

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

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

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ЕПОХИ ПІЗНЬОГО
РОМАНТИЗМУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ В. БЛОДЕКА:
КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

Вербіної Наталії Олександрівни

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

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

Вербіна Н. О.



Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. В. БЛОДЕК ТА ЧЕШСЬКА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ.....	7
1.1 Чешська національна музика другої половини XIX століття.....	7
1.2 Творча постать В. Блодека в чешській романтичній музичній культурі....	23
1.3 Стилiстичнi особливостi композитора: вiд формування до професiоналiзму.....	25
1.4 Інструментальна панорама композиторського доробку В. Блодека.....	27
Висновки до розділу 1.....	35
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ЯК ВТІЛЕННЯ ХАРАКТЕРНИХ РИС КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В. БЛОДЕКА.....	39
2.1 Історична еволюція жанру концерту для флейти до часів В. Блодека.....	39
2.2 Жанрово-стильові особливості флейтового концерту В. Блодека.....	44
Висновки до розділу 2.....	50
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНИЙ ОГЛЯД КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В. БЛОДЕКА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ НІМЕЦЬКОГО ТА ЧЕШСЬКОГО ФЛЕЙТИСТІВ З ОРКЕСТРОМ.....	53
3.1 Концерт для флейти В. Блодека у виконавчій інтерпретації Карла Бернхарда Себона.....	54
3.2 Концерт для флейти В. Блодека у виконавчій інтепретації Яна Гецла....	56
Висновки до розділу 3.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	65

ВСТУП

У другій половині XIX століття класична флейта завдяки численним зусиллям виконавців та композиторів отримала повноцінний розвиток у жанрі концерту для духових інструментів. Зокрема, у чеському пізньому романтизмі у жанрі концерту вирішальну роль зіграла постать Вілема Блодека – флейтиста-віртуоза, композитора, який звертався до жанру концерту та писати для флейти, щоб розширювати її репертуар і виносити його на велику сцену. І так поступово флейта почала звучати у великих концертних залах.

Вілем Блодек присвятив своє життя традиціям чеського мистецтва, не міг пройти повз цей інструмент, який у епоху романтизму не мав популярність. Композитором для флейти написано невелика кількість творів, про те вони стали «класикою» у флейтовому репертуарі.

Одним з яскравих зразків академічної чеської музики XIX століття можна вважати його Концерт для флейти D-dur із оркестром. Цей твір займає важливе місце у флейтовій творчості композитора завдяки вмілому поєднанню технічних та мистецьких засобів. Через необхідність виконувати концерт з достатком віртуозних виконавських можливостей, його виконують не часто, тому твір мало вивчено в царині музикознавства, принаймні у вітчизняному.

Усе це зумовлює *актуальність* обраної теми. Також досвід порівняльної характеристики допоможе флейтистам-виконавцям глибше проникнути у задум автора. Для порівняльної характеристики обрані записи німецького та чеського виконавців.

Метою магістерської роботи є виявлення особливостей композиторської та виконавської інтерпретації Концерту для флейти з оркестром №1 D-dur В. Блодека у порівнянні виконавських версій Карла Бернхарда Себона та Яна Гецла.

Об'єктом дослідження є інструментальна творчість Вілема Блодека, **предметом** – жанр пізньоромантичного концерту для флейти з оркестром

В. Блодека у виконавських інтерпретаціях Карла Бернарда Себона та Яна Гецла.

Поставлена мета зумовила необхідність вирішення наступних *завдань*:

- охарактеризувати епоху пізнього романтизму та її музичних діячів;
- здійснити аналіз творчої біографії В. Блодека;
- зазначити стилістичні особливості блодеківського композиторського почерку;
- окреслити інструментальну панораму творчості чеського композитора;
- розглянути жанрову еволюцію флейтового концерту до часів В. Блодека;
- визначити жанрово-стильові та композиційно-драматургічні особливості концерту;
- проаналізувати та порівняти виконавські версії відомих флейтистів-виконавців;
- зробити висновки щодо проведеного дослідження.

Теоретичною базою роботи є:

- *дослідження творчості В. Блодека*: Šourek O. (Шоурек Отакар) [21, 22, 23], Tyrrell J. (Тірелл Джон) [26], Helfert V. (Гельферт Володимир) [15], Smaczny J. (Смачний Ян) [20], Krupa J. (Крупа Ян) [17], Vysloužil J. (Вислоужил Їржі) [27], Rásek J. (Рачек Яромир) [19] та ін.

- *праці з історії чеської національної музики*: Beckerman M. (Беккерман Майкл) [11], Taruskin R. (Тарускін Річард) [24].

- *статті про жанр інструментального концерту*: Антонова Е. Г. [1, 2],

- *дослідження з питань інструментального духового виконавства та інтерпретації*: Громченко В. В. [5], Апатський В. М. [3, 4], Москаленко В. Г. [8] Карчмарик В.П. [7, 8, 9], Карпяк А.Я. [6].

Наукова новизна результатів полягає у першій спробі в українському музикознавстві дослідити композиторську та виконавську специфіку відомого концерту чеського композитора.

Методологічна база. У магістерській роботі використані наступні методи:

- *історичний*, що виявляє особливості розвитку чеського мистецтва пізньоромантичної традиції;
- *біографічний*, що дає змогу прослідити основні етапи творчості В. Блодека;
- *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування музичних творів різними виконавцями;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення індивідуально-авторського стилю у флейтовій творчості;
- *функціональний*, необхідний для здійснення аналізу досліджуваного твору в аспекті єдності змісту й форми;
- *інтерпретаційний*, досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського музичного твору.

Матеріалом дослідження слугувала партитура й клавір Концерту для флейти з оркестром D-dur № 1, а також його аудіоверсії у виконанні Карла Бернхарда Себона та Яна Гецла з оркестром.

Апробація результатів дослідження було здійснено на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні), 20–21 травня 2023 р.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія інструментального виконавства», «Флейта», «Методика виконавства на дерев'яно-духових інструментах»; в науковій та методичній роботі фахівців – викладачів, студентів-флейтистів середнього й вищого рівнів мистецької освіти.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження 67 сторінках, основний текст викладено на 59 сторінках, список використаних джерел налічує 28 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ВІЛЕМ БЛОДЕК ТА ЧЕШСЬКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1 Чеська національна музика другої половини ХІХ століття

Пишучи про абстрактні принципи музичної композиції у своєму дослідженні 1910 року «Значення реальних мотивів», Леош Яначек робить наступне загадкове зауваження: «Живити інструментальні мотиви чеськістю (Ceskost) – це значить лише віднести їх до джерела, в сучасність, у сферу чеськості». На перший погляд слово «чеськість» може здатися кумедним, витвором своєрідного і мінливого розуму Яначека? Але справа в тому, що кожен дослідник, на думку Майкла Беккермана, який намагається займатися чеською музикою ХІХ століття, врешті-решт намагається сформулювати той самий елемент, який робить чеську музику чеською [11].

Наприклад, Альфред Ейнштейн у своїй книзі «Музика романтичної епохи» 1947 року пише про камерні твори Сметани: «Всі три композиції автобіографічні, сповнені оригінальних і енергійних винаходів, але формально нерозвинені і рапсодичні. Проте всі три твори не лише дуже персональні: вони дуже чеські». Далі слідує вагітне запитання: «У чому полягає цей «чеський» елемент? У справжньому використанні народних мелодій? Сметана ясно бачив, що на цьому справа не закінчується». Залишаючи питання відкритим, Ейнштейн продовжує обговорювати опери, але повертається до ідеї "чеськості" у своїх заключних зауваженнях про «Продану наречену»: «Чеським» елементом не був костюм чи народний маскарад; духовним елементом не був психологізм чи натуралізм: і таким чином був реалізований ідеал веселої народної опери». Кінець дослідження, залишаючи читачеві лише уявлення про те, чим не є «чеськість»!

Першим завданням музикознавця Майкла Беккермана стає обмеження поля пошуку. По-перше, на його думку, пошук «чеськості» почнемо з історичного періоду від 1850 року і далі. Хоча деяким раннім творам чеських

композиторів притаманні якості, які дехто називає «характерно чеськими», самосвідомий націоналізм і пов'язане з ним прагнення надати музиці специфічних національних елементів з'являються, здається, лише приблизно в середині XIX століття. Якщо ми не можемо виокремити «чеськість» у цей період, ми ніколи не кричимо [11].

По-друге, під чеською музикою ми маємо на увазі музику, написану чеськими та чеськомовними композиторами, які сприймають себе як частину західноєвропейського музичного мейнстріму. Занадто часто національну музику вважають «діалектами так званого німецького мейнстріму. Це поняття справді заплутане.

По-перше, мейнстрім за визначенням живиться змішаними водами різноманітних племен. Крім того, до ідеї специфічно німецького мейнстріму слід ставитися з певною підозрою, адже будь-яка течія без Берліоза, Шопена та Ліста не є «основною», а будь-яка течія, що включає їх, не є німецькою. Від самого початку чеська музика була частиною західноєвропейської традиції. Свого першого успіху Сметана досяг не як творець чеського національного стилю, а як представник сучасної музики в Гетеборзі, Швеція. Його головними музичними зразками були не Стаміш, Ворсек і Томашек, а Моцарт, Бетховен, Шуберт, Ліст і Вагнер». Дворжак завжди підтримував тісні контакти з Віднем і жадібно вивчав партитури Шуберта, Ліста, Брамса та Вагнера. Навіть пристрасний слов'янофіл Ланадек стежив за подіями на Заході набагато уважніше, ніж за музичними подіями в його улюбленій росії. Мартін був неперевершеним космополітом, навчався у Сука в Празі та у Русселя в Парижі [11].

Якщо всі ці композитори були так тісно пов'язані із західноєвропейськими традиціями, навіщо шукати якийсь гіпотетичний чеський елемент, який міг би їх об'єднати? Відповідь очевидна. Майже всі видатні чеські композитори, які працювали в цей період, у різний спосіб наполягають на тому, наскільки вони чеські і як вони хочуть, щоб їх вважали

частиною певної традиції. Наступний зразок висловлювань це чітко демонструє [11].

Б. Сметана: Я, згідно з моїми заслугами і згідно з моїми зусиллями, чешка і творець чеського стилю в галузі драматичної і симфонічної музики – виключно чеського.

А. Дворжак: Вибачте, але я лише хотів вам сказати, що митець також має свою країну, в яку він повинен твердо вірити і до якої повинен мати палке серце.

Л. Яначек: Мій останній творчий період – це новий струмінь моєї душі, яка примирилася зі світом і прагне лише бути поруч зі скромною чеською людиною.

Й. Сук: Я ні перед ким не вклоняюся, окрім власної науки про афери та нашої шляхетної пані Музики. І в той же час я знаю, що таким чином я служу своїй совісті і прославляю великих людей періоду нашого пробудження, які навчили нас любити свою країну.

Хоча ці п'ять висловлювань демонструють тісний зв'язок між авторами та їхньою країною, вони не розкривають багато чого про саму музику. Що означає створити «виключно чеський стиль», особливо для такого композитора, як Сметана, який сказав про Ліста: «Дозвольте мені відверто зізнатися, що я маю йому дякувати за все, чого я досяг? До чого призводить «палке серце» Дворжака, хто такий «скромний чех» з уяви Ланячека, і як Йозеф Сук «служить своїй країні»? Нарешті, чи можна знайти у Мартіню «життєві ритми» Мартіню в будь-якій музичній культурі? І чи під «чеською народною ідіомою» він має на увазі пісні Західної Чехії, Східної Моравії чи Словаччини? Якщо пошук «чеськості», який починається з цього метафізичного кінця спектру, здається фрустрацією, то короткий погляд на «науковий» кінець ще більше збиває з пантелику. З теоретичної точки зору, здається дуже мало ймовірним, що ми знайдемо саме чеські музичні елементи.

Наприклад, припустімо, що «чеськість» складається з певних музичних рис, які можна об'єктивно перевірити та аналітично визначити, а саме

1. Акцент на першій долі такту (пов'язаний з мовленням та народною піснею).
2. Синкопованість ритмів (часто пов'язана з характерними танцями).
3. Ліричні пасажі, часто у вигляді тріо в танцювальному скерцо.
4. Гармонічні рухомі окреслені тризвуки з інтервалом у мажорну третину один від одного.
5. Двочастинне письмо з використанням паралельних третин і шостих.
6. Коливання між паралельними мажорними та мінорними ладами.
7. Використання ладів з пониженими сьомою та підвищеною четвертою.
8. Уникнення контрапункту.
9. Використання мелодичних осередків, які повторюють п'яту зверху.

Ці прийоми можна знайти в чеській музиці в достатку, але вони також зустрічаються і в інших творах – наприклад, в «Угорських танцях» Ліста, балетних партитурах Копленда, струнних квартетах Шуберта. Існує також багато «добросовісних» чеських творів, яким бракує цих характеристик. Чи є вони тоді, тимчасово, «не чеськими»? І чи є композитори, які демонструють ці деталі в більшій концентрації, «більш чеськими», ніж інші композитори? Чи повинні ми вважати Ліста, Копленда і Шуберта «почесними чехами»? Насправді не існує жодної музичної деталі, яку можна було б показати як таку, що зустрічається тільки в чеській музиці і ніде більше. Зрештою, чи можна взагалі стверджувати, що цитування автентичних чеських народних мелодій є характеристикою, яка надає твору «чеськості»? [11]

Наприклад, здається, має практично всі передумови чеської національної музики. Вона була написана в Празі в 1867 році, через рік після першого виконання «Проданої нареченої», і використовує теми, взяті з «Шлюбу серед чеського народу» Кулди. Проте звучить вона більше російською, ніж чеською мовою. І справді, це Увертюра на чеські теми Балакірєва, пізніше перероблена і переназвана «В Богемії». Хоча деякі пасажі мають поверхневу схожість зі Сметаною та Дворжаком, це «чеська музика» з

густим «російським» акцентом. Зокрема, третя тема (приклад 2), з її акцентом на першій долі такту, спочатку трактується в манері наигрыша, що повторюється у використанні глінкою «камаринської» теми.

У знайомій темі з «Обмінної нареченої» ми можемо спостерігати, як Сметана поводить ся з подібним матеріалом (приклад 3). Мотив, що майже вдвічі повторює третю тему балакірева, проходить через низку тональностей у наступній манері: F: I-VI-I-|VI-VI^b-I-I. Цей тип патерну зустрічається досить часто у творчості Сметани, Дворжака та пізніших композиторів. Ми також бачимо тут чимало згаданих вище «чехізмів»: акцент на першу долю, танцювальні синкопи, третинні співвідношення, паралельні треті і шості, уникнення контрапункту, коливання між мажорними і мінорними тризвуками. Чи є різниця між прикладами свідченням чеського та російського способу опрацювання матеріалу, чи контрасту стилів балакірева та Сметани? Іншими словами, як відокремити [11]

Приклад 1.

Example 1: Balakirev, *In Bohemia*.



Example 2: Balakirev, *In Bohemia*.



Example 3: Smetana, *The Bartered Bride*, act III, sc. 2.

«національні елементи» від особистих стилів найвпливовіших представників національної школи? Здається, що повноцінне обговорення «чеськості» не може виходити з дослідження лише музичних деталей. Проте, можливо, ці деталі, розглянуті у зв'язку з більш рапсодичними висловлюваннями чеських композиторів, можуть привести нас до більш сприятливої точки, розташованої в середині нашого аналітичного континууму, де «чеський стиль» може бути поміщений у ширший контекст [11].

Коли Йозеф Сук вихваляв «великий народ, який навчив нас любити свою країну», він мав на увазі не простий патріотизм чи політичний націоналізм, а узагальнював ефект національного пробудження на чеських землях, оскільки цей «великий народ» навчив чехів бачити всі різноманітні і розрізнені елементи своєї країни як єдність. Таким чином, з точки зору чеських націоналістів, обриси моравських пагорбів, звучання чеської мови на багатьох діалектах, спалення Яна Гуса, вид на Прагу з Градчан і всі народні пісні та старовинні хорали не повинні були розглядатися як окремі, не пов'язані між

собою сутності, а як триєдине ціле, що належить до єдиного цілого. Крім того, вважалося, що будь-який чеський музичний стиль повинен впливати з цього контексту і відобразити його. Це поняття «виключно чеського» стилю вперше повністю розробив і реалізував Бедржих Сметана. Тому пошук основи, на якій він був створений, і способу, в який він передавався, має бути важливою частиною нашого дослідження, якщо ми хочемо стверджувати, що «чеськість», а не просто об'єктивна колекція музичних матеріалів, виникає з певного контексту. Є ще дві причини для того, щоб спробувати створити модель чеського стилю Сметани в якості попереднього кроку. По-перше, хоча він, можливо, і не був першим чеським композитором, який переймався подібними питаннями, він був найбільш виразним і агресивним в обговоренні своєї мотивації [11]:

«Я сподіваюся, що якщо я ще не досягнув мети, яку поставив перед собою, то принаймні наближаюся до неї. А мета ця – довести, що ми, чехи, не просто музиканти-практики, як нас називають інші народи, кажучи, що наш талант лежить тільки в пальцях, а не в голові, а що ми наділені творчою силою, що ми маємо свою власну характерну музику».

По-друге, він став настільки потужною творчою силою на чеських землях, що наступні композитори мали справу не лише з власним поєднанням чеських і західних елементів, але й з потужною особистою інтерпретацією Сметани, як писав про музику Сметани Леопольд Яначек: «Ця чеськість у музиці, настільки відчутна, що її навіть можна виміряти». Він писав, що «це чеськість у музиці». Він назвав три фундаментальні характеристики: Любов Сметани до природи, його зацікавленість подіями повсякденного життя і здатність викликати в пам'яті глибокі сторінки чеської історії. З цієї причини він був «*čestejší*» або «більш чеським». Але, за словами Яначека, він також знав мислення Заходу, Вагнера і Ліста, а тому був «*světovější*» або «більш універсальним». З цієї перспективи бачення чеської музики Сметаною прагне об'єднати реальну чи уявну славу минулого нації з не менш чудовими чудесами прогнозованого майбутнього. Одразу зазначимо, що цей принцип

лежить в основі майже всіх націоналістичних філософій і, можливо, є центральною характеристикою романтизму. Щоб відтворити чеське минуле, Сметана культивував численні історичні теми, персонажі та символи, такі як бранденбуржці, Лібузе, Сарка, гусити та Вишград, а також міфи та фантазії, такі як Бланк та Диявольська стіна. Музично вони символізувалися як оригінальним тематичним матеріалом, таким як знаменитий вишеградський мотив, так і автентичними історичними мелодіями, такими як гуситська військова пісня «Ktoz is Vozi bojovníci» [«Ви, хто є воїнами Божими»].

Майбутнє пропонувалося через поєднання специфічно чеської тематики з найпрогресивнішими тенденціями європейської музики, дослівно «музика майбутнього». Подібно до того, як балакірева наприкінці 1860-х років на росії спіткало горе частково через те, що його вважали союзником нової музики, так і Сметану звинуватили в тому, що він був модерністом, який бажав побудувати музичний стиль на перспективних, сучасних, «нечеських» традиціях. У своєму прагненні відтворити минуле технікою майбутнього Сметана був дуже близьким до свого часу і, без сумніву, зазнав впливу Ліста та Вагнера [12].

Але саме в тому, як він поєднував минуле і майбутнє, Сметана відрізняється від багатьох своїх сучасників, адже він створив "вічне сьогодення чеського народу через використання місцевої тематики, як у «Проданій нареченій», «Поцілунку» та «Двох вдовах», а також через відображення чеської сільської місцевості в таких творах, як «З богемських лісів і полів» та «Vltáva». Треба пам'ятати, що хоча роздуми про націоналізм передбачають певний рівень абстракції, для чехів нація була дуже відчутним явищем.

Любов до країни означала любов до озер, розташування полів, річок, міст і сіл, а також до історичних, політичних і мовних чинників. Зрозуміло, що це вічне сьогодення музично символізувалося народною піснею і танцем, а також передавалося через різні рівні фольклорної стилізації.

Рецепт чеського стилю, запропонований Сметаною, передавався через кілька поколінь чеських композиторів. У певному сенсі Сметана був для

чеських земель тим же, чим Вагнер для Європи; незалежно від того, чи приймали композитори його підхід, чи ні, всі вони були йому певним чином зобов'язані. Справді, чеські композитори не могли уникнути ні Сметани, ні один одного, і можна уявити собі таких композиторів, як Сметана, Дворжак, Яначек, Форстер, Сук, Новак, Мартіну та багатьох інших, як своєрідну велику мистецьку родину. Розглянемо лише деякі з них: Дворжак грав під диригуванням Сметани; Сметана написав свої «Чеські танці» у відповідь на «Слов'янські танці» молодшого композитора. Яначек боготворив Дворжака і диригував моравськими прем'єрами багатьох його творів. І Сук, і Новак навчалися у Дворжака, і Сук одружився з його донькою [11].

Яначек, Форстер, Новак і Сук знали один одного, а двоє останніх були особливо близькими в певні періоди. Саме Сук, учень Дворжака і вчитель Мартіну, стояв посередині, так би мовити, найбільш обізнаний з традицією:

У визнанні Яначека я бачу визнання чеської музики. Сметана, Дворжак і Яначек – це фундаментальні стовпи чеської творчої музики. Не можна сказати, що чеська музика досягла своєї найвищої точки. Ми бажаємо їй подальшого гордого і здорового розвитку, так само, як Сметана, Дворжак і Яначек, звісно, бажали б такого розвитку, на який вони заслуговують.

Засоби, за допомогою яких інші композитори передавали, інтегрували та інтерпретували ідеї Сметани про чеську музику, є досить складними і заслуговують на окреме дослідження. Навіть у найзагальніших рисах зрозуміло, що певні елементи були використані для того, щоб запропонувати контекст та ідентифікувати себе з «виключно чеською» традицією. Наприклад, у найширшому сенсі, вибір Сметаною сюжетів з чеської історії як основи для оперних і програмних творів має аналог буквально в сотнях творів наступних композиторів. Зв'язок з традицією конкретизується також використанням музичних символів, багатих на асоціативні можливості. Одним з найважливіших з них є вже згадуваний *Ktoz isú Vozi bojovnici* («Ви, що є воїнами Божими»), потужний декламаційний гуситський хорал. Оригінальна версія з'являється в *Listebnický kancional* 1420 року» і відрізняється в

незначних деталях від версії Млади Болеслава 1530 року, яку використовував Сметана та пізніші композитори (іл. 4). У фіналі опери «Лібусе» мелодія повторює пророчі слова Лібусе про гуситів (іл. 5):

«Земля тремтить по всій поверхні і

Трясеться до глибини.

І тільки вони стоять твердо».

У програмному контексті «Ма влади» мелодія перетворюється на остинато, яке пронизує дві фінальні частини – «Табор» і «Бланік». Сам Сметана чітко артикулював значення цього мотиву: «Зміст цього твору неможливо детально проаналізувати, бо він охоплює гуситську гордість і славу та незламний характер гуситів. На основі цієї мелодії розвивається воскресіння чеського народу, його майбутнє щастя і слава». Таким чином, він чітко асоціював цю мелодію з чеською долею, знову пов'язуючи минуле з майбутнім. Цю традицію «гуситської гордості і слави» Дворжак продовжив у Гуситській увертюрі 1883 року, яка поєднала дух гуситських часів, представлений цією темою, з більш ранніми моментами чеської історії, зображеними за допомогою використання варіанту знаменитого хоралу «Святий Вацлав» або «Хорал святого Вацлава». На початку твору фраза з хоралу зіставляється з початком гуситської пісні, у фіналі ці фрази розвиваються далі і звучать у зворотному порядку. Таким чином, Дворжак встановив зв'язок як зі Сметаною, так і з гуситами, і створив ще один музичний символ, який підхопили пізніші композитори [11].

Ствердження Йозефа Сука про те, що схожість головної теми його «Праги» з гуситською мелодією є випадковою (т. 7), є найкращим доказом. Якщо ми повіримо йому на слово, то побачимо, наскільки глибоко такі мотиви сягають у серцевину традиції. Можна припустити (хоча й не довести), що «гуситський лад» дає про себе знати в чеській музиці навіть за відсутності програмних підстав, як у фіналі «Глаголичної меси» Яначека та на початку останньої частини «Новий світ» симфонії Дворжака [11].

Продовження тенденції Сметани звертатися до прогресивних зразків Західної Європи менш задокументоване і, безумовно, враховуючи той факт, що чеські композитори писали тональну музику і в 1950-х роках, здається, ставить під сумнів будь-які претензії на модернізм. Але на чеських землях

Приклад 2.

Kdož jste bo-ží bo-jov-ní-ci a zř-ko-na-je-ho, pros-tež od Bo-ha po-mo-ci
a dou-fej-te v ně-ho že ko-nec-ně s ním všdycky zří-tě-zí-te.

Example 4: Chorale, *Ye Who are God's Warriors*.

Andante maestoso
con tutta la forza

Example 5: Smetana, *Libuše*, act III, sc. 5.

Andante maestoso
mp (quasi mf)

Example 7: Suk, *Praga*.

існує сильна традиція ненависті до партитур, особливо до пресионістичних пасажів русарри з конкалою. І Новак, і Сук пережили періоди, коли їхню музичну мову відкидали за надмірну хроматичність, тоді

як Яначека, який народився 1854 року, зазвичай обговорюють у контексті композиторів, що народилися на двадцять-тридцять років пізніше. Форстер був раннім поборником музики Малера, а Мартіну, особливо у двадцяті та тридцяті роки, був визнаним членом паризького авангарду, що спирався на багату колекцію музичних стилів, включаючи імпресіонізм, експресіонізм, джаз та атональність [11].

Незважаючи на свою сильну прихильність до авангарду, чехи все ж асоціюються з консервативними течіями. Причиною цього є те, що можна назвати «критичним цементом» дизайну Сметани для чеського стилю: опора на народні музичні моделі та народні стилізації.

Народна музика пронизує чеську музику на всіх рівнях, від найбільш буквального до високо символічного. Перш за все, це традиція нефункціональних, стилізованих танцювальних комплексів, які, здається, діють як парадигми:

Сметана «Спогади про Чехію» 1859

Дворжак Слов'янські танці 1878

Сметана Чеські танці 1879

Яначек Лачинські танці 1890

Зауважимо також, що, створюючи музичні твори на фольклорному матеріалі, чеські композитори автоматично приймали певний тип ритмічної організації, який є закріпленим музичним відображенням чеської мови. Таким чином, типово чеський наголос на першому такті є лише одним кроком від акцентних моделей чеської мови [11].

Сметана і Дворжак також започаткували традицію, яку згодом продовжили майже всі композитори, – аранжування народних пісень і використання народних текстів. Навіть Сук, який використовує у своїх творах небагато народних пісень і танців, має їх на увазі як зразки. Пишучи про ліричну тему зі своєї Фантазії для скрипки з оркестром, він каже: «Це ніби молода чеська дівчина співає просто і зворушливо десь внизу біля лісу. Це пісня наших лісів, полів і лугов» [11].

На народний дух також вказують повторювані символи. Наприклад, образ молодої дівчини, що співає, стає одночасно і звуковим символом, і візуальним ідеалом, що знайшов багате відображення в іконографії того періоду». Мартіну поєднав обидва образи в чарівній метафорі у своєму балеті-ескізі 1925 року «Повстання». Сюжет стосується нестабільності сучасної музичної сцени, в якій панують дикість і какофонія. Критики вбивають себе, і навіть Стравінський покинув сцену. Раптом з'являється молода дівчина в моравському народному костюмі, яка співає просту народну пісню, що втихомирює ворогуючі музичні табори [11].

До цього моменту ми мали справу з групою елементів, які сприяють тому, що Ланачек назвав «чеськість». Але, мабуть, ми повинні усвідомити, що Чехія – це більше, ніж сума її частин; що ці пам'ятки, звуки, події, ідентичності та легенди породжують особливу чуттєвість. «Чеський стиль» з'являється лише тоді, коли чеські та нечеські елементи проходять через цей всеохоплюючий світогляд. Згадаймо хоча б перші рядки «Нареченої адвоката»:

Чому б нам не бути щасливими, коли Бог дає нам здоров'я?

Хто з нас знає, чи майбутні ярмарки застануть нас такими веселими?

Хоча цей твір можна слухати, як казав Ейнштейн, як веселу народну оперу, ці початкові рядки забарвлені тонким передчуттям і накладанням емоційних елементів; хоча уривок і простий, але не простодушний. Ця якість відображена в обробці Сметани, коли після восьми «веселих» тактів тоніки і домінанти відбувається несподіваний перехід до супертоніки через домінанту, що ніби паралельно тонкому пафосу в тексті (пр. 8).

Марк Гермер обговорював, як чеська традиція пастораллі перетинає всі умовні межі, змішуючи сакральне і світське, міське і сільське, локальне і універсальне. Таке взаємопроникнення також є характерною рисою чеської музики, і воно відбувається на найглибшому рівні того, що ми називаємо «чеськістю», де розчиняються традиційні бар'єри між міською вишуканістю і

сільською наївністю, прогресивними і консервативними підходами, популярними і серйозними стилями. У цьому підході вічне змішується з буденним, а абсолютно непідробне співіснує з найбільш стилізованим.

Приклад 3.

Con vivacita

Zen. *mf*

1. Proč by- chom se ne- tě- ši- li, proč by- chom se

Muž. *mf*

2. Kdož z nás ví, zda pouť bu- dou- cí, kdož nás ví, zda

ne- tě- ši- li, když nám pán bůh zdra ví dá, zdra ví dá když nám

pouť bu- dou- cí ve- se- le tak u- hří- da, u- hří- da ve- se

Example 8: Smetana, *The Bartered Bride*, act I, sc. 1.

Таким чином, ми бачимо, що чеська музика тяжіє до простоти і прямої вираження: в ній радість здається такою ж серйозною, як і страждання, повсякденне настільки ж важливе, як і знаменне, а масове та індивідуальне мають однакову вагу. Можна стверджувати, що ця чуттєвість лежить в основі того, як чеські композитори думають про себе і свою музику: у них відсутня позерство і пихатість, жах перед екстерналізацією композиторського ремесла і, зрештою, небажання ставити себе вище за свою музику [11].

Таким чином, осудливий коментар Ейнштейна про музику Сметани як «формально недорозвинену» доречний лише в тому випадку, якщо розглядати музику Сметани з німецької перспективи; з чеської ж перспективи вона є «ідеально розвиненою». Це залишає нас з проблемою. Теорія чеської музики, що ґрунтується лише на музичних деталях, накладає серйозні обмеження, тоді як ширший пошук «чеської» чуттєвості штовхає нас у сферу метафізичних спекуляцій і, зрештою, до незв'язності. Очевидно, що для повного розуміння «чеськості» ми повинні мати як майже абстрактну свідомість, так і водночас уважність до конкретних випадків. Отже, «чеськість», яку ми шукаємо, має з'явитися як результат процесу [11].

Наприклад, початкові акорди *Má vlast* не є специфічно чеськими: I-VI-D6-I в тональності Eb (прим. 9).

Приклад 4.



Example 9: Smetana, *Vysehrad*.

Але коли Сметана зіставляє ці акорди з образом великої скелі Вишеград, і цей образ ще більше абстрагується, перетворюючись на символ стійкості чеського народу, акорди просякнуті чуттєвістю, а чуттєвість прив'язується до чогось конкретного. Просякнуті чеськістю, акорди стають чеськими і передають цю якість навколишньому матеріалу, що, зрештою, переосмислює і посилює саму чуттєвість, яка їх породила. Так само твір або серія творів з виразно чеськими відсиланнями, музичними, програмними або і тими, і іншими, мають тенденцію надавати чеської чуттєвості іншим творам у творчості композитора, які в іншому випадку не мали б такої конотації [11].

У цьому сенсі «чеськість» дуже схожа на живопис. Хоча вона може асоціюватися з певними елементами, вона не обов'язково впливає з них. Якщо підійти надто близько, вона ніби зникає в безлічі деталей, жодна з яких окремо не передає цієї якості. Сутність чеської музики – це не просто сума її частин, вона виходить за їхні межі і змінює їхнє значення.

Таким чином, ми можемо нарешті розрізнити «чеський стиль» і власне «чеськість». Якщо перший можна розглядати як серію описових або аналітичних узагальнень, заснованих на фактичних характеристиках музичного твору, то «чеськість» як така виникає тоді, коли у свідомості композиторів і слухачів чеська нація у своїх численних проявах стає підтекстовою програмою для музичних творів, і як така вона є тим, що оживляє музичний стиль, дозволяючи нам встановлювати зв'язки між вузькими рамками конкретного твору і більш широким, динамічним контекстом [11].

Таким чином, навіть якщо ми не можемо точно визначити «чеськість», так само, як ми не можемо повністю сформулювати «російськість» чи «німецькість», ми повинні усвідомити, що учасники музичного життя дев'ятнадцятого століття вірили в такі речі і цінували їх. Як такі, вони мають розглядатися як «естетичні факти», без яких неможливо чітко інтерпретувати нюанси комунікації в музиці цього періоду. Вивчення чеської музики ХІХ століття має починатися з усвідомлення того, що для чеського композитора та його слухачів Чехія є такою ж реальною, як річка Вітава, вічний образ води Сметани, яка, протікаючи крізь кордони, об'єднує країну, її культуру, історію та народ [11].

1.2 Творча постать В. Блодека у чеській романтичній культурі

Вілем Блодек (чеш. Vilém Blodek, нім. Wilhelm Blodek; 3 жовтня 1834, Прага – 1 травня 1874, Прага) – чеський композитор, флейтист, піаніст і педагог. Народився у бідній родині, першу освіту здобув у німецькій школі піарів у Празі. З 1846 по 1852 навчався у Празькій консерваторії у Антона Айзера за класом флейти та Яна Бедржиха Кітля за класом композиції. Паралельно брав приватні уроки з фортепіано Олександр Драйшок. З 1853 по 1855 викладав музику дітям Людвіка Зелінського Владиславу, Ярославу та Ользі в Любичі, потім повернувся до Праги, де концертував як флейтист і піаніст, а також деякий час був другим хормейстером празького «Чоловічого співацького товариства», для якого на ньому. З 1860 змінив Айзера на посади професора Празької консерваторії за класом флейти, де викладав до 1870 року. Автор школи гри на флейті (1861). Останні роки життя провів у божевільні, де помер у віці 39 років [14].

Ранній період творчості Блодека складався під впливом німецького романтизму, передусім Мендельсона. Згодом став послідовником творчості Сметани, який високо цінував талант Блодека. Твори Блодека, які стосуються зрілого періоду творчості, відрізняються ліричністю мелодики, багатством інструментів та фарб, національним колоритом. Найбільшу популярність здобули комічна одноактна опера «У колодязі» (чеш. V studni; 1867, Прага) та Концерт ре мажор для флейти з оркестром (1862). Автор музики до 60 театральних вистав; був співавтором Сметани у роботі над музикою до урочистостей з нагоди 300-річчя від дня народження Шекспіра (1864) [23].

У 1865 році одружився зі своєю студенткою Марією Дудлебською. Вражений психічною хворобою, він передчасно помер. Його музика пов'язана з музикою Мендельсона, Шумана, Сметани та чеськими мелодіями. Він написав 60 музичних творів для сцени [15].

Окрім композиторської роботи, Блодек також був диригентом і музичним критиком. Він диригував прем'єрою опери Бедржиха Сметани

«Продана наречена» в 1866 році і був головним диригентом Празького тимчасового театру з 1866 по 1870 рік [15].

Вілем Блодек був відомий не тільки як композитор, але й як викладач та педагог. У 1856 році він приєднався до факультету музичного відділення Університету Карла IV у Празі та став професором скрипки та диригування. Він працював там протягом 28 років, до своєї смерті в 1874 році.

Викладацька діяльність Блодека була визнана як відмінна та впливова. Він був пристрасним прихильником викладання теорії музики та її практичних аспектів. Він дбайливо працював зі своїми студентами та сприяв їх творчому розвитку, допомагаючи їм у формуванні власного стилю та здібностей [22].

Блодек також заснував свою власну музичну школу, де він працював над підготовкою молодих талантів. Його викладацький підхід був спрямований на розвиток творчих здібностей та вмінь учнів, а також на підтримку їх самодисципліни та працездатності.

Завдяки своїй викладацькій діяльності та впливу на молодих музикантів, Вілем Блодек став одним з провідних педагогів музичної освіти в Чехії. Він вніс вагомий внесок у розвиток музичної культури країни та допоможе сформувати національний стиль у чеській музиці [23].

Вілем Блодек (Wilhelm Blodek) був чеським композитором, який жив і творив у другій половині XIX століття. Він був відомий своїми операми, симфоніями та іншими оркестровими творами, а також музикою для фортепіано та камерної музики.

Одна з найвідоміших опер Блодека – це «В колодязі», яка була вперше виконана в Празі 1865 року. Це була перша чеська опера, яка була написана на чеську тематику та мову, що викликало певний інтерес серед чеської громадськості. «Власта» стала досить популярною в Чехії та народних державах, але вона не здобула визнання за кордоном Східної Європи [23].

У творчому доробку Блодека є також чотири симфонії, концерти для фортепіано та скрипки, а також камерні твори. Його музика має чітко виражений романтичний стиль, з великою вагою до мелодійності та душевної

виразності. Також в його творчості відчутний вплив чеської національної музики та фольклору. Не зважаючи на те, що Блодек не був дуже відомим за межами Чехії та Східної Європи, його творчість варто враховувати як в історичному, так і в музичному аспектах. Його опери та симфонії відображають національну ідентичність та духовність чеського народу, що робить його музику значущою для культурної спадщини Чехії [21].

1.3 Стилiстичнi особливостi композитора: вiд формування до професiоналiзму

Блодекiвський раннiй стиль характеризується впливом нiмецької традицiї та романтичної музики. Особливо видiляється вплив Шуберта та Шумана, що проявляється в довершенiй формi та емоцiйнiй насиченостi його творiв [22].

Одним iз головних рис раннього стилю композитора є використання мелодiйностi як головної музики музичної виразностi. У творах поєднуються його лiричнi мотиви зi складними гармонiями та полiфонiєю. Він використовував рiзноманiтнi музичнi форми, такi як сонати, романси, фантазiї, варiацiї та iншi.

Блодек також вiдрiзняється високим рiвнем iнструментальної технiки та вправностю в обробцi звуку. У його музицi часто зустрiчаються складнi пасажи та ритмiчнi фiгури, якi створюють враження жвавостi та напруженостi [25]. Цiлком раннiй стиль Блодека можна охарактеризувати як романтичний, лiричний та вишуканий, з вiдчутним впливом нiмецької класичної музики.

У пiзньому стилi Вiлема Блодека вiдчувається бiльш явний вплив чеської національної музичної традицiї, особливо її фольклорних мотивiв та ритмiв. Він також бiльше зосереджується на описi природи та народного

життя. Зріла музика Блодека все більше наповнена народними мелодіями та ритмами, що поєднуються з класичними формами та гармоніями. Він також надає більшій драматичності своїм творам та експериментує зі звуковими ефектами та темпами.

Загалом, пізній стиль Вілема Блодека можна охарактеризувати як більш національний, насичений фольклорними мотивами та ритмами, з більшою драматичністю та експериментами зі звуком.

Вілем Блодек та Фелікс Мендельсон були учасниками та представниками романтичного напрямку в музиці. Вони познайомилися в Лейпцизькій консерваторії, де Блодек навчався у Мендельсона в 1841-1842 роках [25].

Зв'язок між цими композиторами полягав у впливі творчості Мендельсона на Блодека. Мендельсон був відомий своїми романтичними та класичними творами, включаючи симфонії, оперу та камерну музику. Він вплинув на Блодека у створенні його ранніх творів, зокрема у використанні класичних форм та гармоній.

Однак, з часом Блодек став більш цікавим у національній музиці та фольклорі своєї країни, що дозволило йому розвинути власний унікальний стиль. У той же час Мендельсон продовжив свою кар'єру в Німеччині та Європі, де він досліджував музичну спадщину Баха та Генделя [25].

Отже, зв'язок між Вілемом Блодеком та Феліксом Мендельсоном був скоріше впливом та навчанням, ніж плідним співтворчим партнерством. Блодек був вплинутий Мендельсоном, але згодом розвив свій власний стиль, що став виробництвом поза у розвиток чеської музичної культури.

Вілем Блодек та Бедржих Сметана були двома провідними композиторами чеської музики в ХІХ столітті. Обидва були впливовими фігурами в чеській музичній культурі та послідовно важливу роль у формуванні національного музичного стилю [15].

Зв'язок між Блодеком та Сметаною полягав у взаємовпливі їх творчості. Сметана вплинув на Блодека своєю національною тематикою та

використанням чеської мови у вокальних творах. Блодек, у свою чергу, став використовувати фольклорні мотиви та ритми у своїх композиціях, що одним із його внесків у розвиток чеської національної музики.

Блодек і Сметана також працювали над спільними проектами, наприклад, над створенням чеської опери «Дві вдови» (*Dvě vdovy*), до якої Блодек написав музику, а Сметана написав лібрето. Вони також були колегами в Чеській філармонії, де Блодек був диригентом та скрипалом, а Сметана – диригентом та засновником оркестру [15].

Отже, зв'язок між Вілемом Блодеком та Бедржихом Сметаною був заснований на взаємовпливі та спільному зусиль у створенні національної чеської музики. Вони обидва внесли вагомий внесок у розвиток чеської музичної культури та стали провідними фігурами чеської музики в ХІХ столітті [15].

1.4 Інструментальна панорама композиторського доробку В. Блодека

Творчість Вілема Блодека можна охарактеризувати як типову музику романтичного періоду, яка зосереджується на мелодії, виразності та національній ідентичності. Він був здатний передавати емоції через свою музику та використовувати різноманітні техніки та звукові ефекти, щоб підкреслити настрій та характер своїх творів. Його музика була написана на чеську тематику та мову, що підкреслювало його національну ідентичність та глибокий зв'язок з чеською культурою та фольклором. Симфонії композитора мають також яскраві національні елементи, зокрема використання чеських танців та мелодій [17].

У творчій доробці Блодека також можна відзначити використання різних музичних форм та стилів, від класичних форм, таких як симфонії та

концерти, до камерної музики та пісні. Він також використовував різні техніки, такі як канон та fuga, що робить його музику більш складною та багатошаровою.

Загалом, творчість Вілема Блодека відрізняється великою емоційною виразністю та національною ідентичністю, що робить його музику важливим для розвитку чеської музичної культури [17].

Секстет для флейти, двох скрипок, гобоя, валторні і труби (1847) є одним із найвідоміших творів Вілема Блодека. Цей секстет написаний у традиційній камерній музиці та відрізняється від інших творів композитора більш інтимним та складним звучанням.

Секстет складається з чотирьох частин:

- Allegro moderato
- Andante sostenuto
- Скерцо – Allegro vivo
- Фінал – Allegro moderato

У першій частині класичного секстету Блодек використовує форму сонати та демонструє витончену гру музичних інструментів, зокрема, взаємодію флейти та скрипок, та доводить своє вміння створювати багатошарову та складну музику. У другій частині він використовує м'які та ліричні мотиви, які створюють ніжну та мелодійну атмосферу. Третя частина відрізняється ритмічними та мелодійними експериментами, що робить її більш жвавою та динамічною. У заключній частині композитор складається з елементів попередніх частин та створює завершальний епізод.

У цьому секстеті можна відзначити високу вимогливість до виконавців, остання кожен музичний інструмент має власні мелодійні рядки та фрази, які мусять бути зіграні з точністю та складатися з іншими інструментами.

Загалом, секстет Вілема Блодека є незабутнім твором камерної музики, який демонструє його майстерність у створенні багатошарової та складної музики.

Бравурне аллегро для флейти і фортепіано (1852) є одним із найвідоміших творів Вілема Блодека. Цей твір написаний у формі варіаційної сюїти, що складається зі змін музичних тем та мелодій, що повторилися зі змінами та варіаціями.

Відразу ж на початку твору, Блодек досягає високого рівня вимог до виконавців: флейтист має виконувати багато різноманітних технічних прийомів, а фортепіаніст повинен підтримувати темп та витримувати високий рівень виконання.

Тема твору проста та енергійна, але згодом Блодек переходить до більш складних технік та мелодійних ліній. Він використовує техніку ділекої гри, коли флейтист зменшує відстань між ділянками нот звучання, що створює враження, ніби він не грає на більшому інструменті. У варіаціях він використовує швидкі темпи, складні техніки та різні ритмічні фігури, що створює враження великої технічної складності.

Бравурне аллегро для флейти і фортепіано є досить коротким твором, але в той же час є дуже ефектним та інтенсивним, що демонструє високий рівень майстерності Вілема Блодека та змінює враження гострого емоційного досвіду. Цей твір є одним із найбільш відомих творів вимогам композитора і відзначається своєю привабливістю до виконавців.

Фантазія і каприс для флейти і фортепіано (1863) є одним із відомих творів Вілема Блодека. Цей твір написаний у формі фантазії, яка складається зі змінами музичних тем та мелодій, що повторюються зі змінами та варіаціями, і капрису, що є більш легкою та веселою композицією.

Початкова тема Фантазії є мелодійною та експресивною, з використанням динамічних змін та небагатьох варіацій, що створюють враження руху та темпу. Блодек використовує ділекої гри та складні техніки, що демонструють високий рівень майстерності флейтиста.

Каприс, з іншого боку, є більш легкою та ритмічною композицією, з яскраво вираженим ритмічним пульсом. Він включає в себе кілька варіацій на початкову тему, що забезпечують різноманітність та експресію. Кінцева

частина твору є більш жвавою та енергійною, зі збільшенням темпу та використанням більш складних технік.

Фантазія і каприс для флейти і фортепіано є твором з високою технічною складністю та вимогливістю до виконавців, особливо до флейтиста, який повинен вміти виконувати складні техніки та вірно передавати мелодійні лінії. Цей твір є одним із найвідоміших творів Вілема Блодека та демонструє його майстерність у створених складних та емоційно виразних композиціях.

Велике соло для флейти і фортепіано є одним із найбільш відомих творів Вілема Блодека, який створений у 1850-х роках. Цей твір є дуже складним та вимогливим до виконавців, зокрема до флейтиста, який повинен мати високу майстерність та володіти різноманітними техніками.

Композиція складається з трьох частин: *Allegro con brio*, *Adagio*, і *Rondo-Allegretto*. Перша частина починається з веселої теми, яка майже миттєво переходить у швидкий та складний ритм. У частині цієї флейти та фортепіано постійно діалогують між собою, демонструючи технічну майстерність виконавців.

Adagio є більш спокійною та виразною частиною твору, в якому флейта виконує красиву мелодію, що супроводжується плавними акордами на фортепіано. У частині цієї Блодек вдається до використання медіативних тем, що створює враження ніжності та романтичної експресії.

Остання частина, *Rondo-Allegretto*, є більш жвавою та енергійною, з використанням багатьох варіацій на тему, що постійно повторюється та змінюється. Фінальний вальс, остання частина твору, є веселою та енергетичною композицією, яка повторює початкову мелодію алегро. Вальс має світлий та життєрадісний настрій, який допоможе створити враження повного задоволення та радості. У частині цієї флейти та фортепіано демонструють свою технічну майстерність та взаємодію, створюючи жвавий та ритмічний настрій.

Велике соло для флейти і фортепіано є відомим твором Вілема Блодека, що демонструє його високий рівень майстерності та вміння створювати складні та виразні композиції.

«Skladba» (n'esa A-dur) для 2-х флейт і оркестру (близько 1862-1870 pp)– це яскравий твір Вілема Блодека, в якому поєднуються майстерна оркестрова обробка та виробнича флейтова гра.

Твір починається з розкішного і мелодійного вступу, в якому головну роль виконує оркестр. Далі слухачі чують виробниче і витончене граття двох флейт, які грають удвох або на протязі всього твору конкурують один з одним.

Оркестрові інструменти та флейти постійно взаємодіють у творі, взаємодоповнюючи один і створюючи яскраві музичні образи. Багато музичних тем та мелодій, які забезпечуються флейтами, повторюються в оркестровій обробці та змінюються з кожним новим виконанням.

Твір має прогресивну форму, що дозволяє розвивати музичну тему і створювати динаміку у творі. Він має невелику тривалість, але дуже насичений звуками та мелодіями, що робить його цікавим і захоплюючим для слухачів. Будова твору складається з трьох частин:

1. *Allegro moderato* – ця частина починається зі вступу, у якій представлено головну тему. Потім відбувається розвиток цієї теми, включаючи трансформацію та варіації. У цій частині присутній також другий тематичний матеріал, який відрізняється від свого першого ліричного характеру.

2. *Andante* – ця частина є медитативною та розміреною. Основна мелодія представлена флейтами, до яких потім долучається оркестр. У цій частині відбувається зміна тональності, що створює враження хаотичності та невизначеності.

3. *Allegro* – фінальна частина є енергетичною. Вона починається з теми, яка розгортається в різноманітних варіаціях, що дає можливість почути різні інструментальні комбінації. У заключному епізоді звучить розгорнута версія

першої теми, після чого твір завершується уривком, що повторює музичний матеріал зі вступу.

У загальній складності твір має високий рівень технічної міцності та багату інструментальну палітру. Комбінація двох флейт з оркестром дозволяє створити враження легкості та спокою в одних моментах, а в інших – враження напруження та динаміки.

«Skladba» (п'єса ля мажор) для 2-х флейт і оркестру – це чудовий приклад класичної музики, який поєднує в собі майстерну оркестрову обробку та витончене флейтове граття, та дозволяє відчувати насиченість звуку та красу мелодії.

«Andante cantabile» для скрипки, гобою та фортепіано – це камерний твір Вілема Блодека, що складається з однієї частини та має тривалість близько 8 хвилин.

Твір починається інтродукційним мотивом, який з'являється у фортепіано та забезпечує ритмічну основу для усієї композиції. За ним слідує м'яка, мелодійна тема, яка виконується на скрипці та гобої.

Тема розвивається та розширюється в підтримці віддалених басових ліній фортепіано. Ритмічна структура постійно змінюється, а гармонійно ізольована скрипка та гобоя, а також партії фортепіано, зроблені сплетені між собою.

В основній частині твору, але тема повертається, у цьому разі проявляється збільшена інтенсивність, з більш яскравими фразами та збільшеною активністю, що створює враження зростаючої напруги.

Твір завершується кінцевим епізодом, у якому відбувається повернення до вступної теми, але з новим рішенням гармонії, яке надає заключній частині сумісності та завершення.

Узагальнюючи, *Andante cantabile* для скрипки, гобою та фортепіано є чудовим прикладом камерної музики Вілема Блодека, який показує його майстерність у створенні витончених та розшарованих композицій.

«*Баркарола*» – це п'єса для фортепіано, яку створив Вілем Блодек у 1876 році. Твір особливий до жанру «баркароли», який характеризується підтримкою в акордах, звуками затоплених вод, плавною та рівномірною мелодією, що нагадує пісні гондольєрів на венеційських каналах.

Композиційна будова п'єси «Баркарола» складається з двох частин. Перша частина має форму вступу, де звучить затриманий акорд, що надає п'єсі своєрідну темброву окрасу. Далі слухачі починають змінювати рух мелодії, що розбудовує асоціацію з плаванням на човні.

Друга частина розвивається в глибину, як підводний струмінь, що зникає далі. Тут мелодія набуває емоційного звучання, стає більш інтенсивною та багатшою на відтінки. У кульмінаційному місці звучання фортепіано переходить у більш активний режим, а мелодія набуває нових фразових обертів, завершуючись знову на затриманому акорді, ніби відбиваючись від далеких берегів. В цілому, «Баркарола» Вілема Блодека – це твір, який виражає вашу емоційну насиченість, легкість та водну ліричність.

Твір «*Фантазія*» Вілема Блодека для фортепіано складається з одного розділу і має віртуозну побудову.

Музика розпочинається інтродукцією, де прозвучать кілька повторюваних акордів. Потім вступає тема, що складається з трьох частин, кожна частина має унікальний мелодичний матеріал, ритміку та характер. Перша частина теми звучить з нижньої та плавної мелодії, друга частина експрес – з віртуозних швидких пасажів, а третя частина – з простої та плавної мелодії.

Далі слухачі чують декілька варіацій на тему, що передають різноманітні характеристики та настрої. Кожна варіація відрізняється своєю віртуозністю та оригінальним використанням фортепіанного матеріалу.

Твір збільшується до кульмінаційного моменту, де звучить величезний звуковий сплеск, а потім повертається до першої частини теми. Фінал твору є спокійним і тихим, зі зменшенням темпу та динаміки, та поступово зникає в звуковому просторі.

«*Квадрілья*» Вілема Блодека – це музичний твір для фортепіано, що складається з чотирьох частин. Кожна частина складається з мелодійних тем, які повторюються в різних варіаціях.

Структура твору «Квадрільї» така:

Частина 1 (Прелюдія): Введення теми, яка буде повторюватись у всіх творах.

Частина 2 (Фуга): Варіації на тему в формі фуги, що означає, що кожна нова частина починається з теми, яка була введена в першій частині.

Частина 3 (Менует): Ця частина складається з меню, яке також включає тему, введenu в першій частині, але вона більш жвава і має більш складну структуру.

Частина 4 (Галоп): Остання частина є галопом, яка також включає тему, введenu в першій частині, і є найвидшою і найбільшою частиною твору.

Загалом, структура твору є досить простою і класичною для твору для фортепіано, але Вілем Блодек майстерно використовує варіації тем, щоб створити цікаву і жваву музику. Твір часто використовується в музичному навчанні, після чого він є хорошим прикладом класичного твору для фортепіано.

Симфонія d-moll – один із найвідоміших творів чеського композитора Вілема Блодека. Цей твір був написаний у 1865-1866 роках і став одним із найбільш визнаних творів у його творчості.

Симфонія складається з чотирьох частин, які залишаються без пауз між ними. Перша частина «*Allegro con brio*» має виразну мелодію з використанням різних ритмів та гармоній. Написана у класичній сонатній формі. Вона містить багато динамічних змін та вимагає від оркестру високої майстерності, особливо в складних пасажах.

Друга частина «*Adagio*» має вільний темп та романтичний настрій. Вона містить виразну мелодію, яка підкреслює сумну та меланхолійну атмосферу твору.

Третя частина «Allegretto» має жвавий темп та використовує різні ритмічні та мелодійні варіації. Ця частина має більш легкий та сірий настрій, що створює контраст з попередніми частинами.

Фінальна частина «Allegro» є дуже енергійною та жвавою. Вона має виразну мелодію та багато динамічних змін. Ця частина є заключною та дозволяє твору завершитися в яскравому та енергетичному ритмі.

В цілому Симфонія d-moll Вілема Блодека є дуже складним твором з високою музичною якістю та емоційною виразністю. Це один із найвідоміших творів Блодека та один із найвідоміших творів чеської класичної музики.

Вілем Блодек (1834-1874) був чеським композитором і піаністом, відомим своїми операми та оркестровими творами. Він є одним із найвідоміших композиторів Чехії XIX століття.

Інструментальна творчість Вілема Блодека включає в себе оркестрові твори, симфонії, концерти для фортепіано та скрипки, камерну музику та піаністичні твори [22].

Одним із найбільших відомих творів Блодека є симфонія «Золота Коловрат», написана в 1867 році. Ця симфонія є чудовим прикладом романтичного стилю із використанням чеських народних мелодій та ритмів. У своїй творчості Блодек багато використовував народну музику Чехії та інших країн Східної Європи, створюючи акцент на мелодійності та характерних ритмах. Він також експериментував з оркестровим складом та формою своїх творів, розширюючи можливості класичної музики. У загальному, творчість Вілема Блодека має великий вплив на чеську та світову музику XIX століття, а його інструментальні твори є досить популярними й на сьогодні [25].

Висновки до Розділу 1

Чеська національна музика другої половини XIX століття відіграла важливу роль у формуванні національної свідомості та культурного ідентитету чеського народу. Період від 1850 до 1900 року в Чехії був періодом

інтенсивного розвитку музичного життя, коли виникла низка видатних композиторів, які стали символами чеської музичної традиції.

Один із найвідоміших і впливових чеських композиторів цього періоду – Бедржих Сметана. Він визнаний батьком чеської національної музики і автором національної опери «Продана наречен». У своїх творах Сметана намагався передати національний характер і дух чеського народу, використовуючи мелодії та ритми народної музики.

Ще одним видатним композитором цього періоду був Антонін Дворжак. Він створив велику кількість симфоній, опер, камерних та хорових творів. Дворжак активно використовував елементи чеської народної музики у своїх композиціях, що додавало їм особливий національний колорит.

Іншим визначним композитором був Леош Яначек, який прославився своїми операми та камерною музикою. Він був одним з перших, хто поєднав елементи національної музики з сучасними європейськими музичними течіями.

Основними рисами чеської національної музики цього періоду були використання народних мелодій, ритмів та танців, а також прагнення до відтворення чеського духовного світу через музику. Ця музика відображала історію, культуру та народну ідентичність чеського народу.

Отже, чеська національна музика другої половини ХІХ століття мала значний вплив на розвиток чеської культури та музичного мистецтва. Композитори, такі як Сметана, Дворжак і Яначек, зробили вагомий внесок у створення ідентичності чеського народу через музику. Їх творчість допомогла відтворити дух та настрої чеського народу і відобразити його унікальність та культурну спадщину.

Вілем Блодек був видатним чеським композитором, який грав важливу роль у чеській романтичній культурі. Його творчість і внесок в музичне мистецтво Чехії були визнані і цінні як національно, так і міжнародно.

Блодек був учнем і послідовником Бедржиха Сметани, і його музика відображала подібність до стилю свого вчителя. Він склав оперу "Військовий

житловий барак", яка стала його найвідомішою та найуспішнішою роботою. Ця опера, заснована на комедії Яна Непомука Небеського, відзначалася яскравим національним колоритом і популярністю серед чеської публіки.

Творчість Блодека була насичена емоційністю і експресивністю, характерними для романтичної епохи. Його музика витісняла народні мелодії, а також відображала національні та соціальні теми. Він активно використовував різноманітні жанри, включаючи оперу, симфонію, камерну музику та хорові твори.

Блодек сприяв розвитку чеського національного музичного стилю, спонукавши молодих композиторів до використання народних мелодій та тематики в своїх творах. Він вніс значний внесок у підтримку та поширення чеської музичної культури своїми композиціями та своїм викладацьким досвідом. Висновок: Вілем Блодек є важливою постаттю в чеській романтичній культурі. Його творчість відобразила дух та національну ідентичність чеського народу. Він вніс вагомий внесок у розвиток чеської музичної традиції, сприяючи популяризації національного стилю та використанню народних елементів у музиці. Його вплив простягнувся не тільки на чеську музичну сцену, а й на світове музичне мистецтво.

Інструментальна панорама композиторського доробку Вілема Блодека вражає своєю різноманітністю і талантом композитора. Його творчість охоплює різні інструментальні жанри і проявляється в багатьох відмінних композиціях.

Один з найважливіших інструментальних жанрів, в якому він працював – це симфонія. Блодек склав кілька симфоній, які характеризуються багатогранністю та емоційною силою. Його симфонії мають глибоку структуру і різноманітність тематики, відображаючи широкий діапазон емоційних відтінків.

Крім симфоній, Блодек також komponував камерну музику. Він створив чимало камерних творів, включаючи струнні квартети та сонати для різних

інструментів. Його камерна музика відзначається витонченою мелодійністю і вмілим використанням інструментальних можливостей.

Окрім того, Блодек писав музику для фортепіано. Його фортепіанні твори включають соло та ансамблеві композиції, які відзначаються виразністю та складністю технічних викликів. Вони демонструють вправність Блодека як фортепіаніста і водночас його талант як композитора. Висновок: Вілем Блодек був різножанровим композитором з розмаїттям інструментальних творів. Він використовував свій талант, щоб написати симфонії, камерну музику та фортепіанні твори, які вразили своєю емоційною силою, складністю техніки та різноманіттям музичних ідей. Його творчість унікально відображає його індивідуальну музичну мову та внесок у чеську класичну музику.

РОЗДІЛ 2.

ЖАНРОВА ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ЯК ВТІЛЕННЯ ХАРАКТЕРНИХ РИС КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В. БЛОДЕКА

2.1 Історичний розвиток жанру концерту для флейти до часів В. Блодека

КОНЦЕРТ [ньому. Konzert, від італ. concerto – концерт, букв. – змагання (голосів), від лат. concerto – змагалися]. Твір для багатьох виконавців, в якому менша частина беруть участь інструментів або голосів протистоїть більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності муз. матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів або голосів. З кінця XVIII ст. найбільш поширені К. для одного соло інструменту з оркестром.

В. Апатський пише: «У той час у концертних залах європейських міст духові інструменти часто змагалися зі скрипками, віолончелями та клавішними інструментами. У той час у концертних залах європейських міст духові інструменти часто грали нарівні зі скрипками, віолончелями та клавішними інструментами. Вони здійснювали тривалі концертні тури багатьма європейськими столицями, і їхні виступи мали великий успіх». [4, 183]. Становлення сольного концертування духових інструментів призвело до виникнення жанру сольного інструментального концерту. Це призвело до створення художньо привабливих творів для духових інструментів: Я. Стаміц (1717–1757), К. Стаміц (1745–1801), В.-А. Моцарт (1756–1791), Й. Гайдн (1732–1809), А. Кожелух (1738–1814), Л. Кожелух (1747–1818), І. Плейель (1757–1831), І. Ванхаль (1739–1813), А. Розетті (1746–1792), Ф. Крамарж (1759–1831); композитори-романтики: К. Вебер (1786–1826), А. Рейха (1770–1836), І. Гуммель (1778–1837), Л. Шпор (1784–1859) та багато інших авторів.

В інструментальних концертах для сольного інструмента з оркестром соліст спочатку відрізнявся від оркестру лише формально. Тематична музика групи *ripieno* (*tutti*) ніколи не вступала в конфлікт із сольною партією

concertino (solo). Мелодійну лінію виконували по черзі соліст і оркестр. Незначні зміни теми проявлялися у зміні регістру, зміні часу гри тутті та солістів, а також у відмінності кількості партій репіано і концертіно. Таким чином, публічна демонстрація духових інструментів у статусі солістів свідчила радше про продовження мистецьких засад бароко за інерцією, аніж про увагу до нових норм мистецької думки, як класицистичної, так і, згодом, романтичної [5].

Науковець, педагог і флейтист А. Карпьяк, який досліджував жанр флейтового концерту, пише: «Докласичні духові концерти італійського композитора А. Вівальді були ансамблевими творами для невеликих струнних груп і солюючих інструментів. Соліст був лише «найдосконалішим» оркестровим голосом, і його партії, ще не цілком самостійні, не давали місця естрадним, віртуозним якостям музиканта. Флейта (у спадщині Вівальді є 15 концертів для флейти зі струнними) лише зрідка грала як сольний інструмент, виступаючи як сполучна ланка між епізодами, які широко розвивалися напередодні оркестрового tutti. Оркестр був носієм початку теми, і він зберігав свою першість». [6, с. 8].

Виконавська техніка соліста, що втілює ідеал музичної та художньої досконалості, безсумнівно, вимагала блискучої, виразної, осмисленої та зосередженої гри, а також найвищого ступеня володіння інструментом. Відповідно до цієї виконавської естетики розкривалася особлива роль соліста-інструменталіста, особливо академічного духовика [5].

Водночас, на думку американського музикознавця Дж. Маркса, «велика традиція сольної гри на флейті, гобої та фаготі повністю згасла в ХІХ столітті... Разом із нею зникло мистецтво балансування фраз і виконання комплексних творів різними способами. Натомість було розроблено мозаїчну техніку фразування, яка давала змогу виконавцям витягувати максимум можливого з невеликих фрагментів фраз». Це те філігранне мистецтво, яке може блищати в оркестрі, але стає стерильним при адаптації до сольної гри.

Однією з головних причин занепаду інструментальних духових соло став технічний і конструктивний стан духових інструментів того часу. Водночас «конструктивна революція» в царині духових інструментів 1840-х років, настільки важлива для розвитку художньо-виразних можливостей дерев'яних і мідних духових інструментів, не одразу дістала схвальні відгуки виконавців і композиторів під час випробування нових, значно вдосконалених інструментів: у XVIII і XIX ст. В. Качмарчик, дослідник німецької флейти, вказує на цю ситуацію у зв'язку з механічними та акустичними вдосконаленнями флейти відомим німецьким майстром цього інструмента, флейтистом і композитором Теобальдом Бемом (1794-1881): «Незважаючи на свої великі переваги, новий інструмент не був гідно оцінений. Незважаючи на це, новий інструмент не був прийнятий з великим ентузіазмом багатьма виконавцями». [7, 227].

Романтична естетика XIX століття відіграла вирішальну роль у тимчасовому зникненні духових соло з концертної сцени. Палкість і пристрасть музики вимагали нових засобів вираження. Романтики не були повністю задоволені м'яким, дещо медитативним звучанням дерев'яних духових інструментів, їхнім відносно невеликим звуком та обмеженим динамічним діапазоном». Австрійський музикознавець і критик Едуард Ганслік називав їх «нудними трубами» на концертній сцені. Що стосується труби і валторни, то вони мали великі динамічні можливості. Однак на початку століття ці інструменти перебували у своєму природному стані, і перші хроматичні труби та валторни були далекі від досконалості. Тромбон, який на той час уже був досить досконалим, явно недооцінювався композиторами XIX століття, як, зрештою, і завжди... Духові інструменти більше не могли конкурувати з фортепіано, скрипкою і віолончеллю на концертній сцені». [4, 235–236].

В. Апатський підкреслює значення XIX століття в історії духових інструментів і виконавського мистецтва, наводячи відповідну думку відомого композитора, висловлену в статті в «Музичному огляді» в 1875 році: «Був час,

коли флейта, гобой, кларнет, валторна й тромбон були кожний відомими представниками у світі віртуозного мистецтва. Був час, коли вони мали знаменитих представників і дорівнювали трьом нинішнім майстрам (фортепіано, скрипка і віолончель). Ці часи далекі від нас». [4, 235].

Із зазначених вище причин у класичний період уже було мало сольних духових творів, але вони не зникли повністю з виконавської практики того часу: до XIX століття сольні духові значною мірою зникли зі сфери академічного твору та виконання музики і, певно, лишилися у сфері аматорського музикування. Вважається, що воно так і залишилося у сфері аматорської музики. З іншого боку, були написані композиції, які свідчать про затребуваність сольних композицій для духових інструментів у музичному світі того часу [5].

Одним із небагатьох збережених творів сольної духової музики для сцени XVIII і XIX століть є «Рондо-каприччіо» для флейти соло Антона Стаміца (1753-1820), німецького композитора чеського походження, сина скрипаль-віртуоза і педагога Яна Стаміца. Твір знаходиться на початку своєї кар'єри Стаміц був скрипалем у знаменитому Мангеймському симфонічному оркестрі. У молодості він переїхав до Парижа, де продовжив свою творчу діяльність у різних напрямках: сольні та оркестрові виступи, викладання (серед найвідоміших учнів А. Стаміца був скрипаль-віртуоз і композитор Рудольф Крейцер) і композиція (він написав багато яскравих оригінальних творів, особливо для струнних).

Водночас факт написання сольних концертів для флейти та гобоя в супроводі оркестру свідчить про великий інтерес композитора до духових інструментів і знання їхніх особливостей. Водночас його робота в царині духових інструментів, наприклад, у згаданих вище творах, перебуває під впливом різнобічної творчості А. Стаміца [5].

Мелодична основа Рондо-каприччіо для флейти соло контрастує з двома епізодами в тематичному рефрені, який повторюється тричі. Виражений танцювальний характер цієї музики відтворюється штрихами, що поєднують

стаккато і два легато, трелями з хибним штилем у другому такті, рельєфністю мелодійної лінії, що реалізується контрастною динамікою. Водночас темі притаманні прозора дзвінкість, гармонійність, витонченість і філігранна обробка музичних деталей, властиві мистецтву класицизму [5].

Контрастні епізоди характеризуються виразністю, романтичними стилістичними елементами та прийомами, що увійшли до музичної практики у творчості Л. Бетховена та пізнішого романтичного мистецтва, тобто різною динамікою, наприклад, стрімкими висхідними й спадними пасажами, хвилеподібними мелодійними рухами у шістнадцятих, контрастними, поступово наростаючими (убуваючими), що характеризується таким.

Загалом контраст між тематичними рефренами та епізодами підкреслює витонченість сольного твору, його витончену елегантність і примхливість, нестійкість його чуттєво-емоційної сфери, що є одним із пророцтв естетичних принципів романтизму в музиці класичного періоду [5].

У той час як духовий інструмент, остаточно вдосконалений у ХІХ столітті та вже готовий до якісної трансформації у ХХ столітті, був набагато менш виразним у ХVІІІ та ХІХ століттях, реалізуючи значно емоційно, образно та технічно складніші музичні концепції.

Тому, хоча духові інструменти відійшли на другий план як концертні, вони мали продовжувати розвиватися в оркестрі на описаному вище тлі. У романтичний період оркестри стали їхньою основною формою мистецтва і сферою творчості, і вони почали брати участь у виконанні симфонічних шедеврів західних класичних композиторів провідними оркестрами під керівництвом відомих диригентів [5].

У результаті солісти духових інструментів у класичний і романтичний періоди зазнали стрибкоподібних змін. У класичний і ранньоромантичний періоди сольні концерти для духових інструментів існували у творчості таких композиторів-романтиків, як К. Вебер, Л. Шпор, Ф. Крамерш, І. Гуммель і Л. Кочерф, а музична філософія попереднього періоду подекуди залишалася інерційною. Водночас конструктивне вдосконалення духових інструментів,

їхня участь у технічно (у широкому розумінні виконавського поняття «техніка») складних симфонічних творах, велика кількість нових виконавських завдань, де складні філософські й мистецькі концепції втілюються винятково в інструментальній музиці та розкриваються глибини духовного світу особистості, сценічна спрямованість сольного духового ансамблевого виконавства, безсумнівно, означала кількісне нагромадження фахового виконавського досвіду [5].

2.2 Жанрово-стильові особливості флейтового концерту В. Блодека

В. Блодек спирається в своєму Концерті на класико-романтичну модель концерту. Це 3-х частинна структура з темповою моделлю швидко-повільно-швидко. Тональний план D dur-d moll-D dur, тобто такий тональний план більше підходить більше до романтичної моделі, ніж класичної, де II частина написана в тональності S-групи. В. Блодек використав подвійну експозицію в I частині, хоча сонатна форма в цій частині трактована досить вільно. В II та III частинах він використовує сонатну форму, що більш характерно для зразків жанру середини XVIII століття. Характерною жанровою рисою інструментального класицизму є наявність каденції у першій частині. В. Блодек каденції не використовує ні в одній з частин. Тобто Концерт для флейти В. Блодека стає більш концептуальним жанром ніж концерти, що створювалися виконавцями для демонстрації своїх виконавських можливостей. В. Блодек, як виконавець, не відмовляється від рис романтичного концерту, а саме віртуозних рис.

I частина Allegro risoluto D-dur. Композитор досить вільно інтерпретує сонатну форму I частини, а саме по зрівнянню з класичним концертом в 1-й експозиції проводиться лише ГП, ПП не проводиться. Велике тематичне та драматургічне навантаження переноситься на розробку. Тематичної репризи

майже не існує, є тональна, та в ній продовжується показ віртуозних можливостей. Тематична реприза проводиться в вигляді оркестрового tutti. Таким чином утворюється драматична арка між оркестровим вступом та кодою. Епоха романтизму дозволяє досить вільно відноситися до формотворення, тому блок – Заключна партія та розробка чимось нагадують принцип вступ-експозиція.

Починається I частина із вступу, досить невеликого порівняно із розгорнутими подвійними експозиціями класичних концертів. В цьому вступі відсутня тема ПП. Відкривається вступ квартовою інтонацією заковика із затакту – стрибка D-G. Ця інтонація є наскрізною в партії оркестру, вона є свого роду лейтінтонацією. Треба відзначити, що композитор використовує пунктирний ритм – який композитор використовує як провідний для всієї частини. Як композитор чеської композиторської школи, та митець XIX століття, В. Блодек не може не використовувати принципи закладені у фольклорі. Одним із принципів фольклорного музичення є підголосковість, тому в 2-му такті і до кінця фрази на тлі довгого звука «ля» виникає мелодичний хід. Друга фраза звучить на тон вище, і це є оперним прийомом, який використовується для залучення уваги. Після перерваного звороту на звучить доповнення построєне на пунктирному ритмі. Абрис мелодичної лінії описує ходи на широкі інтервали, що надає музиці імперативний характер. Крім того, мелодія дублюється у октаву Вступ соліста досить довго готується за допомогою кадансової зони, де на гармонії тонічного квартсекстакорду в мелодії звучать висхідні ходи до тоніки. Закінчується вступ на досить цікавій гармонії субдомінантного зменшеного септакорду. На звуках цього акорду і вступає соліст. На педальній ноті «ля1» в партії соліста, в оркестрі звучить підголосок. Далі композитор перед вступом ГП в 2-й експозиції вставляє невелику каденцію – гамоподібні ходи вниз та вгору. Далі іде власноруч 2 експозиція. Тематичний матеріал, що було закладено у вступі, розвивається за допомогою ритмічного ускладнення, за рахунок якого композитор реалізовує один із концертних принципів, а саме демонстрація віртуозного початку.

Структура ГП – 8+9. В 2-м у 4-х такті в партії оркестру в нижньому голосі виникає підголосок, построений на основному ритмі. Композитор використовує підголосковість на протязі усієї ГП. В. Блодек мислить досить простими структурами що до моментів формотворення, він частіше за все спирається на квадрат, але припускає розширення та доповнення неквадратними структурами. Так от, останній 5-ит такт В. Блодек вирішує використати як кадансові зону перед вступом соліста.

Вступ соліста – це невелика каденція. Починається вона з низхідного ходу по звуках зменшеного септакорду. Продовжується низхідний хід до ноти d1 – одна із самих незручних нот. Після цього на педальній ноті a1 у соліста проходить підголосок у оркестру у вигляді хоралу. До вступу теми Головної партії у соліста підводять гамоподібні висхідні та низхідні ходи. Як виконавець, В. Блодек ускладнює тему Головної партії за рахунок висхідних гамоподібних поступових та хроматичних ходів, низхідних ходів по звуках тонічного тризвуку. Структура головної партії в першому реченні просліджується чіткий квадрат (4+4), друге речення це монолітна конструкція з 10 тактів. Розширення другого періоду відбувається за рахунок секвенційного розвитку. Фактуру акомпанементу можна розділити на 2 пласти: перший – це гармонічний каркас; другий – це пунктирний ритм, закладений в оркестровому вступі.

Сполучна партія виконує свою первинну функцію, а саме модуляцію в тональність D – A-dur. Партія соліста не навантажена тематичним змістом. В мелодії переважають гамоподібні пасажи, рух по колу. Кульмінаційна зона випадає саме на кінець СП. В цьому розділі форми. Композитор користується секвенційним розвитком. Оркестр виконує функцію акомпанементу, завдяки якому відбуваються модуляційні процеси.

Побічна партія починається із ремарки dolce. В мелодичній лінії партії флейти переважають ходи по звуках тризвуків, що накладаються на тріольні шістнадцятки. При цьому, композитор не відмовляється від своїх улюблених

висхідних гамоподібних пасажів, як хроматичних так і поступових. В. Блодек використовує мелодичний рух по колу у різних інтервальних співвідношень.

Кульмінація експозиції перепадає на крапку «золотого перетину». Це, по-перше найвищий звук в партії соліста у всьому експозиційному розділі. Заключна партія – це розділ *tutti* побудований на тематичному матеріалі вступу (ГП).

В. Блодек використовує епізод замість розробки, це дає можливість більш розкрити віртуозний (тобто ігровий початок). Епізод можна умовно поділити на два розділи: перший – ліричний, другий більш жвавий та ігровий. В першому розділі переважають більш важкі тривалості. Цей розділ має більш вокальний характер, але при цьому в ньому є суто інструментальні якості у вигляді форшлагів. Другий розділ – це перш за все гамоподібні пасажі, оспівування звуків. Розвиток тематичного матеріалу відбувається за рахунок секвенцій. Партія оркестру не несе тематичного навантаження, її функція, як і в СП – це гармонічна підтримка.

Тематичної репризи майже нема. Але є тональна, на перший погляд реприза є продовженням розробки, бо композитор продовжує розвиток віртуозного початку. Мелодична лінія побудована на ходах по звуках тризвуків та септакордів, композитор використовує повтор звука, що нагадує дубль-штрих у струнних. Цей розділ насичений різноманітними мелізматичними фігурами: форшлагами та трелями. Кульмінація всієї частини перепадає

Завершує частину оркестрове *tutti* побудоване на матеріалі вступу (ГП). Таким чином утворюється тематична арка.

II частина (*Adagio*, *d-moll* $\frac{3}{4}$) написана в сонатній формі зі вступом та епізодом замість розробки. Вступ побудовано на підголосковій поліфонії. Композитор звертається до манери виконання протестантського хоралу. Голоси «хоралу» насичені хроматизмами. Верхній та нижній голоси рухаються в протилежні сторони по звуках хроматичної гами. Середні голоси доповнюють акордову вертикаль. На цьому фоні вступає соліст. По характеру

мелодія ГП нагадує або молитву, або арію *lamento*. Хор ніби коментує соліста. Зв'язка починається з повтору теми Головної партії (перше речення проводиться без змін), але у кінці другого за рахунок розширення відбувається модуляція у паралельну тональність, як і положено в класичній сонатній формі. Оркестр в Зв'язці не виконує функцію хору, він виконує функцію акомпанементу, як в оперній арії. ПП проводиться в F-dur. Це зона інструментального початку. Це виражається в примхливому ритмі, та у флейтових віртуозних зльотах. Епізод має танцювальний характер. В-dur, трохи швидший темп. Мелодія має досить простий ритм. Але від демонстрації концертного принципу через віртуозність В. Блодек відмовитися не зміг – це реалізується за допомогою примхливого ритму, та флейтових зльотів. Епізод завершує розділ *tutti*, функція якого – модуляція в основну тональність. Характер цього невеликого періоду скорбна арія. Реприза розділу тональна та реальна. Мелодію головної теми зашифровано у прихованому 2-х голосі. Але тему не почути не можливо, бо вона дублюється у оркестру із солістом. У подальшому проведенні тема повертається до соліста, і у флейти з'являється інструмент супровідник – кларнет. У зв'язку з тим, що модуляція не потрібна З'вязуючу партію. Мелодія ПП не змінилась.

ІІІ частина D-dur, *Allegro vivace*. В. Блодек досить вільно трактує сонатну форму ІІІ частини. Це сонатна форма без розробки. Зміни торкнулися що до трактовки головної партії, в експозиції їй присвячено досить великий розділ, а в репризі вона проводиться в досить скромних масштабах.

Починається ІІІ частина з вступу, що нагадує «ельфійську» музику Ф Мендельсона. Мелодія построена на стрімких угору гамоподібних пасажах, та «тупотіння» на низхідних секундах. Цікаво що композитор використав тональність A-dur, тобто тональність домінанти.

ГП має танцювальний скерцозний характер і цю тему проводить вже соліст в основній тональності частини. При цьому вона має власну форму, а саме просту 3-х частинну. Мелодію першого 8-ми такту побудовано на гамоподібних висхідних пасажах, та висхідних секундових інтонаціях, що

викладаються у низхідних секвенціях. Цікава знахідка композитора є в акомпанементі – це ритмічний акцент на останню вісімку у такті. Другий період ГП побудовано на низхідних ходах по звуках септакордів та тризвуків, з послідуєчим стрибком. В процесі розвитку використовується саме низхідний хід по звуках тризвуків та септакордів. В басовому голосі в цей час з'являється підголосок. Після невеликої каденції композитор починає проведення головної теми, тобто репризи. При цьому ця реприза увібрала в себе мелодичні елементи як із першої частини, так із другої. Композитор в кінці цього розділу використовує у соліста улюблені ним гамоподібні ходи вниз та вгору і в цей час в оркестрі звучить танцювальна тема.

Сполучна партія проводиться у оркестру та має танцювальний характер. В ній є паралелі з «дельфійською» музикою Ф. Мендельсона.

Побічна партія має 2 розділи: перший ліричний вокальний характер, друга скерцозний танцювальний. Але в кінці мелодія в партії соліста перестає мати вокальний характер, бо насичується стрибками. В першому розділі оркестр виступає в ролі втори до тематичного матеріалу соліста. Друга частина ПП це улюблені гами, низхідні тетракорди у висхідній секвенції, хвилеподібні ходи по звуках тризвуків та септакордів. В. Блодек застосовує знову підголосковість у басовому голосі.

З Темро I починається провідження теми вступу в варіантній формі, варіювання торкнулося саме ритму, та з'явилися висхідні мелодичні ходи.

В темі ГП зуміщуються всі тематичні елементи, що провелися в досить розгорнутій формі в експозиції. Тобто вона є динамізованою. Зв.П проводиться без змін у оркестра.

ПП звучить в основній тональності. В ній, як і в експозиції два розділа, при чому 2-й розділ зовсім по новому построений. В партії оркестру звучить тема вокальної ПП а соліст оплутує її за допомогою ходів по звуках тризвуків та септакордів.

Кода построена на одному з найулюбленішому виконавському прийомі флейтистів: коли перша нота пасажу утворює мелодію, а внизу секундовий хід.

Свого роду приховане 2-х голосся. В кінці коди використовується глисандований хід від «re1» до re другої октави. Цей розділ є одним з найвіртуозніших, бо він іде в більш швидкому темпі, ніж вся частина.

Висновки до Розділу 2

Жанр концерту для флейти має довгу історію, яка розгорнулася протягом багатьох століть до часів чеського композитора Вілема Блодека. Протягом цього періоду жанр концерту для флейти зазнав численних змін та розвитку.

У середньовіччі та ранньому Відродженні флейта, на якій виконувалися концерти, була складною та обмеженою за своїми можливостями інструментом. Проте, у ренесансі почали з'являтися різні композиції для флейти, включаючи інструментальні суїти, де флейта брала участь як сольний інструмент. Однак, ці твори не можна вважати справжніми концертами у сучасному розумінні.

З початку бароко жанр концерту став розвиватися активніше. Італійські композитори, зокрема Антоніо Вівальді, внесли вагомий внесок у розвиток концерту для флейти. Вівальді написав багато концертів, в яких флейта виступала як сольний інструмент, супроводжуваний оркестром. Його концерти для флейти відрізнялися віртуозністю, експресивністю та багатством музичних ідей.

У другій половині XVIII століття класична епоха в музиці принесла нові можливості для розвитку концерту для флейти. Великі композитори того часу, такі як Вольфганг Амадей Моцарт та Йозеф Гайдн, написали кілька видатних концертів для флейти. Ці твори були більш розширеними та розвинутими у порівнянні з попередніми епохами.

У XIX столітті жанр концерту для флейти продовжив свій розвиток. У цей період також з'явилися романтичні та віртуозні концерти для флейти, які вимагали від виконавця високої технічної майстерності та виразності.

Історичний розвиток жанру концерту для флейти до часів Вілема Блодека свідчить про постійний прогрес та зростання цього жанру. Від простих солодувань у ранній епохі до складних та високорозвинених творів у класичну та романтичну епохи, жанр концерту для флейти став важливою частиною класичної музичної культури.

Флейтовий концерт чеського композитора Вілема Блодека відзначається своїми характерними жанрово-стильовими особливостями. Блодек був одним з видатних представників чеської музичної школи XIX століття, і його флейтовий концерт відображає його творчий стиль та музичну індивідуальність.

Одна з основних рис флейтового концерту Блодека – це експресивність та ліричність. Він часто використовує м'які, плавні мелодії, що передають витонченість і ніжність флейтового звучання. Його музика пронизана емоційною глибиною і вираженням, створюючи романтичну атмосферу.

Блодек також проявляє вплив чеської національної музичної традиції у своєму концерті. Він використовує мелодичні та ритмічні елементи, що нагадують народні мотиви і стилістику. Це надає його музиці особливого колориту та національного характеру.

Технічна складність і вимогливість є ще однією важливою рисою флейтового концерту Блодека. Він використовує широкий діапазон флейти та різні техніки, такі як швидкі розіграші, легато, трілі, арпеджіо та подвійні ноти. Це створює виклик для флейтиста та підкреслює віртуозність і технічну майстерність виконавця.

У флейтовому концерті Блодека також спостерігається добре збалансована взаємодія між сольним інструментом та оркестром. Флейта виступає як соліст, виокремлюючись з оркестрового супроводу, і одночасно взаємодіє з оркестром, створюючи музичний діалог та контрастність.

Загалом, флейтовий концерт Вілема Блодека відзначається поєднанням експресивності, лірики, національного колориту та вимогливості до виконавця. Цей твір став важливим внеском у розвиток флейтового концерту і відображає музичний стиль і творчу особистість композитора.

РОЗДІЛ 3.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ ОГЛЯД КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В. БЛОДЕКА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ НІМЕЦЬКОГО ТА ЧЕШСЬКОГО ФЛЕЙТИСТІВ З ОРКЕСТРОМ

Відомо, що твір може звучати і сприйматися по різному, в залежності від того як соліст та диригент інтерпретує твір та розуміє його зміст і внесе авторську лепту.

Від диригента, як творчого керівника оркестру залежатиме звучання колективу оркестра та правильність трактування задуму (образності та форми твору), який був закладений у творі композитора [10].

Кожен соліст (у даному дослідженні соліст флейтист) та диригент по-своєму витлумачує основний задум твору композитора, і намагається через оркестрантів і за допомогою соліста та своїх жестів донести до слухача саме те, про що хотів розповісти у своєму творі автор.

Інтерпретація музики – це індивідуально-образна інтерпретація виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеального ментального бачення предмета інтерпретації. Артистизм – цінна риса виконавської інтерпретації. Вона, як цілісне явище, є раціональною сутністю ознак, властивостей, характеристик і структурних елементів, через які музика проявляється як суспільна свідомість і мислення, як засіб пізнання і відображення дійсності, як художня форма і художній зміст, як художній процес і художній образ, який викликає у слухачів образні уявлення, інтелектуальну реакцію, асоціативне мислення, уяву, фантазію, одухотвореність, пробуджує почуття та емоції, естетичні переживання; несе конкретну образну інформацію, виступає об'єктом пізнання, приносить естетичне задоволення. Артистизм є потенціал твору, а чи не об'єктивна реальність, і він фіксується і реалізується лише у процесі художньо-інтерпретаційного виконання [10].

Щодо питання виконавської інтерпретації даного твору та аналізу виконавських версій, то слід звернути увагу на німецького та чеського виконавців, а саме Карла Бернхарда Себона та Берлінського симфонічного оркестру під орудою Уроша Лайовича і Яна Гецла та Празького симфонічного (диригент Лібор Главачека).

3.1 Концерт для флейти В. Блодека у виконавчій інтерпретації Карла Бернарда Себона

«Берлінський віртуоз на флейті» Карл Бернхард Себон є винятковою та унікальною особистістю в галузі авангарду. З 1954 року, будучи одним із перших піонерів у німецькомовному світі, він завжди шукав нові технічні можливості гри на флейті й доходив до крайніх меж. Він є винахідником «Sebontriller» або «Sebontremolos», названого на його честь, що є триголосним, надзвичайно щільним звучанням віртуозного тремоло. Йому та його новаторству присвятили твори численні відомі композитори.

Протягом багатьох років Карл-Бернхард Себон був головним флейтистом Німецького симфонічного оркестру, колишнього радіосимфонічного оркестру в Берліні. Протягом десятиліть для Себона було написано близько 600 нових творів. Флейтист мав особливу прихильність до сучасної музики та розвитку нових технік гри. Він увійшов до музичного лексикону під ключовим словом «трель Себона», однією з віртуозних технік гри, які він розробив. Він грав на всіх шести флейтах, включаючи флейти лотоса. Його особливою любов'ю була басова флейта, якій приділялося мало уваги.

Карл – Бернхард Себон (нар. 6 березня 1935, Дюссельдорф — пом. 21 квітня 1994, Берлін) — німецький флейтист. Себон навчався в Дюссельдорфській консерваторії та Кельнській музичній академії. У 1957 році він став головним флейтистом Німецької опери в Берліні. У 1960 році Ференц Фріксай привів його до Симфонічного оркестру Берлінського радіо (пізніше

став Берлінським симфонічним оркестром Німеччини) як головного флейтиста.

Німецький флейтист Карл Бернард Себон був одним ведучих солістів Берлінського філармонічного оркестру і його виконання флейтового концерту Блодека можна вважати зразком виконання для сучасних флейтистів-виконавців. Слід підкреслити те, що Карл Бернард Себон має зосереджене звучання, звук більш точний та відчутні акценти у прихованому двоголоссі. У Першій частині німецький соліст дуже точно відтворює усі вказівки В. Блодека та віртуозно виконує усі технічні складнощі, що притаманні концерту чеського композитора, а саме низхідні та висхідні ходи по зменшений септакордам, глісандовані пасажі та ін. Ансамбль між солістом та оркестром професійно злагоджений та дещо прискорено виконується дана частина, що свідчить про невелике відхилення від вказівок композитора щодо агогіки, про те не впливає на загальний настрій частини.

Друга частина проілюстрована Карлом Себоною у сповільненому темпі. Соліст дотримується темпу, що вказаний у концерті. Звук більш яскравий та зосереджений протягом усієї частини, контраст колосальний між першою частиною – змальовується спокій та меланхолійність настрою *Andante*, що наштовхує на романтичність даного концерту.

Третя частина (фінал) віртуозна частина концерту. Себона у своїй солюючій партії флейти яскраво втілює образ веселоців та загального масового свята. Філігранно відтворює усі технічні складнощі, які застосував у цій частині Блодек: стрімких угору гамоподібних пасажах, та «тупотіння» на низхідних секундах, приховане двоголосся та ін. Протягом усього концерту звучання німецького соліста та оркестру зосереджене та зібране, відчувається неабияка кропітка робота над технічними та художніми задачами. Вцілому Карл Себона на вискорому професійному рівні впорався з усіма ремарками чеського композитора.

3.2 Концерт для флейти В. Блодека у виконавчій інтепретації Яна Гецла

Гецл Ян, флейтист і педагог, народився 29 травня 1929 р. у Свебогові (округ Шумперк). Сімнадцятирічним юнаком на початку 1946 року він приїхав до Праги і став учнем військової музичної школи. Після закінчення військової служби він ще два роки (1949-1951) працював флейтистом в армійському художньому хорі Віта Неєдлі. Лише в 1950 р. він вступив до Празької консерваторії, де був учнем Франтішека Чеха, і закінчив її в 1955 р. Він також вивчав флейту в АМУ у Йозефа Бока в 1955-60 рр. У 1951-53 рр. Ян Гецл був флейтистом в оркестр Державного театру в Карліні. У 1953 році він знову приєднався до Армійського художнього корпусу Віта Неєдлі, а в 1960 році став членом оркестру Національного театру. Між 1959 і 1968 роками він був учасником Духового квінтету Чеської філармонії (з яким, зокрема, виступав з концертами в Австралії, Індонезії та Новій Зеландії), у 1968 році він успішно віродив відомий Празький духовий квінтет і керував ансамблем ще чверть століття [16].

Серед його значних мистецьких досягнень варто згадати участь і перемогу в так званому «Förderungspreis» на міжнародному конкурсі в Мюнхені в 1956 р. На конкурсі «Празька весна» в 1959 р. Ян Гецл отримав першу премію. З 1961 року Ян Гецл викладав гру на флейті в Празькій консерваторії.

Порівнюючи два виконання флейтового оркестру Вілема Блодека, то слід зазначити, що чеський флейтист виконує Першу частину концерту досить професійно, про те його звук досить м'який. Однак свій вступ соліста Ян Гецл грає зі усіма ремарками композитора: майстерно виконує низхідний хід по звуках зменшеного септакорду. До вступу теми Головної партії чеський виконавець чудово ілюструє гамоподібні висхідні та низхідні ходи. Ян Гецл віртуозно виконує технічно складні моменти теми Головної партії, зокрема висхідні гамоподібні поступові та хроматичні ходи, низхідні ході по звуках

тонічного тризвуку. Відчувається колосальна робота соліста з оркестром – ансамбль між ними надзвичайний. Оркестр та соліст звучить злагоджено та не порушує агогічні вказівки композитора.

Друга частина у виконанні Яна Гецла звучить дещо м'яко та просвітлено. Усі прикраси, висхідні ходи та низхідні ходи, глісандовані пасажі звучать на технічно високому рівні. Темпові та ритмові агогічні вказівки Блодека соліст виконує точно та без відхилень. Сама частина невелика за масштабами, про те оркестр і соліст дуже влучно втілили характер та настрої даної частини.

Третя частина або Фінал концерту, яку виконує чеський соліст має в основному м'який та слабо відчутні акценти. Однак усі технічні та художні завдання Ян Гецл виконав цілком дуже добре: дотримання агогіки та динамічних вказівок, музичні прикраси та пасажі, приховане двоголосся майстерно виконано, про що свідчить кропітка робота соліста над своє партією. Оркестр і соліст злагоджено виконують концерт та відсутня запізненість між ними. Завершується концерт одночасним глісандованим пасажем у соліста та оркестру, що є найшвидшим розділом в усій частині фіналу.

Висновки до Розділу 3

Концерт для флейти чеського композитора Вілема Блодека в інтерпретації Карла Бернарда Себона був захоплюючим і незабутнім музичним випробуванням. Виконавець зумів передати виразність та красу музики, наповнивши кожну ноту життєвими емоціями.

У виконанні Карла Бернарда Себона концерт отримав особливий шарм і витонченість. Він заслуговує похвали за свою технічну майстерність та вміння донести експресію кожної музичної фразище. Його звучання було насиченим, збалансованим і детальним, дозволяючи слухачам повністю погрузитися в музичну атмосферу.

Крім того, Себон демонстрував глибоке розуміння музичного почуття Блодека, передаючи його композиторську інтенцію та індивідуальність. Він вдало використовував динамічні контрасти, фразування та кольорові можливості флейти, щоб створити живу, емоційну та ефектну інтерпретацію.

В результаті концерт для флейти Вілема Блодека у виконанні Карла Бернарда Себона став музичним шедевром, який залишить свій слід у серцях слухачів. Їхнє співпраця створила неповторний музичний досвід і підкреслила велич краси та емоційної сили музики Блодека.

Однак у магістерському дослідженні я задля порівняння виконавських версій Концерту для флейти В. Блодека я обрала інтерпретацію Яна Гецла. Концерт для флейти чеського композитора Вілема Блодека в інтерпретації Яна Гецла був захоплюючим та захоплюючим музичним виступом. Гецл вдало змога передати емоційність і глибину музичної композиції, створивши незабутній досвід для слухачів.

У виконанні Яна Гецла концерт отримав особливу експресивність і витонченість. Він майстерно володів флейтою, виражаючи кожную ноту з точністю і чуттєвістю. Його технічні навички були вражаючими, а його фразування і динамічний контроль додавали глибини і виразності до музики.

Гецл вдало втілював в собі творчий дух Блодека, розкриваючи його композиторську візію та стиль. Він відтворював нюанси, мелодійні лінії і гармонічні переходи з такою впевненістю і зосередженістю, що кожен звук набував особливого значення.

У результаті концерт для флейти Вілема Блодека в інтерпретації Яна Гецла став неперевершеним музичним досвідом. Їхнє майстерне співробітництво принесло насолоду та захоплення слухачам, а також підкреслило велич музики Блодека та талант Гецла як виконавця. Цей концерт залишить незабутній відбиток у серцях слухачів і визначиться як винятковий музичний діамант.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було спрямоване на виявлення особливостей композиторської та виконавської інтерпретації Концерту для флейти з оркестром В. Блодека у порівнянні виконавських версій Карла Бернхарда Себона та Яна Гецла.

У ході дослідження ми дійшли наступних висновків.

1. Чеська народна музика в другій половині XIX століття відіграла важливу роль у формуванні національної самосвідомості та культурної ідентичності чеського народу: період між 1850 і 1900 роками був періодом інтенсивного розвитку чеського музичного життя, впродовж якого з'явилося багато визначних композиторів, що стали символами чеської музичної традиції. Одним із найвідоміших і найвпливовіших чеських композиторів цього періоду був Бедрих Сметана. Він відомий як батько чеської народної музики та автор народної опери «Продана наречена». Використовуючи народні мелодії та ритми, Сметана намагався передати національний характер і дух чеського народу. Іншим видатним композитором цього періоду був Антонін Дворжак. Він створив безліч симфоній, опер, камерної музики та хорових творів. Дворжак активно включав у свої твори елементи чеської народної музики, надаючи їм національного характеру. Основними рисами чеської народної музики цього періоду були використання народних мелодій, ритмів і танців та спроба відтворити в музиці чеський духовний світ. Ця музика відображала історію, культуру і національну самосвідомість чеського народу. Чеська народна музика в другій половині XIX століття справила значний вплив на розвиток чеської культури та музичного мистецтва. Такі композитори, як Сметана, Дворжак і Яначек, зробили значний внесок у створення чеської ідентичності за допомогою музики. Їхні твори сприяли відтворенню духу і настрою чеського народу і відображенню його унікальності та культурної спадщини.

2. Вілем Блодек був видатним чеським композитором, який відіграв важливу роль у чеській романтичній культурі. Його твори і внесок у чеську

музику були визнані й оцінені як на національному, так і на міжнародному рівні. Блодек був учнем Сметани, і його музика має схожість зі стилем Сметани. Твори Блодека були сповнені емоцій і виразності, характерних для епохи романтизму. Його музика була заснована на народних мелодіях і відображала національні та соціальні теми. Він використовував різноманітні жанри, включно з оперою, симфонією, камерною і хоровою музикою. Блодек сприяв розвитку чеського стилю народної музики, заохочуючи молодих композиторів включати народні мелодії і теми у свої твори. Завдяки своєму композиторському та викладацькому досвіду він також зробив значний внесок у підтримання та поширення чеської музичної культури.

3. Блодек був одним із провідних представників чеської національної школи, яка прагнула відтворити дух та культуру чеського народу у своїх композиціях. Він використовував народні мелодії, ритми та характерні музичні елементи, щоб створити справжню чеську атмосферу в своїх творах. Це дозволило йому втілити національний дух у музику та спонукати почуття національної гордості серед слухачів.

Його музичний стиль також відображав романтичну естетику XIX століття. Блодек використовував широку палітру емоцій та виразних засобів, щоб передати глибокі почуття та становлення душі. Його музика була повна емоційності, витонченості та драматизму, використовуючи багатогранні гармонії, розкішні мелодії та виразну оркестрову обробку.

У творчості Блодека часто прослідковується індивідуальний підхід до організації форми та структури. Він експериментував з різними музичними формами та стилістичними рішеннями, збагачуючи свої композиції новаторськими ідеями.

4. Інструментальна панорама творчості Вілема Блодека є вражаючим прикладом його розмаїття і таланту як композитора. Його творчість охоплює різноманітні інструментальні жанри та проявляється в багатьох видатних творах. Одним із найважливіших інструментальних жанрів, у якому він процвітав, була симфонія. Блодек написав кілька симфоній, що вирізняються

своєю багатогранністю та емоційною силою. Його симфонії мають глибоку структуру і різноманітні теми, що відображають широкий спектр емоційних відтінків. Крім симфоній, Блодек також складав камерну музику. Він написав безліч камерних творів, зокрема струнні квартети і сонати для різних інструментів. Його камерна музика характеризується вишуканими мелодіями і вмілим використанням інструментальних можливостей. Блодек також писав музику для фортепіано. Його фортепіанні твори, як сольні, так і ансамблеві, вирізняються виразністю і технічною складністю. Вони демонструють майстерність Блодека як піаніста і його композиторський талант. Вілем Блодек – багатожанровий композитор, який працював над найрізноманітнішими інструментальними творами. Він використовував свої таланти для створення симфонічних, камерних і фортепіанних творів, що вражають своєю емоційною силою, складністю техніки та різноманітністю музичних ідей. Його твори унікально відображають його власну музичну мову та його внесок у чеську класичну музику.

В Розділі 2 ми **розглянули** жанрову еволюцію флейтового концерту до часів В. Блодека та **визначили** жанрово-стильові та композиційно-драматургічні особливості флейтового концерту.

5. Флейтовий концерт чеського композитора Вілема Блодека вирізняються жанровою та стилістичною своєрідністю. Блодек був провідним композитором чеської музичної школи XIX століття, і його флейтовий концерт відображає його творчий стиль і музичну індивідуальність.

Основними характеристиками флейтових концертів Блодека є їхня виразність і ліризм. Він часто використовує м'які, плавні мелодії, що передають елегантність і ніжність звучання флейти. Його музика пройнята емоційною глибиною та експресією, створюючи романтичну атмосферу.

У своїх концертах Блодек також демонструє вплив чеської народної музичної традиції. Він використовує мелодійні та ритмічні елементи, що нагадують народні мотиви та стилі. Це надає його музиці особливого колориту та національного характеру.

Технічна складність і високі вимоги також є важливими рисами флейтових концертів Блодека. Він використовує широкий діапазон флейти і різноманітні техніки, такі як швидкі малюнки, легато, трелі, арпеджіо і подвійні тони. Це створює виклик для флейтиста та підкреслює віртуозність і технічну майстерність виконавця.

Концерт для флейти Блодека також вирізняється збалансованою взаємодією між інструментом-солістом та оркестром. Флейта грає соліруючи, флейта виділяється на тлі оркестрового супроводу і водночас взаємодіє з оркестром, створюючи музичний діалог і контраст.

Загалом, Концерт для флейти Віллема Блодека характеризується поєднанням виразності, ліризму, народного колориту та вимогливості до виконавця. Твір є важливим внеском у розвиток флейтового концерту та відображає музичний стиль і творчу індивідуальність композитора.

У Розділі 3 ми **проаналізували** та **порівняли** виконавські версії відомих флейтистів-виконавців концерту В. Блодека.

6. Інтерпретація Карлом Бернаром Себоном концерту для флейти чеського композитора Вілема Блодека стала захоплюючим і незабутнім музичним досвідом. Виконавцю вдалося передати виразність і красу музики, вклавши важливі емоції в кожную ноту.

Виступ Карла-Бернара Себона надав концерту особливого шарму та елегантності. Його технічна майстерність і здатність передавати експресію музичних фраз гідні похвали. Його звук був багатим, збалансованим і детальним, що дало змогу слухачам повністю зануритися в атмосферу музики.

Себона також глибоко розумів музичний смак Блодека і передавав його композиторські задуми та індивідуальність. Він добре використовував динамічні контрасти, фразування і колірні можливості флейти, щоб створити живу, емоційну та ефективну інтерпретацію.

Концерт для флейти Віллема Блодека у виконанні Карла-Бернарда Себона став музичним шедевром, який залишиться в серцях усіх, хто його почує. Їхня співпраця створила унікальний музичний досвід і підкреслила

велику красу та емоційну силу музики Блодека. Концерт для флейти чеського композитора Вілема Блодека у виконавчій інтерпретації Яна Гецла був захоплюючим і вражаючим музичним виступом. Виконавець вдало передав виразність та красу музики, створивши незабутнє музичне досвід для слухачів.

У виконанні Яна Гецла концерт отримав особливу глибину і емоційну насиченість. Його флейта звучала з неперевершеною технічною вправністю та музичною виразністю. Гецл докладав багато зусиль, щоб передати кожную ноту зі страстю і проникливістю, дозволяючи музиці Блодека оживати перед слухачами.

Він зумів використовувати широкий динамічний діапазон, фразування та музичні кольори, щоб створити захоплюючі музичні образи. Гецл проникав у глибину композиторського задуму Блодека, відтворюючи його інтенцію і створюючи власну інтерпретацію, що вразила слухачів.

Концерт для флейти Вілема Блодека у виконанні Яна Гецла став музичним подарунком для всіх присутніх. Їхнє співпраця втілила найкращі якості музики і відкрила нові горизонти в розумінні та сприйнятті цього твору. Це був незабутній виступ, що залишить своє враження у серцях слухачів і підкреслить значення музики Блодека у сучасному світі.

7. Концерт для флейти В. Блодек поєднує у собі класичну та романтичну моделі концерту. Від класичної моделі використовується тричастинна структура, що має паралелі з першим класичним концертом, які проявляються у використанні сонатної форми у всіх 3 частинах. Що ж до романтичних рис, це тональний план, де використовуються самі тональності, а сонатна форма у першій частині досить вільна.

У цьому вся зразку жанру особливо відчувається вплив жанру духовних чи пасіонарних кантат епохи Високого Бароко. Особливо це відчувається у II частині. I частина робить фактичний початок у музиці. Частина III має танцювальний характер. Тому В. Блодек зібрав усі надбання, які є найкращими у жанрових моделях флейтового концерту.

Щодо виконавської інтерпретації даного концерту, порівнюючи два виконання німецького та чешського солістів, то найкраще впорався зі усіма технічними, виконавськими та художніми задачами Карл Себона, про те Ян Генцл більш спирався на художні вказівки композитора, що дало його виконанню більшої м'якості та плавності у звучанні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые разновидности инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02. Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Киев : 1989. 19 с.
2. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства, сборник научных трудов*. Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1989. с. 132–145.
3. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового и музыкально-исполнительского искусства. НМАУ им. Чайковского. Киев, 2006. 431 с.
4. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Задруга : Київ, 2010. 320 с.
5. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). *Монографія*. Ліра : Київ – Дніпро, 2020. 304 с.
6. Карп'як А. Я. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. В. 8. С. 8–14.
7. Качмарчик В. П. К вопросу сравнительного анализа модификаций флейты Т. Бёма. *Музичне мистецтво*. 2005. В. 5. С. 218–231.
8. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології). Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-ва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995.

9. Качмарчик В. П. Технологія постановки звука на флейті: історія та сучасність. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. №2 (11). С. 82–89.
10. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. *Навчальний посібник*. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2013.
11. Beckerman M. «In Search of Czechness in Music» / у пер. з англ. Н. Вербіни. *19th-Century Music*, vol. 10, no. 1, 1986, pp. 61–73.
12. Černušák G. and Štědroň B. eds. *Československý hudební slovník (Czechoslovak Music Dictionary)*. 2nd ed. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.
13. Čechová J. Wilhelm Blodek and His Violin Music. *Hudební Věda*, vol. 53, no. 1, 2016, pp. 3-22.
14. Dvořák A. Poznámky o Blodkových operách (Notes on Blodek's Operas). Smetana a Dvořák: sborník k šedesátinám Antonína Dvořáka (Smetana and Dvořák: A Collection for Antonín Dvořák's Sixtieth Birthday) / edited by Emanuel Chalupný and Zdeněk Nejedlý. Praha : Melantrich, 1911.
15. Helfert V. Blodek a Smetana (Blodek and Smetana). *Hudební rozhledy (Musical Perspectives)*, vol. 22, no. 12, 1969, pp. 447–450.
16. Kozák J. Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory. *Literatura naučná*. Umění : Státní hudební vydavatelství, 1964. 484 S. Křesťan Čeněk. Vilém Blodek: život a dílo (Vilém Blodek: Life and Work). Praha: SNKLHU, 1959.
17. Kroupa J. Wilhelm Blodek's Instrumental Music and Its Contexts. *Czech Music Quarterly*, vol. 26, no. 4. 2020, pp. 26–33.
18. Krummel D.-W. Blodek Wilhelm. *In The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Oxford University Press, 2001.
19. Racek J. Wilhelm Blodek and His Music for Piano. *Hudební Věda*, vol. 46, no. 3-4, 2009, pp. 329-343.

20. Smaczny J. Blodek Vilém. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Oxford University Press, 2001.
21. Šourek O. Wilhelm Blodek and His Works for Violin and Piano. *Hudební Věda*, vol. 21, no. 4, 1984, pp. 319-336.
22. Šourek O. Vilém Blodek: monografie (Vilém Blodek: A Monograph). Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1932.
23. Šourek O. Blodekova opera V studni (Blodek's Opera In the Well). *Hudební rozhledy (Musical Perspectives)*, vol. 6, no. 20. 1923, pp. 207-9.
24. Taruskin R. *The Oxford history of Western Music. The Nineteenth Century*. Oxford University Press, 2005. 928 P.
25. Tomášek J. «Wilhelm Blodek: Life and Work». *Hudební Věda*, vol. 10, no. 1, 1973, pp. 3-39.
26. Tyrrell J. Blodek Vilém. *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press, 2002.
27. Vysloužil J. Wilhelm Blodek: An Introduction to His Life and Work. *The Czech and Slovak Journal of Humanities*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 65-75.
28. Zahrádka J. Operní tvorba Viléma Blodka (Operatic Work of Vilém Blodek). *Hudební věda (Musicology)*, vol. 16, no. 4, 1979, pp. 389-406.
29. Carl Bernhard Sebona. V. Blodek. Concerto for Flute and Orchestra D-dur №1. <https://music.youtube.com/watch?v=XAPLkAJAd5Q&feature=share>
30. Jan Hecl. Concerto for Flute and Orchestra D-dur №1. <https://music.youtube.com/watch?v=CKUZOTdPYiE&feature=share>