

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА
У XX – XXI СТОРІЧЧІ

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво

Коломієць Єлизавета Андріївна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент директор Херсонської дитячої
музичної школи №3, кандидат
педагогічних наук Полєвіков О.М.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Історичні та соціокультурні передумови становлення академічної флейтової музики	6
1.1. Становлення та розвиток флейтової музики від античної доби до кінця ХІХ століття.....	6
2.1. Академічне флейтове мистецтво ХХ – початку ХХІ століття..	15
Розділ 2. Новаторські тенденції у флейтовому виконавстві ХХ – початку ХХІ століття	21
2.1. Флейта у джазовій музиці.....	21
2.2. Флейтове виконавство у стильовому напрямку World music...	26
ВИСНОВКИ	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	35
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку системи музичної освіти та підготовки діячів музичного мистецтва, в умовах постійно зростаючих вимог до особистісних та професійних якостей висококваліфікованих музикантів-інструменталістів, особливого значення набуває питання якісної організації навчального процесу та його змістовного наповнення. Як зазначає музикознавець О. Б. Соломонова [28] в статті «Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни...», «сучасний стан вищої освіти в Україні настійно висуває проблему оптимізації навчального процесу в сфері історико-теоретичних дисциплін». На думку дослідниці, така оптимізація «дозволить розширити проблемне поле досліджуваних предметів і відкрити нові виміри композиторської і виконавської творчості» [28, с. 172].

Майбутній музикант-інструменталіст, поряд із високим рівнем володіння виконавськими навичками, повинен бути обізнаним із основними теоретичними та історичними відомостями стосовно музичного інструмента, на якому він грає. Це сприяє формуванню творчої особистості майбутнього музиканта-інструменталіста, а також підвищенню його культурного, інтелектуального та творчого потенціалу. Якщо виконавська майстерність досягається шляхом тривалих та старанних вправ у поєднанні з плідною працею з педагогом, то оволодіння теоретичними знаннями залежить лише від допитливості студента-інструменталіста, його бажання та прагнення до розширення своїх професійних знань та кругозору.

Значний інтерес у галузі музичної культури викликає флейтове виконавське мистецтво як суспільне художнє явище. Історичні передумови виникнення дерев'яного духового музичного інструменту флейти, його еволюція та конструктивні трансформації, новаторські

тенденції у флейтовому виконавстві, репертуар та подальші перспективи розвитку флейтової музики та виконавства становлять неабиякий інтерес для вітчизняних та зарубіжних дослідників музикознавчої науки.

Ці та інші аспекти флейтового виконавського мистецтва у своїх наукових працях досліджували такі вітчизняні та зарубіжні вчені, як: Ю.О. Усов [32], С.В. Болотін [6], О.В. Черних [34], К. Бістервельд, М. Шульп [41], Д. Фезер [41], Б.О. Диков [8], І.Ю. Єрмак [9], Б.Т. Кожевников [14], М.М. Яворський [39], М.І. Платонов [25], А.С. Абанович [1], В.О. Богданов [5], В.В. Громченко [7], В.П. Іванов [11], А.Я. Карпьяк [13], П.Ф. Круль [16], Ю.І. Шутко [38], Левін С.Я. [19], М.О. Перцов [23], О.Ф. Павленко [22] та інші.

Значна увага до флейтового мистецтва та незгасаючий інтерес дослідників до питання флейтового виконавства сучасності обумовлює актуальність обраної нами теми дослідження **«Тенденції розвитку флейтового виконавства у XX-XXI столітті»**.

Мета дослідження – розглянути історичні та соціокультурні передумови становлення академічної флейтової музики та дослідити новаторські тенденції у флейтовому виконавстві XX-XXI століття.

Об'єкт дослідження – флейтове виконавство XX-XXI століття.

Предмет дослідження – новаторські тенденції у флейтовому виконавстві XX – початку XXI століття.

Відповідно до мети було визначено такі завдання дослідження:

1. ознайомитись з основними етапами розвитку флейтової музики від античної доби до кінця XIX століття;
2. розглянути особливості академічного флейтового мистецтва XX – початку XXI століття;
3. визначити роль флейти у джазовій музиці;
4. розглянути флейтове виконавство у стильовому напрямку World music.

Для вирішення поставлених завдань використовувались такі **методи:**

– *теоретичний та описово-аналітичний методи*, що використовувались при опрацюванні літератури за темою дослідження, при розгляді історичних та соціокультурних передумов становлення академічної флейтової музики.

– *методи аналізу і синтезу* – при аналізі та дослідженні новаторських тенденцій у флейтовому виконавстві XX-XXI століття

Практичне значення дослідження полягає у тому, що матеріали даної роботи можуть бути використані для підготовки лекцій, рефератів, курсових робіт. Основні положення дослідження можуть бути використані для написання методичних розробок, рекомендацій, під час викладання фахових дисциплін.

Структура роботи – робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та містить 39 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ АКАДЕМІЧНОЇ ФЛЕЙТОВОЇ МУЗИКИ

1.1. Становлення та розвиток флейтової музики від античної доби до кінця XIX століття

Культура та мистецтво є невід’ємними компонентами суспільного життя поряд із наукою, політикою, релігією та іншими сферами пізнання та життєдіяльності людини. Важливим аспектом дослідження будь-якої з вищезазначених галузей є історичні передумови її становлення та розвитку, оскільки саме заглиблення в основні історичні віхи надає змогу глибше зрозуміти процеси, що вплинули на сучасний стан розвитку тієї чи іншої галузі життєдіяльності суспільства.

Із самого початку існування людства музичне мистецтво, почасти інструментальна музика, займали важливе місце у суспільному житті, охоплювали широке коло сфер діяльності людини та виконували низку функцій – комунікативну, розважальну, виховну. До музичного мистецтва звертались під час проведення магічних та релігійних ритуалів тощо. Важливе місце інструментальна музика – як протиставлення і контраст до виключно співочої духовної традиції – займала і в перших зразках світської музичної культури різних народів, першої черги, в усно-професійній традиції середньовічних музикантів – слов’янських скоморохів і західноєвропейських шпільманів, менестрелів, вагантів (див. про це детально: Соломонова О. Б. [27]).

Історія виникнення духових інструментів сягає своїм корінням прадавніх часів. Їх зовнішній вигляд та конструкція були примітивними та являли собою кістки та роги тварин, морські мушлі тощо. Такі музичні інструменти були невід’ємною частиною повсякденного життя та побуту людей того часу: полювання, військові обряди та церемонії.

Особливої уваги заслуговують тогочасні флейти епохи палеоліту – поздовжні, поперечні та багатоствольні, що за своєю конструкцією, зовнішнім виглядом та способом звуковидобування нагадували сучасні. Звуковидобування відбувалося шляхом тертя струменя повітря об гострий край лабіального отвору. Деякі моделі флейт мали спеціальний пристрій, що сприяв звуковидобування та за своєю конструкцією нагадували сучасну блок флейту.

Значний внесок у розвиток флейтової інструментальної музики було зроблено у часи розквіту культури стародавнього Єгипту, Китаю, Індії, античної Греції. Розмаїття духових флейтових інструментів стародавнього Китаю вражає: коротка поперечна флейта – *юе*; поперечна флейта з 3-6 гральними отворами – *чи*; поздовжні глиняна флейта – *це сяо*; флейта на кшталт флейти Пана з 12 стовбурами із бамбуку – *пайсяо* тощо, звучанню яких були характерні м'якість та милозвучність. Найбільш відомим духовим інструментом стародавньої Індії, що являв собою прототип флейти була *ванша* – поперечна флейта. Саме цей музичний інструмент тримає у руках на зображеннях бог Кришна. У стародавній Греції використовувались *авлос* та *сирінга*. *Авлос* за своєю конструкцією нагадував сопілку з подвійним язичком, звучання якої нагадувало звучання гобоя. *Сирінга* або флейта Пана являє собою флейту, конструкція якої складається з трьох і більше бамбукових, кістяних, очеретяних або металевих порожнистих закритих знизу трубок різної довжини, що поступово зменшуються [5, с. 22]. Гра на флейті в античні часи супроводжувала обрядові та театральні дійства, спортивні змагання та літературні заходи. Давні греки високо шанували віртуозну гру на музичних інструментах і цей вид діяльності було включено ними до програми Олімпійських ігор. Особливої уваги змаганням з гри на флейті надавалось на Піфійських іграх, що влаштовувались на честь Аполлона та його перемоги над драконом Піфоном [32, с. 7].

Із проведенням Піфійських ігор пов'язане виникнення жанру сольного виконавства – «Піфійського ному», що являв собою музичну демонстрацію бою Аполлона із драконом Піфоном, яка характеризувалась використанням різноманітних музичних прийомів та засобів музичної виразності: «Намагаючись передати програмний зміст ному, авлетисти користувались різними зображальними прийомами. Трубні сигнали, імітація зубовного скреготу дракона, відтворення його бранної мови та інші прийоми подібного роду навіть ставали традиційними» [2, с. 56].

Історичні джерела свідчать про існування значної кількості солістів-виконавців на духових інструментах. Наприклад, Ламія – солістка, що грала на сірінксі; Антигенайдос і Сакада, які грали на авлосі [7].

Із падінням Римської імперії, що ознаменувало собою завершення епохи Античності та початок Середньовіччя із його феодальним ладом та встановленням церкви як впливового державного інституту, що мав авторитет не лише у релігійних та політичних питаннях, але й неабиякий вплив на культурний розвиток та мистецтво, інструментальне музичне мистецтво та й, відповідно, флейтове виконавство перебували під забороною та переслідувались церквою. Фома Аквінський у своїй релігійній праці «Сума теології» пояснював заборону таких музичних інструментів як флейта та кіфара тим, що, на його думку, вони мали значний вплив на душевний стан людини та пробуджували пристрасті, гріховні почуття та жагу до насолод, що суперечило релігійним догмам та прагненню до аскетизму [12, с. 292].

Істинним мистецтвом, на протипагу «брехливій» інструментальній музиці, вважався церковний хоровий спів. Вважалось, що лише вербальний текст надає музичному твору сенсу та глибини. Музичні інструменти, як джерело «брехливої» музики переслідувались та не вживались у церковних ритуалах та обрядах до VII століття. Натомість

людський голос сприймався як найбільш досконалий музичний інструмент.

Аналогічну тенденцію антагоністичного співвідношення *пісенного*, представленого традицією знаменного розспіву, та *інструментального*, зосередженого насамперед в скомороському мистецтві, спостерігаємо в давньоруській культурі. Пояснення соціокультурних причин такого протистояння зустрічаємо в дисертації О. Соломоної [27] «Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры»: «...інструментальна сфера не була прийнятною в культовому мистецтві Давньої Русі, заснованому виключно на співочій традиції ... Головна причина такого відторгнення інструментального начала від релігійного культу полягала у тому, що інструменталізм Середньовіччя – безпосередній супутник засудженого церквою скоморошества, танцювальної царини ...» [27, с. 110]. Як зазначає дослідниця О. Б. Соломонова [30], «у середньовічній Русі подібні танці найчастіше виконувалися скоморохами, які веселили народ ... спокушаючи православних християн... Як свідчать документи, таке витанцювання завжди засуджувалося церквою як «треклятое еллинство» і «бесовская прелесть»: у цілому ряді проповідей і повчань танець (а поряд з ним, за аналогією, інструментальна музика називається ... «бісівською грою», «богомерзкою справою» та ін. Де затіваються гра і потіха, звідти відлітають ангели Божі...» [30, с. 111].

На підставі вищесказаного О. Соломонова доходить наступного висновку: «жанри скомороського і культового мистецтва за всіма зовнішніми ознаками, що формують жанрову шкалу, є системами, які взаємовідштовхуються та протистоять одна одній. Це не тільки два протилежних стилістичних рівня і художніх метода – це два антагоністичних світогляди, два типи художнього засвоєння дійсності, що стикалися протягом всього свого існування» [27, с. 125].

Пояснення ситуації середньовічного протистояння інструментального і вокального з точки зору психології сприйняття людей того часу знаходимо в статті О. Соломонової [29] «Синестезійно-синергетические процессы в смеховом музыкальном тексте»: «Оргіастичні масові пляси, в яких брали участь, часто під впливом «сильної гри» скоморохів, всі від мала до велика, реалізували особливий чуттєво-діонісійський модус сприйняття світу (див. Постанову Володимирського Собору від 1274 року: «сбираются вкупь мужи и жены и играют и пляшут бестудно в нощи Святаго воскресения, яко Дионусов празник празднуют нечистивии елини» [29, с. 61]).

Такі взаємини танцювального-інструментального-скомороського забезпечували безпосередній «зв'язок сміху і танцю за принципом однопорядкових явищ, антихристиянських за своєю сутністю» [29, с. 61].

Важливим психологічним чинником, що пояснює тогочасне негативне відношення до інструментальної музики, як зазначає науковець Чехуніна А. [36] є психологічна установка, яка за думкою вченої «...вважається основним регулятивним механізмом поведінки людини, визначаючи його спрямованість і виборчу активність» [36, с. 324] в різних видах музичної діяльності, в тому числі і в музичному сприйнятті.

Саме ментальні та духовні установки людей того часу можуть пояснити неготовність їх музичного сприйняття, сформованого релігійними поглядами на інструментальну музику як на гріховне явище, що відволікає від молитовного стану, тоді як «... Метою та початковою причиною всякої музики ... повинно бути не що інше, як прославляння Бога і звільнення свідомості» – цитата за дисертаційним дослідженням Чехуніної А.О. [35, с. 143].

Тим не менше, у західноєвропейській традиції, більш поблажливій до інструменталізму (згадаймо орган у католицькій церкві),

інструментальна музика поступово, вже з VII – IX століть, залучалась до релігійних обрядів. Релігійно-світоглядний чинник став причиною того, що до XIV століття флейтове виконавство існувало у тому стані, в якому воно перебувало за часів епохи античності, а отже, не зазнавало жодних змін [21].

Плідним етапом на шляху розвитку флейтового виконавства стали друга половина XV – початок XVI століть. Епоха Відродження стала поштовхом до розвитку світської музики, що потягнуло за собою виникнення у багатьох містах інструментальних ансамблів, зокрема духових. Кількість музикантів та розмаїття інструментів у таких ансамблях наближало їх до оркестру. Такого роду ансамблі активно залучались до участі у міських заходах, вуличних процесіях, карнавалах тощо. До складу духових ансамблів входили такі музичні інструменти як: труби, роги, бомбарди, тромбони, поздовжні та поперечні флейти. Саме цей етап слугував плідним підґрунтям для розвитку технічних та виражальних можливостей флейти, а також саме у цей період часу виникають перші спроби заснування сучасного духового оркестру.

Варто зазначити, що конструкційні зміни музичного інструменту флейти було запроваджено саме в епоху Відродження, як і відкриття перших цехів з виготовлення духових інструментів у деяких італійських містах (Венеція, Болонья тощо) [17]. Розмаїття флейтових музичних інструментів обмежувалось поздовжніми флейтами різних розмірів серед яких були дискантові, басові, альтові та тенорові, а їх діапазон коливався від 2 до 2,5 октав. З таких флейт формувались ансамблі, до складу яких входило до 20 виконавців. Необхідно зауважити, що конструкційні особливості флейти базувались, на протипагу акустичним вимогам, на принципі зручності: ігрові отвори розташовувались таким чином, щоб їх було зручно закривати пальцями, що не могло не відобразитись на чистоті, силі та виразності їх звучання. Кінець XVI століття ознаменувався певними конструкційними змінами та

вдосконаленням духових інструментів, в тому числі й флейти, що обумовлювалось розвитком оркестрової культури.

Із початком XVII століття та у відповідності до естетичних запитів часу відбувся новий виток розвитку флейтового виконавства, що був обумовлений піднесенням таких видів мистецтва як театр, живопис, скульптура, поезія тощо, які потребували засобів музичного вираження. Цей період характеризується виникненням нових музичних жанрів: опери, ораторії, сонати, симфонії, кантати та інших, а також становленням гомофонно-гармонічного складу письма. Значний вплив на розвиток флейтового мистецтва та виконавства мала діяльність таких композиторів епохи бароко та реформаторів, як Клаудіо Монтеверді, який розділив оркестр на групи смичкових та духових інструментів та використовував удосконалені за конструкцією музичні інструменти; Жан Батист Люлі – французький композитор, який реформував оркестр, розділивши його на групи струнних, дерев'яних духових та мідних духових інструментів; Генрі Перселл – англійський композитор, до творчого здобутку якого, окрім театральної, світської вокальної музики входить чимало інструментальних творів, у тому числі для флейти; флейтистів Декато та Фільбера, які своїм віртуозним виконавством вивели флейтове мистецтво на новий більш високий рівень. Ці та багато інших відомих митців музичного мистецтва того часу, їх творчий здобуток та сміливі реформаторські рішення у галузі оркестрового музичного мистецтва та виконавства на духових інструментах відіграли значну роль у розвитку флейтового мистецтва та сприяли формуванню певних виконавських традицій [13].

Розвиток оркестрового та сольного флейтового виконавства сприяли конструкційним змінам та вдосконаленням флейти. З XVII століття в оркестровій галузі закріплює свої позиції поперечна флейта. У зв'язку із тим, що конструкція поперечної флейти була більш зручною, а її звучання, на противагу поздовжній флейті, більш сильним, проте

ніжним та поетичним, більш виразним, з середини XVIII століття поперечна флейта повністю замінила поздовжню у складі симфонічного оркестру. Конструкція поперечної флейти вирізнялась тим, що вона виготовлялась з цільного куска деревини та мала шість ігрових отворів для пальців та один отвір для вдмухування повітря. Стовбур флейти звужувався до кінця. Основний звук поперечної флейти – *ре* першої октави. Перші вдосконалення конструкції поперечної флейти було введено французькими майстрами у 1695 році, а саме застосування клапану *ре-дієз*, що сприяло підвищенню основного звуку флейти на півтону, точніше свердління каналу, трьох частинний стовбур інструмента, що обумовлювався можливістю зміни його середньої частини задля зміни строю інструмента [32]. Поперечна флейта у ті часи ще не використовувалась у сольному музикуванні, а у оркестровому застосовувалась лише у зручних для неї тональностях (соль мажор, ре мажор, до мажор).

Зміни та вдосконалення конструкції флейти обумовили необхідність розробки методики навчання гри на цьому музичному інструменті. Перший навчально-методичний посібник з гри на флейті було розроблено у 1707 році флейтистом Луї Оттетером – «Мистецтво гри на поперечній флейті». Діапазон поперечної флейти у цьому посібнику вказується від *ре* першої октави до *соль* третьої, проте у тогочасній практиці музичний інструмент використовувався в межах двох перших октав.

Середина XVIII століття ознаменувалась значними змінами у флейтовому виконавстві, що обумовлювалось зміною гомофонного стилю на багатоголосся. Флейтове виконавство вийшло на новий рівень свого розвитку, проте конструкція поперечної флейти потребувала вдосконалення, що обумовлювалось недостатньою інтонаційною чистотою та нерівномірністю сили звуку в різних октавах. Вагомою для вдосконалення та розвитку флейтового виконавства того часу є

діяльність відомого німецького флейтиста, композитора та педагога – Йоганна Йоахіма Кванца. До педагогічних праць Кванца належать «Досвід посібника із гри на поперечній флейті» 1752 року та «Аплікатура для поперечної флейти у двох ключах» [32]. Також уваги заслуговує робота Кванца над покращенням конструкції інструменту, а саме винахід регулюючого гвинта для пробки головної частини флейти. Необхідно також зазначити про значний внесок у розвиток методики навчання гри на флейті такого відомого флейтиста ХІХ ст., як Антон Берхард Фюрстенау (1792-1852). А саме його роботи «Школа для флейти» ор. 42 і «Мистецтво гри на флейті» ор. 138, а також формування спеціального навчально-педагогічного репертуару.

Наприкінці ХVІІІ століття низка флейтистів зробила важливий внесок в удосконалення конструкції поперечної флейти. Італієць П'єтро Грассі Флоріо у 1770 році ввів у механізм флейти клапан для нижнього *до-дієз*, який був прикритий футляром, що приховував клапан. Англійським флейтистом Д. Тессітом та німецьким музикантом та майстром І. Тромліцем було розроблено короткий і довгий клапани *фа*, а потім – *соль-дієз* і *сі-бемоль*. П. Петерсен – датський флейтист ввів у конструкцію музичного інструменту клапан до нижнього *до*. Ці нововведення у конструкцію флейти дозволяли виконавцям утримувати всі півтони, що полегшувало техніку гри та виконання хроматичних фрагментів творів. Нажаль, такі зміни не вирішили інтонаційних недоліків звучання інструменту.

Особливої уваги заслуговує постать німецького інструментального майстра, флейтиста та композитора Теобальда Бьома, який у 1847 році зробив прорив у флейтовому виконавстві, а саме виготовив флейту нового типу – циліндричної форми зі збільшеною голівкою та кільцевими клапанами. Інструмент характеризувався збільшеним діапазоном від *до* першої до *до* четвертої октави. З огляду на раніше небачену конструкцію інструменту та необхідність навчання гри на

ньому, протягом довгого часу виконавці не визнавали нової флейти. Лише через 46 років після винаходу флейти Т. Бьома було оцінено її переваги [19]. Конструкційні особливості флейти Бьома, а саме значне розширення гральних отворів та точне визначення мензури флейти, що сприяли виникненню системи зручно розташованих клапанів дозволили вільно відтворювати звуки третьої октави та легкості виконання найскладніших фрагментів твору [26]. Загального визнання та широкого вжитку у сольному, ансамблевому та оркестровому музичному виконавстві флейта Т. Бьома зазнала у 20-30-х роках ХХ століття та використовується й сьогодні.

1.2. Академічне флейтове мистецтво ХХ – початку ХХІ століття

Кінець ХІХ – початок ХХ століття являє собою важливий етап у розвитку флейтової музики та виконавства: закладаються підвалини академічної флейтової освіти, відкриваються навчальні заклади музичного спрямування, які забезпечують підготовку музикантів-виконавців, формуються національні композиторські школи тощо. Флейта стає найпопулярнішим музичним інструментом, а флейтова гра характеризується низкою кардинально нових рис.

Якщо раніше твори для флейти писали лише деякі європейські композитори, такі як: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, К.М. Вебер, К. Рейнеке, Б. Годар тощо, то початок ХХ ст. став періодом значного піднесення популярності флейти, що відобразилось на творчій композиторській діяльності французьких імпресіоністів та композиторів-неокласиків.

Флейту опоетизовують та з інструменту, що раніше просто був частиною ансамблю чи оркестру, флейта перетворюється на інструмент, для якого найяскравіші представники композиторського мистецтва

створюють сольні твори, насичені технічними прийомами та засобами виразності.

Особливого значення флейта та флейтове виконавство відігравали у творчості французьких композиторів-імпресіоністів, що обумовлювалось високим професійним виконавським рівнем представників французької флейтової школи. Такі флейтисти-віртуози як: Ф. Гобер, Ж.П. Рампаль, П. Таффанель та інші їх сучасники своєю виконавською майстерністю прославили Францію, як центр флейтового виконавства, що сприяло збагаченню та постійному оновленню флейтового репертуару.

Серед композиторів-представників французького імпресіонізму, які створювали музичні шедеври для флейтового виконавства були: Ежен Бозза, Лілі Буланже, Едгар Варез, Клод Дебюссі, Анрі Дютійо, Джордже Енеску, Андре Жоліве, Жак Ібер, Даріус Мійо, Жюль Муке, Артур Онеггер, Франсіс Пуленк, Альбер Руссель, Габріель Форе, Сесіль Шамінад, Жорж Ю та інші.

Визначну роль у становленні провідної позиції флейти у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття відіграла творчість К. Дебюссі. Його оркестрова Прелюдія до «Пополудневого відпочинку фавна» (1892–1894)» стала відправною точкою нового етапу піднесення флейтової музики [20]. До флейти композитор звертається у своєму вокальному циклі «Пісні Білітіс», до якого входить фрагмент «Флейта Пана» для голосу, двох флейт, челести та двох арф, а також у п'єсі «Сірінкс», написаній для флейти соло. Саме ці твори послужили початком етапу сольного флейтового виконавства [20].

Провідного значення надано флейті у творчій спадщині А. Жоліве. Композитором було написано чималу кількість творів для флейти, серед яких: концертна сюїта для флейти та ударних інструментів, «Пісня Ліноса» для флейти та фортепіано, концерт для флейти з оркестром, «5 голосінь» для флейти соло тощо [21].

Значну роль відіграє флейта у творчості М. Равеля, Г. Малера, Р. Штрауса, З. Карг-Елерта, які використовують флейту як інструмент, що додає виразності та емоційності творам. В залежності від регістру, що використовується, флейта звучить пронизливо, приглушено або пасторально, що надає музичному твору різне емоційне забарвлення [24].

Провідне місце займає флейта у творчій спадщині композиторів-неокласиків: сонати для флейти та фортепіано С. Прокоф'єва, концерти для флейти та оркестру К. Нільсена та Ж. Ібера, твори Ф. Мартена, Е. Денисова, С. Губайдуліної та інших. Особливої уваги заслуговують твори для флейти П. Хіндеміта, серед яких: «Соната» (1936) для флейти та фортепіано, 8 п'єс для флейти соло (1927), «Луна» (1942), сонатини для двох флейт (1924) тощо.

Друга половина ХХ століття характеризується тенденцією до написання сольних творів для флейти без акомпанементу, що вимагали знання сучасних на той час технік флейтової гри. До таких творів належать: «Секвенція» (1958 р.) Лучано Беріо, «Голос» (1971 р.) Тору Такеміцу, «Дебла» (1980 р.) Крістофера Халфтера, твори для флейти соло таких композиторів, як: Жильбер Амі, Франко Донатоні, Елліот Картер, Ісан Юна та інші.

Найбільш значущими флейтовими творами ХХ століття є наступні: «Сірінкс» для флейти соло (1913 р.) Клода Дебюссі, «Сонатина для флейти і фортепіано» (1943 р.) Анрі Дютійо, «Концертино» (1902 р.) Сесіль Шамінад, «Фантазія для флейти і фортепіано» (1898) Габрієля Форе, «Соната для флейти і фортепіано» (1957 р) Френсіса Пуленка, та інші.

Говорячи про флейтове академічне мистецтво ХХ століття, необхідно звернути увагу на московську школу гри на флейті. Теоретичні основи московської школи гри на флейті базувались на методичних дослідженнях європейських та російських науковців та

композиторів: Ф. Бюхнера, К. Вехнера, Г. Зусмана, Е. Келлера, К. Куммера, Ф. Лангера, О. Нікольського, В. Поппа, Е. Пріля, А. Фюрстенау та інших. 1931 рік став доленосним для становлення та подальшого розвитку методики вивчення гри на флейті московської школи, оскільки було опубліковано ґрунтовну дослідницьку працю М. Платонова, професора Московської консерваторії – «Метод вивчення гри на флейті». Вслід на нею, у 1933 р. побачила світ «Школа гри на флейті», що стала частиною наукової роботи «Шляхи розвитку виконавства на флейті». Ще однією вагомою для становлення московської школи гри на флейті працею став посібник професора В. Цибіна, надрукований у 1940 році «Основи техніки гри на флейті». «Ці три посібники стали етапними віхами в розвитку флейтової методики радянського періоду і представляють значний інтерес. Вони вигідно відрізняються від більшості «Шкіл» у Росії (Ц. Чіарді, В. Поппа, А. Фюрстенау, Е. Келлера, К. Куммера й ін.) тим, що запропонована в них система навчання та виконавства базується на науковому підґрунті того часу, а запропонований матеріал володіє значною художньою цінністю» [11, с. 11].

Необхідно зауважити, що вітчизняне флейтове мистецтво сформувалось завдяки педагогічній, методичній та виконавській діяльності корифеїв московської флейтової школи. Особливий вплив на формування українського академічного флейтового мистецтва мав творчий та педагогічний доробок Г. Мадатова, О. Корнєєва, М. Платонова, В. Цибіна та Ю. Ягудіна.

Вітчизняне флейтове мистецтво в ХХ столітті формувалось в осередках музично-професійної освіти: Львівській, Одеській, Київській, Донецькій консерваторіях та в інституті мистецтв у Харкові [3].

У Києві становленням та розвитком флейтової освіти та мистецтва займались випускники Петербурзької та Московської консерваторій, які стали першими викладачами класів духових інструментів, в тому числі

флейти, Київської консерваторії – О. Химиченко та І. Михайловський. В Одесі розвитком флейтової освіти та мистецтва займалась плеяда видатних музикантів: М.Я. Ковлер, М.Г. Лішневський, О. Протас, Л.В. Роговий, С.Б. Фрідмог, О.П. Хановченко, Й. Ютсон, та інші. Харківська академічна флейтова школа розвивалась завдяки зусиллям Б.Н. Кричевського, Ф.С. Прохачова, І. В. Андріяш та інших. Відомим діячем флейтового мистецтва у Донецьку був П.А. Міщенко. У Львові флейтове мистецтво розвивалось завдяки плідній праці Д.М. Біди, В.С. Антонова, Ю.І. Смірнова [18].

Вітчизняне флейтове мистецтво ХХ століття розвивалось у двох напрямках: академічному, що полягав у застосуванні німецької манери виконання, на чолі із представниками київської школи, та сучасному, що базувався на французьких виконавських традиціях.

Основоположником сучасної флейтової школи є А.Ф. Проценко – учень І.Д. Михайловського та О.В. Хіміченко. За роки своєї педагогічної діяльності А.Ф. Проценко виховав таких видатних музикантів, як: В. Антонов, Я. Верховинець, А. Коган, В. Пшеничний, В. Турбовський, В. Федченко, С. Савченко та інші.

Окрім А.Ф. Проценка, сучасну манеру гри на флейті у своїй педагогічній та творчій діяльності просував О. С. Кудряшов – випускник класу М.І. Платонова Московської консерваторії, народний артист України, професор. На теренах нашої держави саме О.С. Кудряшов увів практику сольної флейтової концертної діяльності, оскільки до нього духові інструменти, і флейту у тому, числі можна було зустріти лише у складі оркестру [38].

Розвитку вітчизняного флейтового мистецтва ХХ – початку ХХІ століть сприяла композиторська діяльність українських музикантів трьох поколінь: 1. композитори «Київського авангарду» та твори яких виникли в 1970-х роках – В. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, В. Сильвестров, М. Скорик,

В. Зубицький, І. Карабиць, О. Ківа, Є. Станкович; 2. І. Алексійчук, Г. Гаврилець, М. Денисенко, А. Загайкевич, С. Луньов, В. Польова; 3. З. Алмаші, О. Безбородько, О. Серова та інші. Найбільш вагоме значення для розвитку флейтового мистецтва ХХ – початку ХХІ століть відіграє творча спадщина композиторів третього покоління, яка налічує низку творів для сольного флейтового виконання, для ансамблів з участю флейт та флейтових концертів.

Найбільш показовими та найвагомішими вітчизняними флейтовими творами ХХ – початку ХХІ століть є: трьохчастинний «Дивертисмент» для флейти та струнного оркестру А.Я. Штогаренка (1957 р.), «Концерт для флейти з оркестром» (1965 р.) В.С. Губаренко, «Концертіно для флейти і скрипки» (1968 р.), концерт для флейти з симфонічним оркестром «Un Tout...» (2008 р.) Є.Ф. Станковича та інші твори композитора, «Концерт для флейти та камерного оркестру» (2011 р.) І.В. Щербакова, «Концерт для флейти, струнного ансамблю та фортепіано» (2013 р.) О.А. Безбородька, «Концерт для флейти з оркестром» (2009 р.) З.Г. Алмаші, «Концерт для флейти з оркестром» (2015 р.) О.Ю. Серової та інші.

РОЗДІЛ 2

НОВАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФЛЕЙТОВОМУ ВИКОНАВСТВІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Флейта у джазовій музиці

Флейта – мультикультурний музичний інструмент із довготривалим шляхом розвитку. Протягом усієї історії існування флейтоподібних музичних інструментів вони активно використовувались у різноманітних видах музичного мистецтва: у фольклорі, у класичній музиці та у сучасному музичному мистецтві, до якого відноситься джазова музика.

Утворившись на зламі XIX – XX століть внаслідок впливу таких явищ, як африканські ритми, афроамериканський фольклор та європейська гармонія, джаз швидко знайшов своїх поціновувачів, заповнив їх серця та продовжує захоувати у себе й у наші часи.

Джазове музичне мистецтво розвивалось стрімко та нестримно, всотуючи у себе елементи різних культур та взаємодіючи із різними стильовими напрямками, постійно зазнаючи змін та збагачуючись розмаїттям засобів музичної виразності, постійним оновленням форми, ускладненням мови джазу, еволюцією техніки виконання та ідей, запозичених із старовинної і сучасної, професійної і народної, експериментальної і популярної музики. «Джаз у цілому – уже не стільки жанр і не який-небудь один стиль, а різновид музично-імпровізаційного мистецтва, в якому сплавилися традиції музичних культур великих етнічних регіонів – африканського, американського, європейського та азіатського» [24, с. 136].

Безсумнівно, особливо значний вплив на становлення та розвиток джазу мав фольклор, як першоджерело та виток джазового музичного мистецтва. «Оскільки джаз породжений фольклором, він схильний до

вбирання різних проявів фольклорної образності, стилістики, жанрів, манери виконання та особливостей музичної мови» [31].

Незважаючи на схильність джазу до мінливості його стильових та жанрових характеристик, одним із найстабільніших аспектів являвся інструментарій. До переліку класичних джазових інструментів колективу типу «комбо» відносились: саксофони, труба, рояль, контрабас та гітара або банджо. У складі біг-бенду входило чотири труби, п'ять саксофонів, три або чотири тромбони, декілька гітар, контрабас та розширена група ударних інструментів. До інструментального складу джазового колективу дуже рідко входила флейта.

Оскільки джаз був на той час новаторським видом музичного мистецтва, йому була притаманна схильність до експериментаторства попри наявність чіткого переліку вимог (структурних та стилістичних). Таким чином наприкінці 20-х – початку 30-х років ХХ століття до джазового інструментарію було включено флейту, яка набула значної популярності, незважаючи на певні труднощі, пов'язані з гучністю звучання інструменту у складі джазового колективу. На джазовій сцені з'являються такі виконавці на флейті як Альберто Сокаррас Естачі, Вейман Карвер, Джером Річардсон, Бад Шенк, Бадді Коллетт та інші.

Альберто Сокаррас Естачі (1908-1987) – кубинсько-американський флейтист та кларнетист, який виконував кубинську музику, а також джаз. До 1930 року, до створення власного джазового колективу, Сокаррас виконує з різними джазовими колективами такі композиції, як: «You're Such A Cruel Papa To Me» (1928) з вокалісткою Лізі Майлз, а також «You Can't Be Mine» (1930) із групою «Bennett's Swamplanders», «Shootin' The Pistol» (1927) із бендом Кларенса Уільямс тощо. У різні роки своєї творчої діяльності Сокаррас співпрацює з такими музикантами, як: Бені Картер, Сем Вудінг, Ерскін Хокінс та іншими.

Вейман Карвер (1905-1967) – американський джазовий флейтист. Співпрацював із Дж. Нілом Монтгомері, Дейвом Нельсоном – «Loveless Love» (1931), Елмером Сноуденом, Бені Картером – «Devil's Holiday» (1933) та Спайком Хьюзом – «How Come You Do Me Like You Do?», «Sweet Sue, Just You» (1933), Чік Уеббом. Після завершення музичної кар'єри Карвер обіймав посаду професора музики в Clark College, де викладав у багатьох саксофоністів, серед яких був Джордж Адамс та Маріон Браун.

Джером Річардсон (1920-2000) – американський джазовий музикант, тенор-саксофоніст та флейтист. Грав також на сопрано-, альт- та баритон- саксофоні, кларнеті, бас-кларнеті, альтовій флейті та флейті-пікколо. За роки своєї виконавської діяльності співпрацював із такими музикантами, як: Чарльз Мінгус, Лайонел Хемптон, Біллі Екстайн, Мел Льюїс, Кенні Беррел, Ерл Хайнс та інші. У складі біг-бенду Лайонела Хемптона записав флейтові соло в таких композиціях, як «Kingfish»(1949) та «There Will Never Be Another You» (1950).

В середині 1940-х років виникає новий напрямок джазового мистецтва, відомий як *бібоп* (bebop), якому був властивий швидкий темп виконання, складні імпровізації, що базувались на гармонічних схемах, а не мелодії, унісонне проведення теми на початку та наприкінці твору. Бібоп твори характеризувались особливим ритмічним поділом, складними стрибками та акцентами, нервовим фразуванням, складними технічними музичними текстами тощо [4]. Флейта посіла важливе місце у виконавському інструментарії бібопа, чому ще й посприяло виникнення звукових систем та мікрофонів, що вивели флейту у складі джазового колективу на новий функціональний рівень.

Бад Шенк (1926-2009) – американський джазовий альт-та баритон-саксофоніст та флейтист, який здобув популярність у період розквіту ери бібопа. Грав на тенор-саксофоні в оркестрі Чарлі Барнета, а також партії саксофона і флейти у бенді Стена Кентона. Певний час

співпрацював із гобоїстом Бобом Купером, результатом творчої співпраці з яким став запис у 1954 р. альбому «Oboe/Flute» разом із «Lighthouse trio» Говарда Рамзі. Наприкінці 1950-х років організував декілька власний колективів та співпрацював майже з усіма музикантами Західного узбережжя. В 1974 році став учасником групи «LA Four» до складу якої входили Лоріндо Алмейда, Рей Браун та Шеллі Манн. Бад Шенк також писав музику для кінофільмів та театру [37].

Бадді Коллетт (1921-2010) – американський альт- та тенор-саксофоніст, флейтист, кларнетист та композитор. Першим музичним інструментом, який він опанував за два роки було фортепіано. Потім був саксофон, грати на якому музикант навчився самостійно. У віці 12 років Коллетт керував шкільним оркестром. Під час проходження військової служби, з 1942 по 1945 рр., очолював оркестр військово-морських сил. Свій перший бенд, до складу якого входили Брітт Вудман та Чарльз Мінгус, Коллетт створив у 1939-1940 роках. Співпрацював із Лакі Томпсоном, Луїсом Джорданом, Бенні Картером, Джеральдом Уілсоном, Телоніусом Монком, Стеном Кентоном, Дізі Гіллеспі, Гілом Евансом та іншими музикантами. У 1955 році, спільно з барабанщиком а Чіко Хемілтоном, Коллетт створив квінтет, у складі якого грав на флейті [15]. Варто також зазначити музичний проект, у якому Бадді Коллетт приймав участь спільно із тогочасними відомими флейтистами: Полом Хорном, Гаррі Клі та Бадом Шенком – «Collette's Swinging Shepherds». Особливість проекту полягала у тому, що у ньому приймали участь усі флейти з оркестрової родини. Творча діяльність Бадді Коллетта значно вплинула на закріплення провідної позиції флейти у великих джазових колективах [24, с. 142].

Після того, як флейта перестала бути незвичним для джазового виконавства музичним інструментом та із розширенням її технічно-виконавських можливостей, поступово відбувалось введення у джазове мистецтво новітніх виконавських прийомів та засобів музичної

виразності. Флейтовий інструментарій розширюється із введенням нових та етнічних модифікацій інструментів.

З 1950-х років деякі джазові флейтисти вводили новаторські ідеї у свою творчість. Таким чином джазовий флейтист Хербі Манн поєднував джаз з різними елементами латиноамериканської та близькосхідної музики. Такий же прийом використовував Юсеф Латіф. Окрім цього він використовував етнічні флейти (китайську (ді), арабську (ней) тощо). Сем Мос, Юсеф Латіф, Сахіб Шихаб та низка інших джазових флейтистів поєднували гру на флейті зі співом. Деякі з них вимовляли склади під флейту та говорили, як, наприклад, Роланд Керк. Результатом такого музикування був скреготливий звук. Задля такої техніки виконання у джаз почали вводитись нові музичні інструменти – свистки, бамбукова та носова флейти. Також Керк під час виконання на флейті використовував клацання клапанів, як елемент флейтової партії [42].

У 1960-1970-х роках прослідковуються спроби взаємодії джазової та академічної музики, а також спроби поєднання академічної техніки гри на флейті із джазовим виконавством, результатом чого стає виникнення нових музичних напрямів – симфоджаз, кріейтів, ладовий або модальний джаз тощо. Наприклад, Хьюберт Лоус – афроамериканський флейтист у своїй творчій діяльності починає використовувати академічну техніку гри на флейті у джазовий стилях бібоп та модальний джаз, а згодом записує джазові обробки класичних творів. Варто також зазначити про його співпрацю з класичним флейтистом Жан-П'єром Рампалем.

До прийому поєднання класичної флейтової техніки з прийомами джазового виконання звертається Джеремі Стейг. У своїй виконавській діяльності він використовує ефект передування, розподіл звуку, спів в унісон у поєднанні з електронікою, перкусійне звучання та клацання клапанів.

Джазове музичне мистецтво 1980-х років мало значний вплив на тогочасну поп-музику. Поєднання різних музичних напрямів було поширеною практикою в ті часи. У такому стилі творили такі джазові флейтисти як Сем Ріверс, Ян Андерсон, Джеймс Ньютон, Джордж Адамс та інші.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття однією із новітніх провідних тенденцій у джазовій музиці стало її звернення до етнічної музики. До такого прийому у своїй творчості звертались британський флейтист Майк Моуер, ірландський – Джеймс Голуей, американський джазовий флейтист Хербі Менн, який поєднував афрокубинську, латиноамериканську та бразильську етнічну музику, зокрема босанову із джазом.

2.2. Флейтове виконавство у стильовому напрямку World music

Одним із популярних напрямів сучасного музичного мистецтва, який виник та почав свій динамічний розвиток у 80-х роках ХХ століття є World music – музичний жанр, що охоплює різноманітні стилі Африки, Східної Європи, Азії, Південної та Центральної Америки, Карибського регіону, а також малодосліджені напрями Західного фольклору [10], це «напрямок сучасної музики, створений на основі злиття музики різних етнічних культур, котра має такі різновиди, як ворлд-ф'южн, ворлдбіт, етнік-ф'южн.» [24, с. 149].

Музичний напрямок World music було започатковано англійським рок-виконавцем, лідером групи «Genesis» Пітером Габрієлом. Саме він із групою своїх товаришів-однодумців створили у 1980 році об'єднання The World of Music, Arts, and Dance (WOMAD). У 1982 році в Лондоні ними було створено фестиваль WOMAD, який став щорічним і до наших часів є найяскравішою подією у галузі етнічної музики.

В основі world music лежить фолк-музика (автентика, етнічна музика), проте між цими двома напрямками існує певна відмінність. Фолк виконується корінними музикантами, що походять з певного регіону, первинними носіями автентичної «живої» традиції. World music не обов'язково виконується представниками якоїсь конкретної національності.

Розрізняють наступні стильові різновиди world music:

1. Акустичний фолк – гітарна пісня з етнічним компонентом (Вуді Гатрі, Піт Сігер).
2. Етнічний рок (фолкрок) – суміш етнічної музики та західного року (Боб Ділан, Джоан Баез, «Tri Yann»).
3. World fusion – суміш джазу та World music, у якій на перший план виносяться імпровізація та експерименти зі звуком (Тоні Скотт, Ян Гарбарек).
4. Ethnoambient, Ethnic Fusion, New Age – різновиди сучасної електронної музики. Притаманними цим напрямкам World music характеристиками є: тяжіння до фольклорних першоджерел, створення особливих емоційних станів та настроїв: медитативності, відчуття гармонії та спокою («Enigma», «Deep Forest», «Gregorian»).
5. Ethnotchno – різновид етно-фьюжн, що являє собою електронну танцювальну музику, що заснована на ритмічному остинато, поєднаному з фрагментами ритуального архаїчного племінного фольклору (Майкл Брук, Джон Хассел).
6. Ethno-pop - етнічна поп-музика, основою якої є введення у тканину масової популярної музики фольклорних фрагментів (Shakira, Tarkan) [10].

World music покликана поєднати різні культурні традиції. Цьому музичному напрямку характерно використання елементів фольклору, різних національних етнічних музичних інструментів (варгану, дудука, волинка, джембе, диджериду, ситара) та прийомів гри на них, а також

деяких компонентів музичної народної культури: звукорядів, мотивів, ритмів, народного співу (хоомей).

Говорячи про використання флейтоподібних музичних інструментів у музичному напрямку World music, варто зазначити, що їх розмаїття вражає: флейта Пана, вістл, кена, окарина, дудук, діагональні флейти (флюяра, кавал, ней) тощо.

Наприклад, Фабіо Галліані у своїй творчій діяльності активно використовує окарину, на якій виконує етнічну музику, поп та джаз. Такі музиканти, як Брайан Фіннеган, Віллі Кленсі та інші застосовують у своїй музичній творчості різновиди вістли – тін-вістлу та лоу-вістлу. Ще одним яскравим музикантом, який звертається у своїй творчості до флейти та її світових етнічних різновидів (перуанська бамбукова бас-флейта, болівійська флейта Пана тощо) є Дейв Валентин.

Необхідно зазначити про низку новаторських прийомів гри на флейті. Flutebox (flute bitboxing) – «суміщення гри на флейті та імітації ритмічних малюнків (бітів), які створюються за допомогою голосового апарату та артикуляції губ» [24, с. 152]. Техніка гри на флейті flutebox «відбувається шляхом видобування двох окремих звуків завдяки наспівуванню при продуванні в канавці в поєднанні з вокальною перкусією; флейтбітбокс дає змогу використовувати флейту як ритмічний інструмент» [24, с. 152].

Вважається, що першопрохідцем, який почав використовувати цю техніку гри на флейті є флютбоксер RadioActive, який використовував флейту Пана. Серед інших відомих флютбоксерів виокремлюють Тіма Барськи, Натана «Flutebox» Лі, Грега Патілло, Кріса Піро, Метью Шнайдера та Косміна Чіока, які виконують флютбокс на флейті Бьома.

Ще одним цікавим прийомом гри на флейті є slap, що створює імітацію гри на перкусійних музичних інструментах. Цей прийом було введено у флейтове виконавство в середині ХХ ст. такими

композиторами як Клод Дебюссі та Едгар Варез. Різновидами слеза є губний, язиковий та закритий, які застосовуються переважно у сучасній естрадній музиці, проте зустрічаються і в академічній.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над нашим дослідженням ми дійшли наступних висновків:

1. З прадавніх часів музичне мистецтво та інструментальне виконавство відігравали значну роль у суспільному житті людства, супроводжуючи буденні та святкові події, релігійні звичаї та магічні ритуали. Ретроспективний огляд виникнення духових інструментів, засвідчує, що перші духові інструменти, зокрема флейту, було винайдено ще за часів первісних людей, а їх зовнішній вигляд був примітивним. Із плином часу, кожна історична епоха відображалась на конструкції флейти та на її акустичних характеристиках звучання. У добу античності флейтове мистецтво та виконавство активно розвивалося у країнах стародавнього Сходу та Азії: Єгипті, Китаї, Індії та античній Греції. Духові флейтові інструменти були різноманітними за своєю конструкцією та за звучанням. Вже тоді існували поздовжна, поперечна флейта та флейта на кшталт флейти Пана. Із приходом Середньовіччя та з встановленням авторитету церкви, інструментальне виконавство загалом та флейтове виконавство зокрема перебували під забороною та переслідувались церквою, як такі, що пробуджують пристрасті та гріховні почуття, що було неприпустимим для релігійної людини, що прагне до аскетизму. Інструментальна музика та флейта не використовувались у церковних ритуалах до VII століття, а найбільш досконалим музичним інструментом вважався людський голос. З VII до IX століття інструментальна музика використовувалась у релігійних обрядах. Епоха Відродження стала плідним етапом розвитку флейтового мистецтва, технічних та виражальних можливостей флейти, оркестрового та ансамблевого виконавства, що обумовлювалось розвитком світської музики та оркестрової культури. Значні зміни до

конструкції флейти було внесено у XVII столітті. В оркестровій галузі поздовжна флейта уступає місце поперечній. Зміни та вдосконалення конструкції флейти обумовили необхідність розробки методики навчання гри на ній. Перші методичні посібники було написано Луї Оттетером у 1707 році. XVIII століття ознаменувалось значними змінами у конструкції флейти, а саме введенням у механізм флейти клапанів, що дозволяли утримувати всі півтони, що полегшувало техніку гри та виконання хроматичних фрагментів творів. Значний внесок у розробку методики навчання гри на флейті зробили Йоганн Йоахім Кванц, Антон Берхард Фюрстенау та Теобальд Бьом. У середині XIX століття Теобальд Бьом розробив новий вид флейти, яка характеризувалась збільшеним діапазоном звучання, а конструкційні особливості флейти забезпечували зручність гри на інструменті та легке виконання найскладніших фрагментів творів. Не дивлячись на значні переваги флейти Бьома перед її попередницями, широкого вжитку інструмент отримав лише у 20-30-х роках XX століття та використовується у сучасності.

2. XX – початок XXI століття позначились для академічного флейтового мистецтва низкою значних важливих подій: започаткуванням професійної академічної флейтової освіти, відкриттям навчальних закладів музичного спрямування, формуванням національних композиторських шкіл, популяризацією флейти та новітніми тенденціями у галузі флейтового виконавства. Флейта займає провідне місце у творчості французьких композиторів-імпресіоністів та неокласиків. З інструменту, який раніше був частиною оркестру, флейта стає інструментом, для якого пишуть концерти соло. Флейта стає провідним інструментом у композиторській творчості таких французьких композиторів, як: Ежен Бозза, Клод Дебюссі, Андре Жоліве, Анрі Дютійо, Франсіс Пуленк, Сесіль Шамінад та інших. Значну кількість творів для флейти створюють М. Равель, Г. Малер, Р. Штраус,

С. Прокоф'єв, С. Губайдуліна, Ж. Ібер, К. Нільсен, П. Хіндеміт та інші. У другій половині ХХ століття виникає значна кількість творів для флейти соло без акомпанементу, що характеризуються специфічними техніками флейтової гри. Вагомим у академічне флейтове мистецтво є внесок московської школи гри на флейті, представники якої розробили ґрунтовні методичні праці щодо навчання гри на флейті: «Метод вивчення гри на флейті» (1931 р.), «Школа гри на флейті» (1933 р.), «Шляхи розвитку виконавства на флейті» М.І. Платонова, «Основи техніки гри на флейті» (1940 р.) В.М. Цибіна. Вітчизняне флейтове мистецтво в ХХ столітті формувалось в осередках музично-професійної освіти: Львівській, Одеській, Київській, Донецькій консерваторіях та в інституті мистецтв у Харкові у двох напрямках: академічному, що полягав у застосуванні німецької манери виконання, на чолі із представниками київської школи (І.Д. Михайловський та О.В. Хіміченко), та сучасному, заснованому А.Ф. Проценко та активно пропагованому О.С. Кудряшовим, що базувався на французьких виконавських традиціях. Розвитку вітчизняного флейтового мистецтва ХХ – початку ХХІ століть сприяла композиторська діяльність українських музикантів: В. Грабовського, В. Губаренко, Л. Дичко, Г. Ляшенко, В. Сильвестрова, М. Скорика, В. Зубицького, О. Ківи, Є. Станковича, І. Алексійчука, Г. Гаврилець, А. Загайкевича, С. Луньова З. Алмаші, О. Безбородько, О. Серової та інші.

3. Музичний інструмент флейта активно використовувався не лише у класичній музиці. Широкого визнання флейта отримала у джазовій музиці, якій характерне було звернення до новаторських методів та експериментальних технік виконавства, розмаїття засобів музичної виразності та звернення до музичних традицій світових культур. Не зважаючи на певні акустичні недоліки флейти у загальному звучанні джазового колективу, флейта міцно тримала свої позиції, а з виникнення звукових систем та мікрофонів в середині 1940-х років,

флейта зайняла одну з провідних позицій у складі джазового колективу. Першими джазовими флейтистами стали Альберто Сокаррас Естачі, Вейман Карвер, Джером Річардсон, Бад Шенк, Бадді Коллетт, які співпрацювали з відомими джазовими колективами та музикантами того часу - Бені Картером, Семом Вудінгом, Ерскіном Хокінсом, Дж. Нілом Монтгомері, Дейвом Нельсоном, Бені Картером, Спайком Хьюзом, Чарльзом Мінгусом, Лайонелом Хемптоном, Кенні Беррел та іншими. Наприкінці 1940-х років виник новий напрямок джазового мистецтва, відомий як *бібоп* (bebop), у якому флейта посіла особливе місце. Найвідомішими флейтистами, які грали у стилі бібопа були Бад Шенк та Бадді Коллетт. 1950-ті роки ознаменувались новітніми тенденціями у джазовому флейтовому виконавстві: звернення до латиноамериканської музики та музики близького сходу та введення деяких її елементів у джазову музику (Хербі Манн, Юсеф Латіф), гра на флейті зі співом (Юсеф Латіф, Сахіб Шихаб) та вимовляння складів під флейту, використання клацання клапанів флейти як елементу флейтової партії (Роладн Керк). 60-70-ті роки ХХ століття позначились тяжінням джазової флейти до академічної техніки виконання та до поєднання джазової та класичної музики, в результаті чого виникли нові музичні напрями – симфоджаз, кріейтів, ладовий або модальний джаз. Таку техніку виконання використовує у своїй грі Хьюберт Лоус. У 1980-х роках актуальним було поєднання джазу із поп-музикою, що відобразилось на творчості таких джазових флейтистів як Сем Ріверс, Джеймс Ньютон, Джордж Адамс та інші. Джазове флейтове виконавство кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується зверненням до етнічної музики. Найяскравішими представниками є Джеймс Голуей, Хербі Менн, Майк Моуер та інші.

4. ХХ століття позначилось виникненням у музичному мистецтві у 1980 році новітнього популярного напрямку World music, засновником якого був Пітер Гебріел. Результатом його творчої діяльності та

діяльності його однодумців стало створення об'єднання The World of Music, Arts, and Dance (WOMAD) та організація щорічного однойменного фестивалю етнічної музики WOMAD. В основі напрямку World music лежить поєднання фольклорних, етнічних та народних елементів музичної культури різних народів світу (звукорядів, мотивів, ритмів, народного співу (наприклад, хоомей), автентичних етнічних музичних інструментів та прийомів гри на них. До музичного напрямку world music входять такі стильові різновиди, як: акустичний фолк, етнічний рок, World fusion, Ethnoambient, Ethnic Fusion, New Age, Ethnot techno та Ethno-pop. У World music широко використовуються різноманітні флейтоподібні музичні інструменти: флейта Пана, вістл, кена, окарина, дудук, діагональні флейти (флюяра, кавал, ней) тощо, а найяскравішими виконавцями world music на флейті є Фабіо Галліані, Брайан Фіннеган, Віллі Клен та Дейв Валентин. У сучасному флейтовому виконавстві використовуються такі новітні прийоми гри на флейті, як fluteboxing, майстрами якого є RadioActive, Тім Барськи, Натан «Flutebox» Лі, Грег Патілло, Кріс Піро, Метью Шнайдер, Космін Чіока та інші, а також slap – прийом гри на флейті, який почали використовувати в академічному музичному мистецтві в середині ХХ ст. у своїй композиторській творчості Клод Дебюссі та Едгар Варез та який активно використовується у сучасній естрадній музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абанович А. С. Флейтовая школа московской консерватории в XX веке: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2014. 20 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : ТОВ «Задруга», 2012. Кн. 2. 408 с.
3. Берегова О. М. Интегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть: монограф. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
4. Бібоп. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%B1%D0%BE%D0%BF>
5. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. Харків : Основа, 2000. 344 с.
6. Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.
7. Громченко В. В. Музика для інструмента соло у стародавньому світі (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва) *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 77–84.
8. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах : учеб. пособие по курсу «Методики обучения игре на духовых инструментах». М. : Музгиз, 1962. 115 с.
9. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII ст.: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03. К., 2020. 432 с.
10. [Жуланова Н. И. World music и российский фольклоризм \(конец XX — начало XIX века\) Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире: Сб. ст. М.: ГИИ, 2010. С. 212–236. URL: http://etmus.ru/wp-content/uploads/2019/01/%D0%96%D1%83%D0%BB%D0%B0%D0%BD%](http://etmus.ru/wp-content/uploads/2019/01/%D0%96%D1%83%D0%BB%D0%B0%D0%BD%)

D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%9D.%D0%98.-World-music-%D0%B8-%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC.pdf

- 11.Иванов В. П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: автореф. дисс.... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 221 с.
- 12.Идеи эстетического воспитания. Антология: в 2-х тт. / [сост. В. П. Шестаков, общ. вступит. статья М. Лифшица]. Москва : Искусство, 1973. Т.1. 408 с.
- 13.Карпьяк А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 – 20 ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. : 17.00.03. К., 2002. 21 с.
- 14.Кожевников Б. Т. Инструменты духового оркестра. Изд-во: М.: Музыка, 1984. 142 с.
- 15.Коллет Бадди. URL: https://persons-info.com/persons/KOLLET_Baddi
- 16.Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01. К., 2001. 30 с.
- 17.Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарп. нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2006. 164 с.
- 18.Кушнір А.Я. Специфіка спадковості традицій в українському флейтовому мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2011. № 4. С. 204-207. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_52
- 19.Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 т. Л. : Музыка, 1983. Т. 2. 192 с.
- 20.Мутузкин И. А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента. *Вестник Нижегородского*

- университета им. Н. И. Лобачевского*. Н. Новгород, 2009. № 6 (2). С. 161–164.
21. Наймушина Ю. О., Плохотнюк О. С. Основи теорії і методики навчання гри на флейті : навч. посіб. для студ. спец. 07.020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 148 с.
22. Павленко О. Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2012. 22 с.
23. Перцов М. О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. №10 (50). С. 312-316.
24. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2018. 221 с.
25. Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. *Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки*. Москва : Музыка, 1964. Вып. 1. С. 12-54.
26. Платонов Н. И. Школа игры на флейте. М. : Музыка, 1999. 157 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*. К., 2003. Вип. 29. 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. Соломонова О. Б. Смысловой потенциал синестезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов). *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. С. 108-124. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_10
31. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Університетська кафедра Альманах*. Київ : КНЕУ, 2014. №. 3. С.165-172.
32. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : [учеб. пособие]. М. : Музыка, 1978. – 184 с.
33. Федорова І.Ф. «World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища» : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. К, 2020. 19 с.
34. Черных А. В. Флейта. *Советское духовое инструментальное искусство. Справочник*. М.: Советский композитор, 1989. С. 81-84.
35. Чехунина А.А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков : дисс. канд. искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2010. 178 с.
36. Чехунина 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>
37. Шенк Бад. URL: https://persons-info.com/persons/SHENK_Bad
38. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2010. 22 с.
39. Яворский Н. Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период : (о методах индивидуал. занятий в духовых оркестрах худож. самодеятельности). М. : [б. и.], 1959. 80 с.

40. Bijsterveld, Karin, Schulp, Marten. (2004) 'Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments', *Social Studies of Science* 34/5: 649–674.
41. Fether, Deborah Carolyn. (2005) *A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments*. Major Project. 109 p.
42. Guidi, Peter. *A Short History of Jazz Flute*. Flutehistory.com: Jazz. Molenaar Edition B.V., n.d. Web. 03 Mar. 2013.