

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное бюджетное учреждение
дополнительного образования города Москвы
«Детская школа искусств имени А.А. Алябьева»

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

Тема: «Исполнительское искусство и методики игры на флейте
Западной Европы от Средних веков до XIX века»

Составитель: преподаватель по классу флейты
Анастасия Александровна Шпак

Москва 2025

Содержание

Введение	3
1. Флейта в Западной Европе в Средние век.	3
2. Флейтовое искусство в эпоху Возрождения	4
3. Искусство игры на флейте в Западной Европе в XVII и XVIII веках	6
3.1. Флейта в оркестре и камерном ансамбле в XVII и XVIII веках	6
3.2. Методики игры на флейте Кванца и Оттетера	12
3.3. Флейта в творчестве венских классиков	16
4. Искусство игры на флейте в Западной Европе в XIX веке	19
4.1. Роль флейты в творчестве композиторов романтиков	19
4.2. Методики игры на флейте Бёма и Альтеса	25
Заключение	28
Список литературы	29

Введение

Флейта – один из древнейших музыкальных инструментов мира. В глубокой древности материалом для создания флейты были кусок тростника или кость животного. На протяжении веков и тысячелетий конструкция совершенствовалась. Имени первого создателя флейты история не сохранила.

В Древнем мире флейта была самым распространенным музыкальным инструментом, атрибутом пастухов. В духовом инструментарии Древнего Китая преобладает флейтовый тип: флейты сяо, пайсяо, чи и многие другие. Но самую значительную роль флейтисты играли в культуре Древней Греции. Без музыкантов не обходилось не одно торжество, обряд или ритуал. А появлению флейты Пана или «сиринкс» посвящен целый миф о нимфе Сиринокс и козлорогом боге Пане.

Так флейта с древнейших времен играет важную роль в культурной и бытовой сфере жизни человека. Изображения этого духового инструмента есть на фресках, стенах храмов, вазах и других предметах, представляющих историческую и культурную ценность.

1. Флейта в Западной Европе в Средние века

После падения Рима в 476 г рабовладельческий строй империи сменился феодальным, а церковь проникла во все сферы жизни человека, проповедуя жизни в служении Богу и отказ от мирских радостей. Музыка была признана «лживым искусством», гонениям и уничтожению были подвергнуты и инструменты. Все музыкальное искусство стало представлять церковное хоровое пение на евангельские тексты. И только с VIII века духовенство стало допускать инструментальную музыку, но подчиняя ее культовым интересам.

Постепенно формируется светская культура, которую представляли мимы, жонглеры и бродячие артисты. Все они были любимы народом и сами были выходцами из него. Во время представлений была необходима музыка, которую играли музыканты-умельцы из народа. Многие из них играли на

духовых инструментах и собирались в ансамбли, ставшие зарождением будущих оркестровых капелл.

В это время в основном распространены флейты свисткового типа (предшественницы блокфлейты) и поперечные флейты, которые с Востока через Балканы попадают в Западную Европу. Блокфлейта среди разновидностей продольных флейт становится преобладающей. В Европе она получает большую популярность и распространение с XI века. Поперечная флейта состояла из одной части или из двух, если это была «басовая» флейта в строе «соль» (будущая альтовая флейта). Инструмент был цилиндрической формы и имел 6 отверстий одинакового диаметра.

2. Флейтовое искусство в эпоху Возрождения

Наступает эпоха Возрождения или Ренессанса, которая охватывает XV и XVI века, а в Италии и XIV век. Эпоха, в которой центр на служение только Богу и надежды на попадание в рай после смерти смещается на важность мирской жизни и человека как личности. Время распространения идей гуманизма, развития науки и искусства. Возрос интерес к античной культуре, ее эталонам человеческой красоты и идеалам земного счастья.

В это время происходит бурное развитие светской музыки. Духовые и струнные инструменты объединяются в ансамбли, что становится важнейшей предпосылкой появления оркестров. Так у духовых инструментов появился простор для развития выразительных, технических и конструктивных возможностей.

Лютневое, органное, клавесинное и смычковое искусство выходит за рамки ансамбля, формируясь еще и сольно. А духовые инструменты пока существуют и формируются в ансамблевом творчестве.

Эпоха Возрождения помогает инструментальному искусству вырваться из церковного аккомпанемента певцам и хору – создаются сочинения чисто инструментального характера.

Композиторы писали произведения для случайных составов ансамблей. Часто они не обозначали в партии определенный инструмент, так как музыканты обычно сами распределялись между подходящим диапазоном их инструментов голосам и состав ансамбля образовывался из имевшихся под рукой инструментов.

Огромную роль в создании ансамблевой музыки сыграли итальянские композиторы Андреа Габриэли и его племянник Джованни Габриэли, которые стали создателями стиля венецианской полифонической школы. Они переносят многие приемы вокальной полифонии в инструментальную музыку. Также Дж. Габриэли стал выписывать в своих произведениях самостоятельные партии для инструментов. Это стало еще одной предпосылкой к появлению оркестра и оркестровой партитуры.

В своих сочинениях композиторы чаще использовали корнеты, тромбоны, скрипки, виолы и фаготы. Намного реже флейты.

Ренессансные флейты были одночастными, а самой низкой нотой в диапазоне была ре первой октавы. В конструкции были тонкие стенки, узкий цилиндрический канал, маленькое амбушюрное отверстие и 6 игровых отверстий.

В это время появляется и первое руководство по игре на флейте, созданное итальянским инструменталистом С.Ганасси (1492 - ?). Его методика «Opera Intitulata Fontegara» - наиболее ранняя известная школа игры на продольной флейте, которая уже выделялась решением вопросов в исполнении того времени и актуальных до сих пор. Ганасси впервые выделяет три основных типа атаки и способам их произношения - твердой (teke), мягкой (lere) и средней (tere).

Чуть позже появляется трактат немецкого музыканта-теоретика М.Агриколы (1486-1556) «Musica instrumentalis deutsch», в котором значится несколько измененная фонемная и ритмическая структура *diri diri de*. Она

предназначалась для исполнения на старинной поперечной флейте в военной музыке. Также в 1529 году, по утверждению Рика Уилсона в его книге «История флейты»¹, Агрикола составляет аппликатурную схему для поперечной ренессансной флейты без ключей, которая несколько отличается от аппликатур других поперечных флейт с 6 отверстиями.

3. Искусство игры на флейте в Западной Европе в XVII и XVIII веках

3.1. Флейта в оркестре и камерном ансамбле в XVII и XVIII веках

На смену Возрождения приходит эпоха барокко, чьи идеи еще питаются ренессансным гуманизмом и исследованием внутреннего мира человека. Возрастают эстетические требования времени и, соответственно, требуются новые выразительные средства, особенно в музыкальной культуре. Барокко приносит пышность и декоративность, которая отражается в архитектуре, живописи и музыке.

Черты барокко уже прослеживаются в творчестве Дж. Габриэли, но свой расцвет эта музыкальная культура получила именно в творчестве И.С. Баха. Происходит утверждение гомофонно-гармонического стиля письма, который сочетается с полифонией, но вскоре вытесняет ее. Так гомофония становится преобладающим стилем письма в XVII-XIX века.

Это способствует зарождению оперы, оратории и кантаты. Все также распространены и совершенствуются жанр мадригала, партиты канцоны. Параллельно появляются новые: соната, концерт, увертюра, симфония. Становлению оркестровой культуры и совершенствованию духовой исполнительской культуры благоприятствуют композиторы Бах, Монтеверди, Гендель, Скарлатти, Рамо, Куперен, Вивальди, Пёрселл и другие.

¹ Wilson R (Uilson R)-«Flute history» 2009

Первые оркестры появились в итальянской опере в начале XVII века. «Отцом» оперы и оркестра стал Клаудио Монтеверди, который раньше всех заметил выразительные возможности отдельных инструментов и первым совершил деление на группы смычковых и духовых, а также на группы ведущих мелодию и аккомпанемента. Композитор первым ввел в оркестр флейту.

Свои новаторства Монтеверди представил на первом исполнении оперы «Орфей» в 1607 году в Мантуе. Оркестр состоял из 40 человек, что на тот момент было огромным количеством человек. Музыканты играли отчасти на старинных инструментах, которые были унаследованы от эпохи Возрождения и даже Средневековья.

Оркестр Монтеверди играл важную роль в драматургии произведения. Духовая группа выполняла не только колористическую функцию, но и участвовала в музыкально-сценическом действии. Например, флейты создавали пасторальный колорит, исполняя пастушьи наигрыши, а тромбоны сгущали мрачные краски в трагических сценах.

Значительные преобразования ввел в оркестровую культуру Алессандро Скарлатти. Он одним из первых ввел в оркестр пару натуральных валторн – преемниц охотничьих рогов. Помимо этого, Скарлатти стал выписывать духовым самостоятельные партии (до этого духовые часто дублировали струнные). Композитор убрал «парное письмо», когда один голос исполняли два музыканта. Так произошло деление на солирующий и аккомпанирующий инструменты.

Другим реформатором оркестра вместе с Монтеверди стал немецкий композитор Генрих Шюц, новаторство которого в большей степени, в отличие от Монтеверди, касается именно духовой группы. Шюц был учеником Дж. Габриэли и перенял от учителя художественную красоту духовых инструментов. Так появились «Духовые симфонии», где немецкий композитор

расширил выразительные возможности инструментов, построив письмо на дополнении друг друга и соревновательности между представителями духовых. Приемы из «Духовых симфоний» предвосхищают оркестровой драматургии для духовой группы Генделя и Баха.

Значительный толчок в развитии выразительных и технических возможностей получили духовые инструменты в культуре Франции, где уже наступила эпоха классицизма. Важным явлением в музыкальной культуре тогда стало появление национальной французской «драматической трагедии» оперы и балета, создателем которых выступил Жан Батист Люлли. Оперный оркестр Люлли был самым многочисленным, задействуя свыше 70 человек. Роллан отмечал, что оркестр у французского композитора отличался «точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым и энергичным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд, неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости»².

Люлли впервые поручает оркестру не только дополнение вокальной линии, но отдельные чисто оркестровые эпизоды. Здесь он полно и широко использует тембральные краски духовых, расширяет их выразительные возможности, создавая целые театрально-поэтические картины и необходимую для драматургии произведения атмосферу. В духовую группу на постоянной основе добавляется поперечная флейта (часто в партитуре композитора она значилась как «немецкая флейта»).

Уже тогда искусство игры на духовых инструментах во Франции было на высочайшем уровне. Известны имена двух знаменитых флейтистов XVII века – Дикато и Фильбера. Именитым гобоистом был Оттетер, написавший значительный труд – трактат ««Основы игры на поперечной флейте, блокфлейте и гобое»».

² : Роллан Р. «Музыканты прошлых дней»

Английская музыкальная культура тоже внесла определенный вклад в развитие оркестровой культуры. Ярчайшим представителем в эту эпоху от Англии является Генри Пёрселл, создатель первой национальной английской оперы «Дидона и Эней». В своей опере «Королева фей» Пёрселл первый среди композиторов вводит большое количество самостоятельных оркестровых эпизодов. В своей трактовке оркестра композитор к струнным добавлял духовые, обогащая мелодию их тембрами, либо группы инструментов перекликались между собой.

Нововведения в оркестровой культуре и отведение почти отдельной роли духовой группе в драматургии опер и балетов дают толчок в сольном исполнительстве. Появляются новые жанры: сюита, соната, симфония и концерт.

Несмотря на древнейшую историю флейты, лишь в XVII веке она закрепились в оркестре благодаря Люлли. Помимо поперечных флейт, в его оркестре были и продольные флейты, который также значились в партитуре как «нежные флейты» (*flute dolce*). Но поперечная флейта оказалась гибче в совершенствовании конструкции и обладала более громким звуком. В итоге к концу XVII века она вытеснила продольную из оркестра.

В качестве сольного инструмента флейта почти не использовалась и только во Франции смогла раскрыть свой сольный потенциал благодаря совершенствованиям французских мастеров. Так как основным и самым низким звуком поперечной флейты было ре первой октавы, то приблизительно в 1670 году в конструкцию духового инструмента добавился первый ключ – ре-диез. Такая флейта приобрела большую популярность во Франции. Но на этом совершенствования не закончились. Флейта стала состоять из трех частей со сменной средней частью, что способствовало смене строя. В это время композиторы писали для флейты в удобных для нее тональностях – ре-мажор, соль-мажор и до-мажор.

В XVIII веке музыкальная культура была ознаменована творчеством таких композиторов: А. Вивальди, Г. Гендель, И.С. Бах, Г. Телеман. С деятельностью этих великих композиторов связана дальнейшее развитие духовых в рамках камерных ансамблей и оркестра.

В Италии в этот период расцветает скрипичная школа, что приносит еще большую славу итальянской музыкальной культуре. Но это не значит, что композиторы отдали роль солирующих инструментов только струнным представителям. Многие итальянские мастера сочиняли сольные и ансамблевые высокохудожественные и виртуозные произведения. Это композиторы Т. Альбиниони, Дж. Торелли, А. Марчелло и многие другие.

Вивальди был скрипичным виртуозом, преподавал в консерватории Венеции, где был высокий уровень исполнительства и на духовых инструментах. Творчество композитора обширно и разнообразно. Он писал оперы, оратории, концерты, кантаты. Духовым он посвятил огромное количество концертов: 13 концертов с оркестром для поперечной флейты и 3 – для продольной, 12 концертов для гобоя и 38 – для фагота. Также писал и для труб и валторн, для смешанных составов.

Другой тоже итальянский композитор и скрипач Томазо Альбиниони оставил огромное творческое наследие, которым восхищался Бах. Альбиниони написал огромное количество опер, кантат, ораторий. Он также писал и для духовых инструментов. Наиболее популярны 2 его концерта для трубы со струнным оркестром и 4 концерта для гобоя, струнных и баса.

На ряду с концертом, ведущим жанром становится и сольная соната. В Германии в это время проживает композитор и музыкальный критик Георг Филипп Телеман. Его слава затмевала творчество Баха и Генделя. Телеман стал авторов 40 опер и нескольких сотен инструментальных сочинений, среди которых жанры увертюры, сюиты, концерта, серенады, квартеты, фантазии и

сонаты. Также его руке принадлежат 12 фантазий для флейты соло, сюита для флейты и струнных ля минор, концерт для трубы, соната для флейты.

Иоганн Себастьян Бах открывает новую страницу в сочинениях для духовых инструментов. Роль этой группы инструментов возрастает в драматургическом и динамическом развитии. Творчество Баха многообразно и многожанрово: оратории, кантаты, мессы. Очень выделяются из его творчества флейтовые сонаты.

Эти сонаты были написаны в Кетене, когда Бах работал там капельмейстером при дворе князя Леопольда. Есть версия, что в капелле был солист-флейтист Иохим Кванц, который и познакомил Иоганна с приемами и возможностями исполнительской культуры флейты.

Три сонаты для облигатного чембало и флейты (си минор, ми-бемоль мажор, ля мажор), три сонаты для флейты и цифрованного баса (до мажор, ми минор, ми мажор) и соната для флейты соло (ля минор) до сих пор составляют золотой репертуар флейтиста и являются одним из многочисленных доказательств высокого исполнительского уровня музыкантов того времени. Все эти сонаты разнообразны по форме и характеру музыкальных образов. Также следует заметить, что диапазон флейты здесь ограничен: не превышает двух октав.

Другим шедевром является сюита си минор для флейты, двух скрипок, альты и баса. Эта сюита относится к Кетенскому периоду творчества Баха. Письмо здесь легкое и чувствуется влияние французской музыки, так как сюита была написана в соответствии с музыкальными вкусами двора Кетена. Самый знаменитой частью является Скерцо, которое у публики известно под названием «шутки».

Современником Баха и еще одним значимым композитором Германии является Георг Фридрих Гендель, творческая деятельность так же обширна. Он работал во всех жанрах, является автором опер, ораторий, концертов, сюит,

сонат. Уже в юношеских сочинениях чувствуется любовь к духовым инструментам, судя по широкому применению этой группы в своих партитурах. Также написаны 15 сольных сонат, которые можно исполнять на скрипке, либо флейте, либо гобое. В современной практике наиболее популярны следующие сонаты: 7 – для флейты и фортепиано, 2 – для гобоя и фортепиано.

Оба немецких композитора ни в сольных сочинениях, ни в оркестровой партитуре не поручали флейте высокий регистр, но вскоре в творчестве Генделя происходит тенденция к высоким нотам в партии флейты. Так в середине XVIII века регистр флейты стал на октаву выше гобоя.

3.2. Методики игры на флейте Кванца и Оттетера

Флейта достигла наивысшего пика в качестве оркестрового и солирующего инструмента именно во французской музыкальной культуре. Начиная со Средних веков флейта уже получила признание французских музыкантов. Она ассоциировалась с пасторальными образами природы, была атрибутом античной культуры. Ещё одним благоприятным фактором такой популярности флейты во Франции является французский язык, а точнее артикуляция, необходимая для этого языка. Захарова В.А. в своей диссертации «Флейтовая культура³ Франции (Генезис, пути и закономерности развития)» объясняет это отличающей французский язык от других энергичной подвижностью губ и близость в произношении фонем «t» и «k», которые

³ Понятие флейтовая культура, вводимое в оборот отечественного музыкознания, в данном случае включает в себя комплекс онтологических и гносеологических аспектов сольного флейтового исполнительства. Поскольку оно является главной и первичной областью инструментального музицирования, сфера применения флейты в оркестре и ансамбле большей частью останется за рамками настоящего исследования. Понятие флейтовая культура охватывает такие составляющие, как инструментарий, педагогика, исполнительство и репертуар. Взаимовлияние этих областей столь велико, чтобы можно было обойти вниманием любую из них (Захарова В.А. «Флейтовая культура Франции (Генезис, пути и закономерности развития)»)

задействованы в двойном и тройном языке на флейте. Эти факторы делают французский язык идеальным для игры на флейте.

Одним из фундаментальных трудов во французской флейтовой педагогической литературе является трактат Жака-Мартина «Римлянина» Оттетера «Основы игры на поперечной флейте, блокфлейте и гобое» («Principes de la flute traversiere, de la flute a bec, et du haut-bois» Jacques Hotteterre, 1707). Жак Оттетер был французским флейтистом, гобоистом и композитором. Помимо «Основ игры...» руке Оттетера принадлежит также и учебник «Искусство прелюдирования на поперечной флейте» (фр. *L'Art de préluder sur la flûte traversière*, 1719), в котором были рассказаны секреты импровизации, необходимой в то время части музыкального искусства.

В этой работе будет затронут именно трактат Оттетера. В своем труде он затрагивает все аспекты игры на флейте: постановку, амбушюр, артикуляцию и орнаментику (многие рекомендации из этого раздела не совместимы с современной флейтой Бёма). Уже Оттетер отмечал важность постановки тела, рук, ног и головы при игре на флейте, которой, кстати, флейтисты пользуются и сегодня. Он полностью описал, что важно стоять ровно, лишь немного повернув корпус в сторону левого плеча, левую ногу выставить немного вперед, устойчиво стоять на обеих ногах, а сам инструмент должен быть ровным, то есть быть параллельным плоскости пола.

В разделе о постановке амбушюра Оттетер придерживается правила наибольшей естественности и прямо говорит о том, что не всем подойдут его рекомендации о положении губ в силу индивидуальных физических особенностей каждого исполнителя. Но композитор советует максимально, по возможности, следовать его установкам, практикуясь перед зеркалом, и добиться необходимого удовлетворительного звучания путем исполнения звуков выдержанных длительностей. Оттетер далее отмечает и возможность играть на флейте, повернутой в левую сторону, то есть имея в виду исполнителей с ведущей левой рукой, которым являлся в то время виртуозный

флейтист и тоже композитор Мишель Блаве. В следующих глава трактата Жак Оттетер прилагает таблицы с аппликатурой современной тому времени барочной или траверс флейты. Так как это пособие предназначается для самоучек и даже иностранных музыкантов, Оттетер вводит два обозначения нот: первое - Re, Mi, Fa и т.д, а второе – буквенное - D, E, F и т.д. для иностранцев. Ниже он дает подробное описание исполнения каждой ноты в плане аппликатуры и артикуляции. Когда он переходит к звукам второй и третьей октавы, то рекомендует в самом начале обучения выше соль второй октавы не играть, позволив мышцам губ привыкнуть и окрепнуть.

Оттетер мало пишет о дыхания, затрагивая его лишь в способе исполнения низких нот, где «...дуновение должно быть нежным...». Далее следует пометка о силе воздушной струи в части об извлечении высоких нот второй и третьей октавы. Оттетер дословно пишет: «Для более мягкого извлечения высоких звуков и легкого их формирования, необходимо сжать губы вместе, подтянуть их обратно к уголкам рта; подтолкнуть язык вперед навстречу губам и понемногу усиливать воздушный поток.» Но в переводе трактата на английский Дэвидом Ласоцким⁴ есть к этой мысли Оттетера авторская ремарка, которая гласит: «Эти действия компенсируют предыдущее указание "постепенно увеличивать частоту дыхания по мере подъема". На первый взгляд кажется, что Оттетер имел представление о том, что вторую и третью октавы можно получить, только если дуть сильнее. Но этот отрывок показывает, что он хотел выразить правильную мысль. Все эти методы уменьшения диаметра воздушной струи и увеличения скорости воздушного потока при той же или меньшей силе дыхания. Дидро опускает эти уточняющие замечания и вносит исправления в статью в приложении 1777 года (имеется в виду статья в его энциклопедии).» Таким образом уже в то время было известно, что для более естественного и свободного звучания

⁴ Principles of the flute, recorder & oboe by Hotteterre, Jacques, called Le Romain, d. 1760 or 61; Lasocki, David, 1968

верхнего регистра на флейте извлекать звуки стоит путем увеличения именно скорости воздушной струи, а не ее силы.

В главе 8 своего трактата Оттетер затрагивает тему артикуляции и двойного языка. Здесь он предлагает проговаривать слог *tu* и *tu* в разных комбинациях в зависимости от размера исполняемого сочинения, от последовательности и длительности нот. Слог *tu* должен произноситься четко и остро, почти касаясь или касаясь языком передних зубов. А второй слог *tu* произносится мягко языком, не касаясь зубов. В записях Оттетера есть рекомендация играть быстрые шестнадцатые ноты *turuturuturu*, где постепенно ударным слогом становится *tu*, хотя в основном последовательность *turu* произносилась по принципу ямба. Так постепенно зарождался прием двойного языка. Параллельно с этим Оттетер рассматривает правила игры разных украшений и их правильной артикуляции.

Помимо создания трактатов, композиторской и исполнительской деятельности Оттетер являлся ещё конструктором и изготовителем флейт. Самой распространенной тогда была одноклапанная флейта с низким строем из-за толстых стенок инструмента.

Другим фундаментальным трудом был «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» Иоганна Иоахима Кванца, изданный в 1752 году. Кванц был концертирующим виртуозным флейтистом, благодаря которому изменилось отношение композитора Скарлатти к духовым инструментам, в частности к флейте. Так он был одним из первых композиторов, написавших сольные сочинения для флейты.

Лишь часть рукописного труда Кванца относится к практическим рекомендациям игры на поперечной флейте (траверсо), остальное посвящено воспитанию хорошего музыкального вкуса и эстетических взглядов в сфере искусства. Многие его высказывания и положения представляют интерес и в наше время.

Кванц рассматривает разнообразие темпов и делит их на две большие группы: Allegro и Adagio. Каждая группа включает многообразие этих темпов, часто дополняющихся словесно. Также флейтист пришел к выводу, что движение в музыке связано с нормальной скоростью пульса у человека, которая равно 80 ударам в минуту. Отсюда и происходит градация темпов.

Отдельную главу Кванц посвящает артикуляции, в которой избирает три группы фонемных строений. К первой относятся определяющие твердую и мягкую атаку *ti* и *di*, ко второй – *tiri*, а в третью – *did'll*, которая отвечала за двойную атаку. Важным дополнением была пометка об атаке с помощью выдоха. Таким способом композитор рекомендовал брать одинаковые ноты под лигой.

Также Кванцу принадлежит работа «Аппликатура для поперечной флейты в двух ключах». Кванц сам написал для флейты около 300 концертов для одной и двух флейт и 6 сонат для флейты и баса. Помимо этого композитор занимался изготовкой и совершенствованием флейты – ему первому принадлежит создание регулирующего винта в пробке в головке флейты.

3.3. Флейта в творчестве венских классиков

Творчество композиторов венской классической школы – В.А. Моцарта, Л. Бетховена и Й. Гайдна – протекало в направлении веяний эпохи Просвещения. Предвосхищало классическую эпоху творчество реформатора оперы К. В. Глюка. А сочинения позднего Бетховена уже выходило за рамки классицизма и постепенно переходило в романтический стиль. В творчестве венских классиков окончательно сформировались черты классической симфонии, сонаты, камерного ансамбля, концерта и сонатного allegro.

Существенную реформу оперного оркестра и оперы в целом провел Глюк, сделав жанр оперы музыкальной драмой и подчинив этой задаче все возможные музыкальные средства. Он расширяет группу деревянных

духовых, добавив в состав два кларнета и малую флейту. К меди он подключает три тромбона.

Наибольший подъем и расцвет духовые достигают в творчестве Гайдна и Моцарта. Йозеф Гайдн показал себя в основном в камерно-инструментальном жанре, создав 104 симфонии, некоторые из них уже носили черты программности, ансамбли и оратории.

Первые симфонии были написаны Гайдном во время службы в должности капельмейстера при дворе графа Максимилиана Морцина. Капелла музыкантов была небольшой и состояла из 20 человек, что ограничивало композитора в творчестве. Будучи на службе у семьи Эстерхази Гайдн имел дело с еще меньшим количеством музыкантов, но ситуация изменилась при наследнике Эстерхази, Николае Эстерхази, который любил музыку и увеличил состав капеллы до 25 человек. Так у композитора появилось больше возможностей и свободы в сочинении своих симфоний.

Но вершиной творчества Гайдна являются «Лондонские симфонии», созданные им во время поездки в Лондон с князем Эстерхази. В Лондоне композитор исполняет свои симфонии и имеет в распоряжении огромный состав оркестра из 40-50 человек. Оркестр в симфониях Гайдна обыкновенно имеет парный состав.

В своих партитурах композитор отдает предпочтение флейте и гобою, поручая им целые разделы. Например, соло флейты в «мотиве молний» и в дуэте двух флейт, где изображено стрекотание кузнечиков в оратории «Времена года».

В оркестре Гайдна флейта уже имеет много дополнительных клапанов, что облегчает и расширяет ее технические и выразительные возможности. Флейте доступен более развернутый диапазон, чем при Бахе и Генделе.

Значительное место занимают духовые инструменты в творчестве Вольфганга Амадея Моцарта. В использовании духовых в оркестровой

партитуре Моцарт двинулся вперед, а в создании сольных концертных произведений – раскрыл выразительные возможности инструментов, показав их самостоятельность и большую красочность. Моцарт написал концерты для флейты, гобоя, кларнета, фагота, квинтеты, квартеты, трио, дивертисменты и др.

В концертах композитор показал все достоинства каждого духового инструмента, представил красочность тембров и техническую виртуозность. Все концерты в основном трехчастны и не длятся больше 15 минут. Возможно, это было связано с выносливостью исполнителя-духовика и не слишком длительной восприимчивостью зрителя к прослушиванию духового инструмента. Самыми известными концертами для флейты признаны соль мажор и ре мажор. Эти концерты наполнены энергичностью, светлой радостью и виртуозными эпизодами. Также Моцарт написал концерт для флейты и арфы до мажор, что является уникальным сочинением в творчестве композитора. Арфа в сочинениях Моцарта очень редко встречается, даже в симфониях.

Все концерты для духовых инструментов были созданы Моцартом под впечатлением музыкантов-духовиков мангеймской капеллы: флейтистом и композитором Иоганном Вендлингом, гобоистом Фридрихом Раммом и другими.

Последним представителем венской классической школы является Людвиг ван Бетховен. В творчестве композитора выражаются идеи Просвещения, чувствуется влияние Французской революции. Так сочинения Бетховена проникнуты революционной героикой и драматизмом, часто появляются образы борьбы человека с судьбой, неизбежным роком. Композитор завершил становление состава классического оркестра, закрепив основные его группы: струнную, деревянную и медную.

Являясь великим симфонистом, Бетховен применял симфонические приемы и в камерно-инструментальной музыке, сделав значительный шаг

вперед в создании ансамблей с участием духовых инструментов. В основном камерно-инструментальные произведения написаны в юношеский боннский и ранний венский периоды, когда Бетховен еще не написал ни одной своей симфонии. Эти ансамбли стали своеобразной творческой лабораторией, в которых композитор исследовал возможности инструментов. Так Бетховен показал, что духовые инструменты могут быть не только сопровождающим фоном в кратких оркестровых эпизодах, но и выражать глубокие эмоциональные переживания.

Сам Бетховен в детстве обучался игре на флейте у Тобиаса Пфейфера, а затем играл на альта в оркестре придворного театра. Партию флейты тогда исполнял Антонин Рейха, будущий композитор и педагог Парижской консерватории.

В Бонне и Вене композитор пишет большое количество ансамблей разнообразных составов. Сочинения содержат виртуозные эпизоды и яркие мелодические линии. Самыми популярными являются квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны ми-бемоль мажор, октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов ми-бемоль мажор, дуэт для двух флейт соль мажор и три дуэта для кларнета и фагота.

В симфоническом творчестве Бетховена духовые играют значительную роль. В Первой симфонии полноправными членами входят два кларнета, к которым композиторы до этого обращались довольно редко. В Второй в пределах одной мелодии происходят смены духовых между со собой и со струнными, придавая музыке особую певучесть и переливчатость. Духовым впервые отдается проведение основных партий в Третьей симфонии, ставшей революционной в истории симфонической музыки.

4. Искусство игры на флейте в Западной Европе в XIX и начале XX века

4.1. Роль флейты в творчестве композиторов романтиков

XIX век отмечен резким ростом экономики, разрушением феодального строя и утверждением капитализма. Эпоха ознаменовалась множеством буржуазных революций и освободительных движений.

Это столетие подарило миру выдающихся деятелей науки, философии, литературы и искусства. Музыка пережила настоящий расцвет, появились новые жанры оркестровой и камерной музыки. Романтизм стал определяющим направлением в европейском музыкальном искусстве, отражая борьбу народа против феодалов и национальный протест, смешанный с разочарованием результатами Французской революции.

Главные черты творчества композиторов-романтиков — выраженные патриотизм и демократичность, глубокий интерес к фольклору, истории и традициям народов, элементы живописности и яркая эмоциональность произведений. Музыкальные эксперименты эпохи обогатили гармонию, инструменты и форму композиций, значительно расширив выразительные возможности оркестра и открыв новые яркие краски в инструментах, ставшие основой современного симфонического состава.

Яркими представителями эпохи романтизма являются Шуберт, Гофман, Вебер, Шпор; Мендельсон, Шуман; Вагнер, Берлиоз, Шопен, Лист, Мейербер и другие.

Духовые инструменты в этот век претерпевают изменения в конструкции и механике. Мастера совершенствуют инструменты, улучшая их техническую составляющую, стабилизируя интонацию, дарят возможность хроматического исполнения.

Немецкий композитор Карл Мария Вебер, известный созданием первой немецкой романтической оперы, существенно повлиял на развитие духового исполнительства. Его произведения обогатили репертуар, улучшили конструкцию инструментов и увеличили их технические и выразительные

возможности. Особенное значение имеют его композиции для кларнета, фагота и валторны.

Оркестровка Вебера отличается яркими звуковыми эффектами и живописностью. Духовые инструменты играют важную роль в создании образов и подчеркивании деталей сценического действия, от фантастических видений до природных явлений. Например, в опере «Волшебный стрелок» звуки охоты переданы характерными аккордами валторн и фаготов, а сцена в Волчьем ущелье раскрывает новые художественные возможности духовых инструментов.

Карл Мария Вебер активно использовал верхние регистры духовых инструментов, создавая уникальные тембровые эффекты. Новаторская оркестровка Вебера сильно повлияла на дальнейшее развитие симфонической музыки XIX века. Особенно заметно это влияние в произведениях, посвящённых мистическим образам и волшебству, таких как «Шабаш ведьм» Гектора Берлиоза и «Ночь на Лысой горе» Модеста Мусоргского.

Концертные пьесы для духовых инструментов, созданные Карлом Марией Вебером, стали важным вкладом в развитие инструментальной музыки XIX века. Эти произведения отличаются ярким колоритом, свободой гармонических переходов и блеском исполнения.

Значительная часть работ Вебера для духовых создана в начале творческого пути, в частности в 1811 году. Композитор много гастролировал, завоевывая признание публики своими концертами. Одним из наиболее успешных стало исполнение концертино для кларнета, премьера которого состоялась в Мюнхене в апреле 1811 года благодаря знаменитому кларнетисту Генриху Берману.

Популярность артиста вдохновила Вебера на создание двух знаменитых концертов для кларнета (фа минор и ми-бемоль мажор), выполненных в

рекордно короткие сроки и сохранившихся в репертуаре лучших исполнителей вплоть до наших дней.

Карл Мария Вебер создал ряд важных произведений для духовых инструментов, включая «Romanza siciliana» для флейты и фортепиано (1805), трио для фортепиано, флейты и виолончели (1819), а также ансамблевые произведения для группы труб (например, туш для 20 труб).

Его сочинения раскрыли новые исполнительские способности духовых инструментов, особенно в области звукоизвлечения, динамических оттенков и технической сложности. Благодаря этому, произведения Вебера остаются важнейшей частью учебного и концертного репертуара современных исполнителей-кларнетистов, фаготистов и валторнистов.

Франц Шуберт редко обращался к духовым инструментам, однако среди его немногочисленных произведений выделяется Октет для кларнета, фагота, валторны и струнного квартета, представляющий романтический взгляд на классический жанр инструментального дивертисмента.

Также привлекает внимание Интродукция и тема с вариациями для флейты и фортепиано. Вариации часто использовались музыкантами лишь для демонстрации виртуозности. Однако произведение Шуберта для флейты демонстрирует глубину замысла, оригинальность музыкальных идей и высокий уровень технического мастерства.

Гектор Берлиоз известен как ведущий представитель музыкального романтизма, разработчик новой программной симфонии и современной оркестровой палитры. В своих масштабных произведениях он применял гигантские составы оркестра, ранее невиданные композиторами.

Берлиоз смело экспериментировал с новыми оркестровыми средствами, вводя необычные инструменты вроде английского рожка, кларнета в строе ми-бемоль и офиклеида. Он модернизировал группу медных инструментов, включив вентильные корнеты наряду с натуральными трубами.

Берлиоз утвердил современный состав медных инструментов с тремя тромбонами, предоставляя каждому инструменту уникальную и значимую роль. Оркестровая краска стала ключевым элементом его художественного замысла, соединяя мелодию, гармонию и конкретный тембр инструментов.

Гектор Берлиоз значительно увеличил численность исполнителей в своём оркестре, доведя количество участников до сотни человек. Его целью было сделать музыку доступной массовой аудитории, создав крупные композиции, такие как «Траурно-триумфальная симфония».

Будучи дирижёром и критиком, Берлиоз ещё в детстве освоил игру на флейте и впоследствии получил знания педагогики и практического владения инструментом. Эта подготовка позволила ему свободно и инновационно применять духовые инструменты в симфоническом оркестре, заложив основы современной инструментовки и найдя многочисленных продолжателей своего дела.

Рихард Вагнер проводит обширную реформу оперы, целью которой становится полный синтез музыки и драмы. Основным из его принципов было непрерывное развертывание действия и введения системы лейтмотивов.

Композитор еще увеличивает состав оркестра: делает тройной состав деревянных духовых и увеличивает количество валторн, вводит басовую трубу, созданную по его заказу. Также появляется в партитуре туба, заменив офиклеид в «Летучем голландце».

Используя в операх систему лейтмотивов, Вагнер также вводит и лейттембры, которые дают музыкальную характеристику героям и образы каких-то сил, выражают их переживания и чувства. Композитор любил смешивать тембры, заставляя инструменты играть то в унисон, то в октаву; также переплетал тембры инструментов из разных групп. Так симфоническая ткань становилась более гибкой, невероятно выразительной и красочной.

Камерно-инструментальное наследие Иоганнеса Брамса тоже играет значительную роль в истории развития исполнительской культуры духовых инструментов. Его сочинения являются яркими примерами немецкой музыкальной культуры, сочетая в себе черты классического стиля и романтизма.

Среди сочинений Брамса известно трио для фортепиано, скрипки и валторны. Композитор здесь использует натуральную валторну, хотя хроматическая валторна уже была изобретена.

Сочинения с кларнетом относятся к позднему периоду творчества Брамса. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор было написано летом 1891 года. Другим любопытным произведением для кларнета стал «Кларнетовый квинтет» — квинтет для кларнета и струнного квартета си минор, форма которого схожа со старинной сюитой.

Камиль Сен-Санс не причислял себя к романтическому направлению, но жил в эту эпоху. Его камерно-инструментальные сочинения представляют интерес. В своих ансамблевых сочинениях он охватил все духовые инструменты.

«Тарантелла» для флейты и кларнета с оркестром открывает список камерно-инструментальных сочинений. В этом произведении ощущается виртуозность, блеск исполнения.

Самым известным камерно-инструментальным сочинениям Сен-Санса относится «Карнавал животных» для двух фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, фисгармонии и ксилофона. Этот цикл состоит из 14 номеров, наполненных самыми разнообразными чувствами от юмора до лирики. Здесь раскрывается талант и мастерство письма композитора.

В 1887 году было создано Каприччио на датские и русские народные темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. Сочинение было посвящено

русской императрице Марии Фёдоровне, дочери датского короля. Сен-Санс включил русские мотивы в произведение перед поездкой в Россию. Вместе с композитором в турне участвовали флейтист К.П. Таффанель, гобоист Ж. Жилле и кларнетист Ш. Тюрбан. Каприччио успешно исполнялось в Петербурге и Москве, а затем было представлено в Лондоне.

Также популярны Романс для флейты и фортепиано, Два романса для валторны и фортепиано и сонаты для гобоя, кларнета и фагота.

Сочинения для духовых инструментов стало значительной частью творчества многих других композиторов Западной Европы. Среди них сюита для флейты и фортепиано Бенжамена Годара, концерт и соната для флейты Карла Рейнеке, концерт для гобоя с оркестром Винченцо Беллини, концерты для валторны немецкого исполнителя и композитора Франца Штрауса —отца Рихарда Штрауса.

Однако ведущей областью в истории духового исполнительства следует считать оркестровые партитуры, в которых духовые инструменты получили небывалый простор. Именно симфоническая и оперная музыка наряду с концертной и ансамблевой литературой определили дальнейшее историческое развитие искусства игры на духовых инструментах.

4.2.Методика игры на флейте Бёма

В эпоху романтизма композиторам требуются новые краски - выразительные музыкальные средства, а порой и уникальные музыкальные инструменты. Период экспериментов в конструкции не обошел и духовые инструменты. Необходимые совершенствования были внесены в механике флейты Теобальдом Бёмом, приблизив популярные тогда флейты с 4 и 6 клапанами к современной металлической.

В 1832 году Теобальд Бём создал такой инструмент - флейта конического сверления с кольцевыми клапанами, которая имела 13 звуковых (увеличенных в диаметре) отверстий, которые, за счет перестройки клапанного механизма (и

измененной аппликатуры), обслуживались 9-ю пальцами. В 1847 появилась окончательная модель флейты с трубкой цилиндрического сверления, сделанная из серебра. Но новый инструмент не сразу был принят музыкальным сообществом ни во Франции, ни на родине мастера – Германии. После испытаний инструмента в 1838 году Академия искусств одобрила введение этой флейты в класс флейты Парижской консерватории. Но возглавлявший тогда класс Жан-Луи Тюлу относился не столь восторженно к «новой» флейте и задержал ее введение до 1860 года, когда он покинул консерваторию.

Модель 1832 года была существенно лучше предыдущих, но и имела ряд недостатков: неровное звучание верхнего регистра и слабый нижний регистр, интонационные неточности все еще оставались. К совершенствованию Бём вернулся только в 1845 году. С помощью экспериментов и математических и акустических вычислений (Теобальд Бём изучал физику звука под руководством профессора физики К. Э. фон Шафхойтля) создает новую более успешную модель. Ход мыслей, объяснение всех вычислений и попыток смены материала изготовления изложены в труде «Флейта и игра на флейте»⁵, в первой части которого изобретатель описал свой новый инструмент, приложив иллюстрации, а во второй уже дает рекомендации и упражнения флейтистам.

Бём вывел определенные тезисы зависимости пропорций формы внутреннего сечения канала и пропорций диаметра канала флейты по отношению к его длине. Для экспериментов он подготовил большое количество конических и цилиндрических трубок из различных металлов и пород дерева. Эксперимент продемонстрировал, как влияет материал на строй, лёгкость звучания и качество звука, и какой размер и внутренняя форма канала больше подходит для извлечения основных тонов.

⁵ T Boehm “Flute and flute playing” 1871

Т. Бём сформулировал следующие тезисы (далее перевод цитат из рукописи):

«1. Устойчивость, полнота и стройность основных тонов пропорциональна объёму колеблющегося воздуха;

2. Изменение размеров в верхней части флейты (головки) в сторону увеличения или уменьшения влияет на строй инструмента и чистоту октав;

3. Это изменение должно быть в такой геометрической пропорции, которая максимально приближает внутреннюю форму головки к форме параболы;

4. Чтобы звукоизвлечение и звукообразование были лёгкими, длина цилиндра инструмента должна иметь величину равную тридцати диаметрам цилиндра с сужением в верхней части на одну десятую цилиндра.»⁶

Далее Бём приводит большое количество таблиц и объяснений при расчете диаметров отверстий, схемы и чертежи необходимые для создания более совершенной флейты. Также композитор дает разъяснения, по каким причинам он сделал соль# открытым, в отличие от его французского коллеги Дорюса. Бём пишет, что в лишнем клапане, рассчитанном на мизинец левой руки нет смысла, так как это мешает акустике тона соль#. Композитор не считал важным отстаивание своей системы, так как в то время только во Франции была распространена флейта с закрытым соль #, а весь мир играл по системе Бёма. Помимо этого, Теобальд уважал Дорюса, который был одним из первых, кто дал распространение флейте изобретателя.

Интерес представляет глава рукописи, где Бём дает рекомендации в ремонте механизма флейты, четко излагая инструкции и необходимые инструменты. После советов по ремонту механизма, изобретатель описывает способ ухода за инструментом.

⁶ T Boehm "Flute and flute playing" 1871 стр 12

В постановке амбушюра Бём отдает предпочтение углу воздушной струи, с помощью которой можно достичь «чистого и ясного» тона. У композитора нет определенного описания положения губ к головке флейты. Частого автор упоминает о необходимости знания флейтистом нужно яркого и легкого тона. Без понимания желаемого звучания инструмент «говорить» не будет. Для развития амбушюра Бём дает упражнение - играть выдержанные звуки в среднем регистре постепенно спускаясь в нижний или поднимаясь в верхний. Автор рекомендует упражнять таким образом в мажорных и минорных гаммах.

Для технических трудностей исполнителей у изобретателя тоже есть советы и упражнения. Бём пишет, что места с затруднениями в произведении необходимо исполнять точно, то есть только определенный сложный кусочек. Игру целого блока с плохо получающимся местом композитор называет «бессмысленной тратой времени».

После Луи Дорюса, который сам освоил (как упоминалось выше), представил публике и ввел флейту Бёма в обучение класс флейты в Парижской консерватории возглавил Анри Альтес. Альтес стал автором «Methode pour Flute, Systeme Boehm» (1880), в которой вывел признаки «идеального звучания».

В «Методике...» Альтес пишет краткую биографию Бёма (через год изобретателя флейт не станет). Труд флейтиста являет собой полное собрание все достижений педагогики в исполнении на флейте. Помимо основных аспектов игры на флейте Альтес представляет музыкальную теорию, необходимую начинающему музыканту.

Заключение

История флейты в Западной Европе прошла долгий путь от простой одночастной конструкции Ренессансной флейты до современных флейт из металла с усовершенствованиями Теобальда Бёма в механизме и размере

отверстий. Несомненную роль в эволюции флейты играли и другие флейтисты и композиторы: Г. Ф. Телеман, Ж. Оттетер, И. И. Кванц, Ф. Девьен, М. Блаве, А. Б. Фюрстенау, Ж.-Л. Тюлу, Э. Прилле К.-П. Таффанель, Ф. Гобер, М. Моиз, Ж.-П. Рампаль, М. Дебост, Т.Вай, У. Беннет и др.

В этой работе исследованы эпохи Средних веков, Ренессанса, барокко, классицизма и романтизма, в которых флейта от фоновой исполнительницы стала полноценным и самостоятельным инструментом, способным изобразить звуком любой образ и характер, выразить любые чувства от энергичной радости до светлой печали.

Не зря Гектор Берлиоз писал о флейте: «Казалось бы, флейта — инструмент, почти лишённый специфической выразительности... при более близком знакомстве в ней обнаруживается присущая только ей особая выразительность, способность передавать некоторые душевные состояния, которых ни один другой инструмент не мог бы у неё оспорить»⁷.

Список литературы

1.Захарова В.А. Диссертация «Флейтовая культура Франции (генезис, закономерности и пути развития) 2008 год [Электронный ресурс] <file:///C:/Users/NSh20/Downloads/01004096046.pdf>

2.Качмарчик В.П. статья «Проблемы исполнительства: Флейтовая артикуляция» журнал «Старинная музыка» 2005 г [Электронный ресурс] <https://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2005-3-4.pdf>

3.Усов Ю.А. «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Учебное пособие» — 2-е изд [Электронный ресурс] http://library.lgaki.info:404/2017/Усов%20Ю_История%20зарубежного.pdf

4.Альтес Анри «Методика игры на флейте Бёма» (1880) [Электронный ресурс] <http://дмш-3.пф/wp-content/uploads/2019/11/file4.pdf>

⁷ Г. Берлиоз «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке»

5.Бём Теобальд трактат «Флейта и игра на флейте» (1871) в переводе на английский Д. Миллером 1908 [Электронный ресурс] file:///C:/Users/NSh20/Downloads/Telegram%20Desktop/Boehm_flute_and_flute_playing.pdf

6.Кванц Иоганн Иоахим трактат «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо» 1752 в переводе на русский Пахомовой Е.А. 2013 [Электронный ресурс] <file:///C:/Users/NSh20/Downloads/quantz.pdf>

7.Оттетер Жак «Римлянин» трактат «Принципы игры на флейте, блокфлейте и гобое» (1760) в переводе на английский Дэвидом Ласоцким в 1968 [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/principlesofflut00hott>

8.Уилсон Рик книга «История флейты» 2009 в переводе Константина Боеенко [Электронный ресурс] file:///C:/Users/NSh20/Downloads/Telegram%20Desktop/Wilson_R_Uilson_R_-_Flute_history_Istoria_fleyty_-_2009.pdf