиці ХХ століття композитори використовували весь діапазон флейти починаючи з «до» першої октави (інколи – навіть «сі»), для цього використовують флейти з подовженим нижнім коліном) і аж до «ре» четвертої октави. Такий великий діапазон інструменту допомагає розширити образну складову музичної тканини й втілити широку палітру музичних образів, використовуючи при цьому великий спектр технічних можливостей інструменту.

Ж. Ібер підкреслює темброву насиченість кульмінації потужними акордами фортепіано і треллю флейти в високому регістрі. Після кульмінації емоційна і динамічна насиченість раптово спадають і музика «ховається» в нюансі «*pp*», звучить досить таємниче, нагадуючи відлуння. При цьому постійно змінюються образи в обох партіях, іноді уява малює картину лісу, в якому все приваблює й чарує красою.

В кінці частини флейта і рояль переграють одна з одним, передаючи мелодію, постійно чергується лірична мелодія зі жвавою. Композитор застосовує цікавий динамічний прийом, позначаючи динаміку у флейти «*mf*», а у фортепіано «*pp*», а через кілька тактів навпаки. Таким чином досягається незвичний динамічний ефект.

Побічна партія має таємничий містичний характер. Увесь твір в цілому нагадує казку. Завершується перша частинна довгим тремоло у фортепіано, пасажем у флейти й форшлагами по восьмим нотах у партії фортепіано. Таке

завершення звучить досить легко, казково й повністю підтримує весь характер музичної тканини.

Ми можемо відмітити, що перша частина витримана повністю в іберівському стилі – вона легка, жартівлива, з прозорою фактурою. Підкреслена технічність інструменту та використання верхнього регістру створюють чудовий казковий образ, що досить притаманний флейті. Гармонічний план насичено відхиленнями, альтераціями, цікавими фарбами. Завдяки цим якостям, Соната для флейти з фортепіано Ж. Ібера й увійшла у перелік найпопулярніших творів французької музики.

Другу частину Сонати відкриває вступ партії фортепіано, однак музика тут має зовсім інший характер. В ній панує безтурботність, світлий і радісний настрій, що посилено дзвінким верхнім регістром флейти. Короткі мотиви, немов танцюють в сонячних променях, розсипаючись блискучими бризками. Ближче до закінчення, музика починає «розчинятися». Мелодія рухається в стрімких темпах, штрих «*legato*», вона водночас і лірична, і досить емоційна.



Фортепіанна партія в другій частині нагадує про творчі пошуки французьких імпресіоністів, зокрема про твори М. Равеля («Гра води») та К. Дебюссі («Післяполудневий відпочинок Фавна»). Музика дуже емоційна, насичена лірикою і ніжністю. В партії правої руки у фортепіано витончені пасажі, що нагадують хвилі та знаходяться в непереривному русі, а в партії лівої руки – акцентовані акорди на першу долю такту з форшлагами сприймаються наче легкі бризки води. На цьому неймовірному та легкому кругообігу хвиль лунає партія флейти. Вона наче голос, що наспівує чарівну мелодію, що лунає летить далеко на водою та повертається відлунням.



Тема постійно підтримується гармонією акомпанементу, що викладено шістнадцятими, які розливаються в пасажах. Головна партія у розмірі 6/8 рухається у тріольному ритмі з штрихом «*legato*», мелодія розливається поміж пасажів й звучить дуже витончено. В тексті знаходимо багато авторських вказівок щодо зміни агогіки, що посилюють пейзажний характер музичної тканини. Переважають в цій частині також висхідні та низхідні динамічні градації, але на відміну від першої спостерігаємо відсутність різких, акцентованих елементів.

В середині частини проведення музичного матеріалу доручено фортепіано, а флейта лише інколи виконує короткі фрази на другу долю, схожі на легкий пасаж з форшлагом. Далі партії міняються ролями, що демонструє їх рівність в цьому творі. Партія фортепіано постійно розливається в пасажах, наче хвилі океану, а флейта пристрасно кружляє над ним. Таким чином, Сонатина є саме камерним твором, в якому партії обох інструментів рівноправні та виконують однаково важливі ролі цієї музичної тканини.

Реприза та кода звучать у піднесеному, світлому настрої. Відчувається посилення емоційного стану та наближення до кульмінаційного завершення. Перед кульмінаційним фрагментом позначення «*augmenter*» (франц. – посилювати), що підкріплено ущільненням фактури партії фортепіано. Кода емоційно насичена, хвилююча.

Для посилення звучання Ж. Ібер використовує октавні ходи в правій руці фортепіано на «*f*», а в лівій пасажі майже не перериваються, перегукуючись з партією флейти. Завершується твір спокійним проведенням мелодії у нюансі «*rrrr*». В партії флейти звучить «ре» третьої октави, що філірується й сприймається як відлуння твору. Вся музична картина завершена та за формою повністю чітка та ясна.

Загалом сонатина дуже світла, насичена великою кількістю емоційних мотивів, використовується весь діапазон інструменту. Твір сяє контрастними мотивами, різноманітними штрихами та тривалостями, синкопами та акцентами. Тріольна пульсація створює танцювальний характер. Музика твору надихає виконавця на втілення образів твору зі світлими й ніжними почуттями.

Якщо ж виділити основні елементи твору, що є втіленням стилю творчості Ж. Ібера, то можна підкреслити значення наступних:

- Використання широкого діапазону інструменту;
- Взаємозв'язок музичного матеріалу флейти та фортепіано;
- Яскраві кульмінації;
- Розмаїття штрихової та динамічної палітри;
- Класичні принципи формотворення.

Тож, Сонатина для флейти та фортепіано Ж. Ібера є чудовим зразком авторської інтерпретації класичної сонатної форми, в якій поєднані темброві і технічні можливості флейти та акомпануючого фортепіано. Композитору вдалося об'єднати ліричність та співучість мотивів, не дивлячись на швидкий темп.

Образи Сонатини нагадують пейзажні полотна, насичені різноманітними фарбами. Драматичний, співучий, яскравий характер твору відображає художні принципи французького музичного мистецтва XX століття. В ньому поєднанні витонченість та емоційність, але разом з цим, чітко окреслено стильові та жанрові межі.

2.3. «Концерт» для флейти з оркестром втілення композиторського задуму

Концерт написаний у 1932 році і присвячений французькому флейтисту і педагогу Марселю Моїзу. З перших нот відчувається оптимістичне та яскраве мислення Ж. Ібера, барвистість музичної тканини. За формою Концерт абсолютно витриманий у класичних канонах, всі конструкції чіткі та ясні, як в

партії соліста, так і в партії оркестру. Підкреслимо, що Ж. Ібер в принципі не змінював класичну архітекtonіку певних жанрів.

Перша частина концерту найбільш розгорнута. Дзвінки та яскраві фігурації лунають легко і невимушено. Музика першої частини розпочинається з драматичного вступу оркестру із затакту закличними інтонаціями, що одразу захоплюють увагу слухача. В п'ятому такті не менш активно вступає солююча флейта з віртуозним пасажем на «*ff*», в такому ж потужному характері, продовжуючи оркестрову хвилю. З перших тактів партія флейти розвивається разом з музичною тканиною оркестру. Головна тема атональна дзвінка, віртуозна, насичена альтераціями, стрімкими шістнадцятими нотами рухається вперед. Найчастіший штрих – *detache*, але зустрічається є легатні мотиви, що доповнюють тему та додають легкості звучання в цілому.



Дуже багато висхідних пасажів, весь час змінюються ритмічні малюнки та розмір. Мелодична лінія може змінювати характер кожен такт, за допомогою акцентів та ритму. Технічна складність іноді надає музиці етюдного характеру. Паралельно з темою флейти звучить партія фаготу, що додає музичній тканині широкої фактурності звучання. Це створює цікавий ефект, що начебто розширює фактурний абрис твору.

Поступово головна тема набуває більш емоційного та ліричного характеру за допомогою штриху *legato*, оркестрове навантаження спадає і акомпанемент виконують лише альтова та віолончельна партія. У четвертій цифрі оркестрова тканина знову набуває гостроти, флейтова партія виконує закличні мотиви, починаючи з ноти «*des*», далі довгі трелі в секунду та *pizz.* струнної партії.

Оркестровка Концерту звучить гармонічно та змушує постійно бути у напрузі, при цьому досить легко сприймається. Завдяки всім цим елементам

музика набуває пластичності, легкості та емоційності. Вона поєднує в собі ліричність, гостроту, співучість та драматичність, композитор постійно змінює динаміку, штрихову палітру, контрастуючі фрагменти змушують чекати продовження музичної ідеї твору.

Лірична побічна партія розпочинається з шостої цифри.



Взагалі образна складова всього твору умовно розділяється на два образи – один активний, наполегливий, з яскравими переходами та гострими інтонаціями (високий регістр, штрих «*stocato*», динаміка гучна та дзвінка, наявність акцентів, синкоп); другий же образ повністю протилежний (низький діапазон, постійне «*legatissimo*», динамічні відтінки коливаються між «*pp*» та «*mf*»).

В оркестровій фактурі постійно лунають діалоги між інструментами. Безперервна передача однієї теми з солюючого інструменту до оркестрової партії, паралельне ведення схожих, а іноді й контрастних мелодій, елементи канонічного ведення мелодії, акомпанемент, що підтримує соліста, створюючи фон, що прикрашає головну партію. Музичне фразування побудоване таким чином, що флейтова партія часто перегукується з окремими інструментами оркестру (скрипка, фагот, валторна, віолончель). В шістнадцятій цифрі першої частини флейта виконує жваву мелодію шістнадцяти, а в цей час у кларнету тема побічної партії співуча й протяжна. Далі навпаки флейта підхоплює ліричну партію кларнету, а фагот відривні та жартівливі фрази паралельно з флейтою. Це додає цілісне сприйняття музичної тканини фактурності, широти сприйняття, повітря.

Ж. Ібер досить філігранно та водночас легко створив Концерт для флейти, в якому поєднав багато неймовірну кількість музичних фарб та

прийомів, що дуже гармонійно поєднались та створили чудову музичну картину.

Фактура музичної тканини дуже насичена, потужні скрипкові партії, звучать дуже урочисто, а в кінці першої частини перед фіналом в прекрасному фрагменті оркестрового соло партія мідних інструментів грають потужну головну тему, й своїм срібним й пронизливим звучанням додають музиці мужності, трохи нагадуючи військовий марш. Взагалі партія мідних інструментів відіграє досить важливу роль у творі, тембр та гострота звучання партії додають твору мужності, адже флейтова партія, враховуючи легкість тембрального забарвлення, не зможе в повній мірі передати ту напругу, що показує автор. Також часто мідні інструменти виконували закличну та фанфарну роль. Завдяки окрасу мідних духових інструментів, оркестрова тканину набувала широкої урочистості, яскравості.

Кода лунає помпезно та емоційно, на гучній динаміці та акцентованих головних долях мелодії. Завершує свою партію флейта головною темою з пасажами, поступово затихаючи, з спадаючим емоційним напруженням, й зовсім відходить в пом'якшення та затухання, але оркестр в кінці ставить завершуючи крапка гучним «*sff*», коротким, акцентованим та досить скляним акордом з форшлагом. Фінал експресивний, в дусі всієї першої частини. Врівноваження оркестрових партій притаманне стилю романтиків, й в цій частині абсолютно гармонійно звучать між всіма партіями оркестру. Автор часто співставляє різні голоси, поєднуючи не лише партію соліста з певним голосом, а й оркестрові партії акомпанементу між собою.

Друга частина Концерту особливо емоційна, темп помірний, темпова позначка *Andante* .



Прозора оркестрова фактура додає особливого відчуття споглядання, це досягається також завдяки партії скрипок, що грають з сурдинами Головна партія дуже витончена та легка, звучить таємничо та інколи відчуваються

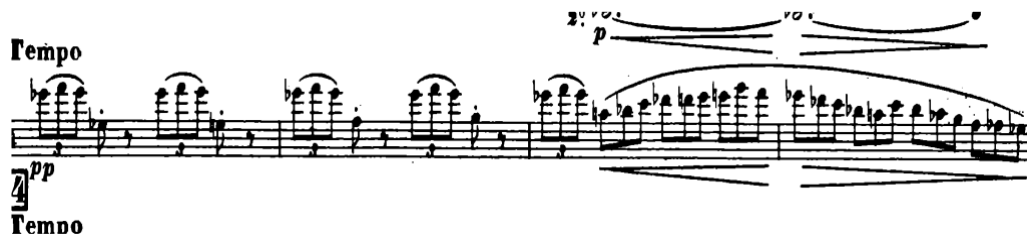
інтонації тривоги, завдяки альтераціям та пунктирним ритмам. Такі виконавці, як Ж. П. Рампаль, Дж. Голуей, Е. Паю, завдяки своєму співучому тембру та романтичному звучанню, прекрасно демонструють елегантність та витонченість цієї частини.

Схоже на бурю ніжних емоцій, які може висловити лише людина. Музика неймовірно легка і чаруюча, звучить на «*riano*», довгими, протяжними тривалостями на «*legato*». В середньому розділі вступає оркестр. Якщо поглянути на психологічний стан та образ, що несе друга частина, то ми можемо підкреслити елементи м'якого речитативу, адже деякі мотиви періодично звучать «*non legato*» та посилюючими акордами оркестру. Такий ефект дозволяє нам порівняти голос флейти з голосом людини, з її способом декламації. Ми також можемо знайти багато інших аналогій цій темі. Наприклад, якщо ми порівняємо її в порах року, то якщо перша частина це бурхливе літо, з громом, спекою та буйством фарб, то друга частина однозначно спокійна зима, коли вся природа спить та відпочиває. Пейзажність музики XX ст. Франції є одним з найяскравіших її показників й притаманне таким композиторам, як К. Дебюссі, М. Равель, Ж. Ібер, А. Жоліве та ін.

Розробка звучить досить хвилююче, додаючи нових емоційних фарб тканині. Розпочинається певний діалог між партіями оркестру та солістом, більше пунктирного ритму, динамічних градацій та фактурного навантаження. В оркестрових партіях відбувається діалог, інколи каноном, інколи інструменти в терцію грають в своїх групах, розширюючи вертикаль звучання. Особливо яскраво звучить об'єднана партія солюючої флейти та окрема оркестрова партія двох флейт, їх музика лунає дуже яскраво в третій октаві в терцію пунктирним ритмом. Такий оркестровий хід дає можливість відчувати абсолютно єдність між солістом та оркестром. При цьому композитор ще раз наголошує на терміні «*appassionato*» (*італ.-приспрано*) та додає новий «*animando*» (*італ.-надихаючи*), що підсилює емоційну складову оркестрової тканини та її забарвлення.

Кода другої частини звучить спокійно та лірично в дусі експозиції, але дещо більш емоційно, й партії флейти допомагає віолончельна партія. Завершується акордом на «*ppp*» в «*Des-dur*».

Третя частина нагадує мотивами і характером народні гуляння. Насичена емоційно, дінамічно, мелодія звучить весело і дзвінко. В акордах звучить тріумф та свято, флейтовий тембр блискуче звучить на фоні акомпануючого оркестру. Музика дуже масова, не дивлячись на простоту ритму, іноді нагадує танець «Тарантела» для флейти і кларнету К. Сен-Санса своєю тріольністю і гостротою характеру. Ритм сольючої партії задає валторнова група, що виконують основний тріольний мотив. Далі звучать мотиви у кларнету, що знову відносять нас до головної партії.



Третя частина розділена на два розділи, перший блискучий і стрімкий, в другому повільна, драматична тема з каденцією у флейти. Зауважимо, що каденція речитативного плану, досить технічна та залишається в характері музики всього твору. Починаючи з репризи, музика звучить зі зростаючою енергією і силою, буря емоцій наповнює кожен звук і акорд. Мелодія флейти поступово кружляє у стрімкому кружляючому танці та виходить у третій регістр з нотою «*aes*», що триває на форте 2 такти.

Після першого кульмінаційного виходу флейти знову оркестр звучить з фанфарами, але композитор доповнює структуру даного епізоду й музика заспокоюється та плавно переходить до віртуозної каденції солісту. Діапазон флейти у творі використаний майже від першої до останньої ноти. Після каденції поступово мелодія доповнюється оркестром, з витонченими темними гармоніями, лірична та спокійна. Періодично флейта вступає в діалог з гобоєм, фаготом та флейтою. Акомпануючу роль в деяких місцях виконує лише флейта солісту в першій октаві, а сольюча в цей часу другій октаві, тим

самим композитор хотів показати відмінність регістрів інструменту.

Moderato assai (♩=76)



Далі реприза й там можна помітити цікавий момент, наче повертаючись до основних принципів концерту (протистояння між солістом та оркестром) ритмічний малюнок у соліста та оркестру постійно вторить та сперечаються один з одним у музичному конфлікті. В кожній долі постійно змінюється головна роль, в кінці чого виграє партія соліста.

Коли звучить блискуче і помпезно, з акцентами, на кресендо і з виходом наступні такти з треллю, наче загальний тріумф і радість, що нагадує довгоочікувану перемогу і захват. Також є каденція у соліста, ще більш віртуозна, в якій використовуються флажолети, досить широкі інтервальні стрибки, контрастна динаміка. Цікавим є той факт, що композитор вирішив вийти з каденції не гучним закінченням, а навпаки у ліричному та спокійному мотиві. Тим часом оркестр продовжує своїм вступом на «*pianissimo*» та поступово виростає неймовірно з «*ppp*» до «*fff*» буквально за 4 такти у завершальний епізод. Тим самим, надаючи фіналу помпезності, віртуозності та легкості.

Можемо відмітити, що Концерт для флейти Ж. Ібера – один з найкращих концертів у флейтовому репертуарі. В ньому поєдналися і технічні можливості, і неймовірно ліричний тембр інструменту. Кожна частина побудована на контрастних образах, що постійно переходили від оркестру до соліста і навпаки. Концерт побудовано на співставленні віртуозного та драматичного елементів. Адже в технічному плані він складний та насичений, лірична сторона концерту дуже наповнена та розкрита.

Отже, можна сказати, що Концерт написаний з французькою витонченістю. Ж. Ібер написав концерт дуже лаконічно, граціозно, емоційно

та блискуче, витримуючи класичне побудування жанру концерту та написав неймовірну оркестровку. У цьому творі Ж. Іберу вдалося точними штрихами показати прозорість і гостроту оркестрового звучання, грайливі візерунки мелодійних ліній концерту, легкістю та музичною виразністю, оркестровим колоритом та смаком.

Важливим аспектом кожного музичного твору є інтерпретація виконавця. Взагалі твір складається з декількох складових: композиторський задум, нотний текст та інтерпретація виконавця. Всі ці пункти доповнюють один одного та створюють цілісну картину музичної картини, що надалі сприймається слухачем та з його індивідуального сприйняття також є унікальним явищем.

Було проаналізовано інтерпретацію Концерту для флейти Ж. Ібера двох виконавців – швейцарського флейтиста Емануїла Паю та російського Матвія Дьоміна. Виконавці відрізняються через приналежність до різних флейтових шкіл, що визначають художні настанови, технічні та виразні елементи гри. Разом з цим, виконавська інтерпретація – це завжди індивідуальний стиль виконання, кожен виконавець сприймає музику за своїм смаком та проживши й осмисливши образність твору виконує твір.

Стиль виконання у музикантів в цілому дещо схожий: вони володіють досить м'яким флейтовим тембром, дзвінким верхнім регістром, в першому регістрі флейта звучить пом'якшено, без особливого тембрового насичення, враховуючи характер твору.

Перша частина концерту розпочинається у М. Дьоміна дещо швидше й більш полегшено у звуковому сенсі, з перших нот в характері концерту. Е. Паю ж, у свою чергу майже одразу виконує перший пасаж з дещо речитативною манерою, проговорюючи всі ноти та трохи виділяючи головні долі, темп повільніший та в характері відчуються філософські інтонації, особливо його половині ноти, що в кінці музичних фразування не філіруються, а виконавець їх подовжує й навіть звучить половинна з крапкою. Побічна партія в першій октаві Е. Паю виконує з агогічним відхиленням, трохи

протягуючи мелодію та довгі ноти збільшує на «*crescendo*», при цьому збільшенням регістру підсилює динаміку. Всі низхідні та висхідні рухи виконавці грають досить мелодійно, не перекриваючи оркестрові фрагменти, та помітно, що кожен виконавець веде діалог з оркестром.

Часто кульмінаційні фрагменти Е. Паю виконує з елементами ліричності, а М. Дьомін навпаки дещо імпульсивно та з акцентами, виділяючи основні ноти мелодії. Ліричні ж частини першої частини виконавці грають досить схоже, наповнюючи тембральними фарбами флейти музичну тканину. В оркестрових проведеннях, коли у флейти партія проводиться разом з «*tutti*», Е. Паю звучить над всім оркестром, його партія виділяється, але водночас він виконує все досить гармонійно не заважаючи, а М. Дьомін навпаки з'єднується з оркестровим звучанням та його сколюючий голос майже не помітний протягом всього фрагменту. Фінал першої частини виконавці виконують дуже схоже, але М. Дьомін трохи уповільнює останні такти й завершує м'яким акордом на «*ff*», Е. Паю ж виконує останні такти в темпі й зберігає енергійність музичного настрою протягом всієї коди.

Друга частина твору лірична й досить спокійна, в ній присутня протяжна мелодія, без насичених градацій, як штрихових так і динамічних. У виконанні флейтистів відчувається різниця у сприйнятті та відтворенні образного змісту твору, що передається завдяки тембровому забарвленні, динамічній силі, штриховим особливостям та музичному фразуванню. Е. Паю виконує цю частину трохи швидше, від М. Дьоміна, і цей момент суттєво змінює музичне сприйняття. Інтерпретація Е. Паю більш нагадує ліричний та легкий звуковий образ, з елементами споглядальності, без напружених інтонацій, вся мелодія розливається у його флейті з ніжністю. Виконавець не драматизує у нижньому регістрі подовжені ноти, або сильні долі такту й не підсилює динаміку, а навпаки все звучить досить гармонійно й ненав'язливо.

У іншого ж виконавця М. Дьоміна інтерпретація більш філософська, образ медитативний. Темп досить повільний, тембр інструменту насичений, з вібратор одразу додає музичній картині дещо драматичного звучання й

філософського сприйняття. В перші октави він підходить с затримкою на останніх нотах, витримуючи повну довжину ноти та головні долі трохи виділяє, акцентуючи їх важливість.

В завершенні експозиції у третій октаві музичне звучання флейтової партії набуває світлого окрасу та радісного настрою, що наче виводить з попереднього образу. Цікаво, що Е. Паю у спільних оркестрових фрагментах з'єднується з оркестровим звучанням та стає з ним єдиним цілим, тим паче, що партії флейти грають з солістом: перша флейта в унісон, друга в терцію. У М. Дьоміна ж навпаки, у нього флейта завжди лунає поверх оркестру, це також звучить гармонійно й невимушено, і знову ж таки задає драматичного характеру звучання. Виконавець на головних долях такту та головних нотах у фразі додає акценти та дуже виділяє ноти. Друга частина досить виразно нам продемонструвала відмінність передачі одного ліричного музичного образу двома виконавцями: М. Дьомін виразно з елементами декламації мелодичної лінії, Е. Паю переважає співучість та досить цілісна мелодична лінія протягом всього твору.

Третя частина за своїм характером легка, танцювальна та досить віртуозна. Виконавці виконують її за характером дуже схоже, але все одно відчуються інтонації у передачі композиторського задуму. Ж. Ібер написав третю частину таким чином, що соліст постійно перегукується з оркестром й створюють разом єдину мелодичну лінію. Е. Паю виконує свою партію дзвінко, насичено тембрально, темп трохи швидший ніж у М. Дьоміна. Його інтерпретація дуже яскрава, блиску та технічна, відчувається різноманітність музичного забарвлення. М. Дьомін також виконує концерт досить віртуозно, емоційно та динамічно. У вступі відмінність між їхньою грою відчувається у тембрального забарвленні та деяких динамічних моментах. Наприклад у головній темі після триольних фрагментів звучить пасаж, який М. Дьомін досить виразно виконує на «*crescendo*», а Е. Паю ставить акцент більш на тембральне забарвлення та вигравання всіх нот. У розробці лунає спокійна та

абсолютно контрастна до першої, частина з певним філософським змістом, що починається з невеликої каденції соліста та плавно виростає у вступ оркестру

Різниця тембрального забарвлення, темпові коливання, динамічні градації відрізняють виконавців у виконанні каденції. М. Дьомін виконує трохи повільніше, але при цьому з легким звуковим ведінням, вібрато в першій октаві не значне, м'яка атака звуку. Е. Паю ж виконує каденцію трохи швидше, при цьому придаючи увагу кожній ноті, пасажі звучать досить виразно й також його відмінність у акцентування четвертних нот, він досить чутко підкреслює їх, відчувається внутрішня динаміка у кожній ноті. Далі розливається чарівна мелодія з оркестровим акомпанементом. Виконавці в ній також відрізняються за тембральними особливостями та коливанням вібрато: Е. Паю насичено, вібрато на довгих нотах досить широке у звуковій амплітуді та розмежує музичне фразування, М. Дьомін грає трохи легше та наче парить у повітрі, його звук ніжніший, менш колористичний, й мелодія протягується більш цілісно.

Ці ж відмінності відчуваються й у наступному каденційному фрагменті. Їх відрізняє саме звукове й тембральне насичення звукового забарвлення та динамічні градації. У М. Дьоміна все звучить більш елегантно та легше, Е. Паю в свою чергу насичує всі ноти тембром, й в цілому можливо дещо грубіше звучить. Попередній дві каденції були не великого розміру, а перед кодою наступає більш розгорнута. Виконавці у технічному плані її виконали абсолютно по різному, М. Дьомін прослуховуються інтонації печалі, за допомогою подовженим чвертям, виділеним першим долям у пасажах, об'єднання четвертних нот й не акцентуючи їх, в цілому вона звучить дещо м'якше, не дивлячись на наявність пасажів, верхнього регістру й великої кількості різких елементів звучання. Е. Паю виконує каденцію більш емоційніше, виділяє перші долі, динаміка досить контрастна, всі фрагменти з четвертними нотами дуже акцентує, каденція звучить драматично й виразно. Він відрізняється своїм тембральним забарвленням, кожна нота прослуховується й виконавець чутко розуміє, що кожна нота цього концерту

важлива, тому всі фрагменти з дрібними тривалостями також прослуховуються, при цьому все звучить досить гармонійно й витончено.

Важливим аспектом у аналізі інтерпретації двох виконавців, що звичайно в повній мірі впливає на звучання та характер концерту, стає дихання флейтиста-виконавця. Це є певною особливістю виконавця й залежить він багатьох факторів : школа гри, що отримав музикант його фізичні особливості. Також дихання є показником та може задавати темп твору, його характер та за характером дихання можна й зрозуміти характер самого твору.

Можна помітити, що М. Дьомін бере дихання швидко та майже не помітно, що відображається на його невагомості та легкості звучання всіх швидких та віртуозних фрагментів, а Е. Паю бере дихання досить глибоко та повільно (відносно характеру музики), чим й додає у своє виконання декламаційності, речитативу та більш розміреного сприйняття. Саме тому, не дивлячись на однаковий нотний текст, написаний композитором, також важливо враховувати технічні можливості виконавців, їх специфічні елементи гри, їх стиль виконання,

Отже, якщо ми загалом проаналізуємо виконання даного концерту двома різними виконавцями, то враховуючи всі відмінності, що ми зазначили раніше у кожного виконавця своє прочитання твору та донесення до слухача. Якщо говорити про ідейність твору та виконання, то Е. Паю виконує концерт вільно, з агогічними відхиленнями, більше нагадуючи декламацію та розповідь персонажу, що досягається акцентованими нотами, затримками на основних долях, підсиленням динаміки, чіткої штрихової палітри, дрібні тривалості звучать густо, чітко, вимовлена кожна нота. В той же час, інтерпретація М. Дьоміна більш філософсько-спогладальна, звук флейти невагомий, легкий, а в пасажах виконавець демонструє більш технічну та віртуозну складову концерту, його динамічність та помпезність. Тож, кожен виконавець інтерпретує твір по своєму, розкриваючи зміст та передає образну складову твору слухачеві, використовуючи при цьому свій музичний смак та виконавські можливості.

2.4. Специфіка жанру та стилю у ансамблевому репертуарі Ж. Ібера у складі з флейтою та іншими інструментами

Флейтовий репертуар вже багато століть поповнюють не лише твори для флейти соло, а й камерні твори з найрізноманітнішими складами. Французькі композитори найбільш широко у жанровому аспекті, поповнили флейтову скарбницю. Музика ХХ століття була часом експериментів, новизни ідей та пошуків, написання творів з цікавими та незвичайними програмами, використання новітніх прийомів та способів гри. Сміливі рішення композиторів розширювали репертуар виконавців, при цьому твори мали широкий спектр образів, стилів, жанрів, емоційного та технічного різноманіття.

В. Захарова у дисертації намагалась висвітлити якомога ширше флейтову культуру Франції, зокрема, камерне виконавство: «флейтова музика від К. Дебюсі до П. Булеза рушійна сила у розширенні флейтового діапазону виразних можливостей флейти» [15, с. 2]

Що ж стосується Ж. Ібера, то він писав твори для різних складів камерних оркестрів, ансамблів, тріо та інших, також для різних солістів, особливо любляв духові інструменти. Жанрова палітра при цьому була різноманітна. З найвідоміших творів Ж. Ібера можемо назвати : «Концертна симфонія» для гобою та струнного оркестру (1949), «Експромт» для труби та фортепіано (1951), «Рух» для двох флейт, кларнету та фаготу (1923), «Leux» сонатина для флейти та фортепіано (1924), «Антракт» для флейти та гітари (1935), «П'єсу» для флейти соло (1936), Дві інтерлюдії для флейти, скрипки та клавесину (1946), «Сад Самоса» для флейти, кларнету, труби, скрипки, віолончелі та ударних (1924), Арія для флейти скрипки та фортепіано.

Ж. Ібер був композитором, що писав також музики для кінофільмів та театральних постанов. Зазначимо, що нерідкі випадки, коли музика, написана як супровід отримувала статус самостійного твору (у якості прикладу загадаємо про «Пер Гюнт» Е. Гріга). Такими у доробку Ж. Ібера стали «Дві

інтерлюдії для флейти, скрипки та клавесину» – твори цікаві не лише за своїм складом, а за змістом. Вони написані для драматичного театру «Спокусник» бельгійської письменниці Сюзани Лілар. В основу сюжету було покладено історію Дон Жуана й разом з своєрідною трактовкою автору – два психологічні образи кохання еротичного та кохання душевного, що складають особистість головного персонажу.

Цікавим твором є й «Антракт для флейти та гітари» з опери «*Le medecin de son honneur*» Ж. Ібера. Також виконавці часто грають складом – флейта та арфа. Твір віртуозний, скерцозного, жвавого та досить піднесеного характеру. Ритмічна сторона не складна, але є і швидкі пасажі, елементи орнаментики у партії флейти, та чотирьох голосні акорди. Динаміка різноманітна, присутні динамічні градації хвильоподібні, в кульмінаційних фрагментах «*sff*». Флейта в даному творі виконує партію соліста, гітара більш акомпанемент. Загалом твір яскравий, інструменти між собою звучать гармонійно.

Ж. Ібер на основні драми створив два контрастних образи – експресивну та ліричну перша й скерцозну та жваву другу частину. Два абсолютно контрастні образи, але при цьому повністю доповнюючи один одного. *Andante espressivo* – спокійний та витриманий у старовинному французькому стилі менует, схожий на почуття та роздуми людини. Флейтова партія в даному творі виконує верхній голос, й разом зі скрипкою грають єдину цільну мелодію, часто інструменти доповнюють один одного, змінюють положення голосів.

Музика не обтяжена, вся перша частина звучить як єдина непереривна лінія трьох інструментів. Друга ж частина навпаки досить активна та яскрава, розпочинається зі вступу флейти та фортепіано, й далі кружляє у активному танці разом із віртуозними пасажами скрипки. Середній розділ у флейти протяжна мелодія соло, з іспанськими мотивами. Загалом п'єса нагадує людські переживання та пошуки себе, що так притаманне французькій музиці ХХ століття, але при цьому вона легка в прийнятті. Інструменти також можуть змінюватись на гобой та клавесин, але тоді образи стануть більш роздумливі

та менш ліричні. М'якість та співучість тембрів скрипки, флейти та фортепіано дуже гармонійно передають головну ідею твору в цілому.

«Арія для флейти, скрипки та фортепіано» написана Ж. Ібером у 1927 році. Твір несе в собі досить чуттєвий та ліричний характер, мелодія розливається дуже ніжною та м'якою лінією протягом всього твору, наче лунає спокійний діалог. Композитор повністю врівноважив звукові та тембральні якості інструментів за рахунок діапазону, виконуючи партії у середніх регістрах. Рух мелодії плавний, без широких стрибків та різких переходів, майже постійно штрих «legato». Динамічні градації спокійні, природні та гармонічні. Іноді використовуються елементи канону, розпочинає фортепіано, далі скрипка на 3 долю і з нового такту вступає флейта. Такі прийоми посилюють зв'язок між партіями, котрі підхоплюють один одного.

Якщо ж звернути увагу на твори більш великого складу, то ми можемо відмітити, що у XX столітті композитори намагалися писати твори з таким складом для створення ідеї концерту та віртуозності. Оркестрові колективи були одним з найпопулярніших та ведучих складів в період неокласицизму та експресіонізму. Одним із таких прикладів став «Сад Самоса» для флейти, труби, кларнету, скрипки, віолончелі та ударних Ж. Ібера, написаний у 1924 році. Твір побудований за принципом врівноваження всіх голосів складу, при чому періодично відводиться сколююча партія кожному інструменту. Складається з 5-ти частин – Увертюра, Танець, та 3 Прелюдії.

Перша частина досить жвава й кожен інструмент не виходить на перший план, а навпаки всі між собою врівноважені та гармонійні, лише гострий тембр труби на початку твору звучить як звклик та виділяється серед загального звучання ансамблю. Відчуваються східні інтонації, наявність альтерацій, зміни розміру. Друга частина соло флейти з акомпануючими ударними та «pizz» струнних. Звучить віртуозна та технічна мелодична лінія, використаний широкий діапазон інструменту та досить скляний пронизуючий тембр. Третя частина соло струнних у ліричній мелодії, відбувається напружений діалог між скрипкою та віолончеллю. В цілому, ця частина за емоційним станом та

розвитком мелодії схожа до другої, але додається партія кларнету. Четверта частина знову звучить повний склад, але помітно в деяких фрагментах помітно висуваються інструменти кожен на передній план й разом поступово підходять до загального яскравого фіналу.

У творі «Сад Самоса» композитор продемонстрував кожен інструмент з технічної та ліричної сторони, показав красу тембру та віртуозність виконання. Якщо поглянути на музичну картину в цілому, то ми можемо помітити, що композитор часто використовував паралельні ходи, контрастні рухи мелодії у інструментів, постійну зміну розміру, альтерації, елементи орнаментики. В цілому твір побудований на *tutti* та окремих фрагментах, в яких відбуваються діалоги між інструментами, що за своїм складом досить експериментальні.

Стильові особливості камерного репертуару Ж. Ібера ґрунтуються на різноманітних за складом творах, різних жанрів, досить невеликого розміру. Композитору притаманні образи тонкої лірики, споглядальності, роздуму й контрастні їм позитивні, радісні, з елементами гумору. У творах яскраво продемонстровані виразні та технічні можливості інструментів, тембральні особливості, агогічні відхилення, динамічні градації. Музика творів Ж. Ібера легка у сприйнятті, фактурність не нагромаджена та досить прозора, відчувається речитативність голосів, вишукані мелодійні лінії, дотримання класичних структур жанру.

Висновки до Розділу 2

Метою другого розділу було проаналізувати три різних за жанром твори Ж. Ібера та висвітлити основні стильові композиторські техніки. Для флейти композитор написав наступні твори: «П'єса для флейти соло», «Сонатина», «Концерт», «Дві інтерлюдії для флейти, скрипки і клавесину», «Антракт для флейти і гітари» і декілька духових квінтетів. Можна відмітити, що композитору подобалось писати для ансамблів різних складів, що відображує загальні тенденції мистецтва XX століття.

У своїх творах за участю флейти Ж. Ібер переосмислює звукообразальні можливості флейти. В його доробку вони майже завжди була на першому плані й виконувала головну роль, звучала як одне ціле з оркестром та фортепіано.

В кожному з творів Ж. Ібера відчувається його причетність до французької композиторської школи, що відчувається буквально з перших нот: контрастні образи, ліричні мотиви, прагнення світлих та дзвінких інтонацій, відсутність траурних мотивів, переважання концертної віртуозності, варіаційність мелодій, різноманітність та широкий спектр штрихової та динамічної палітри. Всі ці компоненти прослуховуються у кожному творі Ж. Ібера.

Твори Ж. Ібера вимагають від виконавця певний флейтовий тембр, досить ніжний та прозорий. В своїх творах він також задіяв нові виконавські прийоми: фрулато, флажолети, велика кількість орнаментики.

Проаналізовано інтерпретацію Концерту для флейти з оркестром Ж. Ібера Е. Паю та М. Дьомін. Визначено, що різниця трактовки композиторського твору обумовлена приналежністю до різних виконавських шкіл.

ВИСНОВКИ

Флейта один з духових інструментів, репертуар якої складає велика кількість творів від бароко до сучасності. Багато років вона несла образ пасторальності і була образом божественного духу. Практично протягом усього XX століття тривав процес технічного вдосконалення інструменту - використовувалися нові матеріали для його виготовлення, видозмінювалися пропорції конструктивних елементів, з'являлися додаткові клапани, що істотно розширювало технічні та образно-виразні можливості флейти. Саме тому, у XX століття грані її образності розширилися, композитори того часу звернула на неї увагу і почали писати твори не лише для флейти соло, а й доручали важливі партії в оркестрі, писали масштабні камерні твори, включали до складу різноманітних ансамблів. Флейта зазвучала по новому, відкрилася її нова епоха.

До початку XX століття флейта мала довгий шлях еволюції від сольного до інструменту виконуючого твори з клавесином, фортепіано й в оркестрі не лише як оркестрант, а й солюючий інструмент. На початку свого становлення флейта несла за собою духовний образ, пасторальний та кантиленний, на далі ж фарби її образів розширювалися й могли бути дуже несподіваними.

Композитори писали для флейти у різноманітних жанрах, стилях та усвідомлення композиторами специфіки яскравих виразних властивостей інструменту, допомогло їм розкрити та створювати для флейти насичені драматургічно-образні твори з глибоким змістом. Можна також відмітити, що флейтовий концерт і соната другої половини XX століття вступають в діалог з епохами бароко та класицизму, зберігаючи жанрові аспекти та образну сферу.

Музика французьких композиторів XX століття складає великий пласт у репертуарі флейтистів. Французькі композитори люблять прозору і рухливу музичну тканину, чисті звуки фарби». Французька музика відрізняється від музики інших національностей своєю пластичністю та витонченістю.

Жак Ібер французький композитор, його стиль легкий, жартівливий. Мініатюри у його доробку значно перевищують кількісно крупні форми. В цих творах важливі всі деталі, вони вимагають від виконавця обдуманості, чіткого та точного виконання всіх елементів виразності.

Виконаний нами аналіз трьох різних за жанрами творів допоміг прослідкувати особливості творчого мислення композитора. «П'єса» перед нами в образі роздуму, речитативу, в ній поєдналися плавні лінії головної партії і скерцозність другої. Твір досить легкий для сприйняття, має не насичений драматургією образ, мелодія рухалась спокійно й розмірено.

«Сонатина» мала досить жвавий, жартівливий характер, складалась з двох частин, контрастних у змістовному і музичному плані. Сонатина витримана в класичній формі, насичена контрастністю, нагадує пейзажний образ, що притаманно музиці Франції ХХ ст.

«Концерт» видався найдраматичніших та насичений. Побудований за принципами класичного концерту, з каденцією для соліста, з насиченою оркестровою партією, діалогами між солістом та оркестром, різноманітною штриховою та динамічною палітрою, наявності та поєднання віртуозністю й ліричністю образного змісту. Концерт Ж. Ібера є яскравим представником класичного концерту для флейтистів та є одним з обов'язкових творів на різноманітних міжнародних конкурсах для виконавців.

Також досить показовим стала інтерпретація двох виконавців, що чітко продемонструвала образний зміст концерту для флейти й дала змогу проаналізувати різне прочитання твору. Е. Паю та М. Дьомін є яскравими представниками сучасного флейтового мистецтва, що відносяться до різних виконавських шкіл. Аналіз виконання ними концерту Ж. Ібера виявили особливості їх інтерпретування, завдяки технічним особливостям, тембральним та емоційним. Е. Паю виконав твір більш декламаційно та насиченими тембральним забарвленням, його музичне фразування відрізнялось чіткістю, акцентуванням, агогічними відхиленнями. Кожна нота

Е. Паю у даному концерті була виконана таким чином, що відчувалась важливість кожної з них. Він виконав концерт більш глибоким змістом, з художнім забарвленням, насиченим тембральним забарвленням. М. Дьомін в свою чергу показав віртуозність, легкість та емоційність концерту. Звук його інструменту був настільки легким та прозорим, що концерт набував дивовижної легкості та невагомості.

Всі твори виконані у класичній структурі, побудовані за принципом контрасту. Твори насичені емоційністю, динамічним та штриховим розмаїттям, орнаментикою, не нагромадженою фактурою, постійного діалогу соліста з акомпанементом. Ж. Ібер композитор, що пише прозору та легку музику, розкриваючи при цьому інструмент з його технічними можливостями.

Поява нових творів в репертуарі інструменталістів це народження нових традицій та ідей, тому у подальшому всі вони потребують наукового та музичного осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановський М. Мислення, мова, семантика. Проблеми музичного мислення: Зб. ст. / Ред. М. Арановського. Москва: Музика, 1974р. С. 90 – 127.
2. Асаф'єв Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
3. Беленов Л. Д. Питання методики навчання гри на духових інструментах в консерваторіях Франції. Москва, 1975. С. 139 - 158.
4. Брянцева В. Ж.Ф. Рамо і Французький музичний театр. Москва : Музика, 1981. 306 с.
5. Браудо Е. М. Всеобщая історія музики. Том 2. Москва : Музика, 1930. 166с.
6. Гасій О. В. Деякі питання, пов'язані з виконання фортепіанної музики французьких композиторів. URL : <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=10444> (дата звернення 16.03.2021)
7. Гінзбург Л.С. Камерна музика в сучасній музичній практиці // Камерний ансамбль: Педагогіка і виконавство / Под ред. К. Х. Аджемова. Москва : Музика, 1979. С. 160 – 167.
8. Геварт Ф. О. Новый курс инструментовки / пер. с фр. Н. Арса. Москва : Музика, 1892. 82 с.
9. Гусарова А. Флейта в камерно-инструментальной музыке композиторов республики молдова второй половины XX – начала XXI веков Кишинев, 2018. 121 с.
10. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро : Ліра, 2020. 304 с.

11. Давидова В. «Я - флейта»: про одну межу образу. URL : <http://www.21israel-music.com/Floete.htm> (дата звернення 02.03.2021)
12. Дзисюк В.Ю. Гра на флейті як художній феномен: Автореф. дис ... канд. Мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
13. Должиков Ю. Артикуляція і штрихи при грі на флейті. Питання музичної педагогіки: Сб.статей. [Сост.Ю.Усов]. Москва : Музика, 1991. Вип. 10. С. 113– 121.
14. Друскін М. Про західно-європейську музику ХХ століття. Москва : Сов. композитор, 1973. 272 с.
15. Захарова В. Флейтова культура Франції: генезис, шляхи і закономірності розвитку : дис ... канд. 17.00.02 / Санкт- Петербург, 2008. 246 с.
16. Карп'як А. Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7. Рівне: Волинські обереги, 2015. 200 с.
17. Кванц І. Досвід наставлення гри на поперечній флейті / пер. З нім. І. Шрайбер і І. Кравець. Диригентське виконавство. Москва : Музика. 1975. С. 10 – 63.
18. Конен В. Історія зарубіжної музики ХІХ ст. Москва : ГМІ, 1958. 386 с.
19. Куницька Р. Французькі композитори ХХ століття. Москва : Музика. 1978. 265 с.
20. Кюїзанье Ж. Етнологія Франції : Наукове видання. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та енології НАН України, 2007. 113 с.
21. Левін С. Духові інструменти в історії музичної культури. У 2-х ч. Ч. 2. Ленинград : Музика, 1983. 190 с.
22. Ліванова Т. Історія західно-європейської музики до 1789 р. 2 т. Москва : Музика. 1982р. 622с.

23. Лобанова М. Музичний стиль і жанр: Історія і сучасність. Москва : Сов. композитори, 1990. 312 с.
24. Лукацька А. Жанрова специфіка флейтової камерно-ансамблевої музики французських композиторів першої половини ХХ століття. Зб. наук. Ст. С. 449-456 Режим доступу: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2016/2466-39051607449L.pdf> (дата звернення 01.04.2021)
25. Мазель Л. Естетика і аналіз. Рада. музика. 1966. №12. С. 20– 30.
26. Медушевский В. Інтонаційна форма музики. Москва: Композитор, 1993. 268 с.
27. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
28. Музыка ХХ століття: Твори для флейти соло. Упоряд. і комент. А. Шатских. Москва : Музыка, 2002. 32 с.
29. Мутузкін І.А. Флейта в музичній культурі початку ХХ століття: до питання про самовизначення інструменту // Вісник Нижегородського університету ім.Н.А.Лобачевского №6. Нижній Новгород: Изд-во Нижегородського держуніверситету, 2009. С.148– 153.
30. Назайкинський Є.В. Стиль і жанр в музиці: Учеб. Посібник для студ. вищ. навч. Закладів. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
31. Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2018. С. 162– 166.
32. Раабен Л.Н. Камерно-інструментальна музика першої половини ХХ століття: Країни Європи і Америки: Дослідження. Ленинград : Радянський композитор, 1986. 200 с.
33. Розеншильд К. Музыка Франции XVII - початку XVIII ст. Москва : Музыка. 1979. 64 с.

34. Рубцова Д. «Французська інструментальна школа XVII – XIX століття : аспекти національної стилістики». Зб. статей «Культурная жизнь Юга России» №2 (65)., 2017. С. 28– 32.
35. Стригін Є.В. Музика XX століття: Учеб. Посібник для студ. Муз.уч. і вузів. Бійськ : Видавничий дім «Бия», 2006. 280с.
36. Толмачев Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие. Томбов. 2006. 194с.
37. Тризно Б.В. Флейта. Москва: Музыка, 1964. 50 с.
38. Усов Ю.А. Історія закордонного виконавства на духових інструментах: автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства. Москва, 1979. 54 с.
39. Холопова В. Н. Музыка як вид мистецтва. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 319 с.
40. Чжан Цзіньцзюнь. Флейта в контексті італійського інструментального стилю бароко. Суми, 2020.
41. Цуккерман В. Музичні жанри і основи музичних форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
42. Царьова Є. До проблеми стилю / З історії зарубіжної музики, ред.-упоряд. С. Н. Пітіна. М., 1971. С. 19– 34.
43. Шибінська А. Програмна музика та її витоки // Юго – Російський музичний альманах. 2020. №3. С. 36– 42.
44. Шнеерсон Г. Французька музика XX століття. Видання друге, доповнене і перероблене. Москва : Музыка, 1970. 576
45. Boenke Heidi M. Flute Music by Women Composers: An Annotated Catalog / Boenke Heidi M. - Westport: Greenwood Press, 1988. 211 p.
46. Деякі питання, пов'язані з виконання фортепіанної музики <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=10444> (дата звернення 16.03.2021)
47. Flute and play. Wu Ji compiled Beiyue Arts Press, 2000. Rowen R. Early Chamber Music / Rowen R. - Columbia University Press, 1949. 204 p.

48. Музична культура Франції : веб-сайт. URL : <http://moinoty.net/stati/muzykalnaya-kultura-francii.html> (дата звернення 10.10.2020)
49. Песа для флейти соло : Інтерпретація : веб-сайт. URL : https://sc.edu/about/offices_and_divisions/research/news_and_pubs/caravel/archive/2013/2013-caravel-flute.php (дата звернення 21.03.2021)
50. Жак Ібер : веб-сайт. URL : <https://www.kennedy-center.org/artists/i/ia-in/jacques-ibert> (дата звернення 12.12.2020)
51. Журнал «Грамфон» (Жак Ібер, К. Нільсен) : веб-сайт. URL : <https://www.gramophone.co.uk/review/ibert-nielsen-flute-concertos> (дата звернення 23.02.2021)
52. Жак Ібер. Французький композитор, якого часто забувають ... : веб-сайт. URL : <https://www.classical-music.com/composers/jacques-ibert/> (дата звернення 14.02.2021)
53. Жак Франсуа Ібер : веб-сайт. URL : https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/IBER_ZHAK_FRANSUA.html (дата звернення 28.01.2021)