

УДК 788.51

*Перцов Микита Олегович,
викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського
nikitaflute@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВОГО АНСАМБЛЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ СЕРОВОЇ

*Метою роботи є аналіз камерних творів для ансамблю флейт сучасної української композиторки Олени Серової з акцентом на фольклорному пісенному матеріалі як ознаки авторського стилю. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні висновків мистецтвознавців К.Гігова та В.Давидової щодо аналізу виконавських інтерпретацій ансамблевих творів для духових інструментів. **Наукова новизна** дослідження розкриває специфіку творчого доробку сучасної української композиторки, для якої характерне використання неординарних камерних духових складів. У **висновках** зазначається, що характерною ознакою авторського стилю Олени Серової є звернення до фольклору. Для камерно-духових творів української композиторки характерне використання монотембрового флейтового виконавського складу, що є ознакою її безумовного новаторства.*

Ключові слова: флейта, фольклор, флейтовий ансамбль, Олена Серова.

Перцов Никита Олегович, преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

Особенности флейтового ансамбля на примере творчества Елены Серовой

*Целью работы является анализ камерных произведений для ансамбля флейт современного украинского композитора Елены Серовой с акцентом на фольклорном песенном материале как признаке авторского стиля. **Методология исследования** основывается на применении выводов искусствоведов К. Гигова и В. Давыдова относительно анализа исполнительских интерпретаций ансамблевых произведений для духовых инструментов. **Научная новизна** исследования раскрывает специфику творчества современного украинского композитора, для которой характерно использование неординарных камерных духовых составов. В **выводах** отмечается, что характерным признаком авторского стиля Елены Серовой является обращение к фольклору. Для камерно-духовых произведений украинского композитора характерно использование монотембрового флейтового исполнительского состава, что является признаком ее безусловного новаторства.*

Ключевые слова: флейта, фольклор, флейтовый ансамбль, Елена Серова.

Nikita Pertsov, senior lecturer of the Department of Chamber Ensemble, National Tchaikovsky Academy of Music

Features of the flute ensemble on the example of O. Serova's works

***Purpose of Research.** The purpose of the work is to analyze chamber works for the ensemble of flutes of the modern Ukrainian composer Olena Serova with an emphasis on folklore song material as a sign of the author's style. **Methodology.** The methodology of the study is based on the application of the findings of art critics K. Gigov and V. Davydov on the analysis of performing interpretations of ensemble works for wind instruments. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research reveals the specificity of the creativity of the modern Ukrainian composer, for which the use of unusual chamber wind instruments is characteristic. **Conclusions.** In the conclusions it is noted that a characteristic feature of the author's style of Olena Serova is the appeal to folklore. The chamber-wind compositions of the Ukrainian composer are characterized by the use of a monotembral flute performer, which is a sign of her unconditional innovation.*

Key words: flute, folklore, flute ensemble, Olena Serova.

Актуальність теми дослідження. Характерною ознакою сучасного музичного мистецтва є пошук нових засобів виразності, шляхів подальшого розвитку композиторських технік, винайдення новаторських підходів, які б дозволили втілити авторський задум та відобразили специфіку сучасного світосприйняття. Для композитора досить важко віднайти сферу музичного мистецтва, яка б дозволила максимально проявитись його творчій обдарованості. Пошук творцем новітніх засобів виступає не як самоціль, а як єдина можливість відобразити власні ідеї. Т.Адорно, відомий філософ і теоретик музики, аналізуючи причини появи серії у А.Шенберга вказує на те, що вона виникла «не тільки з необхідності формальної зміни засобів, але також з довільних метань, з експериментів, пов'язаних в першу чергу з пошуком нових, більш інтенсивних форм експресивності... Головне ж у тому, що скасування повторного тону в серії (ряді) – це інтонаційна умова перманентного трансцендування, засіб додання абстрактній ідеї чуттєвості, неопосередкованій прийомами заспокоєння» [1, 19]. Власне актуальним завданням українського музикознавства є дослідження сучасної музичної практики, де ключовим питанням є осмислення всіх новаторських підходів, які використовують композитори.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто відмітити, що останні твори сучасних українських композиторів, особливо тих, кого можна віднести до нової генерації, на даний момент поки не знайшли відображення в музикознавчій літературі. Проте інновації, присутні в їх музиці, заслуговують на теоретичне осмислення, що сприятиме усвідомленню можливих подальших шляхів розвитку мистецької практики. Специфіка флейтових сонат та концертів російських композиторів другої половини ХХ ст. розкривається В. Давидовою. Основні проблеми виконавства на духових інструментах у камерному ансамблі аналізуються у працях К. Гігова.

Метою роботи є аналіз камерних творів для ансамблю флейт сучасної української композиторки Олени Серової з акцентом на фольклорному пісенному матеріалі як ознаки авторського стилю.

Виклад основного матеріалу. Одним з методів, який сприяє появі чогось принципово нового – це пошук виконавського складу, часто неординарного та незвичного. Такий принцип зазвичай пов'язаний з переосмисленням ролі «традиційних», класичних інструментів. Флейта – інструмент, що має давню історію та досить яскраво представлений в музичній практиці. Її роль у музичній культурі була детермінованою – вона традиційно входить до складів більшості оркестрів. «Класичними» стали камерні ансамблеві твори, в яких одним з інструментів є флейта. Російський музикознавець В.Давидова вказує на те, що в ХХ столітті підвищується увага до інструментів, які раніше вважалися суто оркестровими. «Як відомо, в ХХ столітті, особливо в другій його половині подібну «зміну долі» зазнали багато інструментів, наприклад, альт, ударні, інші духові» [3, 4]. В повній мірі це стосується і ролі флейти, що отримує нове «дихання». Саме з ХХ ст. почали виникати не поодинокі твори для флейти соло. Цей процес обумовлений декількома факторами. Ми розділяємо позицію відомого музикознавця Є.Назайкінського, який зазначав, що причина зміни статусу інструментів зумовлена «з одного боку, прагненням до розширення діапазону художніх можливостей і засобів, до своєї універсалізації інструменту, з

іншого ж, навпаки, – прагненням до підвищення міри специфічності, своєрідності індивідуальності звукового вигляду» [4, 6].

Сучасний український композитор, лауреат премії Л.Ревуцького Олена Серова написала багато флейтового репертуару, виконавський склад якого дуже різноманітний. В її творчому доробку представлені композиції для флейти соло, які в історії музики ХХ ст. вже отримали статус «традиційних», якщо згадати «Сірінкс» К.Дебюссі, етюдів Ісана Юна, *Superscriptio* Б.Фернехоу і т.д. Також представлені у Серової і неординарні камерні склади, які знайшли втілення у творах для квартету, септету, октету та навіть одинадцяти флейт. Є також твори великої форми – соната для флейти з фортепіано, а також концерт для флейти з оркестром. Подібна жанрова різноманітність флейтового репертуару не лише створює значні можливості для духового виконавства, але і відкривають нову, до цього часу практично не представлену сферу – ансамблю інструментів однієї родини – велика флейта, мала флейта (пікколо), альтова флейта.

Розглянемо специфіку флейтових творів О.Серової для камерного ансамблю. Твір «Щедрий вечір» – це обробка української народної пісні для октету флейт (флейта пікколо, чотири великі флейти, дві альтові флейти та басова флейта). Автором обробки є львівський композитор Богдан Сегін, а перекладення для ансамблю флейт зробила О.Серова. В образному відношенні даний твір пов'язаний з відчуттям ностальгії, оповіданням про давно минулі часи. Можна провести аналогію зі звучанням антикварної музичної шкатулки, чия кришталево-витончена мелодика намагається занурити слухача у світ казки. Форма твору зберігає генетичний зв'язок з фольклорним першоджерелом, її можна визначити як куплетно-варіаційну. Проте в якості форми другого плану виступає проста тричастинна, де перша частина це такти 1-16, друга – розробкова частина тт. 17-44, а видозмінена реприза тт.45-56. Темп твору чверть дорівнює 40, що можна віднести до *Grave*. Розвиток здійснюється здебільшого за рахунок фактурних видозмін. При першому восьмитактовому проведенні тема виконується першою флейтою, протискладнення йде у другій флейти, а вже у третьому такті додається третя з підголосковим матеріалом. З п'ятого такту приєднується друга, з сьомого – перша альтова флейти. Розвиток твору йде за принципом зростання, з кожним проведенням теми поступово наростає гучність та щільність фактури. При другому проведенні теми відбувається варіювання послідовності мотивів. Так, в п'ятому такті замість матеріалу низхідної поспівки, повторюється мотив, який зазвичай проходить на початку теми. З третього проведення теми, яке вже виконується на *p*, порівняно з *pp*, яке було від початку твору, задіяні вже всі інструменти ансамблю і виникає враження звучання органу у високому регістрі. Тембральна єдність ансамблю флейт стирає при сприйнятті межі лінії одного інструменту та початок лінії іншого. Така насправді ансамблева гра потребує значних зусиль з боку виконавців, адже повинна зберігатись темпова, артикуляційна єдність, завдяки яким й виникає сплетене звучання.

В четвертому проведенні фактура починає наче «розгойдуватись» за рахунок залучення арпеджіоподібних коливань у середніх голосах. З 29-го по 36-й такти в кульмінаційному розділі форми відбувається пожвавлення руху за рахунок використання більш дрібних тривалостей, які створюють мерехтливу рі-

вномірну пульсацію в середніх голосах. З 37-го такту розпочинається поступовий відхід від кульмінації, в тому числі за рахунок використання масштабнотематичної структури – дроблення, яка створюється шляхом додавання пауз при викладенні мелодійної лінії, внаслідок чого кожна фраза скорочується, і виникає враження людського позіхання. Перед початком репризи темп уповільнюється, змінюється на один такт розмір, і все застигає на ферматі. В репризі фактура та музичний матеріал схожий на експозиційне проведення теми, проте певну скорботність додає органний пункт другої флейти. Хоча вся композиція витримана в межах класичної мажоро-мінорної системи та позбавлена дисонантних звучань, прикінцеві такти мають якимсь чином зупинити колоподібний рух і це досягається шляхом використання гармонічної вертикалі *h-f-dis-a-e*, в основі якої два тритона, які так і не здобувають розв'язання. Коли ця напружена гармонія зникає, залишається лише витриманий звук *e* у флейти пікколо, на якому і завершується твір.

Попри повторення тематичного мелодійного матеріалу, що наскрізно проходить протягом всієї композиції, не виникає враження одноманітності. Мінливість музичної тканини досягається за рахунок появи підголосків, контрапунктів, остинатних ліній. Зміна ритмічної організації відбувається крізь установлену схему твору, попри мелодійний рух. В основу композиції покладено шедрівку, проте особливість подачі матеріалу демонструє єдність з усім спектром календарно-обрядових пісень. Повторення куплетів створює ефект безперервного руху, але не по колу, а скоріше по спіралі, пов'язаного з життєвим циклом, з ворожінням, з умовлянням, зачаровуванням.

Особливістю твору є своєрідна над-ідея, яка полягає у досягненні стану звучання ансамблю, як єдиного інструменту. Як уже зазначалось, подібний ефект можливий не лише через технічні виконавські аспекти, але, в тому числі і завдячуючи психологічними чинниками. К.Гігов вказує на те, що відхилення в метроритмічному відношенні при виконанні повинно мати норми, спільні для всіх учасників ансамблю. «Метроритм в ансамблі об'єднується внутрішнім відчуттям ритму, який притаманний кожному музиканту-виконавцю. Коли йде мова про виконавців камерного ансамблю, в якому кожний з учасників володіє певним виконавським рівнем, слідує говорити не про те, наскільки у нього розвинене почуття ритму, а яка метроритмічна дисципліна кожного виконавця. Точніше, наскільки кожний учасник ансамблю музично-психічно організований під час виконання» [2, 55].

Щодо тембрального оформлення даного твору, варто вказати на те, що тембр флейт володіє великою здатністю до мінливості. На початку твору звук близький до народної сопілки, в середині при туттійному звучанні нагадує орган, в деяких розділах флейта-пікколо звучить наче челеста чи дзвоники. Ансамблеве звучання флейт також створює тембр, схожий на старовинну музичну шкатулку, що лунає десь здалеку. Подібні ефекти досягаються завдяки особливостям артикуляції та використання різних регістрів.

Інший твір для подібного виконавського складу Олени Серової – це «Зимова казка» (2008) для септету – чотирьох флейт, двох альтових флейт та басової флейти. Цей твір є повністю авторським, проте близький до попереднього зв'язками з фольклором. «Шедрівка» була обробкою української народної пісні,

а «Зимова казка» інтонаційно близька до російських народних протяжних пісень. На зв'язок з народністю вказує також авторська ремарка на початку твору: «У дусі народної повільної російської пісні». Тема казки в історії музичного мистецтва особливо яскраво була представлена наприкінці XIX – на початку XX ст. До неї зверталися західноєвропейські митці – М.Равель, російські – П.Чайковський, М.Римський-Корсаков, А.Лядов, М.Метнер, С.Прокоф'єв, українські – М.Лисенко, В.Косенко та інші. Подібний інтерес був зумовлений потягом до фольклору, народних начал, епосу, який був притаманний для романтичного світогляду. Зазвичай музичні казки є сферою прояву найбільш ліричних, ніжних та витончених почуттів, пов'язаних зі світом дитинства, що в повній мірі можна віднести до «Зимової казки» Серової.

В інтонаційному, образному та ладовому відношенні твір Серової досить близький до «Казок старої бабусі» С.Прокоф'єва. Проте особливості оркестрування скоріше нагадують Равелівські «Казки матінки гуски». «Зимова казка» написана у двочастинній формі, типу АВ, що посилює її близькість до фольклору, в якому слідом за протяжною піснею завжди йде танцювальна, або можуть контрастувати заспів та приспів.

Розпочинається твір з ледь чутного фону у всіх інструментів, окрім басової флейти, на який у третьому такті накладається мелодія по типу награвань у першій флейти. Фон створюється завдяки імітації звуків вітру, шляхом застосування прийому *whistle tones*. В основі мелодії закладено поспівку квартового діапазону, яка близька до архаїчних шарів фольклору. Поєднання ледь чутного «дихання» флейт, що мають вільно робити *crescendo* та *diminuendo*, та мелодії, яка нагадує награвання пастушої сопілки, створюють епічну картину давно минулих часів, що перетворились на казку, яку оповідають дитині зимовим засніженим вечором.

Наслідування звучанню вокальній та інструментальній народній виконавській манері досягається також завдяки прийому низхідного глісандування наприкінці фраз. Специфіка метроритмічної організації музичного матеріалу при експозиційному проведенні теми також генетично пов'язана з фольклором, що виражається у застосуванні ритмічно-акцентного варіювання мотиву.

При другому проведенні теми, фон у третьій флейти замінюється мелодією, в той час як інші інструменти починають грати підголоски. Превалює варіантний тип розвитку. Фон, утворений за рахунок продування, буде проходити остинато в одній або декількох партіях з першого по двадцять сьомий такти. Проведення мелодійних мотивів створюють ефект того, що пастуші награвання лунають десь у горах, коли чутно і сопілку, і відлуння від неї, які утворюють поліфонічний контрапункт. В гармонічному відношенні в результаті лінійного мислення автора утворюються мікрокластери, що нагадують гетерофонний тип голосоведіння. Кожне проведення першопочаткового мелодійного елементу створює ефект обрамлення, яке асоціюється з голосом того, хто розповідає казку, а матеріал після нього постає у якості картини, що візуалізується в уяві слухача.

Перед початком другого розділу «Зимової казки» в 55-56 тактах виникає досить складний для точного інтонаційного ансамблевого виконання матеріал. Від звуку *c* другої октави звук має вільно ковзнути вниз на останній чверті так-

ту, а в наступному такті зіграти на першу долю штучний флажолет *c*. В 56 такті в той же час вже звучить звук *c* третьої октави у першій флейти. Якщо врахувати, що повинен виникнути ідеальний октавний унісон у п'яти учасників в умовах динаміки *p* на ферматі, то подібний епізод вимагає надзвичайної уваги до інтонації з боку учасників ансамблю. Музикознавець К. Гігов вказує, що процес музичного виконавства у камерному ансамблі висуває ряд проблем з загальною ансамблевою інтонацією. «Проблема інтонації у ансамблі тісно пов'язана з зонною природою звуковисотного слуху і виступає як загальна, комплексна... В процесі ансамблевого виконання кожний інструменталіст повинен здобувати ніби «подвійний» звуковисотний слух, бо йому доводиться враховувати звучання не тільки свого інструмента... Інтонаційно слух ансамбліста спрямований на звучання ще хоча б одного інструмента» [2, 73-74].

З 57-го такту розпочинається другий розділ п'єси, для якого характерний інший тип фактури, темп (*allegro*), ритмічна організація, виконавські штрихи. Його жанровими витоками є моторно-танцювальне начало. Ефект казковості посилюється за рахунок використання стакато, музична тканина в ритмічному відношенні починає подрібнюватись за рахунок використання пауз, плинність та поступеневість попереднього розділу змінюються великими стрибками. Виникає картина дитячих пустощів, ймовірно гру у піжмурки чи доганялки. Інтонаційно цей матеріал пов'язаний з попереднім розділом, він є своєрідним варіантом основного мотиву. Починаючи з 85-го такту відбувається зміна фактури, виникають гаммоподібні висхідні пасажі – це своєрідне проростання першопочаткового фону, який з «продування» оформився у музичні тони. На тлі цього фону продовжується рух мелодії у першій флейти.

З 103-го такту починається кульмінаційний розділ, що призводить до точки кульмінації у 111 такті, яка підкреслена використанням найвищого звуку – соль третьої октави, після якого розпочинається спуск та зменшення гучності, темп на декілька тактів уповільнюється, проте потім знову прискорюється. Кульмінація співпадає з точкою золотого перетину. Матеріал другого розділу інтонаційно виростає з першого, з 115 такту до кінця твору відбувається об'єднання всіх типів фактури, які були представлені від самого початку твору: пасажі, стрибки на стакато, мелодійні елементи, пов'язані з награванням.

Функції партій флейт є спільними. Майже в кожному голосі проходять елементи мелодії, фон, контрапунктичні голоси. Єдиним виключенням є партія басової флейти, яка бере на себе функцію басу, тому в ній майже не представлені мелодійні уривки. У цьому ансамблі формується поліфонічність мислення. Тембральна єдність створює ефект єдиного інструменту, де не чути кінця партії одного та початку партії іншого. Проте, порівняно з попереднім твором, в «Зимовій казці» виникає асоціація з багатьма голосами, що оповідають одну й ту ж історію, але кожний якимось по-своєму. Як це і характерно для фольклору, що транслюється в усній формі.

Наукова новизна. У статті здійснено детальний аналіз творів для ансамблю флейт сучасного українського композитора О.Серової. Наголошено, що ви-
найдення нових шляхів розвитку музичної культури пов'язане з поєднанням традицій та новацій. У якості «стабільного» фактору виступає використання фольклору, що відіграє важливу роль для національної композиторської школи.

Новаторство ж пов'язане зі створенням ансамблю інструментів, які не лише можна віднести до однієї оркестрової групи, але й належать до однієї родини – флейт. Подібний авторський вибір зумовлює ряд труднощів виконавського характеру, що пов'язані з необхідністю диференціювати окремі лінії в рамках монотембрового звучання.

Висновки. У творах О.Серової для камерного флейтового ансамблю можна виділити ряд спільних особливостей. Обидва твори мають яскраве фольклорне начало, що проявляється на інтонаційному, метроритмічному та ладовому рівнях. Досить великий діапазон особливостей тембрального спектру флейти надає великі можливості для створення різноманітних образів. Залучення інструментів однієї родини (флейт) здатне сприяти досягненню ефекту тембральної єдності, якщо використовувати їх в регістрах, де менше проявляється їхнє специфічне тембральне забарвлення (високий регістр у флейти пікколо, низький у альтової флейти та т.п.). Разом з тим використання різних регістрів у флейтовому ансамблі може сприяти не інтеграції, а диференціації тембру, коли виникає імітація звучання органу, сопілки, дзвоників, челести, скрипки.

Окремим проблемним питанням, що постає при виконанні твору духовим флейтовим ансамблем є питання метроритмічної та інтонаційної єдності. У цьому випадку неабияку роль відіграє технічна майстерність виконавців, їхнє психологічне налаштування та почуття ансамблевості, яке передбачає спільне дихання, що призводить до спільного мислення. Отже, у творах сучасних українських композиторів виникає неординарна стилістика, яка сприяє оновленню музичної культури. Вона поєднує традиційність та спадкоємність з музикою попередників, що проявляється у тісному зв'язку з фольклорним началом і спільності ладогармонічних компонентів та новаторських підходів, що сприяє переосмисленню ролі традиційних інструментів та пошукам нових виконавських складів.

Література

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Теодор Адорно; [пер. с нем. Б.Скурадова, вст. ст. – К. Чухрукидзе]. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Гигов К.А. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле: (На примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот): Дис ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гигов Красимир Асенов. – М., 1977. – 165 с.
3. Давыдова В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): Автореф. диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
4. Оркестр. Инструменты. Партитура / Отв. ред. Е.В. Назайкинский. Вып.1. – М., 2003. – 239 с.

References

1. Adorno, T. (2001). *Philosophy of New Music*. Moscow: Logos [in Russian].
2. Gigov, K. A. (1977). *The main problems of playing wind instruments in chamber ensemble: (On an example of a wind quintet: flute, oboe, clarinet, horn and bassoon. Candidate's thesis*. Moscow [in Russian].
3. Davyidova, V.P. (2007). *Music for Flute Russian composers of the second half of the XX century (for example, concert genres and sonatas)*. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
4. Nazaykinskiy, E. (Eds.). (2003). *Orchestra. Instruments. Score*. Moscow [in Russian].