

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Инструментален факултет

ДУНЯ СТОИЧ

ПРОЧУТИ ФЛЕЙТИСТИ В ПЕРИОДА XVIII – XX ВЕК
творчески изяви, анализи, съпоставки и констатации

АВТОРЕФЕРАТ

НА

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР“

София, 2019

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Дървени духови инструменти“ – Инструментален факултет, състояло се на 05.02.2019 г.

Общият обем на дисертацията е 182 страници, от които 173 основен текст. Съдържа увод, 6 глави с подраздели, заключение, приносите на дисертационния труд, библиография и концертен план.

Библиографията включва 43 заглавия, от които 28 литературни източници (24 на английски, 1 на български, 1 на френски, 1 на италиански и 1 на хърватски) и 15 нотни заглавия.

Научно жури:

Рецензенти:

1. Проф. Лидия Ошавкова
2. Доц. д-р Борислав Ясенов

Становища:

1. Проф. д-р Венцислав Киндалов
2. Проф. д-р Албена Кехлибарева
3. Доц. д-р Георги Арnaudов

Публичната защита на докторантура ще се състои на 2019 г. от ч. в зала № на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ № 94.

Материалите по защитата са на разположение в Учебен отдел НМА.

Съдържание

1. Увод	4
2. Първа глава Флейтисти – ярки представители на XVIII век	6
2.1. Йохан Йоаким Кванц.....	7
2.2. Концерт в сол мажор QV 5:174.....	8
2.3. Франсоа Девиен.....	10
2.4. Франсоа Девиен: Концерт в ми минор № 7.....	10
3. Втора глава Флейтисти – ярки представители на XIX и началото на XX век	11
3.1. Теобалд Бьом.....	11
3.2. Теобалд Бьом: Гранд Полонез (Grande Polonaise).....	12
3.3. Франц Доплер.....	13
3.4. Франц Доплер: Анданте и Рондо.....	13
3.5. Пол Тафанел.....	15
3.6. Пол Тафанел: Фантазия върху „Freischütz“ (<i>Fantaisie sur le Freischütz de Carl Maria von Weber</i>).....	16
3.7. Филип Гобер.....	17
3.8. Филип Гобер: Соната № 2.....	17
4. Трета глава Флейтисти – ярки представители от 1950 г. до днес	19
4.1. Жан-Пиер Рампал.....	21
4.2. Ален Марион.....	23
4.3. Джеймс Голуей.....	24
4.4. Патрик Галоа.....	25
4.5. Филип Бернолд.....	26
4.6. Емануел Паю.....	27
5. Четвърта глава Изключения – флейтисти след 1950 г. пишещи за флейта в неklasически жанр (латино, джаз и филмова музика)	30
5.1. Майк Мауър.....	31
5.2. Майк Мауър: Соната Латино.....	32
5.3. Раймон Гийо.....	33
5.4. Раймон Гийо: Фантазия.....	33
5.5. Иън Кларк.....	34
5.6. Иън Кларк: Мауа.....	35
6. Пета глава Флейтисти след 1950 г. автори на школи за флейта	36
6.1. Филип Бернолд: Техниката на амбушюра (<i>La Technique d'Embouchure</i>).....	36
6.2. Петер-Лукас Граф: „Пеещата флейта“ - как да постигнем изразителен тон (<i>The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone</i>).....	37
7. Шеста глава Съпоставки и сравнения	38
7.1. Съпоставка между Пол Тафанел: Фантазия върху „Freischütz“ и Сергей Прокофиев: Соната за флейта и пиано, оп. 94.....	39
7.2. Съпоставка между П. Хиндемит: Соната и Ф. Гобер: Соната № 2.....	40
7.3. Николо Паганини: 24 Каприза – Каприз No 4, съпоставка между транскрипциите за флейта на Жул Херман и Патрик Галоа.....	41
7.4. Анализ и сравнения на творческите идеи на Ж. П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей в каденците на I част от Концерт за флейта в сол мажор, KV 313 на В. А. Моцарт.....	42
8. Констатации	43
9. Заключение	44
10. Приноси	45
11. Публикации по темата на дисертационния труд	46
12. Концертен план	47

Увод

Темата на дисертацията е „Прочути флейтисти в периода XVIII – XX век: творчески изяви, анализи, съпоставки и констатации“, а самата идея се появи още в студентските ми години. Когато за пръв път се запознах по-сериозно с произведенията от XIX век, разбрах за липсата на флейтов репертоар от големите композитори като Бетовен, Чайковски, Менделсон, Брамс и др. Оттогава се появи и интересът ми към проучване на флейтовия репертоар, писан от композитори-флейтисти, и този, писан от композитори не-флейтисти. Изследвайки по-дълбоко този феномен, стигнах до следните интересни тези:

1. до 1950 г. почти не е имало музиканти, които са били само изпълнители. Почти всеки професионален музикант е бил и композитор.

2. След 1950 г. повечето флейтисти не композират, а пишат само транскрипции за флейта. Единственото им авторско творчество са каденци за концерти. Тези, които развиват активна педагогическа дейност, създават и школи.

3. Композиторите не-флейтисти често създават технически неудобства поради недостатъчно познаване на инструмента (напр. избор на динамика в определен регистър, артикулация, пръстовки...).

Изследването ми обхваща периода от XVIII век до днес и е разделено в 2 групи:

1. от XVIII век до 1950 г.

2. от 1950 г. до днес

В първата група разглеждам и анализирам флейтисти, пишещи за флейта, и техните композиции, сравнявайки същевременно композициите им с тези на композитори не-флейтисти.

Във втората група изследвам творческите изяви и педагогическата дейност на флейтистите от периода от 1950 г. до днес, тъй като това е основната

им дейност. Освен това, в тази група разглеждам и някои изключения (флейтисти след 1950 г., пишещи за флейта в по-лек жанр), както и каденците и транскрипциите, писани от флейтисти.

Предмети на изследването бяха флейтовите технически характеристики в произведенията от флейтисти, композиращи за флейта, и тези при композитори не-флейтисти, а също така и промяната в отношението към собствената кариера при флейтистите, действащи във втората половина на XX век.

Конкретните задачи в тази дисертация бяха:

1. Хронологично представяне на прочути флейтисти, пишещи за флейта, и техните най-ярки творби от XVIII век до средата на XX век.
2. Изследване на композициите им, които изпълних на 6-те концерта, съпътстващи този дисертационен труд, а също и на начина им на осъществяване на теорческите им идеи, ръководейки се от собствените им познания за флейтата.
3. Представяне на най-ярките флейтисти от втората половина на XX век до днес и изследване на музикалния им живот и творчество.
4. Изследване на педагогическата дейност на флейтистите от 1950 г. до днес.
5. Съпоставки между композиции, писани от флейтисти и не-флейтисти.

Изследователските методи са:

1. Проучване на биографии.
2. Проучване на творчески материал (ноти, школи, записи).
3. Интервюта по темата с прочути европейски и американски флейтисти

Първа глава

Флейтисти – ярки представители на XVIII век

По времето на Барока напречната флейта претърпява изменения в конструкцията си. Получава ново наименование – траверсо (от итал. напречен), и била изградена от три или четири конусовидни форми. Конусовидната форма придава на инструмента по-голям диапазон и по-силен звук, без непременно това да е за сметка на деликатността и изразителността му. Флейтата траверсо започва да се използва и в оркестрите. Композитрите, които създават едни от най-значимите творби във флейтовия репертоар на Барока са Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Хендел, А. Вивалди, М. Блаве и др.

- **Йохан Себастиан Бах:** Шест сонати за флейта и continuo (си минор BWV 1030, ми-бемол мажор BWV 1031, ла мажор BWV 1032, до мажор BWV 1033, ми минор BWV 1034, ми мажор BWV 1035), Партита за флейта соло в ла минор BWV 1013, Сюита № 2, си минор BWV 1067. В България изпълнени интегрално многократно и записани за Балкантон от проф. Лидия Ошавкова.

- **Георг Филип Телеман:** Сюита за флейта и струнен оркестър в ла минор, 12 фантазии за флейта соло, Kanonische Sonaten, Tafelmusik, множество сонати, трио сонати...

- **Георг Фридрих Хендел:** Сонати за флейта, точният брой на които е неизвестен, тъй като автентичността на някои от тях е под въпрос, други са писани за други инструменти в оригинал, трети съдържат елементи от други композиции на Хендел, а четвърти са издадени с променено съдържание без знанието на Хендел. Те са обикновено първото запознаване с Барока (полифония, аподжатури, дияфрагмено стакато, щрихова култура) и не са особено трудни технически (темпово, пръстово и артикулационно).

- **Антонио Вивалди:** Шест концерта за флейта, оп. 10 („La tempesta di mare“ фа мажор, „La notte“ сол минор, „Il gardellino“ ре мажор,

нр. 4 сол мажор, нр. 5 фа-мажор, нр. 6 сол мажор); Шест сонати *Il Pastor Fido* (записани от Ж.-П. Рампал, Дж. Голуей, С. Гадзелони, Е. Паю...). Изпълнени са интегрално за първ път в България от проф. Лидия Ошавкова през 70-те и 80-те години.

- **Мишел Блаве**: Шест сонати за флейта и continuo (сол мажор, ре минор, ми минор, сол минор, ре мажор, ла минор), шест сонати за две флейти и много известния „Концерт за флейта и струнен оркестър в ла минор“, който бива открит и записан от Жан-Пиер Рампал едва през 1954 г. Освен това Мишел Блаве е първият флейтист и същевременно с това композитор за флейта, свирил и на фагот.

Сигурно е, че всички тези композитори са били добри познавачи на флейтата като инструмент, на техническите ий характеристики, звуковия ий потенциал, тембъра, диапазона и т.н., но макар че са били композитори за флейта, нито един от тях, освен М. Блаве, не е бил и композитор, и флейтист едновременно.

Най-голям отпечатък, теоретично и инструментално и до ден днешен е оставил Й. Й. Кванц, чийто най-известен Концерт в сол мажор QV 5:174 е включен като един от шестте концерта в концертния план.

Йохан Йоаким Кванц

Автобиографията на Й. Й. Кванц от 1754/1755 г. се счита в днешно време за главен източник за неговия живот, базирайки се предимно на детайлите от престоя му в Дрезден, където живее от 1716 до 1741 г. и по-късно в двореца на Фридрих Велики в Берлин и Потсдам (след 1741 г.), когато Фридрих Велики става крал. Повечето от концертите на Кванц (от общо 300) най-вероятно са композирани преди Седемгодишната война (1756 – 1763) и с изключение на най-ранните, композирани в Дрезден, са посветени на Фридрих Велики. Емануел Паю записва двоен диск „The Flute King“ с музика от двореца на

Фридрих Велики (2011 г., Й. Й. Кванц, Фр. Бенда, К. Ф. Е. Бах). Безспорно най-великата му творба, която го прославя по време на живота му, с която и до ден днешен е по-известен, отколкото с композициите си, е „Опит за обяснение как да свирим флейта” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) от 1750 г.

Концерт в сол мажор QV 5:174

В първата глава за флейтисти композитори и техните произведения избрах Концерт в сол мажор на Й. Й. Кванц и Концерт № 7 в ми минор на Ф. Девиен.

Концерта на Кванц изпълних на 3 декември 2017 г. със Студентски щрайх оркестър и на 17 декември 2017 г. в Концертна зала на НМА и с Камерен оркестър „Орфей“ в Дворец на културата в Перник. Диригент и на двата концерта беше Райчо Христов.

Й. Й. Кванц в своя Концерт използва елементи характерни и за Барока и за Класиката.

Елементите от Барока, които трябва да се определят и подчертаят в този концерт са:

1. Малкият обем не надвишаващ децима в мелодическите фрази.
2. Арпежите са обогатени с възходящи терци в шестнадесетини.
3. Един и същ мотив, който се повтаря в „ехо“ в р, но с различна артикулация.
4. Във втората част Кванц използва обозначение за характера *Arioso*. Това е често срещано в барокова вокална музика, напр. при Бах – той го използва в пасажа и речитатива в кантата *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60 и в Ария от Сюита № 3 в ре мажор.
5. Секвенционно възходящо развитие, чрез арпежи, които създават илюзия на мелодическо развитие.
6. Характерни щрихи.

Най-характерни за Класиката елементи в този концерт:

1. Тържествен, призивен, стакатов арпеж, който се налага като характер в първата тема. По същия начин започват и концертите на Моцарт в сол мажор, Щамиц в сол мажор, Хайдн в ре мажор, Девиен в сол мажор № 4, Бокерини в ре мажор и др.
2. Секвенции, които се явяват 3 пъти, като при третото явяване мотивът, обогатен и видоизменен, се развива и продължава в друг следващ.
3. Кратки елегантни фрази в първата и третата част, характерни за Галантния стил и Класиката.
4. Втората тема в първата и третата част е в доминантовата тоналност в експозицията, а в репризата в основната тоналност, което е характерно на сонатна форма.

Анализирайки концерта на Кванц (1745 г.), стигнах до извода, че като флейтист той използва кратки мотиви, което помага при определяне местата за поемане на въздух; рядко използва интервали, по-големи от децима, тъй като тяхното изсвирване на флейтата на XVIII век е било предизвикателство, особено в легато. В сравнение с Концерт в сол мажор, KV 313 на В. А. Моцарт (1777-1778 г.), Концертът на Кванц е много по-удобен за изпълнителя-флейтист. При Моцарт често срещани са по-дълги фрази, създавайки трудности за дишането, както и неудобни пръстови пасажии.

Франсоа Девиен

Вторият композитор от тази глава е Ф. Девиен. Неговия Концерт № 7 в ми минор изпълних с Академичен симфоничен оркестър и диригент Петър Тулешков на 22 март 2017 г.

Освен флейтист Ф. Девиен е бил и фаготист в парижкия Театър дю Мосю, но по-късно се ориентира само към флейтата и свири в парижкия оркестър „Гард Насионал“. С колегите си от този оркестър основава Парижката Висша

Консерватория и през 1795 г. става първи професор по флейта. С това се поставя началото на вековната традиция на френската флейтова школа, която продължава и до днес.

Франсоа Девиен: Концерт в ми минор № 7

Концерт № 7 е един от най-известните и най-свирени и до днес (от общо 12). Подобно на Кванц, Девиен също успява да приспособи музикалната си идея към техническите възможности на флейтата. Фразите му са кратки или с достатъчно удобни места за поемане на въздух. Щрихите и динамиката отговарят на регистъра – в среден и висок регистър динамиката е по-силна, а в ниския – по-тиха. В ниския регистър рядко има стакато, тъй като тонът, особено на старинните флейти, се губи или изкривява.

Важно е да се отбележи, че тези два концерта фигурират в програмите за средно (Кванц) и висше (Девиен) музикално образование, а присъстват и до днес в репертоара на големите флейтисти като Жан-Пиер Рампал (който записва диск с Концерта на Девиен през 1970 г.), и Емануел Паю (който го включва в диска „Кралят флейтист“ през 2011 г.).

Втора глава

Флейтисти – ярки представители на XIX и началото на XX век

В втората глава представих живота и творчеството на големите имена на флейтовото изкуство от XIX и началото на XX век. Това са Теобалд Бьом, Франц Доплер, Пол Тафанел и Филип Гобер. Те пишат някои от първите произведения, създадени за новата Бьом-флейта, често изпълнявани и днес, а най-често и като задължителни пиеси на конкурси и изпити. Като и в предишната глава, техните произведения анализирах главно от гледна точка на

техническите възможности на флейтата. Произведенията са Гранд Полонез на Теобалд Бьом, Анданте и Рондо на Франц Доплер, Фантазия върху операта „*Freischütz*“ (Вебер) на Пол Тафанел и Соната № 2 на Филип Гобер. Последните три са включени в концертния ми план. Разгледах новите флейтови възможности, използвани в композициите им: по-голям диапазон, по-стабилна интонация, по-голям виртуозитет и по-ярък звук.

Теобалд Бьом

Теобалд Бьом е най-известен като създател на Бьом-система, която е в основата на модерната флейта, но също и като успешен флейтист и композитор. През 1818 г., на 24 години, започва да учи композиция с Петер фон Винтер, ученик на Антонио Салиери, както и теория на музиката с Йосиф Гретц. Неговият композиторски опус съдържа 37 номерирани и допълнителни 54 неномерирани произведения които включват 26 интерпретации за алт флейта. През живота му композициите му са приети много добре както от публиката, така и от критиката, и заради това е изненадващо че в днешно време са познати само някои от композициите му: „Гранд Полонез“ (*Grande Polonaise*), „Вариации на Нел Кор Пю“ (*Variationen über Nel Cor Piu*), „Вариации на Валс от Шуберт“ (*Variationen über Walz von Schubert*) и Концерт в сол мажор.

Теобалд Бьом: Гранд Полонез (*Grande Polonaise*)

Пиесата „Гранд Полонез“ е написана през 1831 г., когато Т. Бьом развива един от първите модели на флейтата си, което личи от виртуозитета на произведението и изисквания като богата и разнообразна артикулация, бързите смени на регистрите и общата продължителност от около 12 минути. Композицията е създадена от два големи дяла – Интродукция и Полонез. Въпреки строгия метрум, определеното темпо и ритмичния акомпанимент на пианото, интерпретацията на Интродукцията трябва да изглежда свободно като при каденца. Това се дължи на резките смени на статични (дълги нотни

трайности) и динамични елементи (пасажи в шестнайсетини, тридесетвторини и шестдесетчетвъртини). Изненадващото е, че в този дял владееенето на пръстите не е особен проблем. Всички пасажи са написани в удобни тоналности (сол мажор, ре мажор, ла мажор, фа диез минор) и с идеята при брилянтно музикално изпълнение да звучат много по-трудно, отколкото в действилност са.

След Интродукция в 25 такта започва Полонез, който ритмично е в сравнително по-организиран – напомнящ на танца. Разработката на темата (с типичния за танца полонеза характер) се състои главно от мотиви с бързи триоли и секстоли, придаващи виртуозното звучение. Както и при други виртуозни пиеси на композитори флейтисти от XIX век тоналността (ре мажор) е много удобна за флейтата.

Това произведение е доста предизвикателно, а и предвид продължителността си – изключително изморително. Когато се разглеждат отделните дялове, веднага прави впечатление, че е писано от флейтист, който не само добре познава инструмента, но е и негов създател. Теобалд Бьом отлично е запознат кои щрихи и динамики са в естеството на флейтата в определени регистри (и улесняват изпълнението). Както вече споменах, една от главните цели на тази композиция е да бъдат демонстрирани подобрените възможности на новата Бьом-флейта, а именно:

- виртуозни пасажи;
- големи интервали;
- разширен диапазон до трета октава;
- по-големи динамически и темброви възможности;
- гъвкавост при щрихите;

Пиесата е представителна за всеки амбициозен флейтист виртуоз и поради тази причина често е задължителна в международни конкурси.

Франц Доплер

Първият му учител по музика е собственият му баща – композиторът и обоист Йозеф Доплер. Прави своя дебют на 13-годишна възраст във Виена. След редица концертни турнета с брат си Карл Доплер, Франц Доплер се установява в Пеща, където става първи флейтист първо в Немския градски театър през 1838 г., а три години по-късно – през 1841 г. – и в Унгарския национален театър. Най-известните му произведения за флейта са „Унгарска пасторална фантазия“, оп. 26 (*Fantaisie pastorale hongroise*) за флейта и пиано, „Анданте и Рондо“ за 2 флейти и пиано или струннен оркестър, оп. 25, Концерт в ре минор за 2 флейти, оп. и „Фантазия по унгарски мотиви“ (*Fantaisie sur des motifs hongroises*) за 2 флейти и пиано, която пише заедно с брат си Карл Доплер.

Франц Доплер: Анданте и Рондо

Анданте и Рондо на Ф. Доплер е двучастно произведение за две флейти и пиано (или струннен оркестър). Изпълних го с флейтист Дамян Апостолов и Академичен симфоничен оркестър на 14 март 2018 г. в Голямата зала на НМА.

Първата част, Анданте, е от т. 1 – 79 и може да се раздели на четири дяла. Първият дял е от т. 1 – 34. В него композиторът многократно помага с щриха – прекъсва легато при големите интервали, тъй като е по-лесно амбушюрът да се контролира с помощта на езика. Вторият дял, *Più animato* (т. 35 – 52), е в значително по-бързо темпо и с по-големи разлики в характера. За да бъдат флейтистите наясно как да изразят тези различни характери, са отбелязани различни щрихи – по-нежните и пеещи мотиви са в легато, а по-строгите и в *staccato – marcato*. От т. 53 – 70 е реприза. Композиторът осигурява множество възможности за удобно поемане на въздух чрез прекъсване на легато, най-често в синкопите или между осмина с точка и шестнадесетина. Последният дял,

Lento, е от т. 71 – 79 и има ролята на *Кода*. Най-бавен е от всички в тази част и всъщност шестте такта шестнадесетини подготвят крайните три такта. Последните тонове и в двете флейти трябва да са филирани, т. е. *smorzando*, изискващо майсторството от изпълнителите.

Втората част, Рондо, започва от т. 80. Темпото е *Allegro con moto*. По формата си тази част е рондо, тъй като темата се повтаря многократно. Тя напомня за унгарски народен танц, в който всяко първо време е акцентирано. В цялото произведение композиторът използва точкувани и енергични мотиви, които се редуват между I и II флейта. Динамиката е съобразена с регистъра, а чрез акценти флейтистите могат по-лесно да подчертаят къде е центърът на фразата.

От всички примери представени в дисертацията ми става ясно, че тази композиция е писана от флейтист. Той се съобразява с природата на флейтата, използвайки плътен тембър в ниския регистър, мек в средния и ярък и звучен във високия. Фразите и мотивите не са дълги и поради това лесно се намират удобни за поемане на въздух места. Щрихите са съобразени с характера, с физиката и акустиката на флейтата, тъй като *staccato* се среща само в средния и високия регистър, които са по-звучни. Яркостта на финала е в устремните възходящи *crescendi* и щрихи с ясен език, както и качването във *ff* в най-горния регистър.

Пол Тафанел

Пол Тафанел е основателят на съвременната френска школа за флейта, която до ден днешен се взаимства по целия свят. П. Тафанел разкрива нова експресивност на звука и чувствителност на музикалността, които онагледяват възможността за емоционална дълбочина при флейтата. Учи в Парижката висша консерватория при Люи Дорю (който налага използването на новата

Бьом-флейта там) и завършва с Първа награда Консерваторията през 1860 г. Някои от най-известните и значими произведения на Тафанел са:

- „*Grande Fantaisie sur le Mignon*“ от 1874 г., която е посветена на професора му Люи Дорю. Това е първата му издадена „*виртуозна фантазия*“ и е основана на теми от операта „Миньон“ от Амброас Тома (самата опера е базирана на роман от Гьоте).

- „Фантазия върху Вълшебният стрелец“ (*Fantaisie sur le Freischütz*) от 1876 г. Базирана е на теми от немската национална опера „Вълшебният стрелец“ („*Freischütz*“) от Вебер като от техническа гледна точка е изключително предизвикателна за флейтистите, но и много представителна, задължителна в Конкурса „Жан-Пиер Рампал“ в Париж.

- *Andante Pastoral et Scherzettino* от 1907 г. е пиеса за конкурс за Парижката консерватория и е посветена на любимия му ученик – Филип Гобер.

От теоретичните му произведения най-значимото е „Цялостна методика за флейта“ (*Methode complete de Flûte*), което е довършено и публикувано от Филип Гобер през 1923 г.

Пол Тафанел: Фантазия върху „*Freischütz*“ (*Fantaisie sur le Freischütz de Carl Maria von Weber*)

Тази композиция е една от петте големи фантазии (*grandes fantaisies*) върху известни опери от края на XIX век. Фантазия върху „*Freischütz*“ може да се счита за най-успешната композиция на Тафанел. Базирана е на смятаната за първата велика романтична опера „Вълшебният стрелец“ (*Freischütz*), композирана от Карл Мария фон Вебер между 1817 – 1821 г. Фантазията е построена върху три арии: ария на Агата „Нежна, нежна, божествена мелодия“ („*Leise, leise fromme Weise*“) от второ действие, ария на Макс с виолончело соло от трето действие и ария на Енхен „Отминаващият строен младеж“ („*Kommt ein schlanker Bursch gegangen*“) от второ действие. Композицията започва много

драматично и дори провокативно, като въведение и интродукция – типично за операта в тази епоха. Следва съвсем различна по характер мелодия – спокойна, в бавно темпо (*Adagio*, от № 50). Това е арията на Агата „Нежна, нежна, божествена мелодия” (*Leise, leise fromme Weise*). От т. 235 започва финала на пиесата върху арията на Енхен „Отминаващият строен младеж” (*Kommt ein schlanker Bursch gegangen*). Прераства, с голяма виртуозност, в темпо *Più Vivo* с дълга подготовка за утвърждаване на тоналността. Първоначалното излагане на арията е *Meno Vivo*, но много енергично. Чрез синкопи и октавови форшлази, ярки езикови акценти и устремни възходящи арпежи на темата се придава много точно характера на пресонажа от арията в операта.

Фантазията върху „Freischütz“ е най-добрият пример как композиторите флейтисти нагаждат динамиката, щрихите, местата за поемане на въздух и избора на тоналностите към флейтовата техника. Виртуозността на пръстите и владееенето на техниката на амбушюра са най-големите предизвикателства в тази композиция. Тъй като Пол Тафанел отлично познава възможности на инструмента, той умее да улесни изпълнителите: от една страна съобразява динамиката, щриха и регистрите, а от друга прекъсва легатото при големите интервали с цел поемане на въздух, а и за удобството в голям интервал да се влезе с помощта на атаката на езика.

Филип Гобер

Филип Гобер е най-знаменитият ученик на Пол Тафанел и завършва с първа награда в Парижката Висша Консерватория през 1894 г. Филип Гобер е даровит композитор не само за флейтова музика, но и за опери, балети, оркестрови произведения и песни. Макар композициите му да не могат да се определят като „изключително иновативни“, в тях се усеща влиянието на Ц. Франк, М. Равел и К. Дебюси. Неговата опера *Naila* в три акта се играе за първи път в Парижката опера на 7 април 1927 г. Най-важните и изпълнявани произведения за флейта на Гобер са *Фантазия* за флейта и пиано, *Nocturne et*

Allegro Scherzando за флейта и пиано, три сонати за флейта и *Madrigal* за флейта и пиано, *Romance* за флейта и пиано, *Divertissement grec* за две флейти и пиано.

Филип Гобер: Соната № 2

В премиерата на Втората соната на Филип Гобер през 1925 г. участва флейтистът Гастон Бланкар. Тя е написана в стила на импресионизма, а самият Гобер е бил силно повлиян от Дебюси и Равел (участва в премиерата на Интродукция и Алегро за флейта, кларинет, арфа и струнен квартет от Равел). В трите сонати на Филип Гобер преобладава преди всичко мелодично – лиричното начало. Стилът им е нео-романтичен и импресионистичен. Първата му соната е посветена на Пол Тафанел, а втората на Марсел Моиз. Тя има 3 части и трае около 15 минути. Изпълних я на концерта „Френска флейтова музика от края на XIX и началото на XX век“ с пианистка Татяна Божко, на 9 февруари 2018 г. в зала № 48 на НМА.

Първа част

Дори и да не е композирана като програмна творба и частите да нямат заглавия, в началото на първата част има допълнително означение *Пасторал*, което определя атмосферата на цялата част. Пасторал е и първата част на Трио сонатата за флейта, виола и арфа на Клод Дебюси. Указанието за темпо е нестандартно, типично за импресионизма: *A l'aise, mais sans lenteur* (удобно, но без забавяне) и дава достатъчно свобода на изпълнителя да избере своето темпо. Фразите се преливат една в друга, и в непрекъснат диалог редуващи се с пианото, а на местата, където композиторът поставя обозначение „*fluide*“ (течашо) е трудно да се определи началото и края на фразата. Във вторият тематичен материал мелодията и артикулацията позволяват по-често взимане на

въздуха – чрез щрихово прекъсване на легатото – самият автор подсказва най-удобното и незабележимо поемане на въздух, без това да нарушава линията.

Втора част

Тя е една от най-красивите образци на изразителна и меланхолична мелодия във френския флейтов репертоар. Обозначението за характера е *expressif et calme* (изразително и спокойно) и е предизвикателството да се постигне подходящ баланс между тези две определения. Изразителността ще бъде постигната и чрез вибраторното във флейтата и пулсацията в пианото. Метрумът е 6/8, а по-късно 9/8, като е важно да пулсира на осмини. Спокойният характер ще бъде постигнат и чрез плавното водене на мелодичната линия, която на пръв поглед семпла и непретенциозна е всъщност богата на вълнуваща чувственост, дълбочина и интимност. От гледна точка на избирането на местата за поемане на въздух, най-добрият вариант е да се „открадне“ въздух след дългите залеговани нотни трайности. Също така много важно при флейтата е да се изпълняват ярки динамични нюанси (по-голямо *crescendo* и *diminuendo*), за да има равноправно партньорство между двата инструмента. Филип Гобер съобразява динамиката с развитието на мелодическата линия и трудност в тази част е донякъде доброто балансиране с пианото. Последните 5 такта флейтата отново представя началната тема, но в друг тембър – в средния и ниския регистър в *p*, като в последните два, флейтистът трябва да има много добър контрол на въздушната струя и амбушюр, за да се спази *pp* в тона *mi*² и да се избегне понижаване на интонацията.

Трета част

Както и втората преди това и третата част започва с ясна пулсация в пиано. Тя е изразено танцувална. Динамиката следва мелодическата линия и регистъра. Флейта започва в ниския регистър, където звучи меко и нежно в *p*. Във втория дял на частта това вече не е правило, особено в края на фразите. Композиторият използва рядко срещаното филиране към високия регистър, особено изразително и красиво, но и изключително трудно. В тези места, няма

нужда да се опитва много тиха динамика, а по-важното е да се контролира въздушната струя и амбушюра – въздухът трябва да е бърз, но в малки количества.

В цялата соната липсва артикулация *staccato*, което е логично имайки предвид, че характерът е пасторален, и поради което фразите са дълги и в легато. В третата част композиторият често поставя тенуто на първата нота от фраза, даже и когато е под легато, за да послужи като напомняне за избягване на акцент. Точно поради липсата на богата и разнообразна артикулация (единствената артикулация е легато), трябва да се направи допълнително усилие да има облагане на силните времена, тъй като в противен случай се загубва пулсацията.

Трета глава

Флейтисти – ярки представители от 1950 г. до днес

В трета глава представих биографиите и творчеството на някои от най-големите флейтисти след 1950 г. Те са Жан-Пиер Рампал, Ален Марион. Джеймс Голуей, Патрик Галоа, Филип Бернолд и Емануел Паю. Независимо от различната им националност всички са възпитаници на френската флейтова школа от Парижката Висша Консерватория. Както вече споменах в увода, забелязах интересен феномен, че изявените флейтисти след 1950 г. вече не пишат за флейта както са били техните предшественици. Най-вече концертират като солисти, оркестрови или камерни изпълнители. Някои от тях, като Жан-Пиер Рампал и Джеймс Голуей пишат каденци за концерти, транскрипции пише П. Галоа, а тези занимаващи се с преподавателска дейност, като Ф. Бернолд, пишат и школи. Стигнах до заключение, че те много повече концертират от предшествениците си и имат много по-развити кариери. Тази им ангажираност не предоставя време за композиране. Имах възможността да поговоря за този

феномен с някои от тях, което представих под формата на интервюта на края на тази глава.

Проф. Филип Бернолд (професор по флейта в Парижката висша консерватория):

„До средата на XX век се смяташе, че всеки флейтист трябва и да композира, иначе не е завършен музикант. Също така, композирането е било и средство за да се издържат“.

Ейда Джоунс (преподавател по флейта в Университет в Остин, Тексас, САЩ):

„В съвременно музикално образование инструменталистите не изучават вече предмет „Композиция“ и поради това днес същесвуват или само композитори или само флейтисти“.

Емануел Паю (първи солист-флейтист на Берлинската филхармония):

„При голяма концертна активност липсва време за такава дейност“.

Жан-Пиер Рампал

Жан-Пиер Рампал е първият известен флейтист от модерното време, който успява да привлече толкова голяма международна публика, на каквато до този момент са се радвали единствено певци, пианисти и цигулари. Започва да учи флейта на 12 години при баща си Жозеф Рампал, който е професор в Консерватория в Марсилия и който свири първа флейта в тамошния симфоничен оркестър. Младият Рампал учи по метода „Алтес“ и на 16-годишна възраст печели първа награда на годишния конкурс на Консерваторията. По същото време свири втора флейта (с баща си, който свири първа флейта) в Симфоничния оркестър за класически концерти (*Orchestre des Concertes*

Classiques de Marseille), а почти ежедневно свири дуети у дома с баща си. Тъй като по това време трае Втората световна война, Жан-Пиер бяга в Париж, за да избегне принудителния труд, на който е щял да бъде подложен в Германия от нацистите. Вече в Париж, той преминава успешно прослушването за Парижката Висша Консерватория и е приет като студент на прочутия професор Гастон Крюнел на когото са посветени *Chant de Linos* на Андре Жоливе (най-трудната пиеса във флейтовия репертоар) и популярната Сонатина на Анри Дютийо. Едва няколко месеца след началото на следването си, Жан-Пиер печели първа награда на ежегодния конкурс за изпълнението си на *Chant de Linos* на Андре Жоливе. След края на войната започва да изнася концерти в цяла Франция, а по-късно и в Швейцария, Австрия, Италия, Испания и Холандия, като от самото начало си сътрудничи с пианиста и чембалист Робер Вейрон-Лакроа, но особено голям успех имат в САЩ. Появата им като дуо е описана като нещо невиждано и предизвиква изненада и скептицизъм, защото през 1949 г. решават да изнесат концерт в зала „Гаво“ в Париж, чиято програма е изключително и само за флейта и акомпанимент. Това е един от първите такива концерти в Париж и двамата се превръщат в сензация, поради което изпълняват същия рецитал година по-късно. В началото на 50-те години кариерата на Жан-Пиер Рампал се развива все повече и повече, като освен превърналите се в редовно явление радио изяви, той изнася концерти във Франция и по цяла Европа, а все по-често и отвъд границите ий. През 1952 г. поставя началото на „Парижки Бароков ансамбъл“, в който свири самият той, чембалистът Робер Вейрон-Лакроа, обоистът Пиер Пиерло, фаготистът Пол Оние и цигуларят Робер Жандр. След близо 30 години заедно на сцената, ансамбълът е един от първите, които популяризират репертоар за камерна музика от 18-ти век. От 1955 г. до 1962 г. заема позицията първа флейта на Парижката Гранд Опера – най-престижния по това време оркестър във Франция. От 1959 г. до 1977 г. преподава в Лятната академия в Ница, а от 1969 г. наследява Гастон Крюнел в позицията професор по флейта в Парижката Висша Консерватория. От 1980 –

2008 г. през 4 години се провежда конкурс „Жан-Пиер Рампал“ в Париж, за флейтисти до 30-годишна възраст. Най-добрият източник за живота му е автобиографията му „Музиката, моята любов“ от 1989 г. Единственото му авторско творчество са каденци за концертите от Моцарт, но прави много транскрипции, като най-ярката е тази на цигулковия концерт от Хачатурян със съгласието на самия композитор. Между 1947 г. и 1950 г. записва всички сонати за флейта на Бах, а често ги изпълнява и на живо – разпределяйки ги в 2 концерта за 2 дни. Също така Рампал е първият флейтист, който записва всички 6 концерта на Вивалди, оп. 10 (1950–1951 г.) В интервю за „Ню Йорк Таймс“ обяснява защо се е стигнало до преоткриване на бароковата музика след Втората световна война: *„След всички този ужас, който преживяхме в Европа по време на войната, хората имаха нужда от нещо по-спокойно, по-структурирано, по-балансирано от музиката на Романтизма“*. Записва и много други значими произведения във флейтовия репертоар, като: Концертите от Моцарт, Шест цигулковни сонати от Моцарт, Концерти от Девиен, Меркаданте, Ромберг, К. Ф. Е. Бах, Ибер и много др. Индржих Фелд пише за него Соната за флейта и пиано и Концерт за флейта. Неговият характерен звук с красиво вибрато е винаги разпознаваем, повлиял на цели поколения флейтисти. Изумителната артикулация при бързи и виртуозни пасажии (записът на К. Ф. Е. Бах: Концерт в ре минор, 60-те години), изключително изразително, дори определено като чувствено свирене, искреното и пълно отдаване и разкриване на емоциите са характерни за този голям флейтист. Неговите интерпретации на Барока, заемащ по-голямата част от творчеството му, се отличават с виртуозитет и бистра артикулация, но и все още с вибрато за емоционален израз, което в по-късните години вече е отречено. Рампал е един ярък изпълнител в множество камерни формации – прочутите три Сюити от Клод Болинг са вдъхновени и посветени на него, което води до написването на следващите сюити за тромпет, китара, цигулка...

Ален Марион

Ален Марион е един от тримата най-известни ученици на Жозеф Рампал (заедно с Жан-Пиер Рампал и Максанс Ларьо). Едва на 14-годишна възраст завършва Консерватория в Марсилия с първа награда. По-късно учи при Жан-Пиер Рампал в Парижката Висша Консерватория. След като е отличен на Конкурса в Женева (1961 г.), става солист-флейтист в Оркестъра на Френското радио. От 1972 г. е солист-флейтист на Френския национален оркестър, а от 1977 г. е член на камерен оркестър за съвременна музика Ensemble InterContemporain под ръководството на Пиер Булез. От 1969 г. заедно с Жан-Пиер Рампал е преподавател в Лятна музикална академия в Ница, а от 1986 г. става неин директор. От 1977 г. е вече професор в Парижката Висша Консерватория. Някои от най-известните му ученици са Емануел Паю, Филип Бернолд и Емили Бейнон (както и моите предишни професори Ана Доманчич и Лидия Ошавкова). Ален Марион е известен като преподавател с уникален подход към учениците си, успявайки да извади най-доброто от всекиго. Познато е, че е придавал голяма важност на изразителността на тона, уточнявайки, че „трябва да се рисува със звука, да се разкаже история и да се пее чрез флейтата“. Той е ученик и абсолютен последовател на Ж.-П. Рампал – същата искреност, себеотдаденост, виртуозитет в пръстите и в езиковата техника. Той е по-темпераментен, по младежки необуздан в емоцията, изразено в по-ярки динамики (особено силните) и по-голяма динамична амплитуда, но едновременно с това абсолютна прецизност, точност, коректност на нотния текст и изрядна интерпретация.

Джеймс Голуей

След като завършва следването си при Марсел Моиз в Парижката Висша Консерватория, прекарва следващите 6 години като първи флейтист в Берлинската филхармония под диригентството на Херберт фон Караян, която напуска, поемайки риска да започне солова кариера (по неговите думи от

автобиографията му от 1978 г.), която се оказва изключително успешна. Преди да бъде приет в Берлинската филхармония, където свири от 1969 – 1975 г., е бил флейтист в Садлерс Уелс опера, Ковънт Гардън опера, Лондонския симфоничен оркестър и Кралския филхармоничен оркестър. Голуей е изключителният виртуоз на флейтата. Притежава абсолютно персонален разпознаваем тон с характерно вибрато. От 1975 г. насам Голуей записва 70 диска, сред които са и Концертите от Моцарт, Сонатите от Бах, Сюита № 2 от Бах, Концертите от Меркаданте, Сонатите от Прокофиев и Франк, Концертите от Вивалди и много др. Първият флейтист представил множество транскрипции (известни са тези на Сонатите на Ц. Франк и Арпеджоне на Шуберт), включително на ирландски песни и танци. Голуей е също така отдаден и на съвременната музика. Някои от произведенията, написани за него, са: Концерт и Каденца № 5 от Хенри Лазаров, Вариации за флейта и оркестър от Ханинг Шрьодер и концерти от Дейвид Хийт, Лоуел Либерман и Лорин Мазел. През 1978 г. представя два албума (винилови плочи с флейтови произведения, както и транскрипции), като записаните произведения издава и в два нотни албума под негова редакция, представени на майсторския му клас в Wigmore Hall, през август 1978 г. Публикува автобиографията си през 1978 г., също така и книгата „Флейта” през 1982 г., която служи като универсално ръководство за инструмента (както за любители, така и за професионалисти) и е част от изданието на Йехуди Менюхин. Води ежегодния фестивал за флейта „Голуей“ в Вегиз в Швейцария, чрез който се осигурява менторство на млади музиканти в САЩ и Швейцария. През 2013 г. той стартира проекта „Първа флейта“ (First Flute) – интернет курс за флейтисти от различни нива. Добива рицарска титла през 2001 г. Характерно за Дж. Голуей (който е учил и при Ж.-П. Рампал) е по-голямата свобода в множество транскрипции, които той реализира. Има още по-голяма популярност сред широката публика – той е изумителен виртуоз във всички видове техника и майстор на шеметни бързини (Римски-Корсаков: „Полет на бръмбара“, „Бадинера“ от Й. С. Бах, Меркаданте Концерти...), но най-

характерно е неговото специфично и неподражаемо вибрато. Уникален е записът му на Концерта от К. Пендерецки.

Патрик Галоа

Патрик Галоа е прочут френски флейтист, диригент, преподавател и един от малкото флейтисти от втората половина на XX век, които имат принос и в обогатяването на флейтовия репертоар – прави транскрипции за флейта от 24 Каприза на Николо Паганини, от Сонати за цигулка (No 24, 25 и 26) и Соната No 17 за пиано на В. А. Моцарт. Често свири съвременна музика и редица композитори пишат за него. Сред тях са: Кристоф Маратка: Концерт (1997 г.), Марцел Ландовски: Концерт (1997 г.), Емил Табаков: Концерт за две флейти (записан с Филип Бернолд) и др. Изнася премиери на Концерти за флейта от Аулис Салинен (Финландия) и Ерик Танги (Франция). През 80-те години все повече се интересува от дирижиране и създава оркестър *L'Academie de Paris*, с който започва развитието си като диригент. Впоследствие гостува като диригент във Финландия, Швеция, Италия, а и в България, където е дирижирал Симфоничния оркестър на БНР (2009 г.), Оркестъра на Русенската опера (2012 г.) и Оркестъра на Пловдивската опера (2013 г.). През 2003 г. става музикален директор на Симфоничния оркестър в Юваскула (Финландия), с който придава особено значение на симфоничните на Хайдн и интензивно пътува из Европа и Азия. На този пост остава до 2012 г. Преподавал е дълги години в Консерватория в Олне су Боа (*Aulney sous Bois*) в Париж, а от 1999 г. ръководи майсторски клас в *Accademia Chigiana* в Сиена. Най-яркият му запис е на 12 Фантазии за соло флейта от Георг Ф. Телеман. За него Раймон Гийо казва: „...Той е нашият интелектуалец...“. Галоа е малко по-сдържан в емоциите си, също така притежава френския красив звук и флейтово съвършенство, но в изпълнение на Барока е повлиян от новата вълна на свирене без вибрато, по-точно – с характерно издуване на тона вместо вибрато – типично за флейта

траверсо. Той е единственият от всички разгледани флейтисти в тази глава, който свири на дървена флейта.

Филип Бернолд

Филип Бернолд е френски флейтист, педагог и диригент. Музикално си образование започва в родния си град, където взима първи уроци по флейта и дирижиране. На 22-годишна възраст завършва Парижката Висша Консерватория с първа награда в класа на Ж. П. Рампал. Една година по-късно става солист-флейтист в Оркестъра на Операта в Лион. През 1987 г. печели първа награда на престижния Конкурс „Жан-Пиер Рампал“ в Париж, а това му помага да стане световноизвестен и да концертира като солист с оркестри като Парижкия Оркестър, Симфоничен оркестър „Франц Лист“ от Будапеща, Оркестър Манчестър Хале, Токийския симфоничен оркестър и много други. Филип Бернолд е един от най-известните флейтисти, които се занимават и с преподавателска дейност. Бил е професор по флейта във Висшата Консерватория в Лион, а в момента е професор по флейта и камерна музика в Парижката Висша Консерватория. Всяка година провежда и майсторски класове и преподава в Международни музикални академии в Ница и Лихтенщайн. Ф. Бернолд е следващо поколение френски флейтисти с голяма техника – пръстова, дихателна, амбушюр и езикова, и голям репертоарен диапазон. Развива традициите на предшествениците си (в трите школи) по отношение на звук, интервали, амбушюр, обертонове, мелодическа линия, но в музикални примери. Той е големият майстор на френския репертоар.

Емануел Паю

Емануел Паю започва да учи флейта в Рим, а по-късно в Белгия. На 17-годишна възраст е приет във Висшата Парижка Консерватория, където учи при Мишел Дебост, Ален Марион, Пиер-Ив Арто и Кристиан Ларде. През 1989 г. заема позицията на първи флейтист в Симфоничния оркестър в Базел (диригент Нело Санти), където остава три години. Освен това е първи флейтист на

Мюнхенската филхармония (диригент Серджо Челибидаке). Завършва Консерваторията през 1990 г. с първа награда. През 1992 г. става световноизвестно име, когато печели първа награда на Конкурс в Женева, а само месец по-късно, едва 22-годишен, става първи флейтист на Берлинската филхармония (по препоръка на диригента Клаудио Абадо), каквата позиция заема и до днес. Най-голяма благодарност за тези два големи успеха изразява към Аурел Николе. По негови думи тези две най-големи постижения дължи главно на последния си учител, големия флейтист и педагог Аурел Николе. Като солист, освен с Берлинската филхармония, е свирил и с: Лондонски симфоничен оркестър, Томхале оркестър Цюрих, Оркестър де ла Сюис Романд, Японски симфоничен оркестър, Камерата Женева, Симфоничен оркестър на Берлинското радио, Баварски симфоничен оркестър и още много други по света. Заради изключителния му подход към музиката, звука, тембъра и фразата, за задълбоченост, искрена и богата емоционалност, стил и интелигентност на изпълнението, той е един от най-търсените камерни музиканти. Негово вътрешно емоционално богатство е изразено в нюансите и филиране на звука. Тембровото богатство винаги произхожда от музикалната идея и емоция. Изключително стабилен амбушюр и техника му помагат да звучи ясно и мащабно и в най-големите съвременни концертни зали на сегашното време, в Концерти от Ж. Ибер, Моцарт, Райнеке, Меркаданте, *Carmen* фантазия... Дългогодишен сътрудник е с пианистите Ерик ЛеСаж и Стивън Ковачевич. Редовно свири в духов квинтет *Les vents francais* с Франсоа Люлю, Пол Мейер, Жилбер Один и Радован Влаткович, с които издават 4 диска. През 1993 г. основава фестивал за камерна музика *Le festival de l'Emperi* в Салон дьо Прованс заедно с Ерик ЛеСаж и Пол Мейер. Според Паю главната идея на фестивала е „музикална лаборатория“, в която се експериментира с различни камерни състави и произведения, а също така се създават и нови сътрудничества. Избягват се известни произведения, с които публиката е свикнала. Записал е всички най-известни произведения за флейта като:

- Концерти от Моцарт в сол, ре и до мажор (1997 г., Берлинската филхармония, с арфистка Мари-Пиер Лангламе);
- Й. С. Бах: Бранденбургски концерт No 5 (2001 г., с Берлинските барокови солисти),
- Г. Ф. Телеман: Концерти за флейта (2003 г., включително двоен концерт с Жак Зуун);
- А. Хачатурян и Ж. Ибер: Концерти (2003 г., с Тонхале оркестър Цюрих).
- А. Вивалди: Шест концерта за флейта (2006 г., с Австралийския камерен оркестър);
- К. Нилсен: Концерт (2007 г., с Берлинската филхармония);
- двоен диск „Соло“ (2018 г.) и много други.
- The Flute King (2011 г.) - диск с произведения от композитори живяли на двореца на Фридрих Велики
- диск „Оперни фантазии“ с Ротердамска филхармония

Като обобщение за тези шестима най-ярки представители и носители на френската флейтова школа по света може да се изтъкне приемствеността и голямото развитие на една вълна във флейтовото свирене, като едновременно с това всеки запазва своя ярка индивидуалност.

Четвърта глава

Изключения – флейтисти след 1950 г. пишещи за флейта в некласически жанр (латино, джаз и филмова музика)

По време на изследването си открих интересна информация за флейтисти след 1950 г., с композиторска дейност. Това са **Раймон Гийо**, **Майк Мауър** и **Иън Кларк**. Въпреки че са световно известни, те не са толкова изявени солисти, като флейтистите от предишната глава и за щастие, създават собствени произведения. Анализирах по едно известно произведение от всеки един от тях: Соната Латино на Майк Мауър, Фантазия на Раймон Гийо и Мая на Иън Кларк, които изпълних на концерта на 3 декември 2018 г.

В сравнение със съвременниците си, Р. Гийо, М. Мауър и Иън Кларк имат различен подход към флейтовата музика, тъй като не се занимават единствено с класическата музика. Логично е и че стилово техните произведения нямат много общо с тези на другите композитори флейтисти, разгледани в дисертацията, но от техническа гледна точка все пак имат редица сходства – подобно на композиторите флейтисти от XVIII и XIX век спазват:

- динамиката и щрихите са съобразени с регистрите;
- не създават големи трудности за пръстовата техника;
- интервалите са съобразени с подходящ амбушюр
- пишат в удобни тоналности;
- оставят достатъчно места за поемане на въздух.

Анализирах следните произведения (изпълнени на концерта на 3 декември 2018 г. в зала № 48 на НМА с пианист Емил Вучев):

1. Майк Мауър: Соната Латино
2. Раймон Гийо: Фантазия
3. Иън Кларк: Мауа

Майк Мауър

Майк Мауър първоначално следва класическа флейта в Кралската музикална академия в Лондон, където е отличен като Сътрудник на Академията (ARAM). Мауър свири освен на флейта и на саксофон и кларинет и оглавява редица джаз ансамбли – от квартети до биг бендове, като свири собствени произведения. Като композитор и аранжор пише за множество биг бендове, сред които са Биг бендът и Радио оркестърът на BBC, Радио биг бендът на NDR, Стокхолмският джаз оркестър, духовите оркестри на Щатски университет Кентъки и Тексас. Освен това пише и за изпълнители като Джеймс Голуей, Аирто Морейра, Флора Пурим, Клеър Саутуърт и Сафри Дуо, а също така и за множество ансамбли – от саксофонове до струнни квартети.

Някои от известните му произведения за флейта са:

- Девиации на Венецианския карнавал („*Deviations on the Carnival of Venice*“), което е една от композициите за флейта и пиано на известната тема. Музикално и технически е много предизвикателна за флейта, но също и за пиано.
- Соната Латино в три части за флейта и пиано, като всяка от тях включва музикални стилове от различни латиноамерикански държави, обединявайки салса, меренге, румба, танго и боса нова (1. Salsa Montunata, 2. Rumbango, 3. Bossa Merengova). Написана е през 1994 г. за флейтистката Кърстен Спрат и пианистката Елизабет Муха.
- Опус ди джаз („*Opus di Jazz*“) също е Соната в три части за флейта и пиано и по думите на композитора следва да се изпълнява от класически музиканти, но трябва да звучи като импровизиращи музиканти „на загрявка“.

Майк Мауър: Соната Латино

Соната Латино се състои от три части и, както подсказва заглавието, всяка от тях е кръстена на известен латиноамерикански танц:

1. Salsa Montunate
2. Rumbango
3. Bossa Merengova

В първата част, **Salsa Montunate** (с характерен прекъснат ритъм и синкопи създаващи трудности за ансамбловото свирене), пръстовите комбинации не са особено сложни и виртуозни, макар че е възможно флейтистът да остане с такова впечатление на пръв поглед. Освен това местата за поемане на въздух са много удобни. **Втората част, Rumbango**, започва с каденца на флейта, която е сравнително свободна – няма обозначение за метрум, но авторът обозначава темпото и динамиката. В началото (рубато), където флейтистът има свободата да избира промените в темпото, логично е първата поява на мотива (във *ff*) да се изсвири по-живо и по-игриво, а втората (в *p*) съответно по-спокойно, като ехо. Цялата втора част може да се разглежда и като модел за импровизация, тъй като всички обозначения за динамика, щрихи, характер и, разбира се, нотните трайности са написани, но звучи свободно. И в тази част, подобно на първата, авторът помага на флейтиста чрез съобразени динамика, щрихи и регистри. Пише много алтерации, но те са избрани да бъдат удобни за свирене. **Третата част, Bossa Merengova**, е най-бърза и виртуозна и, както подсказва името, подсеща за боса нова. Тази част е технически най-малко предизвикателна – с множество повторения на темата, без пръстови затруднения и с бързи, но удобни гамовидни пасажи. Може да се каже, че в цялата соната няма особени технически проблеми. По-големите затруднения са от ансамблова гледна точка поради ритъма и разместените акценти, на които класическите музиканти обикновено не са свикнали.

Раймон Гийо

Своето музикално образование Р. Гийо започва в Консерватория в гр. Лил на 7-годишна възраст, повлиян от баща си, който е почитател на класическата музика. През 1947 г., след 2 години в класа на Марсел Моиз, завъшва с първа награда в Парижката Висша Консерватория. Няколко месеца по-късно се присъединява към Опера в Лил като пиколит, където свири в продължението на три години. Впоследствие преподава в Националното музикално училище в Кале от 1950 г. до 1956 г. Шест години по-късно става първи флейтист на Парижката опера и остава там близо тридесет години – до 1991 г. Междувременно е асистент на Ален Марион в Парижката Висша Консерватория от 1977 г. Композира главно музика за игрални телевизионни филми, като някои от записите са правени в Радио София с български оркестър и диригент авторът. Композициите му за флейта са базирани на класически форми с елементи на джаз, например: „Фантазия“ за флейта и пиано, „Сюитата на Марион“ за флейта и пиано (*Marion's Suite*), посветена на Ален Марион, *Bluesy Prelude* за флейта и пиано и *Divertimento-Jazz* за четири флейти.

Раймон Гийо: Фантазия

Фантазията за флейта и пиано е написана през 1997 г. като задължителна пиеса за Трети международен конкурс „Syrinx“ в Рим. Композицията се състои от 2 дяла, разделени от каденцата. Композитора е силно повлиян от джаза, което се забелязва още от ритмово разместване на пианото, от избора на алтерации и от нетипичните за класическата музика акценти на слабото време. От другата страна присъстват и класическите елементи – двуделна форма с каденца, 4- или 8-тактови фрази, както и трикратно повтаряне на мотива, често срещан феномен в класическата музика. От техническа гледна точка, тази композиция е предизвикателство за пръстовата техника за всеки един флейтист поради неудобни алтерации и модуляции. От другата страна, композитора

нагажда динамиката към регистъра (по-тиха динамика в ниския регистър и по-звучна динамика във високия регистър). Другите флейтови затруднения, като гъвкавост на амбушюра и езикова техника, няма. Авторът разделя щрихово големите интервални разстояния, което е по-лесно за изсвирване с език, отколкото в легато.

Иън Кларк

Иън Кларк е английски флейтист, композитор и преподавател. Майка му е била челистка и той е започнал с уроци по блок-флейта на 6-годишна възраст. След няколко години започва да взима уроци по флейта и пиано, а на 16-годишна възраст вече се занимава по-сериозно с флейта, записвайки „Guildhall School of Music and Drama“ в класа на Евърил Уилямс и Саймън Хант. Едновременно с това завършва и математика в „Imperial College“ в Лондон. Освен с класическа, занимава се и с рок музика. Създава групата „Diva Music“ със Саймън Пейнтер, с който прави музика за филми и телевизия. В този период прави серии импровизации, които по-късно ще станат база за пиесата *Maya* за две флейти и пиано. Най-известните му произведения за флейта соло са:

- *Zoom Tube*;

- *The Great Train Race* и

- *Beverley*,

в които интензивно използва модерните техники като перманентно дишане, многогласие, „jet whistle“ и едновременно пеене и свирене. От произведения за флейта и пиано най-популярни са „Hypnosis“, *Orange Dawn*“ и „Deep Blue“. Пише и камерни творби, като:

- *Maya* за две флейти и пиано;

- *Curves* за три флейти и пиано;

- *Within...* за седем флейти;

- *Walk Like This* за четири флейти и много други.

Иън Кларк: Мауа

Мауа е композиция за две флейти и пиано, написана в тази си форма през 2000 г., а за първи път публикувана през 2001 г. Цялата композиция съдържа два главни елемента, които постоянно се редуват между двете флейти:

- пасажи в шестнадесетини и в нон легато, които заедно с пианото имат ролята на акомпанимент;
- дълги мелодични линии, организирани в семпли 4-тактови фрази, но силно изразителни и пеещи.

Композиторът се възползва от отворените клапи на флейтата и пише четвърт тонове и в двете партии. Тази композиция е една много ефекта пиеса, с елементи на филмовата музика. Флейтисти Марио Кароли и Аличе Морценти я изсвириха на „Флаутисимо“ фестивала в Рим през 2016 г. и би трябвало да е в репертоара на всички флейтисти. След българската премиера, силно впечатлен от пиесата, проф. Атанас Атанасов прави оркестрация за щрайх оркестър.

В сравнение със съвременниците си, Р. Гийо, М. Мауър и Иън Кларк имат различен подход към флейтовата музика, тъй като не се занимават единствено с класическата музика. Логично е и че стилово техните произведения нямат нищо общо с тези на другите композитори флейтисти, разгледани в дисертацията, но от техническа гледна точка все пак имат редица сходства – подобно на композиторите флейтисти от XVIII и XIX век спазват:

- динамиката и щрихите са съобразени с регистрите;
- не създават големи трудности за пръстовата техника;
- интервалите са съобразени с подходящ амбушюр
- пишат в удобни тоналности;
- оставят достатъчно места за поемане на въздух
- използват мелодическата изразителност на флейтата в легато.

Пета глава

Флейтисти след 1950 г. автори на школи за флейта

Флейтисти от втората половина на XX век, занимаващи с активна педагогическа дейност, създават школи. Най-прочутите са тези на Марсел Моиз, Тревър Уай, Филип Бернолд, Петер-Лукас Граф, Пиер-Ив Арто. В пета глава разгледам едни от най-значимите в последното десетлетие – Филип Бернолд: *Техниката на амбушюра (La Technique d'Embouchure)* и Петер-Лукас Граф: „Пеещата“ флейта (*The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone*). И двамата флейтисти, освен със соловите си кариери, са известни и като преподаватели с дългогодишен опит в работата със студенти в най-престижните европейски консерватории (Парижката Висша Консерватория и Консерватория в Базел). И двете школи са посветени най-вече на звукоизвличанието и контрола на амбушюра, но по съвсем различен начин. Те са ширпдължение и доразвиват традициите от Школите от XIX век на Алтес и Тафанел-Гобер.

Филип Бернолд: Техниката на амбушюра (La Technique d'Embouchure)

Филип Бернолд, като типичен наследник на френската флейтова школа, навлиза много дълбоко в темата „амбушюрът“ - чрез вокализии, упражнения за интервали, филирани тонове и начини как да се започне тонът. Всъщност, авторът ни подготвя за всички технически неудобности, които изследвам в тази дисертация. Школата е организирана в четири глави:

- 1) Вокализии
- 2) Интервали
- 3) Филирани тонове
- 4) Видове започване на тон

Ф. Бернолд разглежда седем причини поради които е много важно флейтистите да упражняват и да отдават по-голямо значение на амбушюра, а именно:

- 1) Техниката на амбушюра не може да се остави на моментно вдъхновение
- 2) Упражняването на амбушюра изисква еднакво внимание както към упражняването на гамите, така и към арпежите
- 3) Работата по амбушюра трябва да е възможно най-свързана с индивидуалните проблеми
- 4) Упражняването на амбушюра никога не бива да е разединено от дълбок музикален подход към упражнението
- 5) Упражняването на амбушюра трябва да е ежедневно и да има напредък
- 6) Тази работа изисква постоянен самоконтрол и интелигентно и творческо прилагане в музикалната литература
- 7) И най-важното, тази работа развива проникателност, която дефинира истинския музикант
- 8) Обертоните

Петер-Лукас Граф: „Пеещата флейта“ - как да постигнем изразителен тон (The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone)

Петер-Лукас Граф в своята школа има още по-практичен подход към упражненията. Чрез тях прави упражнения за *p (dolce)*, *f (sonore)* и за гъвкавост на звука. Той много държи на транспонирането и свирене по слух, тъй като по този начин можем по-добре да се слушаме и контролираме. За да запази музикалността, Петер-Лукас Граф добавя и клавирен акомпанимент към всеки пример. Всеки от тях е предложен в оригинална тоналност, но авторът смята, че транспонирането е много важно упражнение при формирането на звука. По тази

причина, началото на всеки пример е транспонирано в няколко тонаности с идеята флейтистът да го завърши сам, наизуст и в колкото се може повече тонаности. В увода пише за разликата между акустичен и музикален тон, което е изключително важно, тъй като по принцип на това не се обръща достатъчно внимание. Намирам школата му за много полезна, но главно за флейтисти, които нямат големи технически проблеми, а по-скоро искат да си поддържат формата по по-интересен начин. Препоръчителна е работа с двете школи, особено тази на Ф. Бернолд, тъй като всички проблеми се решават чрез контрол на амбушюра, а това е един от технически най-предизвикателни елементи на свиренето на флейтата.

Шеста глава

Съпоставки и сравнения

В шеста, последната, глава излагам направените от мен съпоставки между:

- П. Тафанел: Фантазия върху „Freischütz“ и С. Прокофиев – Соната за флейта и пиано;
- Ф. Гобер: Соната No 2 за флейта и пиано и П. Хиндемит – Соната за флейта и пиано;
- Ж. Херман: Каприз No 4 от Н. Паганини и П. Галоа – Каприз No 4 от Н. Паганини;
- Каденците за Концерт в сол мажор от В. А. Моцарт, на Ж.-П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей;

Чрез първите две сравнения и съпоставки (между П. Тафанел: Фантазия върху „Freischütz“ и С. Прокофиев: Соната за флейта и пиано и Ф. Гобер: Соната № 2 и П. Хиндемит: Соната) целта ми е да потвърдя тезата си, че от техническа гледна точка композиторите флейтисти пишат по-удобно за

флейта (динамика, щрихи, интервали, регистри и пръстова техника), тъй като по-добре познават възможностите на инструмента. Тя се потвърждава още в първите две сравнения – пръстовата техника е по-удобна, а динамиката и щрихите са съобразени с регистрите.

Третата съпоставка е между творби на флейтисти. Разгледани са транскрипциите на Жул Херман и Патрик Галоа на Каприз № 4 от Паганини. След анализ и съпоставка на транскрипциите на Каприза, стигнах до интересното заключение, че невинаги е най-добре да се спазват максимално всички технически елементи от оригинала при транскрибиране, а също и че не всеки стремеж към новото и необичайното води непременно до по-добър резултат. За това считам, че тези от Херман са по-удачни.

В последното сравнение са разгледани каденците към Концерт в сол мажор KV 313 от В. А. Моцарт, които са и единствените авторски творби на прочутите флейтисти след 1950 г. - Ж.-П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей. В тях съвсем ясно прозират музикалните идеи на всеки един от авторите, както и подхода им към музиката на Моцарт както и към собствените им изпълнителски стилове. (Ж.-П. Рампал и Дж. Голуей пишат по-виртуозни каденци, докато тази на М. Дебост е по-скоро пригодена за изучаване от студенти).

Съпоставка между Пол Тафанел: Фантазия върху „Freischütz” и Сергей Прокофиев: Соната за флейта и пиано, оп. 94

Логично е, че композиторите, които са били и флейтисти, отлично са познавали техниката, възможностите и природата на инструмента, следователно и композициите им са базирани на тези принципи. За разлика от тях произведенията на композиторите, които не са разполагали с технически познания за инструмента или не са си сътрудничили с флейтисти по време на композирането, твърде често са технически непригодени за изпълнение на флейта. Под „технически непригодени” се разбират: местата за поемане на въздух, регистър, динамика и артикулация. При анализа на Сонатата най-често

прави впечатление изборът на динамиката и регистъра, които са нетипични за флейта. Тафанел обикновено използва динамики, типични за всеки регистър, а изключения правят само случаите, в които характерът изисква това. В най-високия регистър за флейта най-естествено е да звучи във *f* или *ff* динамика, а със слизането на мелодичната линия динамиката също се променя в съответствие с регистъра. Началото на темата в четвърта част на Сонатата от Прокофиев е трудна за изпълнение в долния регистър, в динамика *f*, акценти и акцентиран характер (*Allegro con brio*), който Прокофиев изисква. Докато ударът с лъка, в цигулковия вариант е безпроблемен за акцентите върху четвъртините, то ударът с език при амбушюра за ниския регистър представлява голяма трудност. Изводът е, че най-големият проблем пред флейтистите в Сонатата от Прокофиев е регистърът, който невинаги е пригоден за флейта и несъответствието между регистър, артикулация и динамика. От гледна точка на регистър и динамика Сонатата е много по-удобна за цигулка, тъй като обратно на флейтата, при цигулката най-плътен е долният регистър, а най-тънък – горният. Освен това в артикулацията на цигулката има повече нюанси в сравнение с флейтата. Именно поради тази причина Давид Ойстрах е бил толкова заинтригуван от Сонатата и е държал тя да бъде преработена за цигулка. На пръв поглед Фантазията върху „Вълшебният стрелец“ изглежда технически по-трудна, отколкото реално е, а всъщност основното е, че всеки технически елемент е написан логично и съобразен с максималните характеристични възможности на флейтата. При анализиране на Фантазията от Тафанел става ясно, че е композирал за инструмент, който познава отлично с неговите възможности на динамика, регистър, артикулация и дишане.

Съпоставка между П. Хиндемит: Соната и Ф. Гобер: Соната № 2

Двете Сонати са стилово различни. Ф. Гобер пише в стила на Импресионизма – дълги пасторални фрази, изисква се много изразително

изпълнение, смени на тембри и вибрато, докато при свиренето на Хиндемит трябва да се използва много по-здрав и остър звук. Поради това Сонатата на Хиндемит има повече затруднения от гледна точка на флейтовата техника: динамиката и щрихът не са съобразени с регистъра (силна динамика в нисък регистър и тиха динамика в средния и високия регистър; staccato в ниския регистър), затруднения за пръстовата техника поради използване на неудобни алтерации и модуляции и трудни големи интервали в легато. При Хиндемит можем да видим и по-сдържаното използване на вибрато като изразно средство на звука и фразата, различно от богатството и разнообразието във френската музика (Гобер, I и II част), в която вибратото е част от тона. Соната № 2 на Ф. Гобер изпълних на 9 февруари 2018 г. с пианистка Татяна Божко в зала № 48 на НМА, а Соната на П. Хиндемит изпълних на 23 октомври 2018 г. с пианистка Светозара Тонева в зала № 48 на НМА.

Николо Паганини: 24 Каприза – Каприз No 4, съпоставка между транскрипциите за флейта на Жул Херман и Патрик Галоа

Представих сравнение на две транскрипции на един и същ каприз от Николо Паганини – No 4 – едната на Жул Херман от 1902 г. (Editions Choudens), а другата на Патрик Галоа от 1994 г. (Alphonse Leduc). Сравнявайки двете транскрипции, става ясно, че най-голямата разлика между двамата флейтисти е в самия подход и мотив за транскрипция. Жул Херман е обработил изцяло цигулаковите технически изисквания и ги е адаптирал за флейта. По този начин е превърнал цигулковите капризи във флейтови. Адаптирани са регистър, артикулация и динамика, която изчерпателно е обозначена. Патрик Галоа се опитва да имитира цигулката, доколкото това е възможно. Неговият подход към Капризите на Паганини е интересен, но въпросът е доколко е полезен, тъй като самите модерни техники не са доразвити до край. Смятам че, прекалената имитация на цигулката има негативно влияние върху флейтовата техника, напр. претоварване на амбушюра, а модерните техники често отклоняват вниманието

от самата музика на Паганини. Тъй като именно този, Каприз No 4, е много често изпълнявано произведение, присъстващо в изискванията дори в международни конкурси считам че, тази детайлна разработка и анализи са уместни и необходими във флейтовата практика.

Анализ и сравнения на творческите идеи на Ж. П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей в каденците на I част от Концерт за флейта в сол мажор, KV 313 на В. А. Моцарт

Каденците на тримата флейтисти ясно показват както творческите им умения, така и различните посоки в музикалните им идеи и солови кариери на виртуози. Най-много от тримата се отличава Дебост, който подхожда към каденците по по-педагогичен начин. Известен е с това, че разпространява френската флейтова школа в Щатите, където е бил дългогодишен професор в Оберлин Колидж. В каденците си ясно разделя дяловете, за да улесни анализа им; използва много модуляции, чиято цел е не непременно да обогатят музикално каденците, а по-скоро да демонстрира широк спектър от възможности. От композиционна гледна точка каденците му биха били много полезни за тези, които биха опитали да напишат собствени. Каденците на Рампал и Голуей свидетелстват за техните завидни солови кариери, но още в самото начало се забелязва по-голямото композиторско умение на Рампал, който запазва гениалния стил на Моцарт – семпъл и игрив, но без прекалени модуляции, орнаментации и опити за виртуозни пасажи, които изобилстват при Голуей. В идеите на Рампал се забелязва ярък композиторски талант – използването на тематичен материал, конструкциите на идеите...

Още в първите две сравнения (П. Тафанел: Фантазия върху „*Freischütz*“ и С. Прокофиев: Соната за флейта и пиано) се потвърждава тезата ми, че композиторите флейтисти пишат по-удобно за флейта – пръстовата техника е по-удобна, а динамиката и щрихите са съобразени с регистрите. След анализ и съпоставка на транскрипциите на Каприз No 4 от Н. Паганини, от Херман с тези

от Галоа, стигнах до интересното заключение, че невинаги е най-добре да се спазват максимално всички технически елементи от оригинала при транскрибиране, а също и че не всеки стремеж към новото и необичайното води непременно до по-добър резултат. За това считам, че тези от Херман са по-удачни. В последното сравнение са разгледани каденците за Концерт в сол мажор от В. А. Моцарт, които са и единствените авторски творби на прочутите флейтисти след 1950 г. - Ж.-П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей. В тях съвсем ясно прозират музикалните идеи на всеки един от авторите, както и подхода им към музиката на Моцарт и към собствените им изпълнителски стилове.

Всички анализи, сравнения и съпоставки са подкрепени с нотни примери в дисертационния ми труд.

Констатации

Изследвайки детайлно, анализирайки и съпоставяйки творческите изяви на композитори флейтисти и композитори не флейтисти, стигнах до потвърждението и до заключението на тезата ми, че флейтистите до втората половина на XX век са и композитори на флейтови произведения, а след нея са само изпълнители (с някои малки изключения), и доведе до обяснението на това явление.

При анализа на произведения от флейтисти композитори се вижда ясно, че те се съобразяват много повече с природата на инструмента:

1. В ниския регистър динамиката е по-тиха и тембърът е по-лек и матов; а във високия – по-силна и тембърът е по-остър и ярък;
2. Не се налага прекъсването на мелодичната линия за поемане на въздух;
3. Артикулацията е съобразена с регистъра и с големите интервали.
4. Виртуозните, по отношение на пръстова техника, пасажии са обикновено в „удобни“ тоналности.

Заклучение

Съпоставяйки произведения на композитори флейтисти и композитори не флейтисти, чрез детайлни анализи, с тези на композитори не-флейтисти, беше очевидно, че последните не боравят със същия усет за възможностите на флейтата като инструмент. В произведенията им често се срещат множество неудобни пръстовите комбинации, недостатъчно означени места за поемане на въздух, а също и артикулации и динамики, които не съответстват на регистъра. Това е направено в Шеста глава – Съпоставки и сравнения между произведения, включени в два от шестте концерта съпътстващи дисертацията ми – Тафанел – Прокофиев и Хиндемит – Гобер. При разглеждане на биографиите и проучване на изпълнителската и творческата дейност на прочутите флейтисти от втората половина на XX век става ясно, че те не творят като предшествениците си. Единствените им творби са школи или каденци на концерти. Кариерите им главно са насочени към изключително активна солова и оркестрова дейност, а при някои и към педагогическа. В Трета глава е представена широка панорама на дейността на най-ярките флейтисти от XX и XXI век – Ж.-П. Рампал, Е. Паю, П. Галоа, Ф. Бернолд, Дж. Голуей и А. Марион. Флейтистите композитори след 1950 г. са изключение и повечето пишат в лек жанр или в повлиян от джаза стил. Това са англичаните М. Мауър и И. Кларк, както и прочутият френски флейтист Р. Гийо. Включването им в този труд е поради тяхните ярки композиции, присъстващи на световните сцени в концерти и фестивали, и включени в един от концертите, съпътстващ тази дисертация и анализирани в Четвърта глава. Особено важно, в Пета глава на този труд, беше разглеждането на новите и популярни школи на Ф. Бернолд и П.-Л. Граф, представяйки посоката на тяхните идеи за преодоляване на инструменталните трудности и обогатяване на музикалната интерпретация на флейтовия репертоар. В тази насока е и целта на представената дисертация.

Приноси

1. В тази дисертация за първи път така мащабно е представена широка панорама на флейтовото изпълнителско изкуство и флейтовия репертоар от художествена и техническа гледна точка, чрез детайлни анализи, констатации и мнения.
2. Прави се детайлна съпоставка чрез сравнение и анализи на произведения създадени от композитори – изявени флейтисти-изпълнители и такива от композитори не-флейтисти от една и съща (или близки) епохи – П. Тафанел: Фантазия върху „Freischütz“ – С. Прокофиев: Соната за флейта и пиано и П. Хиндемит: Соната за флейта и пиано – Ф. Гобер: Соната № 2 за флейта и пиано.
3. Поставя се за разглеждане, анализира и обяснява факта за липсата на флейтов репертоар създаден от водещите флейтисти във втората половина на XX век.
4. Разглеждат се произведенията на флейтисти композитори от XX век (след 1950 г.) - Раймон Гийо, Майк Мауър и Иън Кларк като жанрови и като изключения от т. 3.
5. Прави се съпоставка между двете популярни издания на транскрипциите на Капризите на Н. Паганини от прочутите флейтисти Жул Херман (1902 г.) и Патрик Галоа (1992 г.).
6. Разглеждат се известните школи на Филип Бернолд: Техниката на амбушюра (*La Technique d'Embouchure*) и Петер-Лукас Граф: „Пеещата“ флейта (*The Singing Flute: How to Develop an Expressive Tone*) и необходимостта от тяхното приложение в наши дни.
7. Сравняват се и анализират трите най-често изпълнявани каденци на I част от Концерт в сол мажор KV 313 на В. А. Моцарт, от Ж.-П. Рампал, Дж. Голуей и М. Дебост.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. **Стоич**, Дуня. Флейтисти композитори и композитори, пишещи за флейта. Съпоставка между Фантазия върху „Вълшебният стрелец“ на Пол Тафанел и Соната за флейта и пиано (оп. 94) на Сергей Прокофиев – В: Докторантски четения 2016, Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, София, „Мартс 09”, 2017, с. 77 – 87
2. **Стоич**, Дуня. Николо Паганини: 24 Каприза – Каприз № 4, съпоставка между транскрипциите за флейта на Жул Херман и Патрик Галоа – В: Докторантски четения 2017, Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, София, „Мартс 09”, 2018, с. 49 – 60
3. **Стоич**, Дуня. Анализ и сравнения на творческите идеи на Ж.-П. Рампал, М. Дебост и Дж. Голуей в каденците на I част от Концерт за флейта в сол мажор, KV 313 на В. А. Моцарт – прието за печат в Докторантски четения 2018, Сборник с материали от научна среща на докторанти, НМА „Проф. Панчо Владигеров”

Концертен план

1. **Концерт** с Академичен симфоничен оркестър, диригент Петър Тулешков
Концертна зала на НМА, 22 март 2017

Франсоа Девиен: Концерт за флейта и оркестър No 7 в ми минор

2. **Концерт** със Студентски щрайх оркестър, диригент Райчо Христов
Концертна зала на НМА, 3 декември 2017

Йохан Йоаким Кванц: Концерт в сол мажор

3. **Концерт** с френска флейтова музика от края на XIX и началото на XX век,
Татяна Божко – пиано

Зала No 48 на НМА, 9 февруари 2018

Пол Тафаенел: Фантазия върху „Freischütz“

Филип Гобер: Фантазия

Пол Тафанел: Анданте Пасторал и Скерцетино

Филип Гобер: Соната № 2

4. **Концерт** с Академичен симфоничен оркестър, диригент Петър Тулешков
С участието на Дамян Апостолов, флейта

Концертна зала на НМА, 14 март 2018

Франц Доплер: Анданте и Рондо за две флейти и оркестър

5. Концерт с флейтова музика от XX век, Светозара Тонева – пиано

Зала No 48 на НМА, 23 октомври 2018

Паул Хиндемит: Соната

Анри Дютийо: Сонатина

Франк Мартен: Балада

6. **Концерт** с произведения в лек жанр на флейтисти композитори от XX век,

Емил Вучев – пиано

Зала No 48 на НМА 3 декември 2018

Майк Мауър: Соната Латино

Раймон Гийо: Фантазия

Иън Кларк: Мауа за две флейти и пиано

с участието на Дамян Апостолов, флейта