

## Флейта в XX веке: композиторы, исполнители, мастера, исследователи Абдурахманова М. А.

Абдурахманова Мер'ем Айдеровна / Abdurahmanova Mer'em Ajderovna - студент,  
кафедра музыкального искусства,  
факультет истории, искусств крымскотатарского языка и литературы,  
Крымский инженерно-педагогический университет, г. Симферополь

**Аннотация:** в статье предпринят краткий экскурс в историю развития флейты в XX веке. Рассмотрены предпосылки современного состояния флейтового искусства (переосмысление роли флейты в музыке композиторов-романтиков, реформа флейты Т. Бёма, дана краткая характеристика использования флейты в музыкальных направлениях XX века. Отмечен процесс появления и закрепления в современной флейтовой практике новых способов звукоизвлечения и приёмов игры на флейте. Перечислены современные фирмы-производители флейт. Представлен перечень основных научных работ, посвященных истории флейты в XX веке.

**Ключевые слова:** флейта, флейта Бёма, послебёмовская флейта, музыка для флейты, производство флейт, флейтовое исполнительство, современные способы звукоизвлечения, современные приёмы игры на флейте.

О происхождении флейты и её чарующем «волшебном» звучании сложено немало легенд, написано множество стихов и песен. В музыкально-исследовательской литературе достаточно полно, но весьма разрозненно раскрыты вопросы зарождения, бытования и развития этого инструмента в различных странах мира. В предлагаемой статье внимание сосредоточено на современном состоянии флейтового искусства, поскольку сегодня наблюдается повышенный интерес к инструменту у исполнителей, педагогов и исследователей.

История флейты как академического инструмента начинается с XVIII века, когда она приобрела неимоверную популярность во всех слоях общества, уверенно закрепились в составе симфонического оркестра, получила статус инструмента для профессионального обучения в Парижской консерватории – самом авторитетнейшем музыкальном учебном заведении Западной Европы. Современную конструкцию флейты предложил немецкий мастер Т. Бём (1794-1881), изменив величину инструмента и расположив звуковые отверстия согласно акустическим принципам, снабдив инструмент закрывающейся системой клапанов. Т. Бём также предложил изготавливать инструменты из металла, что способствовало достижению большей чистоты и полноты звучания, значительному обогащению технических возможностей инструмента<sup>1</sup>. Усовершенствования, внесённые Т. Бёмом, были настолько значительными, что модель его инструмента получила название «Флейта Бёма», благодаря чему появились предпосылки для создания нового флейтового репертуара и для появления исполнителей-виртуозов.

Несмотря на существенные преимущества, признание новой конструкции флейты шло непросто и заняло почти весь XIX век. На рубеже XIX-XX веков появились новые модели так называемых «послебёмовских» флейт. Это флейты Borne-Jullio, Murra, Ж. Тибовиле-Лами, Л.-Ф. Вику, Л. Ж. Хайнса «Haynes», марки «Verne Q. Powell», BrannenBroth, «WT. Armstrong». В модификации Рудалла (Carte&Companu) в начале XX века впервые были введены уплотнительные кольца круглого сечения, позже приспособленные для серебряных флейт английским мастером Л. Этгсом (LeslieEggs), американцем Дж. Пеллерайтом (JamesPellerite) и принятым фирмой RudallCarte&Company. Размер и форма амбушюр-отверстий были адаптированы для извлечения звуков с различными оттенками и с использованием эффекта резонанса. Эксперименты с материалами для изготовления основы и усовершенствование технологии производства продолжают и сегодня: появились новые синтетические прокладки, выполненные Д. Страубингером, акустические возможности разрабатываются и совершенствуются фирмами А. Купера, У. Беннета, Ф. Девье.

Реформа Бёма отвечала современным художественным запросам как композиторов, так и исполнителей-флейтистов. В романтических произведениях часто применялась установка на оркестровую масштабность подачи флейтового тембра, на фактурно-динамическое преодоление мелодической одноголосной природы инструмента. Одновременно в произведениях романтиков нередко требовалась специфически флейтовая кантиленность звучания, а также флейтовое «бриллиантовое стаккато», утверждающее амплуа данного инструмента как создателя образов «хрупкой романтической мечты», «фантастических фантазий», что стало основой для постоянной смысловой ассоциации последующих музыкальных эпох.

В целом же, романтизм переориентировал фониически-красочную неповторимость тембра флейты на камерное звучание, контрастирующее с тугтийно-оркестровыми эпизодами. Особенно заметна такая

<sup>1</sup>Бём сконструировал два типа флейты – коническую с кольцеобразными клапанами и цилиндрическую с клапанами-крышками.

трактовка в популярных оперных партиях, когда герои обращаются к своим мечтам и воображаемому миру (ария Лючии ди Ламмермур, романс Радамеса, ария Джильды). Данное амплуа «романтических мечтаний» рядом с подчеркиванием фонической «загадки», на генетическом уровне сохранившее связь с «голосами старины», закрепилось за флейтой и в дальнейшем. В творчестве композиторов XX века тембр флейты часто продолжал выступать носителем чисто инструментальной «холодности», направленной на противопоставление вокалистам и её струнно-смычковым «дублерам».

Однако с «сужением» возможностей флейтового тембра не пожелали мириться исполнители-виртуозы, инициировавшие создание масштабных виртуозных произведений для «поддержания» высокого артистического реноме инструменталиста<sup>2</sup> и издававшие практические пособия и школы, формируя фундаментальную теорию и методику флейтового исполнительства<sup>3</sup>. Колоссальным импульсом для переосмысления отношения к флейте стали прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (1892-1894) и пьеса К. Дебюсси «Сиринкс» (1912), в последней из которых композитор как бы «создал прецедент, положив начало новой протяженной сольно-флейтовой волне, которая простирается в своем подеме вплоть до современности и пока не предполагает какого-либо спада» [4, 16].

Процесс выведения флейты на рубежи сольного высказывания «на фоне», «в диалоге», «в сопровождении» или «как красочного пятна» далее прослеживается в творчестве М. Равеля, А. Лядова, Н. Черепнина, Г. Малера, Р. Штрауса, С. Рахманинова, А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Бузони, М. Рegera, И. Стравинского, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, Д. Мийо, Ж. Тайфер, А. Онеггера, Э. Вила-Лобоса и других. Данный специфический процесс освобождения флейтового звучания от всего «инотембрового», по мнению И. Мутузкина, проходил медленно и непросто, а сам «поворот к собственно сольному звучанию флейты должен был свидетельствовать о признании за ней универсализма, самодостаточности на новом культурно-историческом и стилистическом уровне» [4, 15].

С другой стороны, персонифицированное осознание тембро-образа флейтовых звучаний позволило выявить в её «тембровом образе» театральную наглядность, картинность-живописность в музыкальной конкретике не только романтических партитур. И в неоклассических произведениях С. Прокофьева, А. Онеггера, Д. Шостаковича, где флейтовые соло нарочито позиционируют её «романтическую знаковость», и в неоекспрессионистских произведениях композиторов второй половины XX века – П. Булеза, Дж. Крамбе – используются «знаки флейты» «Лунного Пьеро» А. Шенберга, сближающие её с романтической семантикой. В целом «флейтовая мелодичность», заявленная К. Дебюсси, имела и самостоятельное продолжение в произведениях неомпессионистов и неосимволистов, в числе которых интересные произведения Э. Вареза и Э. Вангелиса.

Другое направление в современной музыке, выступающее как яркий антипод барочно-романтической «универсализации» возможностей флейты, представлено в творчестве композиторов-неофольклористов. Новые выразительные возможности флейты преломились в эмблематичном для музыки XX века произведении «Carmina Burana» К. Орфа, где флейта трактуется в ненормативных, «экстремальных» условиях подачи своего тембра с помощью парадоксального фактурно-тембрального окружения. Особого рода соотношение ритмической изысканности и кантиленности создает для исполнителя интересную артистическую задачу, в которой передача архаично-фольклорных признаков тембрально-фоническими средствами инструмента провоцирует использование приемов неакадемической манеры игры. Новая тембральная конкретика флейты запечатлена в Сонате для флейты и фортепиано П. Хиндемита.

На современном этапе непрерывный и безостановочный процесс творческого поиска в области музыкально-выразительных средств не обошёл стороной и флейтовое исполнительство: усложняются способы игры на флейте, появляются и закрепляются в практике новые способы звукоизвлечения, значительно возрастает координирующая роль тембро-артикуляционных и динамических средств. Экспериментальной базой для композиторов в данном плане стали именно произведения для солирующей флейты. Самыми значительными и показательными из них оказались «Плотность 21,5» Э. Вареза (1936), где впервые использован прием удара по клапанам, а в произведении А. Жоливе «Пять заклинаний для флейты» (1936) – обертоновые краски тембра: различные фрулато, осцилляция, «трубная атака» [4, с. 17]. Значительное преодоление прежних границ диапазона и тембровых красок, а также неслыханная ранее возможность исполнения многозвучных аккордов на флейте продемонстрировал Л. Берно в своих «Секвенциях» (1958).

<sup>2</sup> Созданная именно в этот период «Пасторальная венгерская фантазия» Ф. Дюпелерадо сих пор является популярным конкурсным произведением, демонстрирует разнообразие технических приемов и стилистики звучания.

<sup>3</sup> Труды И. И. Кванца, И. Г. Тромлица и других методистов в отечественной методике игры на флейте – Н. Платонов и Ю. Должиков.

Творчество американских композиторов М. Беббита (1916-2011), А. Форта (1926-2014), Д. Мартино (1931-2005) и их последователей – П. Вестергарда (р. 1931), Ч. Вуоринена (р. 1938), У. Мамлок (р. 1923) – дало мощный толчок для интенсивного освоения двенадцатитоновой интонационной сферы, зачастую облеченной в пунтилистическую интервальную рассредоточенность, что отразилось на расширении исполнительской флейтовой техники. В произведениях композиторов применялись стремительные смены регистров, крайние динамические градации, достаточно свободная ритмическая свобода, граничащая с элементами импровизационности, различные виды фруллато<sup>4</sup>, удары по клапанам, клапанные тремоло, мультифония, флажолеты, разновидности вибрато, приёмы: «tones» (тихий свист), «tangram» (короткий звук губами при быстром движении языка, напоминает хлопок), «Jetwhistle» (звучащая струя воздуха без звука) и другие. Как правило, нотация данных приемов была настолько нова и необычна, что композиторы снабжали свои сочинения методическими комментариями в виде подробных и наглядных аппликатурных указаний.

Новая и интересная область флейтового исполнительства представлена в современной японской культуре, о которой подробно идёт речь в исследовании И. Мутузкина [4]. Автор акцентирует внимание на деятельности выдающихся деятелей японского флейтового искусства Т. Такемиду (1930-1996), Д. Юаса (р. 1927), К. Фукусима (р. 1930), заложивших основу для интеграции восточной музыкальной традиции и знаменитого японского театра. Особую гармоничность их флейтовых опусов исследователь видит в традиционной для японской культуры экмелике как разновидности микротоновых глиссандирований, а также в характерных для игры в японской традиции способах звукоизвлечения, связанных с шумным дыханием и направлением струи воздушного потока.

Процесс развития флейтового искусства в современной музыке отмечен общим непрерывным стремлением исполнителей к выходу за пределы технологических и исполнительских возможностей инструментария флейтового семейства. Это касается не только современных опусов, но и классического флейтового репертуара. Изучение старинных приемов исполнительства на флейтах в полной мере влияет на процесс современного исполнительства, поскольку открытие пласта старинной музыки от Средневековья до Барокко тесно связано с творческими экспериментами современных композиторов, которые, помимо использования звукового «словаря» той эпохи, внедряют арсенал исполнительских средств того времени. Таким образом, возникает новый качественный творческий результат — симбиоз «вновь открытого» старого и новейшего в композиторской и исполнительской практике в области флейтового искусства.

Революционными открытиями в области современного исполнительства ознаменована деятельность многих известных флейтистов (Александра Корнеева, Наума Зайделя, Олега Кудряшова, Роберта Дика, Станислава Зубицкого, Ивана Бушуева, Николая Попова и другие). Показательно, что исполнители нередко оказываются весьма активными исследователями-методистами, внося существенный вклад в изучение инструмента и методику преподавания. Например, американский флейтист Р. Дик зарекомендовал себя как художник, не просто использующий новаторские приемы игры на флейте, но и активно их создающий<sup>5</sup> и изучающий. Он – автор целого ряда книг о флейте, самой популярной из которых является знаменитое исследование «Другая флейта» (1989), где представлена классификация приемов звукоизвлечения, в том числе с помощью обертонов, фруллато, реактивного свиста, шепота, а также возможные варианты использования микроинтервалики и мультифонон.

Научная мысль отечественных и зарубежных исследователей, посвятивших значительное время изучению современного этапа развития флейты, представлена целым рядом фундаментальных работ: В. П. Иванов «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» (2003); В. П. Давыдова «Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты» (2007); В. А. Захарова «Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития» (2008); И. А. Мутузкин «Экспериментальная флейта в музыке XX века» (2009); М. В. Хвостикова «Фридрих Кулау и его флейтовые сочинения» (2012) и других.

Однако на сегодняшний день неизученными или недостаточно освещенными остаются такие актуальные и перспективные для исследования вопросы, как: причины падения интереса к обучению игры на флейте, современные методические технологии в обучении игры на флейте, систематизация современных штрихов и методов звукоизвлечения на флейте и другие.

Подводя итог, следует отметить, что флейта – один из самых ярких, узнаваемых и перспективных инструментов семейства духовых – переживает в последние десятилетия очередной расцвет, который, весьма вероятно, приведет в ближайшем будущем к следующему качественному скачку в области флейтовой музыки, исполнительства, методики и научных исследований.

---

<sup>4</sup> Впервые техника фруллато была использована Рихардом Штраусом.

<sup>5</sup> В число его флейт входят пикколо, флейты разных строев, альт-флейта, стоячая контрабас-флейта и самостоятельно изобретенная флейта с особым механизмом, обеспечивающим глиссандо.

### *Литература*

1. *Давыдова В. П.* Музыка для флейты в творчестве русских композиторов второй половины XX века (на примере жанра концерта и сонаты): автореф. дисс. на канд. искусствоведения / В. П. Давыдова. — Ростов н/Д, 2007. — 26 с.
2. *Иванов В. П.* Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: дисс. кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. П. Иванов. — М., 2003. — 221 с.
3. *Качмарчик В. П.* Реформа Т. Бема и перспективы развития современной флейты // В. П. Качмарчик / Українське музикознавство. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — Вип. 33. — С. 478-487.
4. *Мутузкин И. А.* Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дисс. на канд. искусствоведения — Нижний Новгород, 2009. — 22 с.