

**Міністерство культури України  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка**

**Факультет оркестрових інструментів  
Кафедра духових та ударних інструментів**

**Гординський Лев-Іван Вадимович**

**ЄВРОПЕЙСЬКА ФЛЕЙТОВА ШКОЛА ХХ СТ. ТА ЇЇ ВПЛИВ НА  
РОЗВИТОК ДУХОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво  
Профілізація – Флейта

**Бакалаврська робота**

*Науковий керівник –*  
Вар'янюк Олег Іванович  
канд. мист., ст. викладач  
кафедри духових та ударних інструментів

*Рецензент –*  
Левчак Роман Богданович  
заслужений артист України,  
старший викладач  
кафедри духових та ударних інструментів

**Львів – 2021**

## Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Еволюція флейтового виконавства ХХ століття в контексті творчості європейських композиторів.....	6
1.1. Шлях розвитку інструменту флейта від бароко та романтизму.....	6
1.2. Використання флейти різними національними композиторськими школами з акцентом на оркестрове застосування.....	9
Розділ 2. Позичування інструменту флейта у ХХ ст.....	14
2.1. Флейта в якості сольоно-контцертного інструменту епохи.....	14
2.2. Експериментальна флейта в музиці першої половини ХХ ст.....	15
2.3. Особливості національних шкіл епохи.....	16
Висновки.....	22
Список використаних джерел.....	25
Додатки.....	29

## ВСТУП

Поняття флейтової культури, що увійшло у вжиток вітчизняного музикознавства, включає в себе цілий комплекс різноманітних аспектів сольного флейтового виконавства. Оскільки воно є головною і первинною сферою інструментального музикування, поширення, використання інструменту флейта в оркестрі та ансамблі, здебільшого, розглядається комплексно у даному дослідженні, де, першопочатково, відіграє роль і поняття «школа». Це відносне поняття, яке зосереджує в собі традиції, манери, стилістику, базові принципи та естетичні догми певного часу, території чи відносяться до конкретної творчої постаті.

В цілому, флейтова культура охоплює такі складові, як інструментарій, педагогіка, виконавство та репертуар, висвітлює взаємовплив цих сфер настільки виразно, що кожна з них варта індивідуальної та комплексної уваги в контексті даного бакалаврського дослідження.

Щоб чітко прослідкувати, які ж флейтові школи існували в Європі протягом ХХ століття, варто розглянути історичні та соціально-культурні передумови, що фігурували до їхнього розвитку. Саме тому, теоретичний матеріал дослідження міститиме в собі логічні апеляції та посилення до вагомих історичних передумов. Вони стосуватимуться особливостей самого інструменту, його побутування, культурно-музичного, освітнього середовища та усього того, що спричинило та спровокувало народження, формування та розвиток національних флейтових шкіл.

Другий розділ бакалаврської роботи, уже на базі першого, містить матеріал, де розглядаються конкретні європейські школи, і буде розкривати суттєві впливи флейтової культури на духове виконавство в цілому.

**Актуальність дослідження.** Станом на сьогоднішній день українською мовою відсутнє комплексне дослідження, яке б вміщувало аналітику та інформацію щодо флейтового виконавства, педагогіки,

національних шкіл з переліком видатних виконавців та композиторів, які писали для флейти.

**Мета роботи** – дослідити еволюцію флейтового виконавства в контексті її фігурування у композиторській спадщині митців різних країн, національних шкіл та зробити висновки, якою ж є європейська флейтова школа у ХХ ст.

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** позиціонування інструменту флейта у ХХ ст., та проаналізувати її попередній хронологічний розвиток.

2. **Відстежити** специфіку написання флейтового репертуару композиторами різних країн.

3. **Проаналізувати** чинники, які впливали на удосконалення інструменту, спричинили написання тих чи інших творів, та спровокували формування національних європейських шкіл, що кристалізувалися у ХХ ст.

4. **Розглянути** тонкощі кожної національної духової школи з ракурсу флейтового позиціонування.

**Об’єкт дослідження** – європейська духовна композиторська творчість та виконавство на духових інструментах у ХХ ст.

**Предмет дослідження** – флейтовий репертуар, виконавці, творча спадщина інструменту та національні флейтові школи ХХ ст.

**Матеріал дослідження** – музикознавча та педагогічна, історична література, що окреслює період ХІХ-ХХ ст. з точки зору виконавства на духових інструментах та композиторської творчості, зорієнтованої на цю групу.

**Методика дослідження**: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

**Теоретична база дослідження** – статті, дисертації та автореферати музикознавців, що стосуються творчої спадщини композиторів, які писали

для інструменту флейта; енциклопедичні дані; зарубіжна література дослідників національних духових шкіл; нотний матеріал.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та нотних додатків.

## РОЗДІЛ 1.

### ЕВОЛЮЦІЯ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.

#### 1.1. Шлях розвитку інструменту флейта від бароко та романтизму.

Процес накопичення класичного флейтового репертуару та творів за участю флейти, що бере свій початок з епохи бароко, не завжди був однорідним. Зокрема, практично всі великі композитори цього періоду залишили твори безпосередньо для флейти або за її участю. В епоху романтизму, наприклад, інтерес творців до інструменту був мінімальним. На початку ХХ століття, з його інтенсивним історико-культурним динамізмом, поступово спостерігається відродження композиторського інтересу до флейти.

Незважаючи на своєрідний «прорив» флейтової культури на початку ХХ століття, у ХІХ - традиція флейтового музикування не переривався. Опуси для флейти та з її участю не переставали з'являтися. На ній демонстрували свою виконавську майстерність багато композиторів-романтиків. Флейтові соло звучали в оперних та симфонічних творах ХІХ століття. Нарешті, саме в ХІХ столітті Теобальд Бьом робить докорінний переворот у конструкції інструменту, відкриваючи в ньому масу невикористаних досі можливостей.

Однак, незважаючи на вищезгадану фактологію, процес розвитку інструменту флейта в контексті романтичної музики фігурує дещо уповільненим - відчувається, ніби апогей еволюції та побутування уже позаду. Коло композиторів, що зверталися до написання творів, де фігурував інструмент, відносно звузився: К.-М. Вебер «Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано», «Скерцо для флейти і фортепіано», Ф. Шуберт «Серенада», «Музичний момент», Ф. Шопен «Варіації на тему Россіні», К. Сен-Санс, Г. Форе «Фантазія для флейти та фортепіано», «Павана». Серед менш відомих –

Б. Годар, Ф. Ж. Фетісов, К. Рейнеке, композитори-флейтисти А. Рейху, Ж. Тюлу, Л. Гуві, К. Келлер. Флейтові твори, що набули неабиякої популярності - взагалі поодинокі.

У «Трактаті про інструментування» Г. Берліоз стверджує, що «флейта - інструмент, майже позбавлений специфічного висловлення» [7, с. 284]. М. А. Римський-Корсаков пише про «легковажність та деяку прохолоду» флейтового звучання [37 с. 18]. Відомий дослідник, краєзнавець та історик, П.М. Столпянський, стверджує, що музикантам в тембрі флейти в ХІХ столітті вчувалася «сентиментальність», непритаманна слов'янському менталітету [40, с. 201].

У цих наведених цитатах та висловлюваннях відчувається частка недовіри до творчого потенціалу інструменту. Причини зміни відношення до раніш улюбленого композиторами дерев'яного духового інструменту можна вбачати з різноманітних причин. Основні з них виділимо наступні:

1. Образне звучання флейти, що склалося в європейській культурі до ХІХ століття, було прийнято вважати виключно, як пасторальне.
2. Романтизм розкриває в ній деякі тембри, асоціативно нав'язуючи їх, як пронизливі, призивні, та навіть войовничі.
3. В цілому, кожна епоха, культурно-історичний період, де звучала флейта, свідомо чи «поміж рядків» пропагує її специфічні до сприйняття якості, таким чином, нав'язує сприймати лише так, а не інакше.

Таке позиціонування інструменту дуже вдало дозволило обмежити її потенціал та можливості, а значить, взяти у рамки і контролювати ймовірний розвиток. Заангажованість та скептицизм до потенціалу флейти повинен був у певний період змінитись на революційні композиторські спроби змінити відношення до неї, і деяким авторам саме у ХХ столітті це почало вдаватись. Повертаючись до романтиків, варто зацентувати, що саме у цей період композитори не так часто звертались до звучання флейти в партитурах через її нібито нерізноманітне звучання та обмежені можливості для

експериментів. Перш за все у їхньому сприйнятті це було пов'язано з тембром.

Флейтове звучання з легким відтінком домашнього музикування («Hausmusik») також мало приваблює композиторів-романтиків, особливо в першій половині XIX століття. Ставлення до цієї особливості флейтової музики помітно змінюється від толерантності та творчого розвитку традиції (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс) до повного несприйняття та глузування над «філістерством» (Р. Шуман, Р. Вагнер). Остання тенденція супроводжувалася гучними маніфестами та активно формувала громадську думку. [40, с. 212].

Ще однією причиною специфічного сприйняття флейтового звучання є інноваційне ставлення романтиків до тембру. Найбільш яскраві новатори XIX століття віддавали перевагу змішаним тембровим фарбам, працювали над досягненням максимальної потужності оркестрового звучання або вводили в оркестрову канву рідкісні та маловживані раніше інструменти.

Цілком природнім виходить те, що, монотемброве звучання флейти було не таким цікавим для романтика-новатора, ніж поєднання, скажімо, арф та скрипок, валторн та фаготів, використання нововинайденого саксофону, валторнової туби (вагнерівська туба) або видових інструментів, як англійський ріжок, контрафагот. Варто зауважити у дослідженні і про наявне негативне ставлення музикантів-сучасників до реформи Т. Бьома, яка змінила конструкцію та звучання інструменту. Консервативно налаштовані музиканти вважали, що вона викликала втрату специфічного флейтового тембру. [9, с. 21].

Отже, романтики в цілому не бачили флейту серед своїх музично-тембрових пріоритетів. Та це спричинило значно помітнішу та стрімкішу еволюція флейти в культурі XX століття. Зміна естетичних засад, що призвела за собою народження та зростання нових художніх напрямків, течій, виховала інші смаки, високо підняла престиж флейтової музики.



Реформа Т. Бьома не лише отримала високу оцінку, а й стала імпульсом до подальшого вдосконалення флейти у всіх аспектах.

Поступово, інструмент флейта з, переважно, оркестрового знову стає концертним, віртуозним, самодостатнім та індивідуальним. У новій культурі, новому сприйнятті ХХ ст. усі попередні «недоліки» інструменту, як надмірна пасторальність, міфічність та поетичність – поступово перетворюються на достоїнства флейти.

## **1.2. Використання флейти різними національними композиторськими школами з акцентом на оркестрове застосування.**

Свідченням популярності інструменту на початку ХХ століття стає поява в музичному мистецтві великої кількості опусів, що містять яскраві образи виконавства на флейті та флейтиста, поетизують флейту і навіть перетворюють її в характерний персонаж. Інтерес до інструменту об'єднує композиторів різних, часто протилежних напрямків: і радикальних, і консервативних. Вона звучить в музичному театрі, в оркестрі, з оркестром, в ансамблях і, головне – соло.

Істотно оновлюються виразові ресурси інструменту та виконавські прийоми. Колосальним імпульсом до відродження флейти слугувала творчість *К. Дебюссі* (1862-1918). Саме з-під його пера ще в 1890-і роки виходить вагомий для історії флейтової музики твір, що викликав широкий відгук і став відправною точкою музичного імпресіонізму - оркестрова Прелюдія до «Післяполудневого відпочинку фавна» (1892-1894). Важливо відмітити, що композиція розпочинається з соло флейти, одночасно відкриваючи собою і ренесанс інструменту. Флейта розкриває свій семантичний потенціал, пов'язаний з міфологічною пастораллю, проте, в умовах нового інтонаційного ладу (Додаток А.1).

Мелодія поєднує дві улюблені ладові сфери композитора: хроматику (наспів «поміщається» в тритон) та пентатоніку. Популярність опусу була неймовірно великою, а разом з нею зростала популярність до флейтового виконавства.

На межі ХХ століття К. Дебюссі знову звертається до флейти. Вокальний цикл «Пісні Білітіс» на вірші П. Луїса (1897-1901) складається з трьох мініатюр (перша з них - «Флейта Пана») для голосу, двох флейт, челести та двох арф. Тут композитор надає значного розвитку флейтовому тембру, в порівнянні з «Фавном», і надалі продовжує піднімати пасторальність та споглядальність, як високо-зображальне у звучанні інструменту (Додаток А.2).

Наступний вагомий етап в розвитку флейтового виконавства у творчості К. Дебюссі варто назвати 1912 рік, коли митець вирішив вивести флейту на концертну естраду без супроводу у п'єсі «Сірінкс» (Додаток А.3).

Ця подія стала своєрідним рубежем в історії самовизначення інструменту. З епохи барокових майстрів флейта соло звучала лише в інструктивних опусах. Дебюссі своєю п'єсою створив прецедент, заклавши початок нової сольної флейтової хвилі, яка еволюціонує до наших часів і продовжує набирати сили.

У музичному відношенні твір «Сірінкс» містить велику кількість ладо-інтонаційних труднощів у виконавському аспекті, також він наділений деяким символізмом. Композитор вважав найбільш зручними для виконання короткі віртуозні фрази та уникав тривалої кантилени. Такого стилю К. Дебюссі дотримувався і в останньому своєму творі за участю флейти – меланхолійної тріо-сонати (1915). [12, с. 40].

Меншою мірою представлена флейта в творчості *М. Равеля* (1875-1937) Досить незвично, якщо порівнювати з позиціонуванням флейти у К. Дебюссі, звучить інструмент у М. Равеля на початку «Болеро» (1928). Звучання у цьому творі отримує матове забарвлення, автор вдало використовує незвичний низький тембр інструменту (Додаток А.4).

В балеті «Дафніс і Хлоя» (1912), а саме в сольній темі сцени «В священному гаю», автор наділяє флейтову сольну тему заворожуючим, таємничим звучанням, що досі було непритаманним для даного інструменту.

Підвищена увага до інструменту стає помітною і в творчості пізньоромантичного покоління початку ХХ століття. До прикладу, *Г. Малер* (1860-1911) в своїх симфонічних партитурах часто застосовує флейтовий тембр. Його він асоціює зі звуками лісу, первозданною красою природи. Проте, в драматичних моментах флейта у цього композитора звучить нарочито, декламаційно, високо та навіть різко (П'ята симфонія).

Іноді в його творах можна зустріти і парадоксально низьке звучання флейти, як от у «траурному марші в манері Калло» з Першої симфонії. Тут інструмент ніби отримує гротескну маску (Додаток А.5).

Красиві, мелодійні та виразні оркестрові поєднання за участю флейти залишив і *Р. Штраус* (1864-1949). Важливим є те, що композитор вводить нові прийоми гри на флейті. У симфонічній поемі «Так говорив Заратустра» (1896) звучить тремоло на одному звуці з ударом язика (Додаток А.6).

У «Дон Кіхоті» (1897) використовується прийом *Flutterzunge* для ілюстрації шуму млина. Отже, представники пізнього романтизму в музиці залишили неабиякий прорив, слід та відправну точку для еволюції та нового, більш визнаного позиціонування інструменту флейта у духовому і музичному виконавстві в цілому.

Визнаний лідер неокласицизму *І. Стравінський* (1882-1971) охоче використовує флейту в різних творах для специфічного інструментального складу, які особливо часто з'являються у нього в 1920-их роках. У виборі інструментарію автор віддає перевагу саме духовим. Симфонії духових пам'яті *К. Дебюссі* (1919- 1920) мають молитовно-ритуальний характер і в манері французького композитора відкриваються флейтовим наспівом. [27, с. 35]. (Додаток А.7).

Ще у «радянський період» своєї творчості І. Стравінський наділяє флейту особливою партією в балеті «Петрушка» (1911), а саме: доручає солюючій флейті мелодію Фокусника, який оживав ляльок дотиком інструменту. Тим самим флейті надається містична функція, хоч і в жартівливо-пародійному характері.

Через багато років композитор знову звертається до флейтового звучання в серійних Шекспірівських піснях (1953) для вокального дуету та ансамблю з флейтою: (Додаток А.8), в Епітафії князю Фюрстенбергському (1959) для флейти, кларнета та арфи.

Флейта стає активним учасником симфонічних, камерних та концертних складів у творах П. Хіндеміта (1895-1963), де вона звучить як соло, так і в ансамблі. Композитор, який написав сонати майже для всіх інструментів, не залишив без уваги і флейту. П. Хіндеміту належать два твори для флейти та фортепіано: Соната (1936) і «Ехо» (1942), в яких знайшли своє втілення передкласичні принципи мислення: варіаційність та поліфонічність, барокова імпровізаційність (Додаток А.9).

Наступним кроком до визнання флейти стало створення Хіндемітом опусів для ансамблю флейт в 1920-і роки. Канонічна сонатина для двох флейт (1924) демонструвала стильовий перехід від романтичної розгорнутої поемності до ємнісної та доступної по структурі сонатини, від густої і щільної тканини до чіткої лінеарності. Трохи пізніше з'являються 8 п'єс для флейти соло (1927) (Додаток А.10).

У діяльності *французької «Шістки»*, що проходила на перетині неокласицизму та урбанізму, флейта також займає важливе місце. Реабілітуючи жанри «чистої» музики, французькі композитори акцентують в звучанні флейти суто інструментальну природу. Таким чином, флейтова монодія поступово втрачає нав'язану їй раніше міфічну та поетичну образність.

Такого гатунку – саме твори Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер. Не без впливу К. Дебюссі створений сольний «Танець кози» (1919) А. Онеггера

(1892-1955), де з'єднуються антична пастораль і вже постімпресіоністична ритмічна активність (Додаток А.11).

У тому ж, вагомому для флейтового побутування, 1912 році, що змінив ставлення до неї завдяки «Сірінкс» К. Дебюссі, з'являється інше творіння - «Місячний П'єро» А. Шенберга. Критики ще називають цей твір «Біблією музичного експресіонізму». Унікальний виконавський склад твору (ансамбль солістів), включає флейту і флейту-пікколо. З позиції самовизначення інструменту цей опус особливо важливий, оскільки в ньому відбувається введення флейти в зону нової атональної звуковисотної організації. Тут народжується основа для цілого корпусу експресивних флейтових мелодій, стверджуючи флейту як експресивну, шалену, іронічну, примарну.

Отже, до початку ХХ століття флейта пройшла величезний шлях еволюції від суто оркестрового інструменту до солюючого. Спочатку оркестровий інструмент, який «співає» діатонічну кантилену, здебільшого в пасторальній манері, стає оркестрової фарбою з характерними образами античної пасторалі, поєднанням архаїчної безпівтоновості і тонкої хроматики. Одним з ключових моментів є відокремлення флейти, як сольного інструменту. Як наслідок, флейта виступає в якості ансамблевого і концертного інструменту, самовиявляється, як віртуозна, освоює складні технологічні та композиційні завдання.

Далі флейта фігурує учасником ансамблю нового типу, напрямок якого охоплює «емоційні крайнощі», атональність, як базис. На наступних етапах свого розвитку флейта проходить тривале випробування на художню «міцність» в екстремальних умовах музичного авангарду середини ХХ століття - випробування новими композиторськими техніками і експериментальними виконавськими прийомами.

## РОЗДІЛ 2. ПОЗИЦІОНУВАННЯ ІНСТРУМЕНТУ ФЛЕЙТА У ХХ СТОЛІТТІ

### 2.1. Флейта в якості сольного-концертного інструменту ХХ ст.

Межа ХІХ – ХХ століть є найбільш показовим періодом для інтенсивного визначення флейти, як сольного та концертного інструменту. Саме в цей час формуються культурно-стилістичні передумови інтенсивного зростання до інструменту і композиторського інтересу. Колосальним імпульсом для відродження уваги до інструменту стала Прелюдія до «Післяполудневого відпочинку фавна» (1892-1894) К. Дебюссі, про яку йшлося у першому розділі роботи.

Процес активізації флейтового виконавства простежується на прикладі творчості М. Равеля, А. Лядова, Н. Лерепніна, Г. Малера, Р. Штрауса, С. Рахманінова, А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Бузоні, М. Рegera, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта, Д. Мійо, Ж. Тайфер, А. Онеггера, Е. Віла-Лобоса та ін. Поруч з цим, відбувається й інший процес, а саме звільнення флейтового звучання від усього «іншотембрового». Сам поворот до сольного звучання флейти мав свідчити про визнання її універсальності, самодостатності на новому культурно-історичному та стилістичному рівні. [33, с. 15].

З часу барокових майстрів – Й.С. Баха, Й. Кванца, Г.Ф. Телемана, Л.А. Дорнеля та ін. - флейта без супроводу звучала лише у творах композиторів-флейтистів, в яких композитор не прагнув доводити її специфічні темброво-виразові можливості. Митці не були зацікавлені в позиціонуванні індивідуального звучання інструменту, в той час, коли К. Дебюссі заклав початок сольного флейтового виконавства, що отримало розвиток і по сьогодні.

## 2.2. Експериментальна флейта в музиці першої половини ХХ ст.

Новим рівнем в освоєнні інструменту флейта варто назвати твір *Е. Вареза* «Щільність 21,5», написаний у 1936 році. Тут композитор зумів представити інструмент, як сонорний, і навіть несвідомо сформував цілий напрямок, який підхопив в подальшому інший композитор, *А. Жоліве*. Ці два митці певним чином передбачили перспективу наступних сонорних дослідів у сфері флейтової музики ХХ ст.

Творчість цих французьких композиторів, присвячена флейті, великою мірою дозволила представити її наступні вагомні можливості:

- специфічні звуковисотні співвідношення;
- індивідуальність сольного звучання;
- можливості фонічного та колористичного звучання;
- яскрава динаміка;
- збільшення темброво-артикуляційної ролі.

*Е. Варез* вперше використав прийом удару по клапанах інструменту, і це стало ще одним поштовхом до накопичення нових музично-виразових засобів на флейті. У творі *А. Жоліве* «5 заклинань для флейти» використовуються такі прийоми, як обертонове забарвлення звуку, різні види фруллято, осциляція, «трубна атака», що теж було новим та раніше не використовуваним в контексті можливостей інструменту. [33, с. 17].

Ще один композитор, *О. Люнінг*, зробив свій внесок у розвиток флейтового виконавства. Першочергово він стосується флейтового інтонування. Радикальне новаторство найбільш явно виражено в його електронних опусах. Американський композитор німецького походження здійснив великий вплив на загальний розвиток американської музики. Творчі взаємини митця з виконавцями *Р. Діком* і *Х. Солбергером* забезпечила спадкоємність традицій серед американських композиторів-флейтистів, які писали флейтову музику.

Новим щаблем у розвитку сольного флейтового виконавства стала творчість *Л. Беріо*. Він вперше продемонстрував можливості подолання колишніх кордонів діапазону, фарб і тембрів флейти. Композитор демонструє, що традиційна гомофонія інструменту дозволяє виконання багатозвучних акордів. Його складні секвенції стали підтвердженням того, що динамічні та віртуозні можливості флейти набагато ширші, аніж це традиційно вважалося попередниками.

Продовженням розвитку флейтової музики на основі серійних композиційних принципів стала діяльність *М. Беббіта*, *А. Форту*, їх послідовників. Творчість таких композиторів, як *Д. Мартіно*, *П. Уестергард*, *Ч. Уорінен*, *У. Мамлок* дала потужний поштовх для інтенсивного освоєння дванадцятитоновної інтонаційної сфери з використанням розширених виконавських технік. У 60-ті роки ХХ століття композитори активно впроваджують в музичну мову своїх творів крайні динамічні градації, швидкі зміни регістрів, досить вільну ритмічну організацію, яка допускає значну виконавську свободу, привносячи, таким чином, елемент імпровізації у флейтове виконавство. [33, с. 24].

Розширена техніка представляється різними видами фрулліато та іншими язовими техніками, ударами по клапанах, клапанним тремоло, флажолетами, вібрато та іншими можливими технічними прийомами.

### **2.3. Особливості національних шкіл епохи.**

#### *Франція.*

Сучасну французьку виконавську школу вирізняють витонченість та вишуканість виконавської манери, які тісно пов'язані з самою сутністю французької музики. До видатних музикантів варто віднести наступних флейтистів: *М. Дебо*, *Ж.-П. Рампаля*, *Ж. Летрокера*. Вони є інтерпретаторами багатьох творів старовинної та сучасної музики.



Виконавство французьких флейтистів вражає незвичайною манерою відтворення і ведення звуку, при якій атака дуже визначена і в той же час - легка та прозора. Таке початкове формування звуку багато в чому створює красу, м'якість і теплоту тону. Французьку школу відрізняє і проникливе вібрато, яке є дуже природнім. Воно органічно поєднується з усіма компонентами звуку флейти. Вібрато французьких флейтистів не можна відокремити від самого звуку. Воно заховане у його тембрі, в глибині мелодичних та віртуозних побудов.

### *Чехія*

Не менш значною в Західній Європі є чеська школа виконавства на духових інструментах. Вона багата національними традиціями та відрізняється вимогливим ставленням до їх збереження. Важливу роль у становленні чеського виконавського мистецтва зіграли вітчизняні композитори, які писали і продовжують писати багато хорошої музики для духових інструментів.

Велика заслуга належить тут *Б. Мартіну* (1890 - 1959). Хоча, частину свого життя композитор провів у Франції, а потім в Швейцарії, його творчість тісно пов'язана з чеською національною основою. Музична мова *Б. Мартіну* дуже своєрідна: у ній поєдналися риси французького імпресіонізму та неокласицизму *І. Стравінського*, втілення кращих традицій чеської культури та фольклору. Серед творів композитора варто вирізнити Сонату для флейти та фортепіано.

Чеський композитор *М. Крейчі* (р. 1891) написав камерні твори для всіх оркестрових інструментів. В його спадщині присутні і сонати, сонатини для флейти. Широко використовують духові інструменти в своїй творчості й інші чеські композитори. Так, серед оркестрових творів *К. Райнера* фігурує шість етюдів для флейти та фортепіано, тріо для флейти, бас-кларнета та ударних. Композитору *Е. Глобілу* (р. 1901) належить квартет для флейти, гобоя, кларнета і фагота. Багато працює в камерно-інструментальному жанрі і композитор *Ян Рихлік* (р. 1916). У своїх творах для флейти композитор

наслідує стару класичну традицію. Він, за прикладом Й.С. Баха, пише музику для цього інструменту без супроводу. Такі його чотири етюди та чотири партії для флейти соло.

*О. Флосман* (р. 1925) - представляє молодше покоління. Він автор «Романсу і скерцо» для флейти та арфи. Серед концертних виконавців виділяються флейтисти Ф. Чех, В. Жилка. У країні активно розвивається свого часу і ансамблеве музикування. [41, с. 96].

### *Німеччина*

Великий вплив на сучасну німецьку виконавську флейтову школу справила творчість *П. Хіндеміта* (1895-1963), видатного композитора, лідера неокласицизму в німецькій музиці. Його звернення до стилістики та технік поліфоністів минулого, лінеарність композиторського письма - є одними з ознак цього напрямку. На відміну від інших композиторів, представників неокласицизму, композитор прагнув до завоювання широкої аудиторії, він бажав, щоб його музика служила суспільству. Перу П. Хіндеміта належать багато чудових творів для духових інструментів. Серед них - одна з найпопулярніших композицій - «Маленька камерна музика» для квінтету духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) ор. 24 № 2.

П. Хіндеміт написав сонати для всіх основних духових інструментів. Однак, кращими та найчастіше виконуваними є сонати для флейти, для фагота, для труби і для тромбона з фортепіано. Серед мініатюр для духових інструментів варто виділити наступні: «Три канонічні сонатини» для двох флейт; «Вісім п'єс для флейти соло»; «*Spielmusik*» для струнних, флейт та гобоя; «Ехо» для флейти та фортепіано.

Творчість П. Хіндеміта - зразок майстерного використання виразових та віртуозних якостей сучасних духових інструментів. Вони міцно увійшли в педагогічний та концертний репертуар виконавців. Жоден міжнародний конкурс не проходить без обов'язкового виконання сонат та концертів для духових інструментів цього німецького композитора, у тому числі, й флейтових.

Німецька школа гри на духових інструментах удосконалювалася століттями, і сучасні музиканти дбайливо зберігають її традиції. Вони стежать за «соковитістю» та красою тембрового звучання флейти, емоційністю виконання, за точністю проходження авторського тексту, залишаються вірними традиції сольного та камерного музикування. Серед сучасних відомих виконавців Німеччини – варто назвати флейтиста І. Вальтера.

#### *Англія*

Чільне місце в духовому інструментальному мистецтві Західної Європи займає англійська школа. Найбільш популярним композитором в Англії, який працює у жанрах, призначених для духових інструментів, є М. Арнольд (р. 1921). Серед його творів варто назвати концерт для флейти з оркестром, написаний автором спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на флейті, гобої, кларнеті, фаготі та валторні в Бірмінгемі, що відбувався в травні 1966 р. [41, с. 98]. Композитор є автором п'яти фантазій для різних інструментів (у тому числі, флейти), і саме в цих творах, автор прагнув популяризувати сольне виконавство. М. Арнольд намагався завжди у своїх композиціях демонструвати виразові та віртуозні можливості інструменту, аби творити яскраві конкурсні п'єси.

Серед видатних виконавців *швейцарської школи* можна виділити професора Женевської національної консерваторії – флейтиста *А. Ніколе*. До *бельгійських композиторів*, що також працюють у жанрах, призначених для духових інструментів, відноситься *М. По* (р. 1901), автор багатьох творів, серед яких відомі «Концертно для квінтету дерев'яних духових інструментів», «Легенда» для флейти та фортепіано. Інший композитор, *Ж. Абсіль*, професор консерваторії в Брюсселі, є автором ряду творів для духових, серед них - квінтет для дерев'яних духових інструментів. [41, с. 102].

Коло творів *угорських композиторів* для духових інструментів є вражаюче та широке. Тут варто назвати «Прелюдію і рондо» для флейти та

фортепіано *Б. Тордоша*. Угорськими композиторами написано ряд камерних ансамблів для духових інструментів. До кращих творів у цьому жанрі відноситься квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота сучасного угорського композитора *І. Ланга* (р. 1933).

Видатний *румунський композитор*, скрипаль та диригент *Дж. Енеску* (1881 - 1955) - також приділяв увагу духовим інструментам. Свого часу, він був призначений членом екзаменаційного журі Паризької консерваторії, і саме в цей період створив «Кантабіле» і «Престо» для флейти та фортепіано, присвячені відомому французькому флейтисту *К. П. Таффанелю*. П'єси були спеціально написані для конкурсу Паризької консерваторії.

Найбільшим представником композиторської *школи Болгарії* є *П. Владігеров* (р. 1899). У його ставленні до духових інструментів виявилась певна своєрідність. Двадцять дві п'єси для флейти, для гобоя і кларнета були авторськими транскрипціями власних фортепіанних та скрипкових творів з точним збереженням тональностей оригіналів. [41, с. 103].

*П. Владігеров* написав разом з тим ряд оригінальних творів для духових інструментів. До них відносяться «П'ять хоральних етюдів для дерев'яних духових інструментів». Вони були створені в 1943 році на прохання болгарського диригента *С. Попова* і були спеціально призначені для практичного застосування - допомогти виконавцям досягти чистого інтонування та рівності звучання у багатоголосному хоралі.

*Американський композитор* *У. Пістон* (1894 - 1976), який створив масштабну творчу спадщину в різних музичних жанрах, серед духових інструментів віддав перевагу флейті. Його єдиний балет отримав назву «Неймовірний флейтист». Серед камерних творів автора - три п'єси для тріо духових інструментів, квінтет для флейти та струнних інструментів, соната для флейти та фортепіано. Один з найвідоміших композиторів США – *С. Барбер* (р. 1910) написав концерт для флейти, гобоя, труби та струнного оркестру. Йому ж належить чудова «Літня музика» для квінтету духових інструментів Es-dur.

*Американську виконавську школу* духових інструментів відрізняє висока культура ансамблевої та оркестрової гри, прагнення до постійного вдосконалення технічних навичок, поліпшення конструкцій самих інструментів та широке використання різних їх видів. Варто відзначити, що іноді, виконавство представників цієї країни старовинної та класичної музики вирізняється типовою своєрідністю: сама гра є не настільки «серйозною», як її пропагують європейські виконавці. Часто музиканти нівелюють авторські ремарки, темпові позначення та тонкощі мелізмів.

Отже, детальний аналіз різних композиторських та виконавських шкіл дозволив сформулювати чітку картину, фактично, сучасного становища флейтового виконавства Європи. Дуже важливим є підсумок даного розділу, що полягає у вичлененні найтипівіших характеристик стилістики розвитку кожної з них. Перш за все, це обов'язковим чином відбивається і на еволюції флейтового виконавства, та і самого інструменту у нашій країні, тому, відхиляти впливи сусідніх, та, навіть, більш віддалених держав у сучасному ХХІ ст. – було б нерозумним. Отже, серед основних рис, які є спільними та типовими для флейтової школи будь-якої з розглянутих країн варто назвати наступні:

1. Збереження існуючих традицій минулих композиторських та виконавських поколінь.
2. Відродження стилістик, манер інтонування, алюзії до минулих епох в ракурсі жанровому, виконавському та стилістичному.
3. Розвиток та удосконалення самого інструменту в якості народження нових технік, прийомів та виконавських манер.
4. Активне пропагування свого, національного виконавства, шляхом формування гастрольних турів, майстер-класів та обміну досвідом в контексті навчально-методичних програм.

## ВИСНОВКИ

Флейтове виконавство мало, та продовжує мати неабиякі впливи на духове виконавство в цілому. Дослідники з цього приводу висловили найрізноманітніші версії свого бачення, і їхня думка, як до авторитетних джерел, була взята до уваги у бакалаврській роботі: «Суперечливий, мінливий стихії музичного мистецтва ХХ століття камерні жанри відповіли чуттєвістю до найменших душевних порухів, тонких емоційних станів, а також, можливостями відображення філософсько-етичних категорій і все більш посилювались тенденції інтелектуалізму та психологізму», - зауважує у своїй праці Л. Раабен [36, с. 94-95]. Флейта ж, на думку французького композитора М. Ландовского, - «...голос винятковий для внутрішнього монологу, весь сплетений із нюансів та чуттєвості» [26, с. 43-44]. Саме тому, варто зазначити, що ХХ століття для інструменту флейта стало найбільш показовим, і дозволило себе експонувати найбільш точним та яскравим виразником людських емоцій, відчуттів, станів серед усієї групи духових інструментів.

Варто припустити, що в ХХ столітті сольний репертуар для флейти у всьому світі, та, безпосередньо, в Європі, став не лише ширшим, глибшим: композитори вдавались до найнетиповішого доти жанрового різноманіття та з неабияким азартом писали достойні музичні твори для цього інструменту. У Німеччині та Франції особливо тонко можна спостерігати авторське «відчуття» інструменту, що прослідковується на значному розширенні його виразових можливостей (ритмічних, інтонаційних, теситурних). Також композитори вимагали, зважаючи на складнощі написаних творів, від педагогів та виконавців постійних пошуків нових граней майстерності. Вони полягали в удосконаленні майстерності та наділленні виконавства індивідуальністю. До активного розвитку виконавців цих двох країн поступово та активно долучалися митці з інших країн Європи, школи яких були описані у Другому розділі, і ця позитивна тенденція дуже швидко

поширилась на всю культурну Європу. Це дозволило не лише досягати безпосередньої виконавської майстерності, а й підняти інструмент флейта на значно вищий, новий щабель в контексті духових інструментів та виконавства в цілому.

XX століття - не тільки період розквіту композиторської думки в композиціях для флейти, а й час інтенсивного розвитку ряду національних флейтових шкіл - Угорщини, Польщі, Іспанії, Росії, Румунії та ін. Варто відзначити, що флейтова культура, а, значить, і поняття «школа», у кожній країні розвивалася по-своєму, індивідуально, відштовхуючись та базуючись на національній специфіці.

Ці всі помітно-еволюційні культурні події, що фігурували навколо інструменту, затребуваного в цілому світі, спровокували інтерес до нього і в інших аспектах: збільшився інтерес до його органології (будови, історії видозмін); репертуару; виконавського мистецтва; національних шкіл. Духова культура кожної країни на сучасному етапі свого положення та, безумовно, постійного розвитку, не може фігурувати одноосібно, та відокремлено, тим паче, без урахування здобутків попередніх епох. Саме тому, у даному бакалаврському дослідженні було розглянуто кілька найяскравіших флейтових культур, флейтових шкіл різних Європейських країн та були визначені їхні впливи на загальне духове виконавське мистецтво.

Згідно поставленої *мети роботи* – у ній досліджено еволюцію флейтового виконавства, та розглянуто інструмент в контексті фігурування у композиторській спадщині митців різних країн. Також, у роботі проаналізовано, у яких європейських країнах існує як така, флейтова школа, формована роками та кристалізована саме у XX ст. з перспективами до сьогодення.

Також у бакалаврському дослідженні розв'язано низку *завдань*:

1. ***Розглянуто*** позиціонування інструменту флейта у XX ст, а саме, фігурування як оркестрового, сольного та концертного інструменту.

2. **Відстежено** специфіку написання флейтового репертуару композиторами різних країн, що заключалась в наступних моментах:

- виявленні сонористичних можливостей інструменту та присвята їм музичних композицій (А. Жоліве, Е. Варез);
- виведення на передній план сольного виконавства на флейті, без супроводу (від барокових композиторів, а далі – від К. Дебюссі);
- використання серійних композиційних принципів (М. Беббіт, А. Форту);
- максимальний акцент на інтонування (О. Люнінг);
- подолання кордонів у тембровому, теситурному, динамічному звучанні – Л. Беріо.

3. **Проаналізовано** чинники, які впливали на удосконалення інструменту: композитори прагнули отримати значно більші, ширші, потужніші виразові можливості флейти, а різні композиторські школи, зокрема, німецька, спричинили навіть написання для інструменту додекафонних творів.

4. **Розглянуто** тонкощі кожної національної духової школи з ракурсу флейтового позиціонування. З цього приводу варто зазначити, що німецька, яка продовжила традиції Й.С. Баха, як світового, та, в першу чергу, національного композитора, так і залишилась лідируючою у дотриманні класичних виконавських та композиторських устоїв, поруч з тим, не відкидаючи новацій та удосконалень. Якщо порівнювати її з американською флейтовою школою, то представники цієї країни позиціонуються в світовій виконавській культурі, як більш вільні, розкріпачені та індивідуальні, що суперечить нормам та догмам то ї ж таки, класики.



### Список використаних джерел

1. Алышванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М.: Гос.муз. изд-во, 1963. 176 с. / В помощь педагогу-музыканту.
2. Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. - 199 с.
3. Баранцев А. Мастера игры на флейте профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862-1985 гг. Петрозаводск: «Карелия», 1990. - 131 с.
4. Беленов Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. Сб.трудов: Проблемы высшего музыкального образования. Выпуск XIX. Гос.муз.-пед.институт имени Гнесиных. М.: 1975. -159 с.
5. Березин В. Великий французский флейтист в зеркале времени. «Старинная музыка» : Ежекв. муз. журн. / Учредитель: Лит.агентство «ПРЕСТ». М.: Б. и. 2005. - № 1-2 (27-28).
6. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Издательство Института общего среднего образования Российской академии образования, 2000. - 388 с., илл., нот.
7. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. - 286 с.
8. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Издание 2-е. Музыка, Ленинградское отделение. Л.: 1973. - 200 с.
9. Вологодина А. Мастер Бём. Журнал «Музыкальная жизнь», 1994. № 4.
10. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т.I (с древнейших времен до конца XVI века) Часть вторая. М., JL: Гос. муз. Издательство, 1941. - 514 с.
11. Дебюсси и музыка XX века. Сб.статей. Л.: Музыка, 1983. - 248 с., нот.

12. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте в кн. Вопросы музыкальной педагогики: сб.статей. Вып. 10. (Сост.Ю.Усов). М.: Музыка, 1991. - 176 с.
13. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста: Вопросы музыкальной педагогики: Сб.статей. Вып. 4/Ред.-сост. Ю.Усов. -М.: Музыка, 1983. - 128 с., нот.
14. Друскин М. История зарубежной музыки (Выпуск IV). Вторая пол.XIX в., М.: Музыка, 1980. - 528 с., нот.
15. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М.: Всесоюзное общество «Советский композитор», 1973. - 271 с.
16. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «6». Л.: Музыка, 1964. - 131 с.
17. Закс К. Современные оркестровые музыкальные инструменты. Пер.с нем.Г.А.Гликмана. М.: Гос.муз.издательство, 1932. - 89 с., илл.
18. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945-1970 гг.) Исследование. Киев: Муз.Украина, 1989. - 214 с.
19. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. М.: Музыка, 2007. - 128 с.
20. Исполнительство на духовых инструментах (история и методика). Изд.КГОЛК. Киев, 1986. - 111с.
21. Качмарчик В. Барочная техника амбушюра флейтиста. Журнал «Музыка и время». М., 2006. -№11.
22. Качмарчик В. Флейтовая артикуляция эпохи барокко. «Старинная музыка» : Ежекв. муз. журн. / Учредитель: Лит. агентство «ГЕРЕСТ». М.: Б. и. -2005.-№№3-4.
23. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. Ред.-сост., автор вступит, статьи, доп. и коммент. Лео Гинзбург. -М.: Музыка, 1975. - 631 с.
24. Конен В. История зарубежной музыки, вып.3 (Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша), изд.4, М., 1976. - 534 с.

25. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Очерки. М.: Сов.композитор, 1990. - 208 с., илл.
26. Ландовска В. О музыке. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. - 368 с.
27. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1973. - 264 с., илл.
28. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. - 190 с., нот.
29. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Музыка, 1977. - 528 с., 8 илл.
30. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку. М.: Музыка, 1986. - 462 с., нот.
31. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: М.: Музыка, 1994. - 320 с., нот. 68. де Мадариага С. Англичане, французы, испанцы. Пер. с англ., коммент. А.В.Говорунова. СПб.: Наука, 2003. - 248 с.
32. Музыка XX века: Произведения для флейты соло / Сост. и коммент. А.Шатского. М.: Музыка, 2002. - 32 с.
33. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло. Нижний Новгород, 2009.
34. Носырев Е. Возможности исполнительской импровизации произведений композиторов XVIII века на духовых инструментах. Тематический сборник
35. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте (см.: Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Выпуск II /под общей редакцией Ю.А.Усова/). Музыка. М., 1966. - 270 с.

36. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX в. : Страны Европы и Америки : Исследование /Ленигр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.А.Черкасова. Л. : Сов.композитор. ленингр.отд-ние, 1986. - 197, 1. е., илл., нот.

37. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. С партитурными образцами собственных сочинений/ Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Репринт издания 1913 года, издательство «Российское музыкальное издательство», Берлин, Москва, С.-Петер-бург. Том 1. Elibrion Classics, 2001. 198 с.

38. Рогаль-Левицкий Д. Б. Беседы об оркестре. М.: Гос. Муз. Издательство, 1961.-288 е., 12 л. илл.

39. Рогаль-Левицкий Д. Симфонический оркестр, в 4-х т. Т.1. Гос. Муз. Издательство, М.: 1953.т. 1. 1953. 482 с.

40. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Издание 2-е. Л.:Музыка, 1989. 223 с.

41. Толмачев Ю. А., Дубок В. Ю. Музыкальное исполнительство и педагогика. Тамбов 2006. 95с.

42. Тризно Б. Флейта / Серия «Музыкальные инструменты». ЛГИТМиК. М.: Музыка, 1964. 52 с.

43. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Учебное пособие. — 2-е изд., доп. -М.: Музыка, 1989. 205 2. е., нот.

44. Усов Ю. Советская школа игры на духовых инструментах в 1960-1980 годы : Музыкальное исполнительство и современность: Сб.статей / Сост. М.А.Смирнов. -М.: Музыка, 1988. 319 с.

45. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975.- 159 с.

46. Цыбин В. Основы техники игры на флейте. Часть 1. Гос. муз. издательство. М.-Л.: 1940, 248 с.

47. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра: Пособие. СПб.: Композитор \* Санкт-Петербург, 2004. - 224 с., нот., илл.

48. Ягудин Ю. О развитии выразительности звука (Методика обучения игре на духовых инструментах, вып.3), М.: 1971. - 271 с.

# ДОДАТКИ

## Нотний приклад №1

### Debussy Prélude à l'après - midi d'un Faune

**Très modéré**  
1<sup>o</sup> SOLO  
*p doux et expressif*

3 FLÛTES

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES EN LA

4 CORN A PISTONS EN FA

2 HARPES

1<sup>re</sup> accordez  
LA $\sharp$ -SI $\flat$ , DO $\sharp$ -RE $\flat$ , MI $\sharp$ -FA $\flat$ , SOL $\sharp$ -LA $\flat$

1<sup>o</sup> glissando

## Нотний приклад № 2

### Trois Chansons de Bilitis

#### II. La chevelure

Claude Debussy (1894)  
Transc. : Bernard Dewagtere

**Assez lent**

Flûte à bec Alto  
(Sons réels)

Piano

*p Très expressif*

Moins lent *p* Très expressif et passionnément concentré

Fl. à b. A.

Pno

En augmentant peu à peu

## Нотный приклад №3

### Syrinx

à Louis Fleury

Claude Debussy (1913)

Transc. : Bernard Dewagtere

Très modéré

Pan Flute

*mf*

*p*

Retenu

*p*

## Нотный приклад №4

4<sup>o</sup> Solo  
 Fl. *pp*  
 Tamb.  
 Vons  
 Alton  
 velles  
 C. B.

The score consists of six staves. The Flute part is marked '4<sup>o</sup> Solo' and 'pp'. The Tambourine part has a rhythmic pattern. The other staves (Vons, Alton, velles, C. B.) contain sparse notes and rests.

D. &amp; F. 11 839

Copyright © DURAND Cie 1999  
 Propriété en co-édition aux USA, Grande-Bretagne, Irlande, Canada, Australie, Nouvelle-  
 Zélande, Malte, Israël, Afrique du Sud : Editions A.R.E.M.A. et Editions DURAND & Cie.

Paris, 4, Place de la Madeleine.

## Нотный приклад №5

6 Mit Parodie  
 Nicht schleppen  
 Rit. a tempo

1.2. Fl. *mf*  
 gut hervortretend  
 3.4. Cl. in Es *mf*  
 1.2. Fag. *mf*  
 3.4. Horn in F  
 1.2. Trp. in F *ppp*  
 Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen.  
 türkische Becken Gr.Tr. *pp*  
 Pauke  
 1.Viol. *p*  
 Mit Parodie *col legno*  
*espr. arco*  
*geth.*  
*p*  
*pp*  
*ppespr.*  
 sehr zarte

The score is for a full orchestra and includes a Turkish drum set. It features a 'Mit Parodie' section with a 'Nicht schleppen' (no dragging) instruction. The woodwinds and strings play with various dynamics, including 'ppp' and 'mf'. The percussion part includes a Turkish drum set and a snare drum. The violin part is marked 'col legno' and 'espr. arco'. The score ends with a 'Rit. a tempo' marking.



## Нотный приклад №6

2 kl. Fl. 18

I. 2 gr. Fl. II. I. Tromp. (C) I. Viol. II. Bratschen. 1. Pult. Flageolet *pienoato*

Motr. ♩ = 184.

2 kl. Fl. I. 2 gr. Fl. II. 2 Oboen. II. III. engl. Horn.

*mf* *cresc.* *mf*

mit Hornen

Detailed description: This is a complex orchestral score for a section of a symphony. It features multiple staves for woodwinds, strings, and brass. The top section includes two flutes (2 kl. Fl.), two large flutes (2 gr. Fl.), a trumpet (I. Tromp. (C)), two violins (I. Viol., II. Viol.), and a cello (Bratschen. 1. Pult.). The bottom section includes two flutes (2 kl. Fl.), two large flutes (2 gr. Fl.), two oboes (2 Oboen. II. III.), and an English horn (engl. Horn.). The score is marked with a tempo of 'Motr. ♩ = 184' and includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *mf*. A rehearsal mark '18' is present at the beginning of the top section. The bottom section is marked with 'mit Hornen'.

## Нотный приклад №7

Vivace. M. M. ♩ = 139.

Flauto I. I. 8 Clarinetti in Sib. II. III. 4 Corni in Fa. I. II. III. IV. 4 Celli soli.

*mp* *mp* *mp* *mf cant.*

Detailed description: This is a musical score for a section of a symphony, marked 'Vivace. M. M. ♩ = 139'. It features staves for Flauto I., 8 Clarinetti in Sib. (I., II., III.), 4 Corni in Fa. (I., II., III., IV.), and 4 Celli soli. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf cant.*. A rehearsal mark '1' is present at the end of the Flauto I. staff.

## Нотный приклад №8

I. Musick to heare IGOR STRAVINSKY  
1953

Voice  
 Flute *dolce cant.*  
 Clarinet (piccolo as written) *pizz.*  
 Viola *p ma marc.*

Mu-sick to heare, why...

*f.p*

*sotto p*

## Соната. Нотный приклад №9

I. Heiter bewegt (♩ etwa 100) Paul Hindemith  
(1936)

*mf*

*p*

## Нотный приклад №10

## I

Gemächlich, leicht bewegt (♩ etwa 138)

mf 3 mf p 3

mf 3 f 3 3 3

mf 3 f

## Нотный приклад №11

Lenskij87.narod.ru

А. Онеггер  
(1892 - 1955)

Lent ♩ = 54-56

p mp 3

3 pp 3 3 3

p cresc.

f 6 6 ff

Danse vif ♩ = 120

p