

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра музичного мистецтва

**НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА ХХ-
ПОЧАТКУ ХХІСТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітньо-професійної (наукової) програми

Музичне мистецтво

Коломієць Єлизавета Андріївна

Керівник: кандидатка мистецтвознавства,

доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент: кандидатка педагогічних наук,

доцентка Центральноукраїнського

державного педагогічного університету

ім. Володимира Винниченка

Шевцова О. Б.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Передумови й особливості флейтового виконавства	7
1.1. Флейтове виконавське мистецтво: історико-культурні особливості становлення	7
2.1. Особливості флейтового виконавства XVII – XIX століття: характер академізації та конструктивні перетворення.....	14
РОЗДІЛ 2. Новітні тенденції флейтового виконавського мистецтва XX – початку XXI століття	20
2.1. Флейтове виконавство в музичній культурі XX століття.....	20
2.2. Флейтова музика другої половини XX – початку XXI століття: джаз та World music.....	25
РОЗДІЛ 3. Розвиток флейтового виконавського мистецтва України	33
3.1. Флейтове виконавство в мистецькому середовищі України XX століття.....	33
3.1. Флейтове виконавське мистецтво в сучасній Україні.....	37
ВИСНОВКИ	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	44
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності.....	50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи стан сучасної музичної культури та враховуючи надбання минулих епох, можемо спостерігати очевидний процес активного пошуку інноваційних форм, гармоній, структури композиції, мелодичних ліній, ритму, що призвели до значного накопичування нових композиційних й мовних елементів упродовж ХХ – початку ХХІ століття.

Після тривалого процесу становлення, розвитку й академізації, сучасне флейтове виконавство являє собою професійне музичне мистецтво, яке невпинно продовжує свою культурно-просвітницьку діяльність серед слухацької аудиторії. За рахунок безперервної, інтенсивної конкуренції та боротьби за збереження й розширення компетентної публіки а також варіювання сольної та ансамблевої практики, сучасний флейтист має володіти комплексом теоретико-практичних навичок, які забезпечать його здатність відповідати усім мистецьким запитам сучасного суспільства.

Загалом, сучасне флейтове виконавство можна характеризувати як складну жанрово-стильову систему, розвиток якої відбувається в багатьох напрямках і має широкі перспективи для майбутньої професіоналізації. Кількість векторів, де можливо реалізувати увесь потенціал цього інструмента не обмежується виключно академічним виконавським мистецтвом, а простягається від естрадного до етно-фольклорного, що говорить про його неабияку універсальність й багатогранність. До того ж, актуальні художньо-естетичні аспекти розвитку флейтового виконавства вказують на неминучу модифікацію техніки гри, її вдосконалення, розширення низки індивідуальних рис, що так чи інакше призведе до пошуку нових напрямів реалізації потенціалу інструмента.

Враховуючи вказані факти, питання дослідження розвитку флейтового виконавства упродовж ХХ – початку ХХІ століття являється

вкрай актуальною темою. Крім того, тематика роботи дозволяє не тільки простежити ретроспективу розвитку інструмента а й окреслити подальші орієнтири продовження даного процесу.

Так чи інакше, питання розвитку флейтового виконавства завжди привертало увагу дослідників. Зокрема проблемам його становлення у вказаний період присвячені дослідження Ю. Шутко [40], [41], [42], [43], [44], В. Богданова [2], А. Карпяка [11], [12], [13], [14], В. Качмарика [15], [16], М. Перцова [22], [23], З. Ходан [33], В. Дзисюка [5], С. Левіна [18], В. Романенка [24], Ю. Рудчука [25], Ю. Усова [31], В. Апатського [1], Н. Fitzgibbon [45], E. Pfeifer [47], A. Powell [48], E. Prill [49].

Для повноти дослідження також були використані окремі роботи таких вчених-мистецтвознавців як О. Соломонова [26], [27], [28], [29], І. Федорової [32], А. Чехуніної [34], [35], [36], [37], [38], Ю. Шелудякової [39] та ін.

Метою дослідження є характеристика особливостей розвитку флейтового виконавства у світовій та вітчизняній музичній культурі упродовж ХХ – початку ХХІ століття;

Виходячи з мети, можемо визначити наступні **завдання дослідження**:

1. Охарактеризувати історико-культурні особливості становлення флейтового виконавства у світовій музичній культурі;
2. Визначити специфіку флейтового виконавського мистецтва ХVІІ – ХІХ ст. у контексті розвитку музичної культури заходу;
3. Дослідити місце флейти у розвитку музичної культури Західної Європи та Америки ХХ століття;
4. Охарактеризувати розвиток флейтового виконавства в мистецтві джазу та World music;
5. Визначити специфіку розвитку вітчизняного флейтового виконавського мистецтва ХХ століття;

6. Дослідити сучасний стан розвитку флейтового виконавства на території незалежної України;

Об'єкт дослідження – флейтове виконавське мистецтво;

Предмет дослідження – новітні тенденції флейтового виконавства ХХ – початку ХХІ століття в Україні та світі;

У процесі роботи застосовувались наступні **методи дослідження**:

1. Загальнонаукові:

- Аналітичний;
- Узагальнюючий метод;
- Описовий;
- Метод дедукції;
- Метод абстрагування й конкретизації;

2. Емпіричні:

- Гіпотетичний;
- Метод спостереження;

Наукова новизна одержаних результатів. Згідно поставленої мети, завдань, отриманих результатів роботи а також масиву опрацьованих джерел, можемо стверджувати, що дана робота являє собою комплексне дослідження, присвячене проблемі розвитку й виявлення новітніх тенденцій розвитку флейтового виконавського мистецтва ХХ – ХХІ століття, що являється досить актуальною темою для сьогоденної мистецької науки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема, обрана для написання даного дослідження узгоджена з науковою програмою підготовки фахівців спеціальності 025 «Музичне мистецтво» другого рівня вищої освіти «Магістр», й відповідає науково-дослідній тематиці кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ХДУ.

Практичне значення одержаних результатів. Результати роботи можливо використовувати у якості теоретичного додаткового теоретичного матеріалу під час вивчення теоретичних дисциплін у закладах вищої та спеціальної освіти музично-мистецького спрямування. Крім того, актуальність дослідження доводить можливість подальшої роботи над даною темою, що розширює перспективи подальшого практичного значення.

Апробація результатів роботи виконана за рахунок публікації наукової статті «Розвиток академічного флейтового виконавства ХХ – початку ХХІ століття» у часописі «Магістерські студії», вип. ХХІІ, Херсонського державного університету. Крім цього, 11 листопада 2022р. авторка даного дослідження брала участь у Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції (з міжнародною участю) «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи».

Структура дослідження. Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, кожен з яких має 2 підрозділи, висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи складає 49 сторінок, основний текст викладено на 43-х сторінках. Список джерел складає 49 позицій.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕДУМОВИ Й ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Флейтове виконавське мистецтво: історико-культурні особливості становлення

Визначення тих чи інших аспектів розвитку флейтового виконавства досліджуваного періоду неможливе без розуміння особливостей становлення й розвитку цього музичного інструмента в полі світової музичної культури.

Одними з найдавніших різновидів музичних інструментів, поряд з ударними, дослідники вважають саме духові музичні інструменти, історія створення яких сягає первісної доби. Конструкція тогочасних духових музичних інструментів являла собою примітивний вигляд і являла собою роги крупної рогатої худоби, мушлі, кістки і т. д. Використання подібних духових інструментів вважалось обов'язковим для багатьох представників пізнього кам'яного віку, тогочасних служителів культу і т. д., враховуючи постійну потребу в полюванні, церемоніях а також різноманітних обрядах. Окремої уваги заслуговують певні модифікації палеолітичних флейт (багатоствольні, повздовжні й поперечні), які мали досить близький вигляд до сучасних модифікацій.

Флейтове виконавство античного періоду характеризувалось розповсюдженням інструмента на території країн Сходу, Південної Африки, Індії, тощо. Дослідникам достеменно відомі факти використання кількох видів флейт, зокрема: глиняні, поперечні, очеретяні, кістяні, металеві і т. д. Загалом в античній цивілізації практика шанування музичних інструментів було на досить високому рівні. Так, на території давньої Греції, рівень розвитку музичної культури був досить високим,

що і пояснює інтеграцію гри музикування в програму Олімпійських ігор. Крім того, флейтове виконавство займало особливе місце під час проведення Піфійських ігор, організовуваних на честь культу Аполона і сюжету його перемоги над драконом Піфоном [31 , с.7].

Починаючи від моменту падіння Західної Римської імперії, доба античності поступово змінюється епохою середньовіччя, що зумовлює ряд змін і перетворень в середовищі музичної культури, враховуючи активну дифузію в етнічному складі тогочасного населення Європи (мова про велике переселення народів III-VII ст.)

Дослідження середньовічного флейтового виконавства окремими науковцями зводяться до думки, що зростання впливу християнства, його вплив на соціально-політичні процеси тодішніх держав не сприяли поширенню виконавського мистецтва гри на флейті. Як приклад, видатний філософ доби раннього середньовіччя Тома Аквінський у своїй роботі «Сума Теології» розмірковував на тему цензурування й заборону музичних інструментів (антична кіфара та флейта), пояснюючи це тим, що останні мали суттєвий вплив на духовний стан будь якої людини, підсилювали пристрасті, тяжіння до гріха і т. д., що заборонялось ранньохристиянськими догмами і суперечило постійному прагненню до аскетизму [10, с. 292].

Подібні заборони інструментальної музики існували і в музичній культурі Київської Русі, що докладно досліджується сучасним українським музикознавцем О. Б. Соломоною, яка зазначає, що основною причиною заборони було переконання служителів церкви в тому, що «...інструменталізм <...> – безпосередній супутник засудженого церквою скоморошества, танцювальної царини... » [27, с.110].

Ті чи інші аспекти, які зумовлювали досить негативне відношення й заборону інструментальною музикою, на думку дослідниці Чехуніної А. [37], являється саме психологічна установка, котра (згідно тверджень науковиці) виступає в ролі регулятивного механізму людської

поведінки й корегуючи та формуючи напрямок її виборчої активності а також музичного сприйняття.

Деградація музичного сприйняття середньовічного суспільства, зумовлена діями тодішньої католицької церкви, пояснюється саме духовними й ментальними психологічними установками людини. Зокрема, А. Чехуніна доводить, що істинна причина й мета усілякого музикування полягає в уславленні Бога й звільнення свідомості людини [35. С. 143].

Вивчення питання становлення й конструктивного розвитку флейти в країнах західної Європи (Австрія, Німеччина, Італія, Франція, Англія), що бере свій початок від XII й триває до XVIII століття дозволяє визначити наступні питання:

1. Яку нішу займала флейта в середовищі тогочасних музичних інструментів?
2. Які особливості академізації флейти на шляху її розвитку?
3. Яка специфіка формування методичного базису флейтового виконавства?

Виокремити ті чи інші особливості розвитку даного музичного інструмента можливо, спираючись на дослідження й історичні трактати таких музикантів, науковців, як С. Левін, Т. Ліванова, Ю. Усов, В. Богданов. В. Захарова, М. Сапонов, В. Березін, В. Апатський, Ю. Шелудянкова, В. Качмарик, К. Закс, Н. Тоф, Д. Боланд, Л. Де Лоренцо, Р. Браун.

У науковому полі існує кілька версій щодо появи поперечної флейти на території Західної Європи. Згідно однієї з гіпотез, цьому сприяли тісні зв'язки з Візантією й Азією. Дослідник чеського походження А. Модр припускає, що флейта розповсюдилась європейськими територіями за часів релігійних він, що мали назву «Хрестові походи» і тривали з другої половини XI майже до кінця XIII

століття [26 с. 88] а також внаслідок арабської колонізації піренейського півострова. Відомий німецький музикознавець першої половини ХХ століття К. Закс вважав флейту надбанням середньовічних військових, своєрідним трофеєм. У підтвердження своєї гіпотези, вчений наводить приклади зображень з низки тогочасних рукописів (таких як «Hortus deliziarum») і намагається довести, що тодішня поперечна флейта являє собою так званий «пастушачий інструмент», шлях якого проходив через південну Німеччину, Богемію, Угорщину (у згаданих регіонах домінуючим видом господарства було саме тваринництво, що зумовлювало наявність значної кількості пастухів, які популяризували інструмент), а згодом досягла свого широкого розповсюдження по усій території Європи. Варіації назв флейти, що мали різномовне походження доводять наведену гіпотезу й перекладаються наступним чином:

- «*german flute*» (анг.);
- «*flute allemande*»(фр.);
- «*flaute allemande*»(іт.);
- «*flote traversire*» (нім.) або ж «*querflote*»; Також широко використовувалась назва «*zwerchpfeife*» - «нерівна дудка»(нім.) [1, С. 100-101];

Про конструктивні особливості флейти середньовічного періоду також можна дізнатись, проаналізувавши наявні зображувальні джерела відповідного історичного періоду. З подібних джерел дізнаємось, що тодішня флейта виготовлялась з мнolitної частини деревини, отвори різьбилися на бічній верхній стороні (останніх налічувалось 6 а також окремий отвір для надходження повітря). Специфічний звук а також унікальні темброві характеристики досягались за рахунок діаметру вхідного отвору а також циліндричному свердлінню [18, с. 36].

Згідно східних конструктивних традицій виготовлення духових музичних інструментів, флейту музиканти мали тримати з лівого боку, що

суперечить сучасному способу постановки (на правий бік). Останнє твердження ще раз підтверджує наведені вище гіпотези, що стосуються походження й шляху проникнення поперечної флейти на територію Європи.

І тим не менш, до моменту завершення кампанії хрестових походів, які остаточно припинились у кінці XIII століття, такими назвами як *pfife*, *schwegel* (нім.), *fistula*, *pipe* (лат.) фактично називали будь які духові музичні інструменти, котрі темброво й конструктивно, хоч і віддалено, але нагадували флейту й звучали у відповідному регістрі. Одним з таких інструментів була й поперечна флейта, максимально подібна до сучасного її вигляду. Подібна ситуація з незрозумілістю інтерпретації простежувалась упродовж XII – XVII століть.

Розглядаючи роль флейти за часів середньовіччя, слід наголосити на тому, що даний інструмент більшою мірою використовувався як у якості світського (для музикування при дворі правителів а також тогочасних вельмож) так і для народного виконавства (значний вплив на розповсюдження інструмента справило поширення європейського феодального устрою, яке хронологічно співпадало з процесами інтеграції флейти в тогочасне суспільство).

Цікавим аспектом вважається взаємодія й сприйняття тогочасної музики церквою, оскільки її роль у розвитку тодішнього суспільно-політичного й культурного устрою досить важко переоцінити. Так, у духовній традиції Західної Європи (католицизм) кожному з наявних у тогочасному вжитку музичних інструментів надавалось особливе релігійне й глибоке символічне значення. Флейті надавали значення «плачу за для приєднання до вічної радості» [18, с. 34].

Не останню роль у процесі становлення й популяризації флейтового виконавства відігравали тогочасні освітні осередки. Зокрема, значний попит флейта мала у тодішніх студентів, які повсякчас перебували у тісному контакті з музичним середовищем власних міст [1, с. 84].

Ще одним цілком вірогідним аспектом, який вказував на причину неабиякої популярності флейти була її низька вартість, у порівнянні з тогочасними струнними інструментами. Крім того, ціна безпосередньо зумовила його появу в «арсеналі» тогочасних музикантів-мандрівників (гальярди та ваганти), які, зазвичай, надавали перевагу легким й компактним інструментам.

Значної популярності й розповсюдженості флейтове виконавство досягло у військовому середовищі, де найчастіше застосовували її більш простий різновид, який отримав назву «fife», що у перекладі означає «дудка».

Не дивлячись на згадану роль військових а також церкви у ході розвитку й становлення європейської флейти, пріоритетне місце у цьому процесі відіграли саме музиканти-мандрівники (які виступали культурним рушієм середньовічного мистецтва). Чисельні менестрелі, жонглери, шути, інші артисти являли собою основу тогочасної мистецької спільноти, розповсюджуючи в суспільному середовищі усі відомі на той час різновиди музичних інструментів, серед яких особливе місце займала саме поперечна флейта.

Важливо, що у період середньовіччя різні конструктивні модифікації флейти використовували у численних ансамблевих колективах, побутовій музиці, у групі з ударними цей інструмент часто з'являвся у військовому музикуванні. Враховуючи невисоку ціну й широку розповсюдженість, подібний інструмент користувався неабиякою популярністю серед усіх верств населення тогочасної Європи. До того ж, темброві характеристики й очевидна «прибутковість» флейтового виконавства тільки підживлювали суспільний інтерес, у порівнянні з іншими тодішніми інструментами. Відомий французький поет другої половини XIV – початку XV століття Е. Дешан зазначав: «<...> за для максимально заробітку, хорошого життя, купівлі одягу,

статків, друже, маєш навчатись грі на флейт, оскільки вельможі завжди охоче дослухаються до флейти <...>» [26, с. 173].

Враховуючи наявну інформацію з середньовічних джерел, конструктивні особливості флейти упродовж згаданого періоду зберігалась майже в незмінному вигляді, а саме:

- Корпус інструмента виготовляли з цільної частини деревини (дослідник С. Левін стверджує що використовували бук, тоді як В. Апатський схильний вважати, що це було чорне дерево або ж самшит) [1. с. 101],[26, с. 36];
- Налічувалось 6 отворів для гри, розташованих в одну лінію, що закривались за допомогою пальців музиканта а також окремий отвір, через який потрапляло повітря;
- Свердлення отвору було досить вузьким і, ймовірно, циліндричного типу. У випадку з флейтою військового зразка, висвердлений отвір був ще більш вузьким, на відміну від світського інструмента;

Важливо розуміти, що подібно до інших духових інструментів, відомих у середньовіччі, поперечні флейти виготовлялись в абсолютно довільних розмірах. Потреба у більш точних конструктивних стандартах й налаштуванні інструмента виникла лише в епоху Відродження, коли й були визначені певні «стандарти» у відношенні духових та інших сімейств музичних інструментів.

З початком епохи Ренесансу, місце й роль музики інструментального напрямку неспинно підвищувалась. Тогочасні твори вокального спрямування могли бути виконанні в колективі з будь яким інструментальним колективом у відповідній теситурі. Останнє стало значним рушієм у процесі формування як окремих сімей споріднених інструментів так і змішаних ансамблів. Тодішні музиканти-виконавці

досить швидко навчилися використовувати наявну тембральну специфіку флейти, особливості її фактури і т. д [19].

Саме на рубежі XV- XVI століть починається створення збірок інструментальних творів, під час створення яких тодішні композитори враховували конструктивні й темброві особливості кожного інструмента.

Загалом, епоха Відродження вважається досить продуктивним етапом для розвитку флейтового виконавства. У цей час активно формувався напрям світської музики, що дозволило створювали ансамблі, зокрема духові. Кількість виконавців а також різновиди музичних інструментів, ситуційно наближали їх до статусу окрестру. Згаданий етап серед дослідників історії флейтового виконавства вважається періодом розвитку звуко-інтонаційних й виражальних можливостей флейти а також спроби формування сучасного духового оркестру.

1.2. Особливості флейтового виконавства XVII – XIX століття: характер академізації та конструктивні перетворення

Початок XVII століття ознаменував новий, важливий етап розвитку флейтового виконавського мистецтва, враховуючи активний стрибок у професіоналізації інших напрямів мистецтва, таких як театр, образотворче мистецтво і т.п., успіх яких залежав від формування стійких засобів музичного вираження а також зміни в естетичній специфіці епохи.

Крім зазначеного, у цей час виникли принципово нові музичні жанри, такі як симфонії, опери, сонати, ораторії, кантати, тощо, а також, що не менш важливо, остаточно утвердилось письмо гомофонно-гармонічного типу.

Справжнім рушіями тогочасного флейтового виконавства дослідники-мистецтвознавці вважають плеяду барокових композиторів,

серед яких Ж. Б. Люллі, К. Монтеверді, Г. Перселл, Перший відомий своєю оркестровою реформою, у процесі якої відбувся поділ на усіх наявних інструментів на групи духових (дерев'яних), мідних духових та струнних. Клаудіо Монтеверді у процесі своєї творчо-реформістської роботи успішно поділив інструменти оркестру на групи духових й смичкових інструментів. Крім того, композитор активно використовував їх нові конструктивні модифікації, сміливо залучаючи до виконавської практики. Визначаючи новаторський внесок англійського композитора Генрі Персела, можемо стверджувати, що у його доробку налічується велика кількість інструментальних творів для флейти а також значний масив музичних творів вокального та театрального жанру.

Серед відомих тогочасних флейтистів-виконавців можемо згадати відомих Фільбера та Декато - музикантів, чий високий професіоналізм й новаторські ідеї здіймали тогочасне флейтове виконавство на новий рівень [39].

З вказаного вище, можемо зробити висновок, що усі зазначені митці епохи бароко доклали значних зусиль для процесу становлення, розвитку й поступової академізації флейтового виконавства, залучаючи принципово нові рішення, інтегруючи флейту в склад оркестру, що дозволило досягти нових висот у цьому процесі і сформувати певний комплекс виконавських традицій [13].

Стрімкий процес розвитку флейтового виконавства на оркестровому й сольному рівнях сприяв до поступової конструктивної еволюції інструмента. Починаючи з XVII ст. в тогочасні оркестрах міцно закріпилась поперечна флейта. Подібне рішення можна пояснити кількома факторами, зокрема [19], [1]:

- Більш зручною конструкцією (поперечну флейту зазвичай виготовляли з цільного шматка деревини, різблячи 6 отворів для гри та один для потрапляння повітря, у той час як її корпус звужувався у напрямку кінця інструмента);

– Базовим звуком флейти даної конструкції традиційно було *re* першої октави. Однак, вже перші приклади модернізації, які провадили французькі майстри, зокрема у 1695 року, стосувались додавання нового клапану (*re*-дієз), який дозволив розширити інтонаційний діапазон інструмента на 0.5 тона. Цікаво, що нові конструктивні зміни (поперечна флейта мала корпус, який складався з трьох частин) дозволили швидко варіювати стрій інструмента шляхом заміни центральної частини [31].

Не дивлячись на широке застосування флейти в якості народного інструмента, зберігаючи середньовічну практику, в професійному середовищі інструмент використовувався, більшою мірою, в ролі оркестрового, де була задіяна, переважно, тільки в тональностях *D-dur*, *G-dur*, *C-dur*.

Поступові зміни в конструкції поперечної флейти призвели до нагальної необхідності утворення відповідної виконавської школи й розробки методики навчання гри на інструменті. Першим відомим теоретичним посібником, присвяченому флейтовому виконавському мистецтву належить авторству французького музиканта-виконавця й педагога Луї Оттетера «Мистецтво гри на поперечній флейті». Інтонаційний діапазон згаданого інструмента, в рамках посібника, визначений в межах *D* першої октави та *G* третьої, однак тодішня практика обмежувала використання діапазону в межах двох октав.

Починаючи від середини XVIII століття, флейтове виконавське мистецтво зазнало суттєвих змін, які визначались переходом від вже згаданого гомофонного композиторського стилю на багатоголосся. Однак, активний розвиток музичної культури зумовлював необхідність нових конструктивних удосконалень поперечної флейти, оскільки інтонаційний діапазон, чистота а також присутня нерівномірність динамічних можливостей в різних октавах інструмента [13].

Досить важливою для розвитку тогочасного флейтового виконавства вважається діяльність Й. Кванца, чий навчально-педагогічний доробок складають такі праці як «Аплікатура для поперечної флейти в двох ключах» та «Досвід посібника з гри поперечної флейти» (1752 р.) [31]. Не менш важливою в дослідницькій діяльності Й. Кванца вважається робота над вдосконаленням конструкції інструмента (мова про введення гвинта з регулюючою функцією, який покращував роботу пробки, розташованої в головній частині флейти).

Науковий доробок іншого відомого флейтиста XVIII століття А. Фюрстеанау складається з навчально-методичних посібників ор. 138 «Мистецтво флейтового виконавства», ор. 42 «Школа для флейти» та цілої низки іншого подібного репертуару.

- Вагомий внесок у розвиток флейтового виконавського мистецтва, конструктивну модернізацію а також процес її академізації належить: італійцю П. Флоріо, який доповнив класичну конструкцію поперечної флейти додатковим клапаном для *Cis* нижнього регістру, який був захищений круглим футляром;
- Флейтист-конструктор німецького походження І. Тромілець а також англійський флейтист-виконавець Д. Тесіт збагатили тогочасну флейту новорозробленими клапанами *F*, а у подальшому *Ges* та *Hes*;
- Відомий музикант, датчанин П. Петерсон додав у тодішню флейтову конструкцію клапан нижнього *C*;

Згадані нововведення однозначно розширили виконавські можливості тодішніх флейтистів. Зокрема це стосується можливості виконання потрібних півтонів а також суттєвого полегшення техніки гри на інструменті, що виражається у можливості виконання хроматичних фрагментів твору а також зменшення недоліків інтонаційного характеру [1].

Основним здобутком конструктивних перетворень інструмента стало виготовлення німецьким флейтистом Т. Бемом флейти принципово нового типу. Новий інструмент мав циліндричну форму, отримав голівку збільшеного формату також набір кільцевих клапанів. Флейта Бема мала значно ширший діапазон до *C* першої до *C* четвертої октави. Не дивлячись на більш досконалу конструкцію й значно ширші можливості нової конструкції інструмента, тодішні виконавці досить холодно й посередньо сприйняли його у якості заміни минулим модифікаціям, оскільки додаткові інтонаційно-діапазонні можливості вимагали пристосування вже існуючої або ж формування нової виконавської школи. Найбільшого розповсюдження флейта Т. Бема досягла вже у першій половині ХХ століття [1, с. 137] [15].

Композиторська спадщина ХІХ – початку ХХ століття у порівнянні минулими періодами розвитку інструмента являла собою серйозний пласт творчості таких відомих митців, як Ф. Шуберт, К. Вебер, Ф. Шопен, Б. Годар, К. Рейке. Однак справжній композиторський «бум» у флейтовому виконавстві припав саме на початок ХХ століття, що цілком співпадало з розповсюдженням й популяризацією флейти конструкції Т. Бема.

Упродовж другої половини ХІХ століття флейта поступово перетворюється зі звичайного оркестрового інструмента на повноцінний сольний, в межах тодішньої академічної мистецької спільноти.

Одним з найвизначніших композиторів другої половини ХІХ століття, чия творчість чинила значний вплив на загальний розвиток Флейтового виконавства була творчість К. Дебюссі, зокрема відома прелюдія до твору «Південний відпочинок Фавна» (1892-1894 рр.) фактично стала відправною точкою абсолютно нового етапу розвитку поперечної флейти, як сольного інструмента. Іншими творами у композиторському доробку, які справили значний вплив на флейтове виконавство стали: «Флейта Пана», вокальний цикл «Пісня Білітіс»,

«Сірінкс» та ін, більш детальний огляд яких поданий у наступному розділі дослідження [13].

Подальший активний розвиток флейтового виконавства пов'язаний з діяльністю композиторів імпресіоністів, які активно залучали поперечну флейту до своїх творів, значно інтенсифікуючи процеси академізації інструмента. Найвидатнішими представниками французького імпресіонізму (тодішня Франція займала провідні позиції у питанні розвитку й академізації флейтового виконавства), які активно інтегрували флейту до своїх музичних творів були А. Жоліве, Ж. Ібер, Е. Боза, Ф. Пуленк, Г. Форє, А. Онегер, Ж. Ю, С. Шамінад, Д. Мійо, Ж. Муке, А. Дютійо та ін [1].

Підсумовуючи вищевказане, можемо зазначити, що упродовж XVII – XIX століть флейта пройшла складний шлях становлення, академізації й остаточного закріплення на тогочасній мистецькій арені, що дозволило їй стати повноцінним оркестровим інструментом першого плану, що стало можливим завдяки багатьом композиторам, науковцям й педагогам досліджуваної епохи.

РОЗДІЛ 2

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1 Флейтове виконавство в музичній культурі ХХ століття

З урахуванням поступової зміни естетичних парадигм, що призвело до народження й популяризації принципово нових мистецьких напрямів, роль флейти в тогочасному мистецькому середовищі почала зростати. З кожним роком її злет в музичній культурі ХХ століття ставав усе помітнішим.

Згадана в минулому розділі реформа Теобальда Бема, пов'язана з суттєвими змінами в конструкції інструмента, що призвело до значного розширення звукового діапазону, не тільки отримала високу оцінку, а й стала імпульсом до подальшого вдосконалення флейти у дослідженому ним напрямку. Інструмент із виключно оркестрового знову стає концертним, набуваючи рис самодостатності й статусу віртуозного.

«Нова» музична культура, загалом, закриває очі на недоліки, які неодноразово ставали предметом критики флейти з боку композиторів й музикантів минулих періодів (міфопоетична аура, ностальгічно затишна приватність). При цьому, останні не тільки прощаються і виправдовуються, але й поступово перетворюються на переваги [4].

Свідченням популярності флейти на початку ХХ століття можемо вважати появу в мистецькому середовищі цілої низки опусів, що містять яскраві образи гри на флейті та флейтиста, які певною мірою поетизують флейту, перетворюючи її на характерний персонаж. Інтерес до інструмента об'єднує майстрів найрізноманітніших, часом протилежних напрямів: як радикальних, так і охоронних й ретроспективних. Флейта звучить у музичному театрі, оркестрі, з оркестром, в ансамблях і, а також

у форматі соло. Крім того, значним чином оновлюються виразні ресурси інструменту а також комплекс виконавських прийомів [15, с. 483].

Значним імпульсом, що призвів до відродження флейти слід вважати творчість К. Дебюссі. Флейта, згідно задуму композитора, розкриває свій семантичний потенціал, пов'язаний із міфологічним підтекстом, в умовах нового інтонаційного підходу. Мелодія поєднує дві улюблені ладові сфери композитора – пентатоніку й хроматику (програш нібито "вписаний" у тритон). Популярність тогочасних опусів була неймовірно велика, поряд з якою синхронно зростав престиж і повага до флейти серед музикантів.

На межі ХІХ - ХХ століть, К. Дебюссі неодноразово звертався до використання флейти під час створення власних творів. Вокальний цикл "Пісні Білітіс", покладений на вірші відомого поета П. Луїса, складається з трьох мініатюр (перша з них - "Флейта Пана") для голосу, двох флейт, двох арф й челести. Дебюссі розвиває знайдене в "Післяполудні фавна" - стилізовану флейтову ідентичність, просякнуту символічним змістом [48, с. 203].

Важливою датою у процесі розвитку флейтового виконавства досліджуваного періоду є 1912 рік, коли Дебюссі наважується вивести інструмент на концертну естраду без супроводу в рамках п'єси "Сірінкс". Згадана подія послугувала певним рубежем в історії самовизначення інструменту. Ще за часів барокових майстрів сольні партії флейти звучали виключно в інструктивних опусах. Дебюссі, використовуючи свою творчість як інструмент зміг створити певний прецедент, поклавши початок новій хвилі сольного флейтового виконавства, яка простягається у своєму стрімкому розвитку аж до сучасності і на даному етапі не передбачає послаблення активності.

Згадані музичні твори характеризуються легким прочитанням, віртуозністю й мелодійністю, за якими проглядає символістське тяжіння до недосяжного. Мелодійна структура "Сірінкса" успішно поєднує

сучасну ладово-інтонаційну й квазі-архаїчну складність. Найбільш зручними для виконання К. Дебюссі вважав короткі віртуозні фрази й завжди уникав тривалої кантилені. Подібного стильового забарвлення композитор дотримувався і в останньому своєму творі за участю флейти – меланхолійної тріо-сонати (1915) [1. с. 112].

Меншою мірою представлена флейта у творчості М. Равеля. І тим не менш, не можна ігнорувати незвично низьку, матово забарвлену, полярну до стилю Дебюссі протяжну мелодію флейти на початку "Болеро" (1928), досить таємничу сольну тему в "Сцені у священному гаю" балету "Дафніс і Хлоя" (1912).

Підвищена увага до інструменту помітна й у творчості пізньоромантичного покоління початку ХХ століття. Г. Малер у своїх симфонічних партитурах часто застосовує флейтовий тембр, традиційно у зв'язку із образністю музики лісу, тематики природної чистоти. Однак у драматичних моментах він змушує інструмент звучати досить високо й різко (П'ята симфонія), а часом парадоксально низько (у "Траурному марші в манері Кало" з Першої симфонії флейта ніби ховається під гротескною маскою), що цілком поєднується з панівними ідеями музичної культури ХХ століття [48].

Схвально оцінені, красиві й виразні оркестрові поєднання за участю флейти залишив і Р. Штраус. Важливим є той факт, що композитор інтегрує принципово нові прийоми гри на флейті. У симфонічній поемі "Так говорив Заратустра" (1896) звучить тремоло на одному звуці з ударом язика. У "Дон Кіхоті" (1897) використовується прийом *Flatterzunge* для наслідування шуму млина. Отже, з упевненістю можемо сказати, останні видатні представники епохи романтизму зробили значний внесок у формування нового флейтового виконавського середовища. Визнаний на світовому рівні майстер-неокласик І. Стравінський досить часто використовує флейту в різних творах для специфічного інструментального складу, що досить характерно для його

творчості 20-х років ХХ століття. Серед усього розмаїття музичних інструментів, композитор віддавав перевагу саме духовим [31].

Симфонії духових пам'яті К. Дебюссі (1919-1920) мають молитовно-ритуальний характер, на зразок французького метра відкриваються флейтовим наспівом, досить мелодійним і зрозумілим.

"Це слід вважати чистою музикою, - зазначає композитор в одному з інтерв'ю інтерв'ю. - <...> я досить часто намагався створити щось, що нагадує атмосферу церковної музики, але без її зайвої релігійності... Це твір суворий, терпкий, але непідробний" [30, с. 54].

Не випадковий і той факт, І. Стравінський у "російський період" творчості, у своєму найвідомішому балеті "Петрушка", мелодію Фокусника, який оживляє ляльок дотиком інструменту, надає саме флейті, виводячи її на передові позиції серед інших інструментів. У більш пізні періоди своєї діяльності, композитор знову звертається до флейтового звучання в серійних Шекспірівських піснях для дуету вокалістів й ансамблю з флейтою, в Епітафії князю Фюрстенберзькому для флейти, кларнета й арфи.

Флейта завжди була важливою складовою й активним учасником симфонічних, камерних і концертних складів у творах П. Хіндемита, де інструмент виступає як у якості сольного так і ансамблевого. Композитор, який написав сонати майже для усіх інструментів, не обділив своєю увагою і флейту. Хіндемиту належать два твори для флейти і фортепіано: Соната (1936) і "Відлуння" (1942), де досить вдало знайшли своє втілення протокласичні принципи мислення: варіативність й поліфонізація, а також барокова імпровізаційність. Наступним кроком до посилення позицій флейти стало створення П. Хіндемітом опусів для ансамблю флейт у 1920-ті роки. Також канонічна сонатина для двох флейт демонструвала стильовий перехід від розгорнутої поємності епохи романтизму до наповненої та досить якісної структури твору, від густої й

досить міцної структури до чіткої лінійності. Дещо пізніше, у доробку композитора з'являються близько восьми п'єс для флейти соло.

У діяльності «Французької шістки» (фр. «Les Six»), до складу якої входили послідовники відомого композитора Еріка Саті, зокрема: Луї Дюрей, Жорж Орік, Франсіс Пулінк, Артур Онеггер, Даріус Мійо, Жермен Тайфер), яка відбувалась на стильовому фронті неокласицизму й урбанізму, флейта також посідає важливе місце. Реабілітуючи жанри чистої музики, французькі композитори акцентують у звучанні флейти виключно інструментальний аспект. Так флейтова монодія поступово позбавляється від міфо-поетичної специфіки. Змістовою домінантою музики стає інтелектуально-духовне усвідомлення сучасною людиною з космополітичними поглядами, що змінюється на очах. У такому руслі написані флейтові твори Ф. Пуленка, Д. Мійо, Ж. Тайфера. Знову ж так, саме під значним впливом К. Дебюссі створено сольний "Танець кози" А. Онеггера, де поєднуються антична ідея та досить помітна постімпресіоністична ритмічна активність [1], [48 с. 100].

Рубіжний 1912 рік, що приніс "Сірінкс" К. Дебюссі, став знаменним завдяки ще одній композиції, твору австрійського композитора А. Шенберга "Місячний П'єро», який в середовищі критиків та поціновувачів напряду отримав характеристику "біблії музичного експресіонізму". Унікальний виконавський склад твору (ансамбль солістів), як відомо, включає флейту і флейту-пікколо. З позиції самовизначення інструмента цей опус особливо важливий, оскільки в ньому відбувається введення флейти в зону нової атональної звуко-інтонаційної й висотної організації. Завдяки інструментальному супроводу композитор створює досить моторошну атмосферу місячної мани, в якій так ефектно «вража» слухача. Автор наказує "створювати настрої і характер... виходячи не зі змісту слів, а тільки з музики" [4].

Так виявляється основа для цілого корпусу експресивних флейтових мелодій, утверджуючи флейту, що кричить, божеволіє, іронізує.

З досліджених вище фактів робимо висновок, що до початку XX століття флейта пройшла величезний шлях еволюції від суто оркестрового інструменту до можливості використовувати складні партії соло, сому сприяла творчість відомих композиторів XX століття. Оркестровий інструмент, що діє в межах діатонічну кантилени, здебільшого в ключі пасторальної семантики, перетворюється на яскравий оркестровий контраст з характерними образами античної специфіки, поєднанням архаїчного уникнення тонкої хроматизації. Вирішальним моментом стало відокремлення флейти у якості соло інструмента. Як наслідок флейта, упродовж XX століття, виступає в якості ансамблевого й концертного інструмента, який виявляє себе досить віртуозним, засвоюючи складні технологічні та композиційні завдання. Далі флейта представляється учасником ансамблю нового типу, наприклад якого охоплює емоційні крайнощі, яким характерне атональні властивості. На наступних етапах свого розвитку флейта проходить тривале випробування на художню "міцність" в екстремальних умовах музичного авангарду середини XX століття - випробовування новими композиторськими техніками та експериментальними виконавськими а також досить впливовими стилями, такими джаз та world music.

2.2 Флейтова музика другої половини XX – початку XXI століття: джаз та World music

Флейтове виконавство у представників мистецької спільноти повсякчас асоціюється з функціональністю, універсальністю, розвиненими полістильовими якостями, які так чи інакше проявлялись на шляху академізації інструмента і досягли свого піку у минулому столітті,

до сьогодні популяризуючи флейту як в середовищі музикантів так і перед широким загалом.

Початок ХХ століття ознаменував різку інтенсифікацію культурних процесів, що призвело до активного розвитку тогочасної музичної культури і, як наслідок, появи нових музичних напрямів й стилів, серед яких одним з найвпливовіших вважається джаз. Утворений як синтез афроамериканського фольклору та європейської гармонії, джаз швидко знайшов прихильників серед тогочасних шанувальників музики танцювального жанру.

Неабияку роль у процесі розвитку джазу відіграла саме флейта, яка поступово інтегрувалась в новоутворене середовище, доповнивши власним колоритом. Незважаючи на те, що деякі ранні аранжування джазових регтаймів містять партії флейти або пікколо, до 1920-х років цей інструмент вкрай рідко використовували в джазових ансамблях, а в ролі сольного інструменту всерйоз почали сприймати і зовсім лише з 1950-х.

Порівняно невелика гучність разом з відсутністю засобів посилення звуку не давали змоги банд-лідерам включати флейту у свої аранжування. Сьогодні, з появою спеціалізованих мікрофонів, джазовий флейтист у змозі висловити у своєму соло такі тонкощі та нюанси, про які на початку ери джазу не можна було й подумати. У галасливих джазових танцювального формату, що були досить популярні у 20-30-х рр. ХХ ст. єдиними соло інструментами могли бути труба, тромбон і саксофон, оскільки їхнє звучання було здатне без застосування будь-якого підсилення забезпечити достатній рівень звуку [48].

Враховуючи згадану складність, вкрай нечисленні партії, що були написані в той час для флейти, зазвичай виконувалися саксофоністом. Однак, незважаючи на всі нюанси, на початку 1920-х років почала формуватися невелика група піонерів-ентузіастів, прихильників джазової флейти. Крім того, сприятливим аспектом можна вважати те, що флейта

в джазовому ансамблі здебільшого досить вигідно сприймалась у якості цікава новинка.

Перший відомий запис джазового соло на флейті належить кубинському кларнетисту А. Сокарасу. Йдеться про композицію "Shootin' The pistol", записану 1927 року бендом К. Вільямса. Але ж, безсумнівно визнаючи важливий внесок ранніх музикантів, більшість джазових істориків першим джазовим флейтистом вважають відомого саксофоніста В. Карвера. У 1930-х роках митець брав участь у великій кількості записів з різними джазовими музикантами й ансамблями [45, с. 219].

У 1940-х роках до успішного біг-бенду Лайонела Гемптона долучився мультиінструменталіст Джером Річардсон, який записав флейтове соло в композиціях "Kingfish" (1949) а також "There will never be another you" (1950)

Наприкінці 1940-х років почали набувати широкого поширення високоякісні мікрофони та звукові системи, що дозволили флейті повільно, але вірно набути репутації багатогранного і виразного джазового інструменту.

Початок 1950-х років збігся з піком "доби бібопа" (досить відомого джазового напрямку), коли такі музиканти, легенди мистецтва джазу - піаніст Б. Пауелл та саксофоніст Ч. Паркер знаходились у своєму творчому зеніті. Це десятиліття було також ознаменовано початком впливання в джаз латиноамериканської музики, більшою мірою завдяки новаторській діяльності трубача Дізі Гіллеспі [48].

У цей активний і спонукальний на вчинки час джазові музиканти прагнули розвивати все нові й нові музичні напрямки. Найважливіші та найвідоміші з цих змін відбулися в Каліфорнії, в Лос-Анджелесі та його околицях. У результаті виник стиль «*west-coast*», також відомий як *cool jazz*. Новий напрямок виник під сильним впливом розслабленого і химерного звучання тенор-саксофоніста Л. Янга. У світлі цієї стильової особливості звучання флейти виявилось дуже доречним. Окрім вже

згаданого, у даний період здобули популярність флейтисти Б. Колет та Б. Шенк.

Так, Б. Колет став першим джазменом, який записав альбом за участю всіх флейт оркестрового сімейства. У другій половині 1950-х роль флейти у великих ансамблях змінилася: на альбомі біг-бенду Бадді Річа "Blue&Sentimental" флейту Бадді Коллетта чути навіть на тлі труби із застосуванням сурдини.

У 1953 році тенор-саксофоніст Ф. Весс відда перевагу флейті. Протягом наступних десяти років його гру на цьому інструменті можна було почути в біг-бенді К. Бейсі, чия музика на той час стала досить впізнаваною. Так, після дебютного запису Ф. Весса відбувся неймовірний сплеск популярності флейти.

На початку 1956 року музичне видання "Down Beat Magazine" заснувало нагороду найкращому флейтисту "Best Flutist Award". На той час фанати джазової флейти розділилися на два табори - прихильників Г. Манна і фанатів С. Моста (обидва зробили величезний внесок у зростання популярності джазової флейти). Незважаючи на суперництво (а, можливо, і завдяки йому), у 1955 р. обидва флейтисти здійснили важливий спільний запис і низку досить вдалих концертів. Цікаво, що на усіх заходах, де виступали обидва музиканти щоразу відбувалося цікаве дійство: фанати Сема Моста, бажаючи підтримати свого кумира, скандували: "Most is the man!", - на що фанати Гербі Манна незмінно відповідали: "Mann is the most!" [24, с. 646].

Гербі Манн був першим із сучасних музикантів, який побудував свою кар'єру саме як джазовий флейтист. У своїй творчості він досить часто комбінував джаз із різними елементами латиноамериканської та близькосхідної музики, що сприймалося з незмінним успіхом.

Ще один відомим флейтистом, чия музика рясніє близькосхідними елементами був Юсеф Латіф. Музикант здобув міжнародну популярність на початку 1960-х як член знаменитого секстету Кеннонболла Еддерлі,

був першим джазовим флейтистом, який використовував етнічні флейти - арабський *ней*, китайську *ді*, а також винайдену ним самим флейту "та та".

Вважається, що першим музикантом, який почав співати під час гри на флейті, був С. Мост. Цю техніку використовували також С. Шихаб Г. Манн та Ю. Латіф (останній, артикулюючи звучання флейти, вимовляв у неї цілі склади). Мультиінструменталіст Р. Керк одночасно співав і говорив у флейту, отримуючи в результаті специфічний, скрегітливий звук [24].

Початок 60-х років ознаменував початок низки важливих процесів, серед яких не тільки поступове перетворення бібопа на хард-боп (яскравим представником якого можемо вважати бенд А. Блекі "Jazz messengers"), а й початком зростання на Заході інтересу до східної музики. Саме тоді флейтист Пол Хорн, відійшовши від свого бібопового коріння, сконцентрувався на зовсім іншому звучанні. Зазнавши сильного впливу індійської музики, композитор записав кілька альбомів з принципово новим музичним матеріалом. Найуспішнішим із них виявився його сольний альбом "Inside" (1968), записаний на піраміді Хеопса в Єгипті та в індійському Тадж-Махалі [48].

У середині 1960-х років Г. Лоус (Hubert Laws) показав, що класичну техніку гри на флейті можна з успіхом застосувати в бібопі та модальному джазі. Записуючи джазові композиції і стандарти, навчений в академічній традиції Лоус створив джазові обробки творів Стравінського і Баха, які були випущені на альбомі "Afro Classic" (1971).

У 70-ті роки джазові музиканти почали експерименти з джаз-роковим стилем ф'южн (*fusion* – злиття джазових гармоній з ритмами року). Одним із перших джазових музикантів, яким це вдалося, був флейтист Д. Стейг і його гурт "Jeremy Steig and the Satyrs". Крім поєднання співу та гри на флейті, Стейг використовував низку інших прийомів - клацання клапанів, перкусивне звучання та ін. Починаючи з

кінця 1970-х і протягом 1980-х років класичний флейтист Д. Ньютон домогся популярності в жанрі *avant-garde (free-jazz)*, де хід імпровізації не обмежений акордовою послідовністю композиції. Значний внесок у розвиток цього напрямку зробили флейтисти С. Ріверс і Д. Адамс.

Останні роки характеризуються результатами перехресного запилення між джазом і різними формами етнічної музики. Безперервний розвиток флейти в індійській музиці, розпочатий П. Гхошем і надалі продовжений Р. Сетом і Г. Чаурасією спонукав джазових флейтистів інтегрувати у свою музику деякі індійські флейтові техніки. Тим часом у західній класичній музиці відбуваються серйозні дослідження, метою яких є виявлення нерозкритого потенціалу флейти. Перші дослідження в галузі мультифонік здійснив американський флейтист Р. Дік, чия книжка "The Other Flute" настійно рекомендується всім, хто всерйоз вивчає сучасні техніки гри на флейті [24].

Поряд з мистецтвом джазу флейта знайшла своє застосування у стилях, де ключовим є фольклорний ухил. Одним з таких напрямів можемо вважати World music – стиль, який вдало поєднує різноманітні народні мотиви африканських, азійських, південноамериканських, та східноєвропейських етносів а також малодосліджені приклади західного фольклору. Він являє собою результат поєднання різноманітних культур і має власні різновиди, такі як *ethnic-fusion*, *worldbit* та *world-fusion*.

Засновником World music вважають відомого естрадного співака, фронтмена гурту «Genesis» – П. Гебріела, який в останній чверті ХХ століття разом з однодумцями утворив об'єднання «The world of Music? Arts and Dance». Кількома роками пізніше вони започаткували лондонський фестиваль WOMAD, який до сьогодні регулярно проходить в місті і являється важливою подією фольклорної музики [32].

Як відомо, базисом World music є фольклорна музика, однак ці два напрями не є тотожними. Етно-музика, зазвичай виконується представниками тієї культури, яку вони поширюють шляхом музичного

мистецтва, тоді як новоутворений напрям більш вільний у питання походження виконавців і їх репертуару.

Враховуючи специфіку звучання й характерні особливості інструмента, роль флейти у розвитку World music важко переоцінити. Зазвичай, у цьому стилі застосовують наступні флейти й флейтоподібні інструменти: дудук, кавал, ней, флюяра, вістл, окарина, флейта Пана та ін. інструменти, за допомогою яких можливо досягти фолкового звучання.

Серед відомих виконавців можна згадати В. Кленсі та Б. Фінегана, які у своїй виконавській практиці активно використовують різноманітні підвиди вістлів – лоу-вістл та тін-вістл. Відомий представник World music Ф. Галіані для запису й виконання творів залучає окарину, яку використовує як у популярній музиці так і в джазі. Ще один яскравий представник досліджуваного напрямку – Д. Валентин широко використовує у своїй творчості флейтоподібні інструменти, такі як бас-флейта, бамбукова флейта Пана, перуанська флейта і т. д [32, с. 14].

Активний розвиток World music приніс у середовище флейтового виконавського мистецтва низку нових технічних прийомів гри або ж відродив вже відомі. Яскравим прикладом подібної техніки є *flutebox*, що являє собою специфічне поєднання гри на інструменті та одночасного створення ритмічних малюнків шляхом задіяння артикуляції губ та голосу [23, с. 152]. Заглиблюючись в виконавську специфіку даної техніки, можемо сказати, що подібний звук досягається шляхом видобування двох окремих звуків, наспівуванню й продуванню канавки разом з голосовою перкусією. Таким чином, техніка *flutebox* (подібно до *beatbox*) дозволяє використовувати флейту в якості ритмічного інструмента, що є інноваційним підходом до її використання [23, с. 152].

Наступною цікавою технікою флейтового виконавства в рамках стилю World music вважають *slap* (прийом який створює імітацію гри на ритмічних інструментах, утворюючи різкий, лязгаючий звук). Однак,

дана техніка зародилася задовго до World music. Першовідкривачами цих прийомів вважають видатних композиторів XX століття – Е. Вареза та К. Дебюссі, які застосували цю техніку під написання партії флейта для своїх композицій. В рамках флейтового виконавства вирізняють кілька різновидів слепу, зокрема: закритий, язиковий та губний. В залежності від вибору, характер звуку а також інтенсивності нот змінюється. Окрім флейти, техніка з аналогічною назвою використовується під час гри на бас, електро, класичній та акустичній гітарах, де таким чином також досягається різке, скомпресоване звучання.

Підсумовуючи вищесказане, можемо дійти висновку, що флейтове виконавство XX – XXI століття розвивалось в руслі активного становлення інструмента в напрямі джазової а також етно-фолкової музики, що позначилось ускладненням виконавської техніки, появою нових а також відродженням вже відомих прийомів гри. Плеяда талановитих виконавців доповнили культурну спадщину новими зразками флейтової музики, збагативши світову музичну культуру.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

3.1. Флейтове виконавство в мистецькому середовищі України XX століття

Досліджуючи проблему становлення й розвитку флейтового виконавства в на території нашої держави слід розуміти, що місцеве виконавське мистецтво більшість часу базувалось на тих принципах і нормах, які нав'язувались або ж царським або ж радянським режимом, що значно корегувало діяльність композиторів та музикантів виконавців, обмежуючи певними суспільно-політичними рамками, цензурою.

Однією з головних персоналій, чий внесок у розвиток флейтового виконавства й становленню відповідної школи важко переоцінити можна вважати А. Проценка (1902-1984). Являючись випускником Київської консерваторії (клас професора О. Химченка, та І. Михайловського) Проценко досить тривалий час працював на посаді першого флейтиста різноманітних навчальних закладів а також творчих колективів (Зокрема, А. Проценко досить довгий час перебував на посаді першого флейтиста Київської опери) [40], [41, с. 240].

За переконаннями самого А. Проценка, технічний аспект гри будь-якого флейтиста ні в якому разі не має бути головною ціллю, а лише її супроводом, виокремлюючи у якості ключового завдання вираження художнього змісту музичного твору. Саме це твердження яскраво вирізняло Проценка на тлі своїх попередників, які повсякчас ставили саме технічний розвиток учнів-флейтистів на перше місце у навчальному процесі.

У межах тогочасної київської консерваторії для репертуару флейтистів характерними були концерти К. Стаміца та В. А. Моцарта,

сюїти та сонати Й. С. Баха. Однак, особлива увага завжди приділялася музиці епохи романтизму, зокрема творчості Й. Андерсена «Балада й танок сільфів», Б. Годара і його сюїтам, Дж. Енеску – катібеле й престо а також С. Шамінад та його концертино [25],[23].

У роки своєї активної роботи професор А. Проценко завжди виявляв активний інтерес до творів як радянських так і вітчизняних композиторів, завжди віддаючи основну перевагу останнім. Для його класу були характерні наступні твори: концерт В. Губаренка, «Поєма» Ж. Колодуб, соната С. Прокоф'єва, вальс і мелодія Р. Глієра, тощо. Важливо зазначити, що усі згадані твори були написані й виконані в манері традиційного характеру. Вживання інноваційних прийомів, технік і засобів, які так чи інакше зустрічались у творах як українських так і зарубіжних композиторів (шумові й інтонаційні ефекти і т.д.) сприймалися самим А. Проценком досить неоднозначно. Він вважав останні не чим іншим як злою іронією й суто негативним явищем, оскільки у якості власного завдання професор завжди виокремлював турботу й максимальне збереження відомих йому народних національних традицій у питанні флейтового виконавського мистецтва за для успішного збереження усіх традицій української школи гри на інструменті

Загалом, упродовж своєї тривалої кар'єри професора, було виховано близько 90 талановитих флейтистів, які й на сьогодні продовжують збагачувати мистецьке середовище України [25, с. 209].

Серед видатних флейтистів першої половини ХХ століття можемо згадати Г. Дінова та Ф. Прохачова. Обидва музиканти являються лауреатами чисельних премій й нагород. Г. Дінов досить довгий час працював у державному симфонічному оркестрі УСРС, де виконував найкращі зразки академічної музики. Досить часто виступаючи у ролі соліста, у виконанні Дінова звучала сюїта Й. С. Баха, два концерти В.А. Моцарта та багато інших. Ф. Прохачов упродовж своєї кар'єри

плідно працював у Львівській державній консерваторії, був солістом симфонічного оркестру місцевої філармонії. Музикант неодноразово брав участь у різноманітних концертах симфонічної а також камерної музики. Як зазначали сучасники, виступи Прохачова завжди були бездоганними ,виконавська техніка вирізнялась професійним звуком, й максимальною виразністю тексту [42, с. 89].

Останні роки до початку Другої світової війни а також перші періоди повоєнного часу позначились певним гальмуванням розвитку вітчизняного флейтового виконавства, що пояснюється досить жорсткою політикою радянського керівництва у сфері культури, цензуруванням більшості вітчизняних проявів музичної культури та національного ухилу української музики. Однак, слід наголоси, що кращі флейтисти того часу з успіхом працювали в багатьох авторитетних оркестрах Радянського союзу, що говорить про популярність й професійний статус флейти на території країни.

Друга половина ХХ століття позначилась значною інтенсифікацією у процесі розвитку флейтового виконавського мистецтва, що стало можливим завдяки активним процесам суспільно-політичної й культурної лібералізації. Сформувавшись у більш вільному середовищі, нова плеяда українських флейтистів ,таких як В. Антонов, Д. Біда, О. Кудряшов та інші, значно вплинули на розвиток вітчизняної виконавської школи й змістили центр тяжіння в середовищі музичних інструментів на користь флейти, повсякчас використовуючи її як сольний інструмент [42].

Упродовж 60-90х рр. ХХ століття відбувалась активна концертна практика представників вітчизняного флейтового виконавства. Саме в цей час роль значно розширюється, виходячи за рамки виключно елемента оркестру й починає закріплюватися у статусі сольного, чому сприяла досить інтенсивна державна кампанія з популяризації академічного музичного мистецтва. Серед просвітників тогочасного флейтового виконавства можна згадати таких музикантів як А. Коган,

Є. Гагін, С. Закорський, А. Войнов, Л. Шершньова, А. Марниченко, В. Турбовський, Д. Біда, З. Ката ін.

Серед камерних ансамблів, де флейта відігравала важливу роль слід згадати Ансамбль старовинної музики Одеської державної філармонії «Пастораль», Ансамбль старовинної музики державної філармонії міста Києва «Гармонія», Донецький квінтет духових інструментів а також квінтет духових інструментів на базі Спілки композиторів України.

До того ж, активний розвиток українського флейтового виконавства призвів до інтенсифікації гастрольних поїздок серед різних музикантів-виконавців на території СРСР та з інших країн (О. Корнєєв, В. Вишинкас, О. Юркович, А. Візгірда). Також, усе частіше почали з'являтися камерні ансамблі, де головна роль належала саме флейті, зокрема: Ансамбль старовинної музики Румунської РСР, Ансамбль «Бароко» ФРН, Квінтет народних музичних інструментів, Ансамбль солістів НДР [25].

Окрім вже зазначеного, досить показово, що упродовж другої половини ХХ століття характерними рисами розвитку вітчизняного флейтового виконавства були:

- Інтеграція у виконавське середовище нової стилістики й манери виконання, що отримала назву «французька»;
- Поява великої кількості камерних ансамблів за участі флейти;
- Активізація вітчизняного флейтового виконавства;
- Іntenсифікація гастрольної діяльності як на внутрішньодержавному так і на міжнародному рівні;

Тим не менш, до моменту розпаду радянського союзу, талановиті українські флейтисти, як і інші музиканти, фактично не мали змоги брати участь в масштабних міжнародних конкурсах через ізолюваність СРСР від цивілізованих країн. Крім цього, реальна можливість пройти відбір на прослуховуванні спочатку місцевого а потім всесоюзного рівня було

досить складно через достатньо упереджене ставлення до українських музикантів з боку столичних фахівців [23].

З початком процесу активізації вітчизняного флейтового виконавства, зросла кількість навчально-методичної літератури, що значно покращує ситуацію з наявним репертуаром для інструмента.

Процес створення різноманітних концертних організацій на території Української РСР, започаткування великої кількості й фестивалів й заходів як місцевого так і всесоюзного та, інколи, міжнародного значення, що дозволило забезпечити високий рівень комунікації між музикантами й важливий виконавський досвід. Згаданий комплекс факторів, які супроводжували розвиток українського флейтового виконавства у результаті призвело до появи великої талановитих флейтистів, відомих камерними й сольними виступами, записи й платівки котрих були розповсюджені не тільки на території держави а й за її межами. Усі перетворення й ряд надбань, отриманих українською флейтовою виконавською школою дозволив значно покращити розвиток вітчизняного флейтового мистецтва у наступні періоду розвитку української музики.

3.2. Флейтове виконавське мистецтво в сучасній Україні

Починаючи останніх років ХХ століття, від моменту здобуття Україною незалежності значно активізувались процеси пов'язані з розвитком усіх сфер мистецького середовища нашої держави. Флейтове виконавське мистецтво також зазнало стрімкого злету й інтенсифікації діяльності як композиторів так і музикантів.

Дослідники сучасного музичного мистецтва України наголошують на тому, що формою активізації культурно-мистецької діяльності на території України у виконавській галузі став саме фестивальний рух,

завдяки якому вітчизняна флейтова виконавська школа піднялась на принципово новий рівень розвитку [43, с. 75].

Сучасні флейтові виконавці, які активно концертують в рамках різноманітних фестивалів камерної й інструментальної академічної музики виконують важливу просвітницьку місію, знайомлячи місцеву публіку з найкращими зразками композиторської творчості усіх часів. На сьогоднішній день, на відміну від минулих культурно-історичних періодів, флейтисти досить часто виконують твори з композиторського доробку саме своїх сучасників. З урахуванням актуальних тенденцій розвитку стилів музичного мистецтва, серед сучасних зразків флейтової музики, виконавці досить часто обирають твори авангардного спрямування, які потребують від будь якого музиканта знання й бездоганного володіння комплексом специфічних прийомів звуковидобування. Серед подібних можемо виділити шумові ефекти, розповсюджені у World music та подібних сучасних етно-стилях а також флажолети.

Досить частим явищем є презентація нових творів вже відомих українських композиторів на публіці безпосередньо під час проведення подібного фестивалю або ж концерту, які у подальшому складають частину кращих доробків вітчизняної флейтової школи. Серед таких можемо згадати концерти для флейти з оркестром авторства З. Алмаші та І. Щербакова, сонату-серенад Є. Станковича та ін. Окрім творів сучасних композиторів й різноманітних доробків академічного музичного мистецтва в сучасному флейтовому виконавстві помітні тенденції з відродження й популяризації тих композиторів, які за часів існування російської імперії та радянського союзу були заборонені або ж не мали змоги вільно розповсюджувати свою творчість на території нашої держави. З переліку подібної творчості можемо виокремити твори А. Онегера, Й. Кванца, А. Жоліве, М. де Фальї, Й. Гуммеля, А. Жоліве та ін [24, с. 645].

На сучасному етапі розвитку вітчизняного флейтового мистецтва питання проведення фестивалів й масштабних концертів займає важливе місце, оскільки, на думку дослідників, саме цей аспект цілком здатен забезпечити достатній мінімальний рівень комунікації українських флейтистів з міжнародними колегами, налагодити сукупність творчих зв'язків з багатьма світовими метрами флейтового виконавства. Подібні міжнародні форуми мистецького спрямування, за участі представників європейської та американської флейтової школи, дозволили зробити українську виконавську культуру більш відомою й доступною у світі, популяризуючи творчі доробки вітчизняних композиторів. Серед відомих музикантів, які відвідували міжнародні заходи на території незалежної України можна згадати наступних: В. Бустані, К. Густедт, Г. Блажей, Р. Браткевич, Х. Світцер, Й. Арнхейм, Г. Бальмер, Г. Олькевич, Ю. Юнге, М. Фоленблок, М. Шауфельбюль-Матес, Ш. Кутлер, Р. Браткевич та ін [20], [23].

Не менш, найбільш цікавою частиною сучасного флейтового виконавства на території України являється творчість молодих виконавців, серед яких О. Горот, З. Беріков, А. Чукіров, Д. Медоліз та ін.

Дослідники розвитку сучасного вітчизняного флейтового виконавства (Ю. Шутко, Н. Белявіна) сходяться на думці, що нове культурне явище, яке можна назвати «перманентний концертно-фестивальний рух» суттєво впливає на місце українського флейтового виконавства в середовищі світової культурної спільноти, представляючи його як дійсно самобутнє й сформоване а також, що важливо, вільне від будь якої соціально-політичної ідеології. Наразі вітчизняні флейтисти виконують роль провідників автентичної, самобутньої школи, яка розвивалась у протилежному з європейською напрямку, зі своєю специфікою, традиціями й плеядою відомих виконавців і композиторів [23].

Серед відомих представників української флейтової виконавської школи можна виділити Т. Роя, Ю. Шутка, Т. Роя, Б. Стельмашенка, Д. Медозіна, О. Шеремета і т. д. Саме досліджуваний концертно-фестивальний рух на території сучасної України безпосередньо вплинув на популяризацію творчості згаданих флейтистів. Більшість з них на сьогоднішній день успішно поєднують концертну практику в рамках оркестрів, камерних ансамблів, викладацьку діяльність та гастролі. Можемо з упевненістю сказати, що подібна активізація діяльності представників сучасної флейтової виконавської школи забезпечить ефективну передачу професійного досвіду, що дозволить покращити якість вітчизняної освіти й дозволить виховати не менш талановитих послідовників і значно підвищити рівень розвитку флейтового виконавства в Україні.

ВИСНОВКИ

Розвиток флейтового виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття відбувався в умовах активного становлення нових музичних напрямів і стилів, що дозволило задіяти інструмент в максимально різних умовах, створюючи умови для повноцінного розкриття його потенціалу. Враховуючи поставлені завдання а також отримані результати дослідження, можемо дійти наступних висновків:

1. Витоки флейтового виконавства сягають прадавніх часів, оскільки відповідні музичні інструменти завжди супроводжували людину упродовж історії її існування. На момент розквіту античної цивілізації флейтове музикування займало важливу нішу в житті тодішнього суспільства, про що свідчать античні тексти, інші види збережених джерел а також актуальні дослідження науковців. Доба середньовіччя позначилась поширенням поперечної флейти на території західної Європи та її активною популяризацією в народному й світському музикуванні, що дозволило розпочати процес формування відповідної виконавської традиції й сукупності конструктивних модернізацій.

2. Період ХVІІ – ХІХ століття пов'язаний із суттєвими конструктивними перетвореннями й модернізацією поперечної флейти, яка повністю витісняє повздовжну з професійного середовища. Подібні зміни й стрімка професіоналізація обумовили рішучу необхідність у створенні сталої методики гри інструменті та поступове формування виконавської традиції. Поява клапанів на флейті значно полегшила техніку гри й розширила її інтонаційні можливості, що дозволило виконувати більш складні твори, а отже – розширювати академічний репертуар за участі цього інструмента.

3. Упродовж ХХ століття флейта пройшла значний шлях індивідуалізації й стрімкої професіоналізації, переміщуючись з позицій

суто оркестрового інструмента в бік сольного, щоб у результаті позиціонуватись як ансамблевий та концертуючий інструмент, який має усі можливості для вирішення складних, віртуозних виконавських завдань. Крім того, як результат активного розвитку, флейта успішно інтегрується в склад ансамблю нового типу, напрям якого охоплював певні емоційні крайнощі й характеризувався використанням атонального письма.

4. Роль флейти у розвитку таких стильових напрямів як джаз та World music, враховуючи її паралельний академічний досвід та постійні модернізаційні процеси, пов'язані з виконавською технікою, важко переоцінити. «Джазова флейта» являла собою сміливе поєднання провідних технічно-виконавських методів з значною кількістю нових засобів виразності. До того ж, культурне розмаїття, яке забезпечило розвиток джазу, дозволило флейті окреслити нові, значно широкі межі її застосування. Крім того, етно- та фольклорна музика також відіграли важливу роль у розвитку флейтового виконавства. У стилі World music знайшли своє застосування численні флейтоподібні інструменти разом з класичною, клапанною поперечною флейтою, яка збагатилась застосуванням нових технічних прийомів гри (flutebox, slap) й розширила виконавський репертуар.

5. Розвиток вітчизняного флейтового виконавства упродовж ХХ століття характеризувався менш активними процесами, порівняно з міжнародним досвідом, що пояснювалось жорсткою суспільно-політичною ситуацією, утвореною радянським режимом. Але загалом академічне флейтове мистецтво формувалось на базі тодішніх осередків професійної музичної освіти, таких як Київська, Львівська, Одеська та Донецька консерваторії а також мистецькому інституті Харкова, і розвивалось у двох значних площинах: академічній (німецька виконавська манера), прихильниками якої являлись представники київської школи (О. Хімченко, І. Михайловський), а також сучасній

(французька техніка), яку наслідували учні й однодумці А. Процента. Загалом, завдяки плідній праці представників флейтової виконавської школи, у подальшому вдалось виховати цілу плеяду талановитих флейтистів, які у другій половині ХХ століття організовували активну концертно-виконавську діяльність, підіймаючи вітчизняне флейтове виконавство на принципово новий рівень.

6. На території незалежної України розвиток флейтового виконавства активізувався у формі активного фестивального руху, що дозволило досягти високого рівня міжнародного культурного обміну та реалізувати просвітницький задум, який являв собою ідеї пропагування українського флейтового виконавства у світовий простір. На сьогодні вітчизняні флейтисти активно реалізують усі форми композиторської концертної й педагогічної діяльності, поширюючи в суспільстві ідеї специфічної й самобутньої української виконавської школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Задруга, 2010. 320 с.
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа. 2000. 287 с
3. Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: ФОП Сілічева С.О. 2013. Т. 1. 384 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. 286 с.
5. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
6. Єрмак І. Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці ХVІІІ ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 29–42.
7. Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві ХVІІІ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. ІІ (11). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. С. 211–217.
8. Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві ХVІІІ ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті. *East European Scientific Journal*. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.
9. Збірник наукових матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя».

- Упорядник С. Д. Цюпа. Випуск № 6. Рівне: Волинські обереги, 2014. 156 с.
10. Идеи эстетического воспитания. Антология: в 2-х тт. сост. В. П. Шестаков, общ. вступит. статья М. Лифшица. М : Искусство, 1973. Т.1. 408 с.
11. Карпьяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів, Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378с.
12. Карпьяк А.Я. Плекання нових композиційних форм у флейтових концертах Адольфа Гассе. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Вип. 1. С. 51-57. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/StudM_2011_1_7.pdf
13. Карпьяк А.Я. Реформування жанру флейтового концерту XVIII ст. у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Число 3. С. 20-26.
14. Карпьяк А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 – 20 ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. : 17.00.03. К., 2002. 21 с.
15. Качмарчик В. П. Реформа Т. Бема и перспективы развития современной флейты. *Українське музикознавство*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 478-487.
16. Качмарчик, В. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи XVIII ст. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Національна музична академія України: Тези міжнародної науково-теоретичної конференції. К., 2005. С. 478–487
17. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/26.pdf>.
18. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, часть I. Ленинград : Музыка, 1973. 264 с.
19. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. ред.-упоряд.:

- М. р. Черкашина, Г. В. Куколь. К : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
20. Павленко О. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2012. 22 с.
21. Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2018. Випуск 10. С. 162 -166.
22. Перцов М. О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. №10 (50). С. 312-316.
23. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2018. 221 с.
24. Романовський В. І. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Young Scientist*. 2017. Вип. 11 (51). С. 644-648.
25. Рудчук Ю. А. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII– перша половина XX століть). Львів. 1998. 240 с.
26. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика-XXI, 2004. 398 с.
27. Соломонова О. Б. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1987. 203 с.
28. Соломонова О. Б. Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни крізь призму «сміхового аспекту». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Муз освіта в Україні: теорія і практика*. Вип. 29. К., 2003. С. 172-180.

29. Соломонова О. Б. Синестезийно-синергетические процессы в смеховом музыкальном тексте. *Київське музикознавство*. К.: НМАУ, КДВМУ, 2007. Вип. 21. С. 54-72.
30. Стравинский И. – публицист и собеседник. Ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 501 с.
31. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. М. : Музыка, 1978. – 184 с.
32. Федорова І. Ф. «World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища» : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. К, 2020. 19 с.
33. Ходан З.А. До питання еволюції флейти PICCOLO. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2018. Випуск 10. С.171 -173.
34. Чехуніна А. О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX-XX сторіч: автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса. 2010. 20 с.
35. Чехунина А. А. Бахиянство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков : дисс. канд. искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2010. 178 с.
36. Чехуніна А. О. Психологічна настанова як базовий аспект музичного навчання. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2021. Вип. 76. Т. 3. С.54-59. URL: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf
37. Чехунина А. О. Установка как проблема музыкальной психологии. Проблемы современности: культура, искусство педагогика Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 68-78.
38. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008.

- Вип. 22. С. 323-329. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13306/2.pdf?sequence=1>
39. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи бароко: диссертация ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Тамбов : Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2008. 244 с.
40. Шутко Ю. Основоположник сучасної української флейтової школи професор А.Ф. Проценко. *Мистецтвознавчі записки* : Зб. наук. праць. К.: ДАКККіМ, 2008. Вип. 14. С. 212–217.
41. Шутко Ю. Історія розвитку флейтового репертуару і принципів його підбору в процесі становлення вітчизняної школи гри на флейті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: Зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2008. Вип. 22. С. 236–242.
42. Шутко Ю. Історія становлення та розвиток флейтового виконавства в Києві. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка: Музикознавчі студії* Львів: СПОЛОМ, 2008. Вип. 19. С. 84–92.
43. Шутко. Ю., Белявіна Н. Заснування і розвиток вітчизняних музичних конкурсів виконавців гри на флейті в 30 – 90-ті роки ХХ століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал*. К.: Міленіум, 2009. № 3. С. 72–76.
44. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2010. 22 с.
45. Fitzgibbon H. M. The story of the Flute. Illustrated Edition. – Teddington: Wildhern Press, 2009. – 308 p.
46. Gespräche mit Flötisten. Sechs Interviews mit berühmten Flötisten, herausgegeben von Regula Müller. – Heft II. – Bern-Ostermundigen, 1987. – 133 s.

47. Pfeifer E. Zoon on period flute plays eloquent Bach // The Boston Globe. – 2002.
48. Powell A. The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p.
49. Prill E. Führer durch die Flöten Literature. – I B. und Ergänzungband – Leipzig: Verlag von Jul.Heinr. Zimmermann, 1898-1912. – 265 s., Ergänzungband, – 168 s.

**КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я, Кочетова Євгенія Андріївна,
учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, УСВІДОМЛЮЮ, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ:

- дотримуватися:
 - вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
 - принципів та правил академічної доброчесності;
 - нульової толерантності до академічного плагіату;
 - моральних норм та правил етичної поведінки;
 - толерантного ставлення до інших;
 - дотримуватися високого рівня культури спілкування;
- надавати згоду на:
 - безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
 - оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
 - використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;
- самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;
 - надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;
 - не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;
 - своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;
 - не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;
 - підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;
 - поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;
 - не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;
 - відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;
 - запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;
 - не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;
 - не підроблювати документи;
 - не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;
 - не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;
 - не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;
 - не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
 - не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символики університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
 - не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
 - не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

16. 11. 2022 р.
(дата)

КЧ
(підпис)

Євгенія Андріївна Кочетова
(ім'я, прізвище)