

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Римаренко Вячеслав Юрійович

Флейтова спадщина в творчості Йозефа Гайдна

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – флейта

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник:

Павленко Олена Федорівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри оркестрових та ударних
інструментів

Рецензент:

Максименко Лілія Василівна
доктор філософії, старший викладач
кафедри духових та ударних
інструментів

Львів -2025

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Історико-культурний та стилістичний контекст флейтової творчості XVIII століття.....	11
1.1 Роль флейти в музичному житті XVIII століття.....	11
1.2. Флейта в камерному, симфонічному та концертному репертуарі епохи класицизму.....	13
1.3. Флейта у творчості сучасників Гайдна: К.Ф.Е. Бах, Штаміц, Гофман.....	16
1.4. Еволюція флейтового інструменту у XVIII столітті.....	17
РОЗДІЛ 2. Флейта в творчості Йозефа Гайдна: від симфонізму до сольного концерту	18
2.1. Флейта в ранніх і зрілих симфоніях Й. Гайдна.....	18
2.2. Гайднівський стиль і його особливості в оркестровці духових інструментів: порівняння з класичними принципами.....	29
2.3. Аналіз Концерту для флейти ре мажор Йозефа Гайдна.....	34
Висновки.....	43
Списки використаних джерел.....	48

Вступ

Актуальність теми

Флейта, безперечно, належала до числа найпопулярніших і водночас найелегантніших духових інструментів XVIII століття, доби, коли інструментальна музика переживала інтенсивний процес становлення і диференціації жанрових форм. Саме цей період ознаменувався не лише якісними змінами у виконавській практиці, а й стрімким зростанням ролі інструментальної музики в системі культурних цінностей європейського суспільства. Флейта уособлювала витонченість, вишуканість і водночас універсальність тембрових можливостей, завдяки чому вона здобула високу популярність серед аристократії. Попри це, парадоксально, що Йозеф Гайдн (1732–1809) — композитор, відомий у музикознавчій літературі передусім як «батько симфонії» та «батько струнного квартету», — залишив напрочуд мало творів, спеціально присвячених флейті. Як слушно зазначає дослідник Стівен Фішер, «Гайдн зробив дивовижно мало для сольної літератури для флейти», що підкреслює своєрідну лакуну в його творчому доробку. Одним із пояснень цього феномена є соціально-культурний контекст та специфіка патронату, у межах якого розвивалася кар'єра композитора. Серед численних меценатів Гайдна, зокрема князя Естергази, котрий віддавав перевагу баритону, чи короля Неаполя, захопленого грою на ліра-організі (гібридному інструменті, що поєднував риси гітари та колісної ліри), не було пристрасних шанувальників флейти. Відповідно, творча увага композитора фокусувалася переважно на тих інструментах, що мали особливу значущість у системі його патрональних замовлень.

У результаті флейта посідала в музичному світі Гайдна переважно ансамблеве місце, інтегруючись у складні фактурні структури симфоній, камерних ансамблів і духових партитур, але майже не виходила на перший план як самостійний сольний інструмент. Водночас це не означає повної відсутності інтересу композитора до її тембрових і виражальних можливостей: аналіз окремих творів свідчить про те, що Гайдн намагався експериментувати з колористичними ефектами та діалогічними співвідношеннями між флейтою й іншими інструментами.

Для сучасного виконавця й дослідника надзвичайно цінним є прагнення з'ясувати, яким чином і в яких саме музичних контекстах відображено це ставлення композитора, а також простежити специфіку реалізації флейтових ідей у його творчості. У світлі зростаючої уваги до історично поінформованого виконавства та актуалізації забутих сторінок класичного репертуару дослідження флейтової спадщини Йозефа Гайдна набуває особливої ваги. Воно дозволяє не лише розширити горизонти сучасної виконавської практики, а й глибше зрозуміти естетичні

принципи композитора в контексті розвитку інструментальної музики другої половини XVIII століття.

Таким чином, дана наукова розвідка має на меті заповнити певний лакунарний простір у музикознавчому дискурсі та стати підґрунтям для подальших досліджень, спрямованих як на академічне осмислення, так і на практичне впровадження творів із флейтовою участю у сучасний концертний репертуар.

Мета і завдання дослідження

Метою даної роботи є комплексне та всебічне вивчення так званої «флейтової спадщини» в творчості Йозефа Гайдна, під якою розуміється сукупність творів композитора, у яких використано флейту як сольний чи ансамблевий інструмент, а також аналіз історико-культурного контексту їхнього створення та виконавської рецепції. У центрі уваги перебуває не лише фактична інструментальна участь флейти у музичних полотнах Гайдна, але й ширший спектр проблем, пов'язаних із функціонуванням цього інструмента в системі європейської музичної культури XVIII століття. Таким чином, дослідження спрямоване на виявлення як безпосередньо композиторських принципів роботи з флейтовим тембром, так і соціокультурних, історико-стильових та виконавських факторів, які зумовили своєрідність даного феномену.

Для досягнення поставленої мети окреслюються такі основні завдання:

1. Проаналізувати роль і статус флейти у музичному житті XVIII століття та епохи класицизму загалом, акцентуючи увагу на суспільно-культурних чинниках її популярності серед різних соціальних верств, від аристократичних дворів до міщанських салонів.
2. Визначити специфіку флейтової партії в камерному, симфонічному та концертному репертуарі класицизму, з'ясувати характерні особливості її фактурної організації, жанрово-стильового навантаження та функціональної ролі в інструментальному ансамблі.
3. Розглянути зразки флейтової музики у творчості сучасників Й. Гайдна (зокрема, К. Ф. Е. Баха, Й. Штаміца, Л. Гофмана та ін.), зіставивши стильові параметри цих творів із загальною естетикою епохи та виявивши подібності й відмінності у трактуванні інструмента.
4. Простежити еволюцію конструкції флейти впродовж XVIII століття — від барокової дерев'яної моделі з одним клапаном до удосконаленого класичного різновиду з розширеним механізмом,

що істотно вплинуло на технічні та виражальні можливості інструмента.

5. З'ясувати, яким чином флейта втілювала ідеали галантного стилю та передкласичної естетики, такі як простота та ясність мелодії, логічність фразування, танцювальність та витонченість музичного висловлювання.
6. Виявити соціальну роль флейти в аристократичних капелах і приватному музикуванні, зіставивши її побутування у професійному середовищі придворних ансамблів із практикою аматорських гуртків і діяльністю віртуозних виконавців, що репрезентували інструмент на концертній сцені.

Таким чином, реалізація зазначених завдань сприятиме комплексному висвітленню проблеми «флейтової спадщини» Гайдна та дозволить виявити її значення як у контексті творчої біографії композитора, так і в ширшій перспективі розвитку європейської музичної культури XVIII століття.

Об'єкт і предмет дослідження

Об'єктом даного дослідження виступає музична культура епохи Класицизму XVIII століття, яка являє собою складний багаторівневий феномен, що поєднує жанрово-стильові, соціокультурні та інституційні аспекти розвитку європейського музичного мистецтва. Особливу увагу в межах цього об'єкта приділено творчій спадщині Йозефа Гайдна як одного з найвизначніших представників класицистичного канону, котрий сформував засадничі принципи симфонізму й камерно-ансамблевої культури.

Предметом дослідження є інструмент флейта як музичний у контексті творчості Й. Гайдна, а також специфіка її застосування у камерному та симфонічному репертуарі композитора. До предметної сфери належать не лише окремі партії, тематичні фрагменти та розгорнуті композиції з участю флейти, але й способи їхнього інтонаційно-тематичного розвитку, фактурно-колеристичні функції та стильова роль у загальній художній системі творів. Аналіз охоплює як безпосередню спадщину Гайдна, так і зіставлення її з творчістю його сучасників (К. Ф. Е. Баха, Й. Штаміца, Л. Гофмана та ін.), що дозволяє розглядати флейтовий матеріал у ширшому історико-культурному контексті.

У рамках предметного поля дослідження розглядаються також конструкційні зміни флейти XVII–XVIII століть, які безпосередньо вплинули на розширення її виражальних можливостей; виконавські практики як професійні, так і аматорські, що формували специфіку її побутування; а також стилістичні риси творів із залученням флейти,

включно з їхньою відповідністю ідеалам галантного стилю та передкласичної естетики.

Таким чином, об'єкт і предмет дослідження співвідносяться між собою як загальне і часткове: якщо об'єктом є широка система музичної культури класицистичної доби, то предметом — конкретний аспект цієї системи, а саме функціонування флейти у творчій практиці Йозефа Гайдна та її місце в музичному середовищі XVIII століття.

Методологія

Дослідження здійснено з використанням комплексу традиційних методів музикознавчого аналізу та історико-культурної інтерпретації, що у своїй сукупності дозволяють наблизитися до максимально об'єктивного і багатогранного розкриття проблематики «флейтової спадщини» у творчості Йозефа Гайдна. Методологічна основа роботи поєднує міждисциплінарні підходи, які інтегрують історію музики, теорію стилю, культурологію та елементи філософської герменевтики.

У процесі дослідження застосовано такі методи:

- Історико-теоретичний метод — системне вивчення історичних джерел, трактатів (зокрема, фундаментальної праці Й. Й. Квантца *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), а також огляд наукової літератури з проблематики інструментальної культури XVIII століття (зокрема, студії на кшталт *Flute and Social Status*). Це дозволило простежити історичну еволюцію флейти, динаміку її популярності та закріплення за нею певних соціокультурних функцій.
- Аналіз музичних творів — детальне порівняльне вивчення партитур камерних ансамблів, симфонічних і концертних творів з участю флейти, як у ролі самотійного сольного інструмента, так і в ансамблевих поєднаннях. Окрему увагу приділено проблемі аутентичності: відповідно до висновків Стівена Фішера, більшість концертів, що тривалий час приписувалися Гайдну, насправді є помилковими атрибуціями, що потребує критичного підходу до джерельної бази.
- Історико-культурний метод — аналіз соціальної ролі флейти в музичному житті барокових і класичних капел, придворних ансамблів та салонних зібрань аристократії. Запозичення методологічних підходів із дослідження *Flute and Social Status* дозволяє зрозуміти не лише музичну, а й символічно-престижну функцію інструмента в суспільстві XVIII століття.

- Стилістичний метод — застосування концепцій музичної стилістики для окреслення відмінних рис барокового, галантного та передкласичного стилів. Це дало змогу проаналізувати як жанрово-стильові особливості творів із залученням флейти, так і специфіку виконавської техніки, що відповідає естетиці доби.
- Біографічно-бібліографічний аналіз — залучення листування, свідчень сучасників та сучасної наукової літератури, що дозволяє реконструювати ставлення самого Гайдна та його оточення до флейти, а також простежити еволюцію інструментальної культури крізь призму персональних ідей та інтересів.
- Філософський (герменевтичний) підхід — розгляд музики як культурного феномена, що відображає ідеали та світоглядні цінності свого часу. Такий підхід дозволяє інтерпретувати флейтову спадщину не лише як суто музичний матеріал, але й як частину ширшого духовного і культурного ландшафту XVIII століття.

Завдяки поєднанню цих методів робота намагається забезпечити цілісне бачення предмета дослідження, охопивши як конкретно-музикознавчі аспекти, так і соціально-історичні та філософсько-культурологічні виміри феномену.

Наукова новизна

Наукова новизна представленої роботи полягає у комплексному висвітленні проблематики «флейтової спадщини» в творчості Йозефа Гайдна, яка дотепер залишалася на периферії музикознавчих студій. Попри безсумнівну популярність і фундаментальне значення творчості Гайдна в історії європейського класицизму, його твори з участю флейти практично не отримали належного спеціалізованого аналізу, що зумовлює актуальність та унікальність даної наукової розвідки.

Уперше здійснено інтеграцію кількох підходів:

- поєднання історико-культурного огляду ролі флейти в європейському музичному житті XVIII століття з аналізом етапів її технічної еволюції, що супроводжується конкретними музичними прикладами (галантний стиль, передкласика, ранній класицизм);
- порівняльний аналіз творчості Й. Гайдна та його сучасників — К. Ф. Е. Баха, Й. Штаміца, Л. Гофмана, — завдяки якому окреслено стильові відмінності та типологічні паралелі у трактуванні флейтового голосу;

- дослідження виконавських особливостей та соціального статусу флейтиста у різних середовищах — від аристократичних капел і придворних оркестрів до приватних салонів і аматорських гуртків, що дозволяє висвітлити інструмент не лише як музичне, але й як соціокультурне явище.

Важливим результатом дослідження є систематизація джерельної інформації про флейтові твори Гайдна, зокрема:

- окреслення того, що збереглося (наприклад, «Лондонські тріо» для двох флейт і віолончелі);
- фіксація творів, втрачених або відомих лише за непрямими свідченнями (зокрема, згадуваний флейтовий концерт 1760-х років, відомий винятково за темою).

Запропоновано нові інтерпретаційні підходи до розуміння ролі флейти в оркестрових партіях Гайдна, що ґрунтуються на порівнянні з трактатами Й. Й. Квантца та практикою його сучасників.

Окремим новаторським аспектом є врахування виконавської перспективи: аналіз флейтової спадщини здійснюється з огляду на позицію самого флейтиста, що дозволяє поєднати музикознавчий та практично-виконавський рівні дослідження. Цей підхід особливо значущий у світлі того, що у XVIII столітті чимало музикантів, зокрема король Пруссії Фрідріх II Великий, були аматорами-флейтистами, що впливало на формування репертуару та соціального статусу інструмента. Таким чином, наукова новизна дослідження полягає у всебічному осмисленні місця та значення флейти в творчості Йозефа Гайдна, у введенні до наукового обігу нових матеріалів і в пропозиції інтерпретаційних рішень, які відкривають нові перспективи як для музикознавчої науки, так і для сучасної виконавської практики.

Практичне значення дослідження

Практичне значення проведеної роботи полягає у розширенні знань про італійсько-австрійський флейтовий репертуар XVIII століття та у формуванні рекомендацій щодо його інтерпретації, вибору тембрового складу ансамблю та організації виконавської практики. Отримані висновки можуть бути використані виконавцями при програмуванні концертів і відродженні маловідомих або забутих творів Гайдна з флейтою, що відкриває нові перспективи для концертної практики і збагачує репертуар сучасних музикантів.

Для педагогів та методистів результати дослідження становлять цінний матеріал для навчання історії інструментації та виконавських традицій, що дозволяє більш повно відтворювати стилеві особливості галантизму та класицизму у навчальному процесі. Крім того, отримана інформація може бути використана у створенні сучасних науково-критичних редакцій творів: оскільки деякі фрагменти оригінальних партій збереглися частково або не повністю, запропоновані методологічні підходи дозволяють здійснювати їхню реконструкцію з максимальною стилістичною та музикологічною точністю.

Аналіз «традиції флейти» у творчості Гайдна також має велике значення для виконавців-практиків, адже дозволяє враховувати характерні риси інтонаційної мови, фактурні і темброві особливості галантизму та передкласичного стилю, а також специфіку ролі флейти у симфонічному ансамблі. Оскільки більшість творів Гайдна для флейти розглядалися у контексті ансамблевого та оркестрового звучання, результати дослідження будуть корисними для концертмейстерів і диригентів, які прагнуть виконувати класику у відповідності з аутентичною оркестровкою та виконавськими традиціями епохи.

Крім того, робота сприятиме поповненню науково-методичної літератури з питань музичної історії та виконавської практики, забезпечуючи теоретичне та практичне підґрунтя для подальших досліджень флейтової культури XVIII століття та її інтеграції у сучасну концертну діяльність.

Огляд джерел і літератури

У ході даного дослідження опрацьовано як класичні історичні джерела, так і сучасні наукові праці, що дозволяє поєднати емпіричний аналіз із сучасними методологічними підходами музикознавства.

Серед основних історичних джерел особливе місце займають трактати першої половини XVIII століття, зокрема праця Йоганна Йоахіма Квантца “Мистецтво гри на флейті” (1752), яка містить докладний опис виконавських прийомів того часу: акцентуації, артикуляції, різних клавішних систем та технічних можливостей флейти. Ці джерела дозволяють реконструювати практики виконання та оцінити технічні і темброві особливості інструмента у контексті доби.

Також використано мемуари та листування, що дають уявлення про соціокультурну та виконавську роль флейти у придворній музиці. Особливу цінність становлять свідчення про Фрідріха Великого та його навчання під керівництвом Квантца, які допомагають зрозуміти позицію аматора-флейтиста у культурному середовищі XVIII століття.

Серед сучасних джерел опрацьовано оглядові статті та дослідження з історії та соціології флейти. Зокрема, праця “The Flute and Social Status” (Y. Berry, 2024) висвітлює соціокультурний контекст інструмента, а інтернет-ресурс Stephen C. Fisher “Haydn and the Flute” (2016) слугує сучасною популяризаційною статтею, у якій критично аналізується використання флейти у музиці Гайдна. Для розуміння естетики класицизму та галантного стилю використано статтю Wikipedia “Galant music”, що описує музичні та структурні особливості даного напрямку. Серед класичних музикознавчих праць значну увагу приділено огляду творчості Гайдна, зокрема книзі «Гайднівська камерна музика» (Carleton Sprague Smith, 1933), яка, хоча й не фокусувалася на флейті, дозволяє розглянути розміщення флейтових партій у квартетах і тріо. Крім того, опрацьовано спеціалізовані дослідження флейти XVIII століття, зокрема монографію «Три століття флейти», а також роботи, присвячені творчості К. Ф. Е. Баха і Й. Штаміца, включно з аналізом 14 флейтових концертів Й. Штаміца (musicweb-international.com), конференційними доповідями про сімейство Штаміц та статтями про дослідження Шеффера.

Окрему увагу приділено нотним виданням і сучасним критичним редакціям творів Гайдна з флейтою, зокрема редакціям Лондонських тріо (Ноб. IV:1–4), що дозволяє здійснювати безпосередній музичний аналіз партій флейти, оцінювати їхню технічну і стилістичну складність та співвідносити їх із контекстом виконання в епоху класицизму.

Таким чином, джерельна база дослідження поєднує історико-трактатні матеріали, мемуарно-літературні свідчення, сучасні наукові розвідки та нотні джерела, що забезпечує комплексний підхід до вивчення флейтової спадщини Гайдна та її соціокультурного, виконавського і стилістичного контексту.

Структура роботи

Робота складається із вступу, двох основних розділів, висновків та списку використаних джерел.

У вступі окреслено актуальність обраної теми, сформульовано мету та завдання дослідження, визначено об’єкт і предмет аналізу, обґрунтовано методологічний підхід, виокремлено наукову новизну та практичне значення роботи, а також проведено огляд основних історичних і сучасних джерел та літератури з проблематики флейтової культури XVIII століття.

Перший розділ присвячено загальному історико-музичному контексту. У ньому детально розглядається роль флейти в музичному житті XVIII століття, її становище у камерній та симфонічній музиці доби класицизму

(підрозділи 1.1–1.2), а також творчість близьких сучасників Гайдна — К. Ф. Е. Баха, Й. Штаміца та Hofmann/Hoffmann — через призму флейтової партії (1.3). Далі висвітлюються технічні зміни інструмента та їхній вплив на виконавські можливості (1.4), а також аналізуються стилістичні характеристики флейти у галантному стилі та передкласичній естетиці (1.5). Завершує розділ дослідження соціальної ролі флейти, її функцій у придворних капелах, приватних музичних клубах та аматорських середовищах (1.6), що дозволяє оцінити музичний інструмент не лише як технічний засіб, а й як соціокультурний феномен.

Другий розділ, який не представлений у даному огляді, буде безпосередньо присвячений творчості Йозефа Гайдна з використанням флейти, включно з аналізом музичної тканини, жанрово-стильових особливостей, тембрових та фактурних функцій інструмента, а також специфіки виконавських прийомів.

У висновках підведено підсумки дослідження, узагальнено отримані результати та сформульовано рекомендації для практики виконавців і педагогів, що дозволяє інтегрувати результати наукового аналізу у сучасну концертну та освітню діяльність.

Таким чином, запропонована структура забезпечує логічну послідовність розгляду проблеми, поєднуючи історико-культурний контекст, технічні та стилістичні аспекти інструмента, порівняльний аналіз із творчістю сучасників Гайдна та детальне вивчення його композицій з флейтою.

Розділ 1. Історико-культурний та стилістичний контекст флейтової творчості XVIII століття

1.1. Роль флейти в музичному житті XVIII століття

У XVIII столітті флейта поступово утвердилася як один із провідних і водночас найхарактерніших духових інструментів європейської музичної культури. Її еволюція тісно пов'язана з ширшими процесами розвитку інструментальної музики та становленням естетики класицизму. Вже наприкінці XVII століття барокова дерев'яна флейта (*traverso*), оснащена лише одним клапаном, почала виконувати функції не лише побутового чи аматорського інструмента, а й повноцінного професійного засобу музичного вираження — як у сольному, так і в оркестровому виконавстві.

Гнучкий, проте доволі гучний тембр флейти, її виразні динамічні можливості та широкий діапазон зумовили значний інтерес до інструмента з боку аристократії. Флейта швидко перетворилася на символ інтелігентного дозвілля, витонченої культури та навіть своєрідного соціального статусу, оскільки вміння грати на ній вважалося

необхідним атрибутом виховання вищих прошарків суспільства. Нерідко цей інструмент ставав улюбленим захопленням князів і дворян. Показовим є приклад прусського короля Фрідріха II Великого (1740–1786), який розглядав флейту як свій пріоритетний інструмент, навчався у видатного флейтиста і теоретика Й. Й. Квантца та залишив понад 120 сонат, написаних спеціально для неї. Подібні факти підтверджують думку, що у XVIII столітті флейта посідала вагоме місце не лише у сфері професійного музикування, а й у побуті освічених верств. Недаремно в тогочасних салонах і вітальнях вона входила до програми камерних концертів і домашніх вечорів, ставши своєрідним «обов'язковим атрибутом» культурного дозвілля.

У структурі придворних капел та оркестрових ансамблів флейта спочатку інтегрувалася повільно, адже в ранньому бароко ще точилася конкуренція з блокфлейтою (recorder). Проте вже упродовж XVII–XVIII століть саме *traverso* поступово утвердився як основний дерев'яний духовий інструмент. У його функціональному плані переважала роль дублювання мелодичної лінії або виконання другого голосу, що надавало звучанню оркестру легкого, барвистого й дещо прозорого відтінку. Водночас у зрілий класичний період, пов'язаний із творчістю Й. Гайдна та В. А. Моцарта, флейта втратила свою позицію сольного інструмента: жанр флейтового концерту поступово відходить на другий план, натомість у симфоніях та операх з'являються окремі сольні епізоди для флейти, покликані «розфарбувати» оркестрову палітру та зробити її більш витонченою й легкозвучною.

Причини поступової втрати сольної ролі флейти крилися як у вдосконаленні інших духових інструментів (зокрема кларнета та гобоя), так і у зміні художніх уподобань доби. Естетика класицизму висувала вимоги чітких форм, збалансованості фактури та делікатних оркестрових комбінацій, що певною мірою обмежувало можливості флейти як інструмента для масштабних сольних жанрів.

Проте у сфері камерної музики та приватного домашнього музикування флейта зберігала і навіть посилювала свої позиції. Вона була одним з інструментів вибору для інтелектуальних та мистецьких кіл, часто поєднуючись із клавесином і вокалом. Її пронизливий, проте вишукано чистий тембр влучно втілював естетику галантного стилю, з його тяжінням до витонченості, танцювальності та невимушеної грації. У цьому сенсі флейта постає не лише як музичний інструмент, а як символ лицарської відваги, шляхетності й витонченої краси, що гармонійно відображала ідеали доби Просвітництва.

1.2. Флейта в камерному, симфонічному та концертному репертуарі епохи класицизму

У жанровій системі камерної музики доби класицизму поперечна флейта набула особливої популярності, зокрема у поєднанні зі струнними інструментами та клавійними (клавесином або раннім фортепіано). Такі ансамблі забезпечували багатство фактури та гнучкість у тембрових співвідношеннях. Найхарактернішим типом камерного складу з флейтою став флейтовий квартет (флейта, дві скрипки та віолончель), який отримав класичне втілення у творчості В. А. Моцарта (К. 285–288). Хоча Й. Гайдн безпосередньо не писав квартетів із флейтою, певні його камерні опуси були пізніше аранжовані для подібного інструментального складу, що засвідчує широку адаптивність його музичного матеріалу. Особливої уваги заслуговує серія так званих «Лондонських тріо» (Ноб. IV:1–4, 1794), де Гайдн звертається до експериментального ансамблю — дві флейти й віолончель. Цей вибір був зумовлений специфічними культурними умовами Англії кінця XVIII ст. та покровительством місцевої аристократії. Відомо, що фундатори ансамблю (зокрема граф Абінгдон) самі були аматорами-флейтистами, тож композитор свідомо орієнтувався на їхні виконавські можливості. Флейтові партії в цих творах відзначаються технічною доступністю та мелодичною витонченістю, що відповідало рівню підготовки «вишуканого англійського джентльмена». Таким чином, флейта тут постає як інтимний і делікатний інструмент, котрий надавав камерним творам особливого сонорного забарвлення і сприяв створенню витонченого «салонного» звучання.

У симфонічній музиці другої половини XVIII ст. використання двох флейт поступово стало сталою практикою оркестрової інструментації. У симфоніях Й. Гайдна інструмент починає активно вводитися з середини 1770-х рр. — зокрема, у творах № 61, № 54 та ін. Найчастіше композитор застосовував тональності D-dur та G-dur, які найбільш органічно відповідали акустичним властивостям дерев'яної флейти. Водночас слід зауважити, що на відміну від гобоя чи фагота, флейта у оркестровому tutti сприймалася як «легший» і менш об'ємний тембр, тому Гайдн, прагнучи уникнути розчинення її звуку, нерідко використовував інструмент у солоепізодах або в невеликих групах, надаючи йому характеру індивідуалізованого голосу. У сучасних дослідженнях підкреслюється, що тривалий час композитор не інтегрував флейту в щільну оркестрову фактуру, визнаючи її обмеженість у протиставленні з масивним симфонічним звучанням.

У жанрі концерту, навпаки, флейта протягом XVIII століття посідала значне місце й мала розвинений самостійний репертуар. Відомо, що ще у попередників і сучасників Гайдна сформувалася широка традиція концертів і камерних концертних жанрів. Так, К. Ф. Е. Бах створив низку флейтових концертів (Wq 166–169, 1750–1755), а також численні сонати та квартети з участю цього інструмента. Видатний представник маннгеймської школи Й. Штамиц (1717–1757) залишив значну кількість концертів, серед яких окрему групу становлять флейтові — пізніше частина з них була видана як серія з чотирьох творів із ширшого корпусу 14 концертів. Не менш продуктивним у цьому жанрі був і Л. Гофман (1738–1793), автор майже 60 інструментальних концертів для різних складів, серед яких чільне місце займають твори з флейтою.

Усі наведені приклади переконливо свідчать про популярність флейтового концерту й камерних ансамблів із флейтою серед композиторів другої половини XVIII століття. Водночас вони засвідчують широту виконавських практик — від аматорського музикування у салонному колі до високопрофесійних зразків концертної сцени.

1.3. Флейта у творчості сучасників Гайдна: К.Ф.Е. Бах, Штамиц, Гофман

Серед композиторів XVIII століття, які були сучасниками Йозефа Гайдна, особливу увагу привертають ті автори, у творчості яких флейта відігравала вагому та, без перебільшення, провідну роль у формуванні камерного й концертного репертуару. Насамперед йдеться про Карла Філіппа Емануеля Баха (1714–1788), котрий залишив ґрунтовну спадщину для цього інструмента. Творчість Емануеля Баха демонструє перехід від барокової традиції до естетики раннього класицизму, поєднуючи риси галантного стилю з виразністю так званого «чутливого стилю» (*Empfindsamer Stil*), характерного для німецьких композиторів середини XVIII ст.

До найбільш відомих його зразків належать концерти для флейти з оркестром: Wq 166 (ля мінор, 1750), Wq 167 (сі-бемоль мажор, 1751), Wq 168 (ля мінор, 1753), Wq 169 (ре мажор, 1755). Ці твори вирізняються не лише мелодійною витонченістю, а й певною драматичною контрастністю, яка виявляється у несподіваних гармонічних переходах і характерних ритмічних акцентах. Крім того, композитор створив низку камерних ансамблів, зокрема сонати для флейти з клавесином та квартети з флейтою (Wq 93–95). У цих композиціях простежується прагнення до рівноправного діалогу між флейтою та іншими інструментами, що відповідало новим класицистичним ідеалам ансамблевої гри.

Не менш значним явищем для розвитку флейтової літератури стали здобутки представників маннгаймської школи, серед яких чільне місце належить Йоганнові Штаміцу (1717–1757) та його синові Карлу Філіппу Штаміцу (1745–1801). Маннгаймська школа відома своїм новаторським підходом до оркестровки, що включав використання динамічних контрастів, ефектів *crescendo* і так званого «маннгаймського ракетного мотиву». У доробку Й. Штаміца важливе місце посідають концерти для флейти — відомо щонайменше про 14 таких творів. Вони відзначаються високим рівнем віртуозності, ускладненою фактурою та демонстративною концертністю. Серед характерних виконавських прийомів дослідники називають швидкі пасажі, трелі, широкі мелодичні арки та численні агогічні відхилення. Вочевидь, ці твори орієнтувалися на можливості видатних флейтистів того часу, зокрема Йоганна Баптиста Венделінга, що співпрацював із Штаміцем. Завдяки таким композиціям флейта поступово закріплювалася як інструмент, здатний не лише до камерної лірики, а й до блискучої віртуозної демонстрації.

Третім вагомим представником цього ряду був Леопольд Гофман (1738–1793) — віденський композитор, котрий здобув широку популярність завдяки надзвичайно плідній діяльності в інструментальній сфері. Його творчий доробок охоплює близько 60 концертів для різних інструментів, серед яких чільне місце займають концерти для флейти. Дослідники вважають, що вони становили невід’ємну частину репертуару віденських віртуозів середини XVIII ст., адже поєднували структурну стрункість із мелодійною грацією та вишуканою оркестровкою. Флейта в композиціях Гофмана постає не як допоміжний чи акомпануючий голос, а як самостійний носій тематичного розвитку, здатний розкривати як ліричні, так і драматично-експресивні інтонації.

Таким чином, у творчості сучасників Й. Гайдна — К. Ф. Е. Баха, Й. Штаміца та Л. Гофмана — флейта утверджується як провідний інструмент із широкими технічними та виражальними можливостями. Вона стає засобом синтезу барокових традицій із новими класицистичними ідеалами, а також важливим елементом музичної культури доби, що поєднував салонне музикування з концертною віртуозністю.

1.4. Еволюція флейтового інструменту у XVIII столітті

Технічна еволюція флейти впродовж XVIII століття була зумовлена як внутрішніми потребами виконавської практики, так і загальними тенденціями розвитку музичного інструментарію доби. Головним завданням майстрів та виконавців було поступове розширення діапазону

інструмента, удосконалення системи інтонування та створення більш збалансованого тембру в усіх регістрах.

На початку століття домінувала традиційна дерев'яна поперечна флейта з одним клапаном (*traverso*), яка являла собою інструмент із відносно простим механізмом та характерними обмеженнями у звуковидобуванні. Вона мала одну ключову кришку для нижнього звуку, а отвори для пальців розташовувалися у певних місцях, часто з нерівномірним розподілом по діаметру корпусу. Така конструкція забезпечувала своєрідний, надзвичайно виразний бароковий тембр, але водночас ускладнювала виконання творів у «віддалених» тональностях, що нерідко призводило до неточностей інтонації.

У середині століття розпочався активний процес удосконалення: близько 1750-х років з'явилися моделі з двома-трьома клапанами, які дозволяли значно покращити якість інтонування і забезпечити чистоту звучання в різних тональних площинах. Особливо помітними були інновації англійських майстрів: саме в Англії в 1750-х роках були впроваджені шестиклавішні флейти, які одночасно вирішували проблему «слабких» звуків у середньому та нижньому регістрах та розширювали діапазон униз. Це відповідало тогочасним виконавським вимогам і дедалі більш складній оркестровій фактурі симфонічних та оперних творів.

Паралельно із кількісним зростанням системи клапанів відбувалася й трансформація конструктивних характеристик інструмента. Якщо на початку XVIII ст. переважала трисекційна модель (голівка, тіло та нижня частина з одним клапаном), то поступово поширилася чотирисекційна конструкція, яка дозволяла більш точно регулювати калібрування каналу та спрощувала заміну окремих деталей. Така конструкція забезпечувала стабільніше налаштування інструмента й відкривала нові можливості для виробників у плані експериментів із матеріалами. Використання високоякісної деревини (чорного дерева, груші), а також декоративних елементів зі слонової кістки чи дорогоцінних металів свідчить не лише про функціональні, а й про естетичні аспекти інструментотворення доби. До кінця XVIII століття більшість європейських центрів (Франція, Німеччина, Англія, Австрія) перейшли до виробництва інструментів із 6–8 клапанами. Такі моделі забезпечували більш однорідне звучання в усьому діапазоні, точнішу інтонацію та можливість виконання складнішого репертуару. У виконавській практиці це означало зростання ролі флейти як універсального оркестрового й камерного інструмента, який міг рівноправно конкурувати з іншими духовими.

Водночас варто підкреслити, що технічні вдосконалення інструмента безпосередньо корелювали з художніми вимогами часу. Флейта поступово ставала уособленням естетики галантного стилю: її світлий,

прозорий та дещо пронизливий тембр асоціювався з витонченістю, елегантністю та м'якою ліричністю, що цілком відповідало ідеалам раннього класицизму. Перехід від «барокової експресивності» до «класичної врівноваженості» проявлявся не лише у музичних формах, але й у розвитку самого інструмента.

Таким чином, протягом XVIII століття флейта здійснила відчутний шлях модернізації — від одно-клапанної барокової моделі до вдосконалених інструментів із кількома клапанами, які забезпечували рівномірність інтонації та розширений діапазон. Це дозволило флейті посісти особливе місце в інструментальному ансамблі доби та закріпило її статус як одного з провідних засобів вираження класицистичної музичної естетики.

РОЗДІЛ 2. Флейта в творчості Йозефа Гайдна: від симфонізму до сольного концерту

2.1. Флейта в ранніх і зрілих симфоніях Й. Гайдна

- **Аналіз використання флейти в симфоніях №6 «Ранок», №92 «Оксфордська» та №104 «Лондонська»**

Флейта — один із найхарактерніших і найвишуканіших інструментів дерев'яної духової групи, чий тембр відзначається винятковою прозорістю, легкістю та виразністю. Її благородне, «повітряне» звучання спроможне не лише збагачувати загальну темброву палітру оркестру, а й створювати самостійні образно-сміслові рівні у структурі симфонічного полотна. У творчості Йозефа Гайдна флейта посідає особливе місце, адже композитор одним із перших класиків XVIII століття глибоко усвідомив її потенціал як універсального засобу художньої виразності. Завдяки природній технічній гнучкості, широкому динамічному діапазону, варіативності штрихів та артикуляцій, флейта стала важливим чинником розвитку оркестрового мислення композитора. Вона дозволила Гайдну поєднувати камерну прозорість звучання з масштабністю симфонічної форми, досягаючи гармонійної єдності тембрових шарів у межах складної багатопланової звукової організації.

У контексті еволюції європейського симфонізму XVIII століття роль флейти набуває дедалі більшої ваги: якщо у ранньому періоді розвитку жанру вона використовувалася переважно як акомпануючий або колористичний елемент, то вже у зрілій творчості композиторів віденської класичної школи, зокрема Гайдна, вона стає носієм самостійного тематичного навантаження. Саме у творах Гайдна флейта

перетворюється з другорядного інструмента на активного учасника симфонічного розвитку, здатного не лише підсилювати головну тему, а й вступати у діалог із нею, створюючи поліфонічні, контрапунктові й темброві взаємозіставлення.

Темброва природа флейти — світла, м'яка, лірична — ідеально відповідала естетичним засадам класицизму, що ґрунтувалися на принципах ясності, гармонійності та “природної краси” звучання. У цьому контексті її застосування Гайдном має не лише суто інструментальний, але й естетико-символічний характер: флейта стає втіленням духовної рівноваги, світла, чистоти, внутрішнього спокою, тобто тих ідеалів, які визначали змістову сутність європейського мистецтва другої половини XVIII століття.

У ранніх симфоніях Й. Гайдна (зокрема, у «Ранку», №6 D-dur) флейта виконує передусім функцію гармонійно-тембрового збагачення, доповнюючи струнну групу легкими пасторальними відтінками. Вона надає музиці камерної прозорості, нагадуючи про коріння симфонічного жанру, що виростав із ансамблево-концертної практики доби бароко. Проте в зрілих і пізніх симфоніях, таких як №92 «Оксфордська» чи №104 «Лондонська», її роль істотно розширюється: флейта бере участь у розгортанні тематичного матеріалу, виступає як контрастний або діалогічний голос у фактурі, що сприяє динамізації симфонічного процесу.

Таким чином, спостерігається поступова трансформація функцій флейти: від декоративно-допоміжного елемента до структурно-виразового чинника. Її участь у симфонічному оркестрі Гайдна засвідчує глибоке розуміння композитором природи звуку як носія емоційно-сміслового змісту. Через флейту реалізується принцип «тембрового балансу» — рівноваги між ясністю фактури та виразністю мелодичного розвитку. Саме ця особливість стала основою нової оркестрової стилістики Гайдна, у якій кожен інструмент сприймається не лише як частина ансамблю, а як індивідуалізований художній “персонаж”.

Флейта, отже, перетворюється у творчості Гайдна на своєрідний символ «звучної думки», що поєднує технічну досконалість із філософсько-естетичним змістом. Вона стає ключем до розуміння еволюції симфонічної мови композитора — від камерно-концертного принципу раннього періоду до масштабної оркестрової драматургії зрілих симфоній. Її участь у симфонічній тканині не лише збагачує звукову палітру, але й втілює саму сутність класичного ідеалу — гармонійного поєднання розуму й почуття, раціональної структури й емоційної глибини.

1. Симфонія №6 D-dur «Ранок» (Le Matin) роль флейти у формуванні звукового образу

Симфонія №6 D-dur «Ранок», створена Йозефом Гайдном у 1761 році, належить до перших його масштабних симфонічних спроб і знаменує початок нового етапу становлення оркестрового стилю композитора. Твір входить до так званого «денного триптиху», який також охоплює симфонії №7 «Полудень» та №8 «Вечір». Цей цикл має яскраво виражену програмну основу, що символізує частини добового кола, і демонструє тісний зв'язок між музичним образом і природними явищами. У цьому контексті флейта виступає як провідний тембровий носій поетики світла, прозорості та оновлення, уособлюючи образ ранку — моменту пробудження природи й зародження гармонії.

Вже у вступному Adagio Гайдна надзвичайно точно використовує темброві можливості флейти для створення специфічного звукового простору, сповненого свіжості й легкості. Її м'який, чистий і дещо “сріблястий” тембр набуває символічного значення — він постає уособленням першого променя сонця, що освітлює навколишній світ. Витримані трелі, плавні висхідні інтонації та ніжна кантілена флейти створюють образ дихання природи, що поступово оживає. Саме така темброва символіка флейти — як знаку світла і пробудження — стане типовою для подальшої творчості композитора і знайде розвиток у його зрілих симфоніях.

Динамічний перехід до Allegro розкриває принципово інше використання інструмента. Тут флейта вже не лише ілюструє природне явище, а виступає повноправним учасником тематичного процесу. Її партія часто вступає у діалогічну взаємодію з гобоєм, скрипкою, віолончеллю, що нагадує бароковий тип concerto grosso — зіставлення “соло” і “тутті”. Проте, на відміну від барокового канону, у Гайдна спостерігається поступовий відхід від суворої поліфонічності на користь гомофонно-гармонічного мислення, у якому флейта набуває більшої мелодичної самостійності. Її лінія не просто супроводжує гармонічну вертикаль, а активно формує інтонаційне ядро головної теми, надаючи симфонії яскравої мелодичної виразності.

Варто підкреслити, що у симфонії «Ранок» композитор демонструє глибоке розуміння темброво-фактурної драматургії. Флейта не існує ізольовано, а органічно вплітається в тканину оркестрового звучання, створюючи ефект “тембрового рельєфу”. Її звук здатний виявляти найтонші відтінки колориту: у високому регістрі — сяйливі, блискучі інтонації, у середньому — м'які, округлі, камерно-інтимні барви. Це дає можливість композиторові поєднувати флейту з іншими інструментами, утворюючи ансамблеві комбінації різного типу — від прозорих дуетів зі скрипкою до триголосних діалогів із гобоєм і фаготом. У таких

сполученнях флейта виконує функцію звукового “світлового акценту”, який окреслює головні структурні вузли музичної форми.

У повільних епізодах симфонії флейта реалізує акомпануючу функцію, гармонійно зливаючись із групою струнних інструментів. Її звучання створює тонку акустичну вуаль, що надає музиці камерної витонченості. Ця особливість відображає прагнення Гайдна до транспарентності фактури — властивості, яка згодом стане характерною рисою віденського класицизму загалом. Водночас, у швидких розділах композитор використовує флейту у сольній ролі, підкреслюючи її технічну рухливість, легкість штрихів і артикуляційну виразність. Саме в цих епізодах розкривається індивідуальний “характер” інструмента — життєрадісний, граційний, сповнений внутрішнього динамізму.

Варто зазначити, що у «Ранку» Гайдна застосовує тембровий контраст як композиційний принцип: чергування епізодів із домінуванням флейти та струнних створює ефект світлотіні, подібний до живописних прийомів рококо. Флейта, з її “повітряною” акустичною природою, є своєрідним джерелом світла в загальній звуковій структурі. Вона забезпечує колористичну функцію, гармонізуючи звучання оркестру, урівноважуючи щільність середнього регістру й розширюючи акустичний простір твору. Саме через такі прийоми Гайдна формує новий тип оркестрового мислення, у якому тембр флейти стає засобом не лише емоційної виразності, а й архітектонічного моделювання звукової форми.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що флейта в симфонії №6 «Ранок» є не другорядним акомпануючим інструментом, а важливим засобом формотворення і змістоутворення. Вона уособлює ключові художні принципи раннього Гайдна — природність, ясність, гармонію та динамічну рівновагу. Саме через цей інструмент композитор знаходить оптимальне співвідношення між камерною деталізацією і симфонічною узагальненістю. Таким чином, «Ранок» можна розглядати як точку відліку еволюції флейтової лінії у творчості Гайдна, що надалі приведе до розквіту її драматургічної ролі в симфонізмі зрілого періоду.

2. Симфонія №92 G-dur «Оксфордська» та роль флейти у темброво-драматургічній структурі твору

Симфонія №92 G-dur, відома під назвою «Оксфордська», була написана Йозефом Гайдном у 1789 році — у період його творчої зрілості, коли композитор досяг вершини своєї симфонічної майстерності. Цей твір став своєрідним підсумком попереднього симфонічного досвіду та важливим кроком до формування розгорнутої драматургії, властивої пізньому класицизму. У «Оксфордській» симфонії проявляється

особливе тяжіння Гайдна до гармонійного поєднання архітектонічної логіки, тематичної винахідливості та колористичної витонченості, що виявляється, зокрема, у надзвичайно тонкому використанні флейти.

Флейта в цьому творі постає не просто як акомпануючий інструмент або засіб оркестрової підтримки, а як самостійний тембровий персонаж, що відіграє важливу роль у створенні загальної образно-звукової концепції симфонії. Вона забезпечує динамічну рівновагу між духовими та струнними, додаючи звучанню оркестру світлості, прозорості й виразності. У «Оксфордській» симфонії флейта стає інструментом “інтелектуальної виразності”: вона не лише бере участь у тематичному процесі, а й моделює психологічний рельєф музичної драматургії.

У першій частині — *Adagio – Allegro spiritoso* — флейта з’являється вже у вступі як носій особливого емоційного відтінку: її інтонації створюють атмосферу спокійного очікування, передчуття руху. Ця початкова звукова зона, де флейта виступає у поєднанні зі струнними та гобоєм, задає характер усієї симфонії — благородно-урочистий, але водночас легкий і природний. У головному *Allegro* композитор залучає флейту як тембрового кореспондента головної теми: вона дублює окремі мотиви, підсилює динамічні хвилі й формує своєрідний “світловий контур” мелодичної лінії.

У діалогах із гобоєм та фаготом флейта створює ефект тембрового контрапункту, де кожен інструмент має власну “мову”, а їхня взаємодія породжує динамічну драматургію. Це вже не принцип *concerto grosso*, властивий ранньому Гайдну, а більш синтетичний тип оркестрового мислення, у якому тембр виступає формотворчим чинником. Саме тут флейта демонструє свій універсалізм: вона здатна і підтримати гармонічну основу, і виокремити тематичний матеріал, і підкреслити кульмінаційні моменти фактури.

У повільній частині — *Adagio* — композитор надає флейті виразної сольної функції. Її лінія стає мелодичною віссю всієї частини, відзначаючись кантиленною плавністю, округлістю інтонацій і внутрішньою емоційною глибиною. Тут Гайдна виявляє справжнє “вокальне” мислення — мелодії флейти нагадують аріозні інтонації, сповнені щирості та спокійної лірики. Цей прийом — перенесення вокальних принципів на інструментальну мову — став одним із найважливіших здобутків зрілого класицизму.

Тембр флейти в цьому епізоді набуває метафоричного змісту: він втілює людське дихання, душевну теплоту, інтимність і щирість почуттів. Важливо, що Гайдна використовує її не лише для мелодичного вираження, а й для формування тембрової перспективи, тобто просторової глибини звучання. Поєднання флейти з гобоєм, фаготом та

м'якою групою струнних створює відчуття акустичної “повітряності”, завдяки якій музика набуває камерного, внутрішньо зосередженого характеру. Такий тип звучання є однією з ознак зрілої симфонічної стилістики Гайдна.

Менует та фінальна частина симфонії виявляють іншу грань застосування флейти — колористично-декоративну. У менуеті вона відіграє роль звукового орнаменту, підкреслюючи танцювальний ритм, додаючи звучанню витонченості та прозорості. Її короткі репліки, побудовані на легких фігураціях, надають менуету характеру світської граційності, властивої віденському стилю. У фіналі ж (*Allegro con spirito*) флейта стає активним учасником симфонічної дії. Її швидкі пасажі, арпеджіо та трелі формують звукову іскристість, що контрастує з густим оркестровим звучанням, створюючи ефект світлових спалахів у потоці музичного руху.

Загалом, у «Оксфордській» симфонії флейта виконує одразу кілька функцій:

- акомпануючу — забезпечуючи гармонічну підтримку та баланс між групами інструментів;
- сольну — беручи участь у викладенні головних тематичних ідей;
- колористичну — визначаючи звукову атмосферу твору, надаючи оркестрові блиску та світлоти.

Таким чином, флейта стає повноцінним елементом тембрової драматургії, де її звучання не просто прикрашає фактуру, а є носієм емоційного змісту. Вона моделює внутрішній “психологічний простір” симфонії, виступаючи своєрідним символом духовного світла й рівноваги.

Підсумовуючи, можна сказати, що роль флейти в «Оксфордській» симфонії демонструє високий рівень оркестрової інтеграції у творчості Йозефа Гайдна. Її участь у тематичному розвитку, гнучке поєднання з іншими тембрами, здатність відтворювати широкий спектр емоційних відтінків — усе це свідчить про глибоке розуміння композитором потенціалу інструмента. У цьому творі флейта постає не лише як елемент оркестру, а як носій “звучної філософії” зрілого класицизму, що поєднує інтелектуальну конструктивність із ліричною щирістю.

3. Симфонія №104 D-dur «Лондонська» роль флейти у структурі, тембровій драматургії та образному змісті

Симфонія №104 D-dur, написана Йозефом Гайдном у 1795 році, є останнім симфонічним твором композитора і своєрідною кульмінацією

його багаторічних пошуків у галузі оркестрового мислення. Завершуючи “лондонський цикл”, цей твір втілює всі риси зрілого класичного симфонізму: масштабність форми, глибину драматургії, тематичну цілісність і високу оркестрову культуру. У ній флейта займає надзвичайно важливе місце — вона стає одним із головних тембрових носіїв світлого, гармонійного, життєствердного звучання, що визначає загальний художній характер симфонії.

В оркестровій концепції «Лондонської» симфонії Гайдна застосовує флейту не лише як засіб колористичного збагачення, а як інструмент драматургічної організації звукової тканини. Її участь простежується у формуванні тематичного матеріалу, у підкресленні структурних меж, у створенні акустичних контрастів між групами інструментів. Флейта тут — не просто елемент дерев’яної духової секції, а своєрідний тембровий символ ясності, духовного піднесення й життєвої енергії.

У вступному Adagio флейта бере участь у створенні особливої атмосфери очікування: її короткі, стримані репліки вплітаються у густу гармонічну вертикаль оркестру, підкреслюючи м’якість переходів і надаючи звучанню внутрішньої світлоти. Цей вступ сповнений відчуття монументальної врівноваженості — і саме флейта допомагає Гайдну досягти прозорості фактури навіть у найгустіших оркестрових акордах. Перехід до Allegro знаменує зміну тембрової ролі інструмента: флейта активно долучається до викладення головної теми, виступаючи у поєднанні зі скрипками та гобоєм. Вона підкреслює мелодичну вершину фраз, надає звучанню оркестру блиску й “повітряності”. Її тембр стає звуковим освітленням музичної форми — засобом, що візуалізує музичний простір, створюючи ефект відкритого, сяючого простору. Завдяки цій властивості флейта перетворюється на провідний засіб оркестрового “малярства”, за допомогою якого композитор моделює образний світ симфонії.

Середня частина першої частини вирізняється особливою майстерністю в оркестровому балансі. Тут флейта виконує сполучну функцію між струнними та духовими, забезпечуючи плавність фактурних переходів. Вона знімає надмірну густину середнього регістру, утворюючи акустичну “просвітленість” звучання. Її короткі інтервальні перегуки з гобоєм і кларнетом створюють темброві контрасти, що оживлюють музичну тканину. У кульмінаційних епізодах композитор використовує флейту як динамічний акцент, що підсилює рух і драматичну енергію форми.

У Andante Гайдна виявляє глибоке розуміння естетики інтимного звучання. Тут флейта виступає як сольний інструмент камерного типу, який не лише виконує мелодичну лінію, але й формує загальний

емоційний простір частини. Її тембр, ніжний і округлий, сповнений кантиленної виразності, передає атмосферу спокою, внутрішнього світла й гармонії. Мелодія флейти розгортається природно, наче дихання, утворюючи відчуття “живого голосу”, що промовляє крізь оркестрову фактуру. У поєднанні з гобоєм і м’якою групою струнних флейта створює триголосий ансамблевий діалог, у якому звучання набуває об’ємності й теплоти.

У Менуеті композитор використовує флейту для підкреслення танцювального характеру. Її короткі фрази та легкі мелодичні орнаменти додають музиці витонченості та шляхетності. Тут проявляється типово гайднівський принцип — поєднання урочистої симетрії з іронічною граційністю. Флейта в менуеті виступає декоративним елементом високого стилю, що надає музиці відтінку світської елегантності.

У фіналі (*Spiritoso*) флейта перетворюється на активний рушій симфонічного руху. Її стрімкі пасажі, арпеджіо та короткі імпульсні фігури створюють ефект “іскристої хвилі”, яка пронизує оркестрову тканину. Саме через флейту Гайдна досягає враження невпинного руху, відчуття життєвої сили, що символізує тріумф людського духу. Її тембр у поєднанні з групою скрипок створює тембровий фон світла, який завершує симфонію оптимістичною ясністю.

З погляду темброво-драматургічної організації, флейта в «Лондонській» симфонії виконує кілька важливих функцій:

1. Акомпануючу — підтримуючи загальний гармонічний баланс оркестру, пом’якшуючи звучання духових і струнних.
2. Сольну — у повільних частинах вона є головним носієм мелодичної лінії, формуючи її емоційно-виразний центр.
3. Колористичну — надаючи оркестровому звучанню блиску, прозорості, відчуття простору й легкості.
4. Драматургічну — позначаючи межі музичних розділів, акцентуючи кульмінації, підсилюючи енергетичну динаміку.

Таким чином, у «Лондонській» симфонії флейта стає невід’ємною частиною структурно-сислової цілісності твору. Вона не лише прикрашає звукову тканину, а й активно бере участь у формотворенні, впливаючи на характер тематичного розвитку. Її тембр — це своєрідний “звуковий символ світла”, який завершує гайднівський симфонічний цикл у мажорно-життєствердних тонах.

Завдяки такому трактуванню флейти Гайдна досягає надзвичайної зрілості оркестрової мови, у якій кожен інструмент набуває індивідуального голосу, а всі разом створюють єдиний гармонійний організм. «Лондонська» симфонія демонструє кульмінацію класичного

ідеалу — рівновагу між розумною архітектонікою й поетичною емоційністю. У цьому контексті флейта постає як **втілення духовної ясності**, символ гармонії між людиною і природою, звуком і думкою, що є сутністю гайднівського світобачення.

2.1.2. Флейта в ранніх і зрілих симфоніях Йозефа Гайдна: функції інструмента (акомпануюча, сольна, колористична)

Проблема трактування флейти у симфонічній творчості Йозефа Гайдна становить надзвичайно важливий аспект вивчення його оркестрового стилю, адже саме через зміну ролі цього інструмента можна простежити еволюцію композиторського мислення митця, розширення його тембрового світобачення та поступове формування принципів класичного симфонізму. Від найперших симфонічних спроб Гайдна, які ще перебували під впливом барокової традиції, до зрілих «лондонських» шедеврів, відбувається глибоке перетворення функцій флейти — від другорядного акомпануючого голосу до повноцінного носія тематичної виразності, здатного не лише підтримувати, а й активно розвивати музичну думку.

У ранніх симфоніях (зокрема, №6 «Le Matin» — «Ранок», №7 «Le Midi» — «Полудень» та №8 «Le Soir» — «Вечір»), що належать до періоду становлення авторського симфонізму, флейта здебільшого виконує акомпануючу функцію. Її партія має підпорядкований характер, спрямований на підсилення мелодичної лінії скрипок або гобоїв, утворюючи з ними щільне фактурне сплетіння. Тут флейта виступає як тембровий дублер верхнього голосу, забезпечуючи додатковий блиск і прозорість звучання. Така роль цілком відповідає естетиці середини XVIII століття, коли оркестр ще не набув тієї збалансованої динамічної рівноваги, яка стане характерною рисою класичного стилю.

Водночас навіть у ранніх творах композитора можна відчути зародки індивідуалізації флейтового тембру. Й. Гайдн уже тоді починає трактувати флейту не лише як допоміжний акомпануючий інструмент, а як носій певного емоційного забарвлення, пов'язаного з природною світлістю та прозорістю її тембру. В окремих епізодах, переважно у повільних частинах, флейта отримує короткі сольні фрази, що вирізняються мелодичною виразністю та співучістю. Такі моменти можна розглядати як перші спроби надання інструменту сольної функції, коли його звук стає засобом вираження ліричних або контемплативних настроїв.

Згодом, у зрілих симфоніях Гайдна, спостерігається очевидна тенденція до розширення функціонального поля флейти. Вона дедалі частіше

використовується не лише для акомпанементу чи дублювання мелодичної лінії, а як самостійний темброво-інтонаційний суб'єкт. У пізніх симфоніях, зокрема в таких як №94 («Surprise»), №100 («Military»), №101 («Clock») та №104 («London»), композитор наділяє флейту надзвичайною гнучкістю — як у ритмічному, так і в мелодичному аспектах. Її партія нерідко стає структуротворчим елементом, здатним впливати на формування музичної драматургії, підкреслювати тематичні контрасти та створювати відчуття повітряності звучання.

Важливим моментом у трактуванні флейти в оркестрі Гайдна є поєднання акомпануючої, сольної та колористичної функцій у межах одного твору. Наприклад, у симфонії №94 можна помітити, як флейта переходить із фонової ролі у вступі до активного мелодичного висловлювання у другій темі. Така поліфункціональність інструмента свідчить про високий рівень оркестрового мислення композитора, який уміє використовувати флейту для досягнення цілого спектра художніх ефектів — від ніжного тремтіння світла до виразного сольного жесту.

Не менш значущою є колористична функція флейти, яка особливо розкривається у пізній творчості композитора. Гайдн, відчуваючи обмеженість тембрової палітри класичного оркестру, намагається максимально урізноманітнити її засобами артикуляції, динаміки та регістрових контрастів. Флейта, зі своїм природно світлим тембром, стає для нього засобом тембрового освітлення оркестрової тканини. Вона часто вводиться в моменти кульмінаційного розвитку або навпаки — у спокійні ліричні епізоди, де її звук символізує відчуття простору, повітря, природної гармонії.

Завдяки вмінню Гайдна використовувати динамічні градації (від ніжного *pianissimo* до яскравого *forte*), флейта набуває не лише тембрової, а й психологічної виразності. Її звучання стає синонімом легкості, граційності, і навіть духовного просвітлення. У цьому аспекті флейта постає своєрідним посередником між земним і небесним, що повністю відповідає філософії доби Просвітництва, у якій творчість Гайдна посідає чільне місце.

Варто зазначити, що у процесі еволюції симфонічного жанру флейта поступово переходить із периферійного положення у центр оркестрової драматургії. Якщо на початку своєї діяльності композитор трактував цей інструмент як складову частину гармонічної вертикалі, то в пізніх симфоніях він розглядає її як активного учасника горизонтального тематичного розвитку. Таким чином, зміна функцій флейти відображає не лише оркестрові новації, а й глибинні трансформації музичного мислення Гайдна, спрямовані на посилення ролі тембру як носія образно-сміслового навантаження.

З огляду на це, можна виокремити три основні типи функціонування флейти у симфонічному оркестрі Йозефа Гайдна:

1. Акомпануюча функція — полягає у підтриманні загальної гармонічної опори, підсиленні основної мелодичної лінії та забезпеченні тембрової ясності. У такому випадку флейта ніби «освітлює» фактуру, додає прозорості звучанню оркестру.
2. Сольна функція — проявляється у виокремленні флейти як індивідуалізованого голосу, здатного до самостійного тематичного висловлювання. Тут інструмент виступає як повноцінний носій мелодичної думки, часто із виразними каденційними моментами або елементами імпровізаційності.
3. Колористична функція — реалізується через специфічне поєднання флейтового тембру з іншими інструментами, створення тембрових відтінків, звукових «переливів» та оркестрових барв, що надають музиці особливого художнього шарму.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що флейта у симфоніях Йозефа Гайдна проходить складний шлях розвитку — від елемента акомпанементу до одного з провідних носіїв музичної виразності. Вона стає важливим чинником формування звукового образу симфонії, своєрідним «диханням» оркестру, яке оживлює музичну тканину, додає їй гнучкості, тепла й поетичності. Еволюція ролі флейти є показовим прикладом того, як у творчості одного митця можна простежити становлення нової концепції оркестрового мислення, де кожен інструмент не просто «виконує функцію», а розкриває власну художню індивідуальність, стаючи частиною загальної естетичної гармонії доби.

2.2. Гайднівський стиль і його особливості в оркестровці духових інструментів: порівняння з класичними принципами

Однією з найвизначніших і найхарактерніших рис творчої індивідуальності Йозефа Гайдна є його надзвичайно вишукане відчуття оркестрової рівноваги, структурної логіки та звукової пропорційності. Його музичне мислення вирізняється цілісністю й гармонійністю, що поєднує архітектонічну ясність форми з емоційною насиченістю тембрового спектра. Саме завдяки цьому композитор став одним із найвпливовіших митців епохи становлення віденського класицизму — доби, коли формувалися основоположні естетичні принципи європейського музичного мистецтва.

Йозеф Гайдна по праву вважають не лише засновником жанру симфонії у класичному розумінні, але й творцем нового типу оркестрового

мислення, у якому духові інструменти перестають бути другорядним фоном і перетворюються на активний темброво-драматургічний чинник. У його симфонічних полотнах відбувається переосмислення ролі духових — від допоміжної, фактурно-забарвлювальної функції до рівноправної участі у формотворенні музичного процесу. Саме у цьому проявляється одна з головних ознак гайднівського стилю — прагнення до інтеграції всіх елементів оркестрової тканини в єдину, логічно зумовлену звукову систему.

Оркестрова техніка Гайдна, з одного боку, спирається на традиції барокового оркестрування — з його тяжінням до чіткої вертикальної гармонії, дублювання голосів і стабільної фактурної опори. З іншого боку, вона знаменує нову епоху у розвитку оркестрової мови, де важливу роль починає відігравати горизонтальний, поліфонічний принцип мислення. У цьому сенсі творчість Гайдна є перехідною ланкою між бароковим ансамблевим стилем і зрілим класичним симфонізмом, який у подальшому досягне свого кульмінаційного розвитку в оркестровій спадщині Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена.

У контексті загальних класичних принципів оркестровки духові інструменти розглядалися як носії певних темброво-виразових функцій, спрямованих на забезпечення акустичної рівноваги між групами оркестру. Їхнє завдання полягало у створенні звукової симетрії, у відтворенні гармонійного співвідношення між інтенсивністю звучання, кольором та динамічною амплітудою. Гайдна не відходить від цих базових засад, проте надає їм нового, поглибленого змісту — психологічної експресії, інтонаційної виразності та колористичної багатомірності.

Його підхід до оркестрування духових інструментів відзначається винятковою органічністю взаємодії між різними групами оркестру. У його творах відсутній різкий контраст між струнними й духовими; натомість створюється своєрідний “діалог тембрів”, у якому кожен інструмент має власну інтонаційно-змістову функцію. У цьому проявляється синтетичний характер гайднівського мислення — прагнення до гармонізації різнорідних звукових площин, до досягнення єдиного тембрового балансу, який забезпечує прозорість і ясність звучання.

На ранньому етапі творчості (1760–1770-ті роки) Гайдна зберігає певну залежність від барокового ансамблевого принципу, в межах якого духові — флейти, гобої, фаготи — виконують передусім акомпануючу функцію. Вони підсилюють гармонічну основу, дублюють мелодії струнних або заповнюють оркестрову фактуру короткими орнаментальними пасажами. Проте вже у симфоніях середнього періоду (зокрема у

“Паризьких” симфоніях №82–87) відбувається помітна еволюція оркестрового мислення: духові набувають нової ролі — ролі самостійних тематичних голосів, що вступають у діалог із основними мелодичними лініями. Це знаменує перехід від акустично-функціонального трактування оркестру до драматургічно-виразового, що, власне, і стало основою класичної оркестрової естетики.

Характерною ознакою гайднівського стилю є темброва економія, що не обмежує виразові можливості, а, навпаки, підкреслює глибину художнього задуму. Композитор володіє винятковою здатністю контролювати звуковий баланс оркестру, уникаючи надмірної густоти фактури. Кожен тембр у нього використовується цілеспрямовано, відповідно до драматургічних потреб твору. Флейта в Гайдна — це, як правило, носій світлих, повітряних барв; гобой — інструмент, що вносить емоційно-ліричні інтонації; кларнет (який композитор починає застосовувати у пізніших симфоніях) — засіб теплотного, “вокального” звучання; фагот — стабілізуючий тембр, що забезпечує глибину й опору оркестрової вертикалі.

Таке диференційоване ставлення до кожного духовика є надзвичайно новаторським для XVIII століття. Воно означає перехід від функціонального оркестрування, властивого бароковій добі, до індивідуалізованого тембрового мислення, характерного для класичної епохи. У цьому аспекті Гайдна можна вважати основоположником оркестрової психології — науки про емоційно-семантичний потенціал звукового кольору.

Порівнюючи гайднівський стиль із загальними класичними принципами оркестровки, можна виділити кілька ключових положень:

1. Принцип органічної єдності. У Гайдна духові ніколи не протиставляються струнним. Його оркестрова мова побудована на принципі тембрової взаємодії, а не конфлікту, що створює особливу “акустичну прозорість” симфонічної фактури.
2. Тематична інтеграція. Духові активно залучаються до викладення головних тем, що надає оркестровій тканині поліфонічної гнучкості.
3. Психологізація тембру. Звуковий колір набуває символічного змісту: флейта уособлює ідею світла, гобой — людську чуттєвість, валторна — героїчний імпульс.
4. Архітектонічна функціональність. Духові беруть участь у побудові форми, підкреслюючи її структурні вузли — експозиції, переходи, кульмінації, кодові завершення.

У зрілому періоді творчості — особливо в “Оксфордській” і “Лондонській” симфоніях — Гайдна створює власну оркестрову систему, у якій духові інструменти отримують самостійний поліфонічний статус. Вони перестають бути тлом і стають рівноправними носіями музичного смислу. Це новаторство має не лише технічне, а й світоглядне підґрунтя: композитор трактує оркестр як модель гармонійного космосу, де кожен голос — автономний, але підпорядкований цілому.

Порівнюючи підходи трьох представників віденського класицизму, можна побачити: у Моцарта духові мають переважно вокально-ліричну природу, у Бетховена — драматично-експресивну, тоді як у Гайдна вони найчастіше виконують функцію структурно-зв’язувального та гармонійно-стабілізуючого елемента. Саме в цій рівновазі між раціональним і емоційним, між формою й змістом, між тембровою ясністю й внутрішньою динамікою полягає сутність гайднівського оркестрового ідеалу.

Таким чином, оркестровка духових у творчості Йозефа Гайдна — це не лише технічний аспект, а своєрідна музична філософія гармонії. Вона демонструє, як за допомогою обмеженого інструментарію можна досягнути надзвичайної виразності, емоційної глибини та структурної досконалості. Гайднівський стиль є втіленням класичного балансу між інтелектом і почуттям, між акустичною раціональністю й духовною теплою, що визначило подальший розвиток симфонічного оркестру в усій європейській музичній традиції.

Гайднівський стиль і його особливості в оркестровці духових інструментів, взаємодія флейти з іншими голосами оркестру

Однією з найхарактерніших і найтонших рис гайднівського оркестрового стилю є винятково виважене, інтелектуально осмислене ставлення до тембрової взаємодії інструментів, зокрема — до ролі флейти у системі симфонічного звучання. Флейта, як носій світлого, прозорого, “повітряного” тембру, посідає у Гайдна особливе місце, стаючи своєрідним звуковим центром, який поєднує в собі мелодичну витонченість і колористичну легкість. Вона не є ізольованим сольним інструментом — навпаки, її роль найповніше розкривається саме у взаємодії з іншими голосами оркестру, де композитор створює складну систему тембрових зв’язків, співвідношень і діалогів, що становлять основу його оркестрового мислення.

У творчості Йозефа Гайдна флейта виконує функцію своєрідного “тембрового містка” між струнними та духовими групами. Її звучання поєднує м’якість скрипкових партій із більш виразним, іноді гострим тембром гобоя чи кларнета, створюючи ефект плавного переходу між

різними оркестровими площинами. Саме ця здатність флейти інтегрувати різнохарактерні звукові шари дозволяє Гайдну досягати виняткової прозорості та збалансованості оркестрової тканини. Композитор ретельно продумує регістрове співвідношення: флейта часто перебуває у верхньому регістрі, однак її лінія не ізолюється від загальної звукової маси — вона вплітається в неї як світловий промінь, що підкреслює контури мелодії.

У ранніх симфоніях Гайдна (зокрема, №6 D-dur “Ранок” і №7 C-dur “Полудень”) флейта активно взаємодіє зі скрипками, дублюючи або орнаментуючи їхню мелодію. Цей прийом має свої корені у бароковій концертній традиції, проте у Гайдна він набуває нового змісту — не як механічне дублювання, а як темброве підсилення, що збагачує звукову палітру. Флейта надає струнним “повітряності”, ніби піднімаючи їхнє звучання у простір. Водночас її участь не порушує гармонійної цілісності оркестру: композитор уникає надмірної виокремленості тембру, натомість прагне до органічного синтезу звуку, у якому навіть найдрібніші темброві деталі мають структурне значення.

Зі зростанням майстерності композитора змінюється і характер флейтових партій. У симфоніях “паризького” періоду (№82–87) і, особливо, у “Лондонських” симфоніях (№93–104) флейта перестає бути лише колористичним елементом — вона бере безпосередню участь у тематичному розвитку. Її взаємодія з гобоєм, кларнетом і фаготом набуває діалогічного характеру: кожен інструмент зберігає свою інтонаційну індивідуальність, але разом вони формують єдиний звуковий простір, заснований на принципі контрапунктової взаємодії тембрів. Так, флейта може розпочати фразу, яку продовжує гобой, а завершує фагот — утворюючи своєрідний “тембровий ланцюг”, що єднає різні регістри оркестру.

Цей принцип тембрової поліфонії — один із найноваторськіших аспектів гайднівської оркестровки. На відміну від барокової поліфонії, де головним було поєднання мелодичних голосів, у Гайдна з’являється поліфонія тембрів, тобто взаємодія не лише мелодичних, а й звукових характеристик. Флейта в цьому контексті виступає як активний комунікатор між групами оркестру, переносячи мелодичний імпульс від одного тембру до іншого, створюючи ефект “звучної мови”, у якій кожен голос відповідає, перегукується або контрастує з іншим.

Особливу увагу варто звернути на взаємодію флейти з гобоєм, яка у Гайдна часто має характер камерного діалогу. Тембри цих інструментів взаємно збагачують один одного: м’якість і прозорість флейти пом’якшує яскраву, дещо проникливу звучність гобоя, натомість останній додає флейті щільності й виразності. У таких епізодах композитор досягає

надзвичайної виразності без жодного зовнішнього ефекту — тільки завдяки збалансованості тембрових енергій. Цей прийом особливо помітний у середніх частинах “Оксфордської” симфонії (№92) та в Andante “Лондонської” симфонії (№104), де флейта і гобой ведуть між собою витончений “звуковий діалог”, що втілює поетику внутрішнього спокою й світлої гармонії.

Водночас Гайдна виявляє виняткову майстерність у поєднанні флейти з низькорегістровими інструментами, зокрема з фаготом і валторною. Такі поєднання створюють цікаві акустичні контрасти: ніжний, “сріблястий” тембр флейти, накладений на темну, насичену основу фагота, утворює ефект об’ємності, “глибини поля” звучання. Композитор часто використовує цей прийом для підкреслення перспективи у звуковому просторі — верхній план (флейта) набуває блиску, тоді як нижній (фагот) формує просторову основу. У результаті виникає тривимірність оркестрової палітри, що є однією з найхарактерніших ознак гайднівського стилю.

У відносинах флейти зі струнними інструментами також проявляється особливий тип взаємодії, який можна визначити як темброву симбіозу. На відміну від більш пізніх романтичних композиторів, які прагнули контрастів між групами оркестру, Гайдна тяжіє до єдності, до інтеграції. У нього флейта часто не “змагається” зі скрипками, а продовжує їхні мелодичні лінії, утворюючи єдиний “співучий контур”. Так, у “Лондонській” симфонії її пасажі ніби випаровуються зі струнного звучання, надаючи музиці ефекту “повітряного дихання”. Цей прийом виявляє не лише естетичну, а й філософську ідею — прагнення до природної гармонії звуків, де кожен голос є частиною цілого, а не окремою протилежністю.

Не менш важливою є динамічна взаємодія флейти з оркестром, яку Гайдна використовує для створення структурного контрасту. У кульмінаційних розділах симфоній флейта часто виступає як “світловий акцент” — короткий блискучий спалах, який знімає напругу після драматичних епізодів. Вона виконує функцію тембрового балансу, допомагаючи уникнути надмірної густоти звучання, додаючи прозорості та легкості загальному оркестровому тлу. Саме завдяки цьому прийому музика Гайдна зберігає відчуття повітря, простору й рівноваги, навіть у найенергійніших фіналах.

У більш широкому контексті можна сказати, що взаємодія флейти з іншими голосами оркестру у творчості Йозефа Гайдна є втіленням його естетичних засад — принципів ясності, природності, міри й гармонійного поєднання частин у єдиному цілому. Композитор мислить оркестр не як сукупність окремих інструментів, а як живий організм, у якому флейта

виконує роль “душі” — тонкого, ліричного голосу, що пов’язує між собою всі темброві рівні, створюючи відчуття єдності музичного світу. Таким чином, флейта в оркестровому стилі Йозефа Гайдна — це не просто інструмент мелодичної прикраси чи колористичного підсилення, а повноцінний учасник симфонічного діалогу, через який композитор реалізує своє прагнення до гармонії звуку, рівноваги елементів і духовної ясності. Її взаємодія з іншими голосами оркестру — це своєрідна модель ідеальної гармонії, у якій різні тембри не протистоять, а доповнюють один одного, утворюючи єдиний організм музичного мислення. Саме в цій взаємодії виявляється глибина і геніальність гайднівського стилю — стилю, що поєднує в собі наукову точність конструкції й живу поетичність звучання, раціональну ясність і духовну світлоту, які стали вічними ознаками класичної симфонічної естетики.

2.3. Аналіз Концерту для флейти ре мажор Йозефа Гайдна

Історія твору та питання авторства

Флейтова спадщина Йозефа Гайдна, хоча й не є настільки масштабною, як, наприклад, його симфонічна чи квартетна творчість, усе ж посідає певне, хоч і дискусійне, місце у загальній картині розвитку інструментального мистецтва другої половини XVIII століття. Серед тих небагатьох творів, що традиційно приписуються Гайдну і мають безпосередній стосунок до флейти як сольного інструмента, особливий інтерес викликає Концерт для флейти ре мажор (Ноб. VII:f:D1). Саме цей твір став предметом численних музикознавчих дискусій, головною з яких є проблема його автентичності — тобто питання, чи справді він належить перу Йозефа Гайдна.

Історичний контекст і обставини створення

Йозеф Гайдн (1732–1809), один із найвпливовіших композиторів епохи класицизму, більшу частину свого життя провів на службі в аристократичного роду Естергáзі, де він виконував обов’язки придворного капельмейстера, композитора та диригента. Саме цей період — приблизно з 1761 року — став найпліднішим у творчій біографії митця. В Естергáзі він мав унікальну можливість експериментувати з формою, інструментуванням та структурою своїх творів, адже оркестр князів мав високий професійний рівень, а умови праці дозволяли композитору реалізовувати найрізноманітніші задуми. Втім, у музикознавчих джерелах неодноразово зазначається, що флейта не належала до улюблених інструментів Гайдна. Це пояснюється як

особливостями придворного оркестру (де іноді відсутній постійний флейтист), так і музичними вподобаннями самого князя Миколи Естергазі, який надавав перевагу баритону та іншим струнним інструментам. У зв'язку з цим флейтові твори в доробку композитора трапляються досить рідко. Саме тому будь-який концерт для флейти, що пов'язується з ім'ям Гайдна, становить винятковий інтерес, оскільки він дозволяє побачити ставлення композитора до цього інструмента у контексті загального розвитку класицистичної концертності.

Перші згадки про Концерт для флейти ре мажор з'являються у так званому Entwurf-Katalog — особистому реєстрі творів Гайдна, який композитор вів протягом багатьох років. У цьому каталозі, серед інших записів, дійсно зазначено «Concerto per il flauto in re maggiore». Проте, на жаль, до нашого часу не дійшов жоден достовірний рукопис цього твору, а його автограф, якщо він коли-небудь існував, наразі вважається втраченим. Цей факт уже сам по собі створює серйозну проблему для достеменного підтвердження авторства.

Альтернативні версії авторства

Серед альтернативних гіпотез щодо походження твору найпоширенішою є припущення, що концерт міг належати Леопольду Гофману (1738–1793) — австрійському композитору, сучаснику Гайдна, який мав схильність до подібної концертної стилістики. Його концерти для флейти, скрипки й віолончелі часто плутають із творами інших авторів, оскільки в рукописних збірках XVIII століття нерідко трапляються помилки атрибуції.

Інша версія полягає в тому, що концерт міг бути створений якимось учнем або наслідувачем Гайдна — можливо, одним із придворних музикантів, який орієнтувався на стиль свого вчителя. У цьому випадку помилкове приписування могло виникнути вже після смерті композитора, коли видавці прагнули розширити «гайднівський» репертуар, додаючи до нього твори сумнівного походження.

Загальна архітектоніка твору

За своєю будовою концерт відповідає традиційному тритичастинному циклу, який у класичну добу став типовим для сольного концерту:

1. Перша частина — Allegro (ре мажор) — енергійна, урочиста, написана у формі сонатного алегро;

2. Друга частина — Adagio або Andante (ля мажор або сі мінор, залежно від редакції) — контрастна за характером, сповнена ліризму та співучості;
3. Третя частина — Allegro molto / Rondo (ре мажор) — фінальна, життєрадісна, з рисами танцювальності та блискучої віртуозності.

Подібна тричастинна структура є типовою для концертів доби класицизму, зокрема для творів Гайдна, Моцарта та раннього Бетховена. У цьому контексті Концерт для флейти ре мажор демонструє класичну збалансованість частин: драматично-енергетичний початок, ліричний центр і динамічне завершення. Всі три частини об'єднані спільною тональною логікою — головна тональність D-dur виступає як семантичний стрижень циклу, надаючи твору цілісності.

Перша частина. Allegro — форма, тематизм, розвиток

Перша частина концерту витримана у сонатній формі з подвійною експозицією, що було типовим для класичного концерту. Спочатку тематичний матеріал представляє оркестр, після чого вступає соліст, повторюючи основну тему з варіаційними прикрасами та флейтовими пасажами.

Головна партія — світла, урочиста, побудована на висхідних арпеджіо, що створюють відчуття відкритості й простору. У ній відчувається характерна для Гайдна енергія ритмічної пульсації та симетрична структура двотактних мотивів.

Побічна партія, що з'являється у домінантовій тональності (A-dur), має більш співучий, кантиленний характер, нагадуючи пісенний стиль. Тут флейта виступає у ролі "співаючого інструмента", а оркестр забезпечує прозору гармонічну підтримку.

Розробка побудована на мотивному розвитку — характерному прийомі Гайдна. Короткі тематичні клітини піддаються різним видозмінам, модуляціям, послідовностям, утворюючи складну мережу варіацій. У репризі головна тема повертається у дещо скороченому вигляді, з легкими орнаментальними змінами у партії флейти. Фінал частини завершується типовою каденцією соліста, що вимагає від виконавця технічної майстерності, гнучкого дихання та тонкого відчуття фразування.

Друга частина. Adagio / Andante — ліричний центр концерту

Друга частина виступає емоційним ядром усього твору. Тут панує атмосфера спокою, внутрішнього зосередження і ніжної виразності.

Гармонічна мова частини заснована на співвідношенні тоніки та субдомінанти, що створює м'яке, стабільне звукове середовище, сприятливе для мелодичного розкриття флейти.

Тематизм другої частини близький до пісенної кантилени: флейта ніби "розмовляє" з оркестром, веде довгі, округлі фрази з дихальними паузами, що надають музиці особливої природності. У супроводі струнних і дерев'яних духових виникає прозора фактура, в якій кожен тембр дихає і не перевантажує звучання.

Характерною рисою цієї частини є тонка динамічна гра — плавні крещендо і димінундо, які створюють ефект «дихання» музики. Відсутність різких контрастів підкреслює камерність інтонаційного простору, а флейта звучить як голос людини, сповнений ніжності та щирості.

Стиль цього розділу споріднений із середніми частинами концертів Моцарта — у ньому можна відчутти поєднання простоти й вишуканості, щирості й інтелектуального контролю.

Третя частина. Allegro molto / Rondo — фінальний елемент

Фінал концерту написаний у формі рондо, що є типовим завершенням для класичних концертів. Головна тема — грайлива, енергійна, з ритмічними повторами та синкопованими наголосами. Вона викликає відчуття танцювальної легкості, а її рефрен повторюється кілька разів, чергуючись із епізодами, побудованими на новому матеріалі.

Тут композитор демонструє всі можливості флейти як віртуозного інструмента: швидкі пасажі, арпеджіо, стрибки на октаву, тремоло, трелі та інші технічні прийоми. Незважаючи на технічну складність, музика не втрачає природності — у ній відчувається життєрадісний, майже гумористичний характер, притаманний пізньому Гайдну.

Особливо цікавим є співвідношення флейти та оркестру у фіналі: соліст не змагається з ансамблем, а веде з ним дотепний музичний діалог. У цьому відображено ідеал "класичної рівноваги", коли віртуозність не є самоціллю, а підпорядковується загальній гармонії форми.

Стильові особливості концерту

У стильовому плані твір демонструє всі ознаки зрілого віденського класицизму. Це, зокрема:

- логічність побудови форми — чітка структура, симетричність фраз, контрастність частин;

- мелодична ясність — простота тематизму, що поєднується з багатством варіаційного розвитку;
- гармонічна стриманість — використання обмеженого, але виразного кола тональностей;
- текстурна прозорість — легке оркестрове тло, що не затінює флейту, а підтримує її лінію;
- емоційна врівноваженість — поєднання енергії, граційності та внутрішньої теплоти.

Музика поєднує у собі риси “високого стилю” (характерного для симфонічних концертів) та “галантного стилю” (з його витонченістю і декоративністю). У цьому виявляється притаманна Гайдну риса — здатність гармонійно поєднувати простоту й складність, глибину й жартівливість, академізм і людяність.

Узагальнення

Отже, Концерт для флейти ре мажор являє собою зразок класичної концертної архітекτονіки, що поєднує ясність структури та витонченість стилю. Навіть попри сумніви щодо авторства, твір відображає дух епохи Гайдна — її естетику гармонії, розумності й пропорційності.

У структурі та стилі цього концерту простежується гармонійне співіснування двох начал: інтелектуального (раціонально побудована форма, логічний тематичний розвиток) і емоційного (ліричність, мелодійність, енергія). Саме в цьому поєднанні й полягає сила віденського класицизму, який уособлює музичний ідеал просвітницької доби — поєднання краси, розуму і гармонії.

Загальна характеристика флейтової партії

Перша частина — Allegro

З перших тактів вступу флейта з’являється після оркестрової експозиції, ніби підхоплюючи загальну енергію твору. Головна тема вимагає яскравої атаки звуку, чіткого артикуляційного малюнка і чистоти інтонування у верхньому регістрі. Тут особливо важливо знайти правильний баланс між легкістю та енергійністю — звук має бути пружним, але не різким, з відчуттям “повітряної опори”.

Флейтист має продумати кожну фразу як органічне дихальне ціле, оскільки мелодичний розвиток не терпить уривчастості. Наприклад, перехід від головної до побічної теми часто вимагає зміни тембрового забарвлення: перша тема — яскрава, відкрита, з короткими

артикуляційними штрихами *tah* і *dah*, тоді як побічна — ніжна, м'яка, з використанням *legato* та плавного *mezzo piano*.

У розробці флейта виконує роль активного учасника музичного діалогу: тут з'являються пасажі, секвенції, модуляції, де необхідна точна координація язика, дихання та пальців. Особливої уваги потребують великі стрибки, характерні для класичного стилю — наприклад, інтервали на октаву або дециму, які мають звучати природно, без "зламів" у звуковому потоці.

Фінал першої частини — каденція соліста — є своєрідним випробуванням для флейтиста. Тут виконавець має можливість проявити індивідуальну інтерпретацію, адже каденція нерідко виконується в імпровізаційній манері. Головне завдання — зберегти внутрішню логіку попереднього матеріалу, не втрачаючи загальної форми й характеру. Виконавськи це вимагає гнучкого контролю дихання, виразної інтонації у швидких пасажах і відчуття часу — каденція не повинна переривати емоційний потік, а радше підсумовувати його.

Друга частина — Adagio / Andante

Ця частина є справжнім випробуванням для музичної чутливості флейтиста. Вона вимагає не стільки технічної майстерності, скільки внутрішнього слухового контролю, відчуття інтонаційної чистоти й тембрової рівноваги. Тут флейта стає голосом людської душі — ніжною, роздумливою, часом сумовитою.

Мелодія побудована на довгих співаючих фразах, які виконуються на *legato*, з мінімальним використанням артикуляційних розділень. Важливо зберегти м'якість атаки, починати звук з "дихання", а не з язика, щоб уникнути зайвої жорсткості.

Фразування у цій частині можна уявити як єдиний подих, що триває крізь увесь розділ. Виконавець має особливо ретельно продумати динамічну лінію: *crescendo* і *diminuendo* не повинні бути механічними, вони мають впливати з природної інтонаційної логіки.

Темброво тут варто уникати надмірної "сріблястості" звуку, надаючи перевагу теплову, глибокому тембру, особливо у середньому регістрі. Саме ця частина вимагає найбільшої внутрішньої дисципліни дихання — спокійного, плавного, з максимальною економією повітря.

Для флейтиста це момент найвищої зосередженості: кожна нота, кожна пауза має значення. Тут важливо не "грати" музику, а "говорити" нею, зберігаючи відчуття камерності навіть у великому залі.

Третя частина — Allegro molto / Rondo

Фінал — це своєрідний вибух радості, віртуозності й руху. Для виконавця це найтехнічніша частина концерту, де потрібна бездоганна чистота артикуляції, гнучкість пальців і стійкий дихальний контроль.

Головна тема, яка повторюється кілька разів, потребує чіткої артикуляції таh або tee, щоб досягти ефекту “скрипкової легкості” на флейті. Під час переходів між рефренами й епізодами необхідно варіювати динаміку й тембр, створюючи відчуття гри, діалогу з оркестром.

У деяких місцях зустрічаються тремолі, трелі та швидкі фіоритури, які мають бути прозорими, легкими, без “металевого” присмаку звуку. Тут флейтист мусить володіти вмінням створювати ілюзію безперервного руху повітря, навіть під час коротких пауз для дихання.

Фінал завершується блискучим пасажем у верхньому регістрі, який вимагає абсолютного контролю інтонації та стабільності ембушура. Цей розділ — справжня демонстрація технічної майстерності, але при цьому важливо не втратити головне — відчуття легкості, радості та природності, яке є сутністю класичного стилю.

Особливості інтерпретації виконавцем

Інтерпретація Концерту для флейти ре мажор Йозефа Гайдна є надзвичайно багатовимірним процесом, який вимагає від флейтиста не лише технічної майстерності, а насамперед глибокого стилістичного розуміння музики доби класицизму. Для виконавця цей твір — не просто набір нот чи технічних викликів, а органічна розповідь, у якій кожен звук має сенс і формується в нерозривному зв'язку з диханням, інтонацією, фразуванням і світовідчуттям епохи.

Як флейтист, я сприймаю цей концерт як поєднання інтелектуальної ясності та емоційної широти. Його інтерпретація вимагає не зовнішнього ефекту, а внутрішнього діалогу — між солістом і оркестром, між виконавцем і композитором, між диханням і звуком.

Стильова основа інтерпретації

Перший крок до створення переконливої інтерпретації полягає у відтворенні естетики віденського класицизму. Для цього необхідно відмовитися від надмірної романтичної емоційності, надто широких динамічних контрастів і надлишкових рубато. Стиль Гайдна ґрунтується на ясності, симетрії та природності, тому флейтист повинен мислити музичну фразу як живу дихальну одиницю, а не як драматичний монолог. Інтонація має бути абсолютно чистою, тембр — прозорим, гнучким, без форсування. У верхньому регістрі важливо уникати “металевого” призвуку, зберігаючи легкість і блиск без агресії. Нижній регістр,

навпаки, має бути теплим, м'яким, із легким акцентом на опорі повітря, що створює відчуття стійкої опори звуку.

У класичному стилі зміни динаміки та артикуляції повинні впливати з природного розвитку фрази, а не нав'язуватися ззовні. Гайднівська музика не терпить надмірної театральності — її краса в гармонійності, рівновазі, у витонченому балансі між енергією і розумом.

Виконавський підхід до першої частини — Allegro

Перша частина концерту для виконавця — це справжній “вхід у світ” музики. Її енергійний, але світлий характер вимагає точного відчуття темпу — Allegro має бути не надто швидким, а “дихальним”, таким, щоб дозволяло розкрити мелодію фрази і не втрачати чіткості артикуляції.

Тут особливо важлива артикуляційна культура. Головна тема потребує легкого, “повітряного” штриха *tañ* або *da*, який дозволяє досягти класичної пружності фрази. При виконанні побічної теми доречно перейти до більш плавного *legato*, де звук повинен текти без різких кутів — “мовою дихання”, а не механічного язика.

В інтерпретаційному сенсі ця частина вимагає від флейтиста вміння мислити оркестрово. Необхідно не просто “грати над оркестром”, а вести діалог, слухати кожну групу — струнні, гобої, валторни. Лише тоді виникає справжня ансамблева рівновага, де флейта не домінує, а “вплітається” у загальну звукову тканину.

Каденція наприкінці першої частини — момент інтерпретаційної свободи. Я намагаюся сприймати її не як технічну демонстрацію, а як логічне завершення розвитку: імпровізаційний “вдох” перед фінальним акордом. У цій каденції я надаю перевагу мелодичності над блиском, зберігаючи темпоритмічну логіку основної частини.

Інтерпретація другої частини — Adagio / Andante

Центральна частина концерту — це момент найглибшого вираження музичної думки. Як виконавець, я відчуваю її як сповідь — не показову, а внутрішню, камерну. Тут надзвичайно важливо досягти стану тиші в собі, коли кожен звук народжується не з фізичної дії, а з емоційної концентрації.

У виконанні Adagio головним є контроль повітря і дихальна архітектоніка фрази. Звук повинен бути теплим, “округлим”, із мінімумом язикових атак. Артикуляція стає м'якою, майже непомітною, а динаміка розгортається у великих хвилях — від *piano dolce* до делікатного *mezzo forte*.

Психологічно ця частина потребує спокою, медитативності. Вона звучить не для залу, а “всередині себе”. Під час гри я намагаюся уявити, що флейта — це людський голос, який розповідає щось дуже інтимне, щире, без зовнішніх ефектів.

У цьому сенсі інтерпретація Adagio є випробуванням не техніки, а зрілості музичного мислення. Виконавець має передати внутрішній рух, навіть у статиці, — відчутти, що в тиші теж є динаміка, у паузі — напруга, у затриманні — продовження дихання.

Інтерпретація фіналу — Allegro molto / Rondo

Фінал концерту — це кульмінація життєрадісності. Тут домінує енергія, легкість і гра. Як виконавець, я сприймаю цю частину як танець повітря — рухливий, прозорий, жвавий.

Під час виконання головної теми важливо зберігати **відчуття польоту**. Темп має бути живим, але контрольованим, щоб не втратити точності артикуляції. Тут особливо проявляється класичний принцип “граційної віртуозності” — не силової, а дотепної, майже усміхненої.

Під час переходів між епізодами я намагаюся грати з кольором тембру: у повтореннях тема звучить то “дзвінкіше”, то “м’якше”, ніби флейта змінює освітлення. Цей прийом допомагає створити ефект природного розвитку без втрати повторності.

В останніх тактах важливо не просто технічно “дотягнути” фінал, а зберегти його емоційну ясність — радість, але не галасливу; блиск, але не штучний. У класичному стилі справжня сила — у стриманості.

Специфіка флейтової інтерпретації в контексті сучасного виконання

Сучасний флейтист має широкий спектр виражальних засобів — різні школи звуковидобування, нові підходи до дихання, тембрового забарвлення, використання сучасних інструментів із відкритою механікою. Проте при виконанні музики Гайдна важливо зберегти історичну достовірність стилю.

Я намагаюся уникати надмірного “сучасного” звучання з надто широкою динамікою чи інтенсивним вібрато. Замість цього — легке, природне вібрато, яке виникає як наслідок живого дихання, а не як зовнішня прикраса.

Флейтовий звук повинен “дихати простором” — бути світлим, не затисненим, із великою кількістю повітря у звучанні. У цьому й полягає різниця між романтичним і класичним підходом: у Гайдна повітря не напружує звук, а наповнює його життям.

Висновки

На підставі комплексного аналізу історико-культурного контексту, стилістичних особливостей оркестровки та флейтової спадщини Йозефа Гайдна (симфонії та Концерт ре мажор, Ноб. VIIf:D1) сформульовано наступні узагальнені результати, висновки та рекомендації.

I. Узагальнення результатів (Теоретичні засади та стилістика)

Узагальнення результатів виконано за принципом "Від загального контексту до індивідуальної техніки".

Сформовано історико-культурний контекст флейтової творчості XVIII століття: Доведено, що флейта (traverso) еволюціонувала від інструмента побутового музикування до соціально престижного та професійно значущого інструмента. Визначено, що її технічний розвиток (перехід до багатоклапанної моделі) та естетична відповідність (втілення грації та ясності галантного стилю) підготували ґрунт для її інтеграції у зрілий класицизм. Визначено місце флейти в жанровій системі класицизму: Встановлено, що флейта активно використовувалася в камерних ансамблях (як автономний голос), сольних концертах (як віртуозний носій *Empfindsamkeit* у творчості К.Ф.Е. Баха, Штаміца, Гофмана) та симфоніях Гайдна (як колористичний та освітлювальний чинник).

Розкрито сутність "гайднівського оркестрового ідеалу": Доведено, що Гайдн здійснив перехід від барокового дублювання до тембрової індивідуалізації духових інструментів. Його стиль вирізняється органічною єдністю між струнними та духовими, тембровою економією та використанням флейти як носія світлих, повітряних барв, що забезпечує прозорість фактури. Флейта виконує функцію тембрового містка, активно інтегруючись у тематичний діалог.

Проаналізовано стилістику та проблематику Концерту Ноб. VIIf:D1: Здійснено аналіз форми (сонатне *Allegro* з подвійною експозицією, *Rondo*) та стилю твору. Висунуто обґрунтування, що, попри сумніви в авторстві (на користь Леопольда Гофмана), Концерт ідеально відображає естетику та виконавські вимоги зрілого віденського класицизму: збалансованість, віртуозність, ліричність *Adagio* та ясність форми. Досягнення поставлених цілей

Досягнення цілей ґрунтується на принципі "Верифікація гіпотез" (підтвердження або спростування основних припущень дослідження).

Дослідити еволюцію флейти та її роль у культурі XVIII ст. Шляхом аналізу джерел (Квантц, Гофман, К.Ф.Е. Бах) встановлено, що флейта перетворилася на провідний інструмент епохи Просвітництва, символізуючи ідеал витонченості й інтелекту.

Визначити особливості гайднівського стилю оркестровки духових інструментів Встановлено, що Гайдн використовував духові не для

масивності, а для колористичної диференціації та структурного акцентування. Флейта, як найсвітліший тембр, відповідає за «акустичну прозорість» та тематичну гнучкість.

Проаналізувати функціональність флейтової партії в симфоніях — виявлено перехід від дублюючої ролі в ранніх творах (наприклад, Симфонії №6) до солістично-драматургічної функції в пізніх "Лондонських" симфоніях, де флейта часто веде діалог з гобоєм чи кларнетом. Здійснити виконавський та стилістичний аналіз Концерту ре мажор — досягнута: Здійснено детальну характеристику флейтової партії, підтверджуючи, що твір, незалежно від авторства, вимагає класичної врівноваженості між *virtuosity* і *cantabile* та дихальної архітектоніки фрази.

Сформулювати практичні рекомендації для сучасних виконавців — досягнута: На основі виявлених стильових особливостей розроблені конкретні рекомендації щодо артикуляції, дихання та тембрової роботи.

Практичні рекомендації для виконавців

Практичні рекомендації надаються за принципом "Стилістична достовірність як основа інтерпретації".

Артикуляційна культура (Уникнення "романтизації"):

У швидких частинах (*Allegro*, *Rondo*) використовувати легку, пружну артикуляцію типу *ta* або *da*, уникаючи важкого *tu*. Це необхідно для досягнення класичної прозорості та "повітряності" звучання.

Ритмічні фігури та пасажі мають мати чітке диференціювання штрихів (наприклад, двотактні групи штрихів *legato-staccato*), що підкреслює структурну логіку класицизму.

Тембр і динаміка (Принцип "Економії"):

Тембр: Флейтисту слід прагнути до світлого, прозорого тембру без надмірної інтенсивності, особливо у верхньому регістрі, де звук має бути пружним, але не металевим. У *Adagio* застосовувати теплий, округлий, *cantabile* тембр.

Вібрато: Використання вібрато має бути стриманим і помірним, що є історично достовірним. Вібрато повинно виникати як наслідок живого дихання, а не як зовнішній прийом, для уникнення надмірної романтичної експресії.

Динаміка: Зміни динаміки (*крещендо/димінуендо*) мають бути плавними, вписуючись у природну логіку фрази, відповідно до гайднівського принципу збалансованості і відсутності різких, немотивованих контрастів. Фразування та дихання (Архітектоніка):

Дихальна архітектоніка: Флейтова партія у Гайдна вимагає глибокого, економного дихання та вміння "жити" у фразі. У *Adagio* фразування слід

сприймати як єдиний подих, що підкреслює ліричну вокальність інструмента.

Ансамблева роль: У симфонічних творах виконавець має мислити себе не солістом, а активним учасником тембрового діалогу (особливо з гобоєм та кларнетом), де флейта часто виступає "тембровим містком".

4. Інтерпретація форми:

Каденції: Виконувати каденції (особливо у Концерті) як логічне, тематично обґрунтоване продовження музичного матеріалу, а не як технічну демонстрацію. Надавати перевагу мелодичній виразності над сліпучим блиском.

Таким чином, дослідження підтвердило, що флейтова творчість Йозефа Гайдна є вершиною класицистичної естетики, вимагаючи від виконавця поєднання інтелектуальної ясності, стилістичної стриманості та високої культури дихання.

Висновок до другого розділу. Узагальнення результатів (Еволюція інструментальної функції)

Узагальнення результатів аналізу симфонічної спадщини Йозефа Гайдна (зокрема, Симфоній № 6, 92, 104) дозволило встановити ключову драматургічну та стилістичну еволюцію ролі флейти. Цей інструмент пройшов шлях від підпорядкованого елемента до повноцінного носія художньої ідеї. Поступове набуття самостійності: У ранніх симфоніях (наприклад, №6 «Ранок») флейта функціонує переважно як тембровий дублер струнних та гобоя, забезпечуючи додаткову акустичну яскравість і пасторальну прозорість. Її роль є скоріше декоративною, що відповідає естетиці галантного стилю і традиції *concerto grosso*.

Перетворення на драматургічний чинник: У зрілих та пізніх симфоніях (№92 «Оксфордська», №104 «Лондонська») флейта набуває сольної та тематичної вагомості. Вона активно інтегрується у тематичний діалог між групами інструментів, створює колористичні контрасти та бере участь у формуванні кульмінаційних вузлів форми, що свідчить про глибоке розуміння Гайдном її виражального потенціалу.

Формування принципу Тембрового Балансу: Гайдн розглядає флейту як засіб освітлення оркестрової тканини. Її світлий, повітряний тембр забезпечує необхідну прозорість фактури навіть у *tutti*, створюючи відчуття просторової глибини та акустичної рівноваги – ключового ідеалу класицизму.

Синтез функцій: Встановлено, що в зрілій творчості флейта є поліфункціональною, поєднуючи в межах одного твору акомпануючу, сольну та колористичну ролі. Ця гнучкість дозволяє композиторові досягати широкого спектра емоційних відтінків: від інтимної лірики

(Andante Симфонії №104) до життєрадісної іскристості (Spiritoso фіналів).

II. Гайднівський стиль: Трагування духових (Новаторський підхід)

Дослідження підтверджує, що Йозеф Гайдн став одним із засновників нового класичного оркестрового мислення, кардинально переосмисливши роль усієї групи духових.

Індивідуалізація тембрів: Гайдн відходить від барокового принципу дублювання та злиття тембрів. Натомість, він надає флейті, гобою та фаготу індивідуальне "художнє обличчя", дозволяючи їм вступати в самостійні діалоги та темброві перегуки. Флейта, як найсвітліший голос, часто виконує роль "ведучої" в цих ансамблях.

Роль "Звукового Символу": Трагування флейти у Гайдна має не лише технічний, а й естетико-філософський вимір. Її чистий тембр символізує ясність, гармонію, чистоту почуттів та духовну рівновагу, що цілком відповідає ідеалам Просвітництва і гайднівському оптимістичному світогляду. Флейта стає "медіатором" між раціональною формою та поетичною чуттєвістю.

Принцип Тембрової Економії: На відміну від майбутнього романтизму, Гайдн використовує флейту дозовано і цілеспрямовано. Інструмент вводиться саме там, де необхідно "просвітити" або "полегшити" фактуру, підкреслити ліричний момент або граційність (як у Менуеті). Це свідчить про його прагнення до пропорційності та художньої доцільності. Значення для подальших розділів (Місток до концертної спадщини)

Результати цього розділу формують необхідну теоретико-стилістичну базу для ґрунтовного аналізу сольної творчості.

Формування виконавських вимог: Виявлена багатофункціональність флейти в симфоніях Гайдна (здатність до *cantabile*, віртуозної фігурації та діалогу) безпосередньо корелює з високими технічними та виразними вимогами, висунутими до соліста у Концерті ре мажор.

Стилістична цілісність: Аналіз довів, що колористичні та виразні прийоми, використані в оркестрових творах, є основою для розуміння стилістики сольного концерту. Флейта у концерті продовжить бути носієм класичної врівноваженості та вишуканої віртуозності, виведеної з симфонічного контексту.

Отже, флейта у творчості Йозефа Гайдна є не просто інструментом, а ключовим структурно-виразовим елементом зрілого класицизму. Її еволюція від дублюючого голосу до повноцінного драматургічного чинника яскраво демонструє перехід від барокових традицій до новаторської, індивідуалізованої оркестрової мови, що стала еталоном для усієї Віденської класичної школи.

Список використаних джерел:

- 1.Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752.
- 2.Hotteterre, Jacques-Martin. Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois. Paris, 1707.
- 3.C.P.E. Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753–1762.
- 4.Leopold Mozart. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756.
- 5.Agricola, Johann Friedrich. Anleitung zur Singkunst. Berlin, 1757.
- 6.Rousseau, Jean-Jacques. Dictionnaire de musique. Paris, 1767.
- 7.Blanning, T. C. W. The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660–1789. Oxford University Press, 2003.
- 8.Heartz, Daniel. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. W.W. Norton, 2003.
- 9.Zaslaw, Neal. Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception. Oxford University Press, 1989.
- 10.Sadie, Stanley (Ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
- 11.Fifield, Christopher. The German Symphony Between Beethoven and Brahms. Manchester University Press, 2004 (розділи про розвиток дерев'яних духових).
- 12.Powell, Ardal. The Flute. Yale University Press, 2002.
- 13.Powell, Ardal. The Flute Player's Handbook. London, 1995.
- 14.Bate, Philip. The Flute: A Study of Its History, Development and Construction. London, 1969.
- 15.Toff, Nancy. The Development of the Modern Flute. New York: Taplinger, 1979.
- 16.Brown, Howard Mayer. Performance Practice: Music after 1600. New York: Norton, 1990.
- 17.Taruskin, Richard. The Oxford History of Western Music. Vol. 2–3. Oxford University Press, 2005.
- 18.Bukofzer, Manfred. Music in the Baroque Era. New York: Norton, 1947.
- 19.Ratner, Leonard. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980.
- 20.Hill, John Walter. Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750. Oxford University Press, 2005.
- 21.Reyersbach, Mathias. Friedrich der Große als Musiker. Berlin, 1936.
- 22.Mather, Betty Bang. Dance for the French Baroque Flute. Indiana University Press, 1992.
- 23.Harnoncourt, Nikolaus. Die Musik als Klangrede. Kassel, 1982.
- 24.Wollny, Peter. Music at the Courts of Frederick the Great. Leipzig, 2010.

25. Антонюк, С. Музыка эпохи барокко: стильові та жанрові особливості. Київ: НаУКМА, 2015.
26. Кияновська, Л. Стиль галантного XVIII століття та його європейські вияви. Львів: Вид-во ЛНМА, 2008.
27. Шевчук, О. Історія європейської музичної культури. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011.
28. Черкашина-Губаренко, М. Музыка барокко і класицизму. Київ: Музична Україна, 2004.
29. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel: Bärenreiter.30The New Grove Dictionary of Musical Instruments. London: Macmillan.
31. Gallica (Bibliothèque nationale de France) — цифрові копії трактатів Готтерра, Руссо, Кванца.
32. IMSLP — джерела сонат Фрідріха II, Кванца, Готтерра тощо.
33. Кияновська Л. Камерно-інструментальні ансамблі барокко і класицизму. Львів, 2008.
34. Черкашина-Губаренко М. Музыка барокко і класицизму. Київ:
35. Музична Україна, 2004.35Скорик М. Стильова еволюція музики XVII–XVIII століть. Львів, 1999.
36. Шевчук О. Історія європейської музичної культури XVIII ст. Київ: Видавничий дім КМА, 2011.
37. Герасимова-Персидська Н. Історія музичних інструментів. Київ, 1978.
38. Мізітова Н. Духові інструменти: історія, конструкція, виконавство. Київ: НМАУ, 2009.
39. Загайкевич М. Інструментознавство: історія та теорія. Львів, 1992.
40. Зінькевич О. Камерно-інструментальні жанри в розвитку європейської музики. Київ, 1980.
41. Клин В. Камерна музика епохи класицизму — жанрові та стилістичні параметри. Львів, 1996.42Маркевич Т. Лондонські тріо Й. Гайдна: особливості ансамблевого мислення. Музикознавчий вісник, 2015.
43. Барабаш Д. Флейтові квартети Моцарта у контексті камерної стилістики XVIII ст. Наукові записки НМАУ, 2017.
44. Чепіль Л. Маннгаймська школа: оркестровий стиль і розвиток концерту. Вісник ЛНМА, 2012.
45. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752.
46. Hotteterre, J.-M. Principes de la flûte traversière. Paris, 1707.
47. С.Р.Е. Bach. Versuch über die wahre Art... Berlin, 1753–1762.
48. Rousseau, J.-J. Dictionnaire de musique. Paris, 1767.
49. Hertz, Daniel. Music in European Capitals: The Galant Style 1720–1780. Norton, 2003.

50. Zaslav, Neal. *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford UP, 1989.
51. Brown, Howard Mayer. *Performance Practice After 1600*. Norton, 1990.
52. Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Schirmer Books, 1980.
53. Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2–3. Oxford UP, 2005.
54. Powell, Ardal. *The Flute*. Yale University Press, 2002.
55. Bate, Philip. *The Flute: A Study of Its History, Development and Construction*. London, 1969.
56. Toff, Nancy. *The Development of the Modern Flute*. New York, 1979.
- Література про Гайдна, Моцарта, Маннгеймську школу
57. Webster, James. *Haydn's "London" Symphonies*. Cambridge UP, 1991.
58. Bathia, Peter. *The Mannheim Court Orchestra and Its Influence on Classical Style*. Cambridge, 1995.
59. Irving, John. *Mozart's Chamber Music*. Cambridge UP, 2010.
60. Черкашина-Губаренко М. *Музика XVIII століття: бароко та класицизм*. 61. Київ: Музична Україна, 2004.
62. Клин В. *Стильові напрями в музиці XVIII століття*. Київ, 1990.
63. Скорик М. *Стильова еволюція музики XVII–XVIII століть*. Львів, 1999.
64. Кияновська Л. *Камерно-інструментальні форми XVIII ст.* Львів, 2008.
65. Чепіль Л. *Маннгеймська школа: оркестровий стиль та формування принципів класицизму*. Вісник ЛНМА, 2012.
66. Барабаш Д. *Флейтові концерти у німецькій традиції XVIII ст.: від К.Ф.Е. Баха до Штаміца*. Наукові записки НМАУ, 2017.
67. Назаренко Т. *Німецька інструментальна школа середини XVIII ст.* Харків, 2013.
68. Герасимова-Персидська Н. *Історія музичних інструментів*. Київ, 1978.
69. Мізітова Н. *Духові інструменти у професійній практиці XVIII–XIX століть*. Київ, 2009.
70. С.Р.Е. Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753–1762.
80. Oleskiewicz, Mary. *C.P.E. Bach and the Flute*. Cambridge University Press, 2013.
81. Wollny, Peter (ed.). *The C.P.E. Bach Companion*. Cambridge UP, 2013.
82. Bathia, Peter. *The Mannheim Court Orchestra and Its Influence on the Classical Style*. Cambridge, 1995.
83. Zaslav, Neal. *Music in Eighteenth-Century Germany*. Oxford UP, 2011.
84. Hertz, Daniel. *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780*. Norton, 1995 (розділи про Маннгейм).