

**АНСАМБЛЕВА ПРИРОДА ВИТВОРУ ТЕОБАЛЬДА БЬОМА**

*Стаття присвячена роздумам про причини усунення зразків конкуруючих фірм та одноосібного утвердження флейти Т. Бьома у виконавській практиці артистів. Незважаючи на суперечки художнього характеру, історія розвитку сучасної флейти була більш прихильною до розбудови динамічних характеристик інструмента, надавалося неабиякої уваги вдосконаленню балансових рис та уніфікації регістрів, спрощенню системи опанування. Зразок інструмента мюнхенського майстра став по-справжньому популярним з виникненням нового репертуару для флейти та фортепіано.*

*Ключові слова: моделі флейт XIX–XX ст., технічні якості винаходу Т.Бьома.*

Довгий час було прийнято вважати, що винахід циліндричної флейти мюнхенського майстра Теобальда Бьома у 1847 році спрямовувався до опанування нових вимог симфонічного оркестру. Останні дослідження та повернення до джерел задуму та втілення геніального майстра, особливостей впровадження інструмента в музичну практику протягом наступних ста років вказують на інші причини популярності та призначення сучасної моделі флейти.

Винахід Т. Бьома не лише не зупинив, а швидше, стимулював подальші пошуки нової оркестрової флейти, спровокував появу наступних цікавих та ефективних зразків інструмента. На межі XIX–XX ст. видатні композитори, диригенти та флейтисти були повністю задоволені вдосконаленням традиційних інструментів, а часто жорстко критикували бьомівський інструмент. Йоганнес Брамс, Артур Нікіш, Каміль Сен-Санс, Пауль Хіндеміт, Зігфрід Карг-Елерт та Карл Рейнеке хвалили повнозвучний тон інструмента Максміліана Шведлера; Ріхард Вагнер та Германн Леві примусили Рудольфа Тільметца повернутися до використання конічної флейти [6, с. 191]; Петро Чайковський навчався та співпрацював з Чезаре Чіарді, популяризатором багатоклапанної флейти Стефана Коха, а порадником композитора у використанні нових виконавських прийомів на флейті був його учень з музично-теоретичних дисциплін Олександр Химиченко (1856–1942), випускник класу Ф. Бюхнера, ще одного прихильника «*віденської флейти*» [3, с. 41]. Р. Штраус і Г. Малер, визнаючи заслуги мюнхенського майстра, використовували різні типи інструмента.

Навіть після ґрунтовного, багатогранного, тривалого професійного ознайомлення з флейтами Т. Бьома, багато оркестрових спеціалістів приймають, здавалося б, нелогічні рішення. Так, Ж. Л. Тюлу, чітко обґрунтовуючи свої висновки, повністю відкидає будь-які спроби захистити позитивні якості бьомівського інструмента. Д. Бріччяльді, спочатку захоплено вітаючи винахід та замовляючи нову флейту у Т. Бьома (1848 р.), вже за деякий час виступає з власними зразками (конічна флейта, 1860 р., металева циліндрична флейта, 1869 р.). А. де Вруа, здобувши високі похвали Т. Бьома за високопрофесійне виконання, залишився прихильником конічної флейти мюнхенського майстра. У світлі подій, які відбулися безпосередньо після появи циліндричної флейти, особливо варто зупинитися на двох серйозних опонентах бьомівського витвору.

У 1853 році майстром з Ганновера – Гайнріхом Фрідріхом Мейером (1814–1897) був запатентований напрочуд вдалий винахід [7, с. 252]. Як стверджував сам майстер, створення нової флейти було спровоковане значним зростанням після 1830 року кількості струнних та мідних інструментів у симфонічному оркестрі за незмінної чисельності групи дерев'яних духових. Г. Мейер формує новий, протилежний Т. Бьому тип дванадцятиклапанної флейти зі збагаченням діапазону низьким *сі*, оснащенням флейти головкою зі слонової кістки або дерева. Нова флейта дістає досконаліше розташування та розширення клапанних отворів з використанням металевих втулок, збільшення губної щілини. Зміни сприяли зростанню гучності виконання та полегшували видобуття в екстремальних звукових умовах верхнього та нижнього регістрів. Флейта з успіхом використовувалася в оркестрах Німеччини, Австрії, Італії, Скандинавських країн, Росії та США до 1930 років і навіть згодом.



*Флейта Г. Ф. Мейера*

Через 45 років, у 1897 році музиканти захоплено вітають реформовану флейту «Шведлер-Крусне» Максिमіліана Шведлера (1853–1940) [5, с. 6]. Переобладнання інструмента М. Шведлер пояснював необхідністю якісного відтворення ускладнених партій флейти у творах Й. Брамса, П. Чайковського, Г. Малера, Р. Штрауса та інших сучасних йому композиторів. Інструменти Т. Бьома та Г. Ф. Мейера відчували значні проблеми з доланням дефектів строю у високому

регістрі. Флейта М. Шведлера дозволила виконавцям перебувати на дуже м'яких динамічних градаціях у складному верхньому регістрі, крім того вона давала можливість гучнішої гри в низькому регістрі інструмента у порівнянні з циліндричною флейтою Т. Бьома [7, с. 57]. Інструмент став серйозним та довготривалим опонентом витвору мюнхенського майстра: останній професійний виконавець на флейті М. Шведлера завершив оркестрову практику 1940 року у Дюссельдорфі, хоча ще до 1960-х років можна було зустріти епізодичне використання інструмента. Професійні виконавці досягали на останній конусній флейті абсолютно дивовижного звуку, не поступалися вони «бьомівцям» і у гучності виконання та динамічній гнучкості. Можливо, основною причиною усунення з музичної практики флейти М. Шведлера постала складніша система моделі у порівнянні з циліндричною флейтою Т. Бьома (21 отвору реформованої флейти протистояли 14 отворів циліндричного зразка Т. Бьома) та проблеми пристосування інструмента до гри в камерному ансамблі [4, с. 12, 29, 43].



*Флейта М. Шведлера*

Питання звукодинамічної адаптації флейти до умов ансамблю з фортепіано породжує роздуми про причини усунення зразків конкурентів та утвердження бьомівського зразка у виконавській практиці. Незважаючи на пошуки майстрами у XVIII—XIX ст. нової флейти для симфонічного оркестру, успіхи Т. Бьома пов'язані зі створенням насамперед інструмента для фортепіанного ансамблю. Багато десятиліть після винаходу мюнхенського майстра тривають суперечки про доцільність використання циліндричної флейти в оркестрі, але час, що поклав початок творення фахового ансамблевого флейтового репертуару (перша половина XX ст.), повністю припинив полеміку довкола вибору інструмента.

Проблема ансамблю флейти з фортепіано гостро виокремлюється з переліку завдань виразовості виконання на флейті. Вона особливо загострюється у перші десятиліття XX ст., у зв'язку з вдосконаленням клавійного інструмента та появою незвичного раніше ансамблевого репертуару. Звук фортепіано з його рівним, гучним звучанням, інтонацією рівномірно темперованого строю змусив пристосовуватися до універсальних можливостей усіх інструменталістів [2, с. 58]. Тому флейтист завжди мусить враховувати те, що слухач у

багатьох випадках не повинен відчувати не лише зміну дихання музиканта, а й мінімальних характерних стиків всередині великих побудов, не лише тембрової несхожості окремих звуків та реєстрів флейти, а й різної динамічної і звукової природи інструментів. Усі перераховані характеристики є цілком необов'язковими у різноманітному середовищі симфонічного оркестру. Виявилось, що необхідні якості, які допомогли б флейтисту в умовах ансамблевої гри з фортепіано, містить у собі лише модель Т.Бьома.

Прихильники традиційних для XIX ст. флейт, сумніваючись щодо переваг інструмента Т. Бьома у питаннях повноти, своєрідності та одухотвореності звучання, якості інтонування, зауважували досконалість механіки, легкість звуковидобування, дивовижну рівність реєстрів, *«різкість та штучну самовпевненість, монотонність та емоційну холодність»* [6, с. 190] інструмента – ідеальні незамінні риси для ансамблю з фортепіано. А.Швейцер звертає увагу на аналогічні якості нового клавішного зразка, що вплинув у XIX ст. не лише на окремі інструменти, а й на оркестровий стиль – зростання сили звучання фортепіано призвело до втрати інструментом забарвлення, яскравості та прозорості.

На користь того факту, що для циліндричної флейти став прикладом рояль, вказують і захоплення самого Т. Бьома стрімким прогресом у клавірному мистецтві, покращення акустичних властивостей, навіть активна участь самого майстра у вдосконаленні елементів механіки фортепіано. Володимир Качмарчик наголошує на тому, що у 1835 році Т. Бьом здобуває патент на покращення окремих елементів механіки фортепіано [1, с.222].

Досягнення однорідного тембру протягом усього діапазону флейти, сталеве яскравість та виразність звучання у верхньому реєстрі, максимальне спрощення керування аплікатурою та гри в тональностях з великою кількістю ключових знаків, остаточне позбавлення здатності флейти до мультиінтонування, пристосування інструмента до завдань темперованого строю, турбота про малі витрати дихання при виконанні – ось неповний перелік ансамблевих рис інструмента Т. Бьома, які дозволили суперечливому зразку здобути переконливу перемогу у боротьбі за найважливіший жанр камерного музикування у товаристві фортепіано. Таким чином, незважаючи на суперечки художнього характеру, історія розвитку сучасної флейти була більш прихильною до розбудови поверхово-динамічних характеристик інструмента, надаючи неабияку увагу вдосконаленню балансових рис та уніфікації реєстрів, окремих тонів, спрощення системи опану-

вання<sup>1</sup>, а сам інструмент став по-справжньому популярним з виникненням нового репертуару для флейти та фортепіано.

Суттєвого розрізнення надають музиканти XIX ст. поняттям потужності чи повнозвучності, різкості чи грубої монотонності звучання інструмента, вкладаючи, вірогідно, у перше поняття значно більше відчуття характерності та тембральної неповторності. У будь-якому випадку сьогодні, навіть за умов професійного опанування грою на давніх інструментах, важко зрозуміти, яке реальне смислове навантаження несла у собі характеристика звукодинамічних та колористичних властивостей флейт майстрами та слухачами позаминулого століття, адже вона була тісно пов'язана з естетичними смаками, ментальністю минулої епохи. На відміну від Т. Бьома, конкуруючі флейтові фірми не змогли вповні врахувати тенденції розвитку фортепіано – найважливішого партнера солюючої флейти, відтак питання краху найкращих винаходів опонентів мюнхенського Майстра було лише питанням часу.

#### ***Андрей Карпьяк. Ансамблевое предназначение творения Теобальда Бема***

*Статья посвящена размышлениям о причинах устранения образцов конкурирующих фирм и единоличного утверждения флейты Т. Бёма в исполнительской практике артистов. Несмотря на споры художественного характера, история развития современной флейты была более благосклонна к развитию динамических характеристик инструмента, уделялось значительное внимание совершенствованию баланса и унификации регистров, упрощению системы освоения. Образец инструмента мюнхенского мастера стал по-настоящему популярным с возникновением нового репертуара для флейты и фортепиано.*

*Ключевые слова: модели флейт XIX-XX вв., технические качества изобретения Т. Бёма.*

#### ***Карпьяк А. Ensemble appointment of T. Boehm's work***

*This article is devoted to thinking about the causes of the establishment of T. Boehm's flute in the performing practice of artists. Despite the controversy artistic nature, history of the modern flute has led to the improvement of the dynamic characteristics of the instrument, the equalization of physical acoustic properties of registers, simplification of mastering. The Munich master's example became really popular with the occurrence of new repertoire for flute and piano.*

---

<sup>1</sup> Пригадаємо тут і закріплення у практиці профанації системи Т. Бьома, що виявилася у впровадженні закритого клапана *Gis* Л. Дорю та маніпуляцій *B-H* Д.Бріччялі.

*Key words: Flute models of XIX-XX centuries, technical quality of T. Boehm's invention.*

### **Література**

1. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство 18-19 вв. / В. Качмарик. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 310с.
  2. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 184с.
  3. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 200с.
  4. Brown R. The early flute: a practical guide / R. Brown. – Cambridge university press, 2002. – 184p.
  5. Pellissier J. Concertos romantiques pour flute / J. Pellissier. – Bamberg: Warner Music Europe, 1992. – 18p.
  6. Powell A. The Flute / A. Powell. – Yale University Press, 2002. – 347p.
  7. Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers / N. Toff. – Oxford University Press, 1996. – 495 p.
-