

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯКОВЕНКО МАРГАРИТА ІГОРІВНА
УДК 780.641.1/.5:78.036(44+73+477)J"19"(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСТВО ХХ СТ.:
ФРАНЦУЗЬКА, АМЕРИКАНСЬКА, УКРАЇНСЬКА
ТРАДИЦІЇ

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»



Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів та текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 М. І. Яковенко

Творчий керівник

Кушнір Антон Ярославович

та науковий консультант:

в.о. професора, кандидат мистецтвознавства

КИЇВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
 РОЗДІЛ І. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	 13
Висновки до першого розділу.....	19
 РОЗДІЛ ІІ. ФРАНЦУЗЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСТВО ХХ СТ.....	 21
2.1. Паризька консерваторія як центр формування французького флейтового виконавства.....	21
2.2. Особливості французької флейтової культури кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	24
2.3. Постаті флейтистів П. Таффанеля та Ф. Гобера у формуванні французької традиції та їх «Повна школа для флейти» (Methode Complete de Flute).....	28
2.4. Виконавська педагогіка М. Моїза як фундамент міжнародної флейтової школи	38
Висновки до другого розділу.....	40
 РОЗДІЛ ІІІ. СТАНОВЛЕННЯ ФЛЕЙТОВОЇ ШКОЛИ США.....	 43
3.1. Формування засад американського флейтового мистецтва (постать Ж. Баррера).....	43
3.2. У. Кінкейд – фундатор флейтової школи США. Основи його виконавської дидактики	47
3.3. Творчий шлях та педагогіка Дж. Бейкера.....	55
3.4. Роль Дж. Бакстрессер у формуванні сучасної флейтової школи США....	62
Висновки до третього розділу.....	68
 РОЗДІЛ ІV. УКРАЇНСЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСТВО.....	 70
4.1. Історико-теоретичні аспекти українського флейтового виконавства ХХ ст.....	70

4.2. Жанр поеми з точки зору дослідження сучасного флейтового репертуару та його інтерпретації (на прикладі творів Ч. Гриффіса, Ж. Колодуб та А. Русселя).....	76
Висновки до четвертого розділу.....	89
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	95
ДОДАТКИ.....	103
Додаток 1.....	103
Додаток 2.....	103
Додаток 3.....	103
Додаток 4.....	104
Додаток 5.....	105

АНОТАЦІЯ

Яковенко М. І. Флейтове виконавство ХХ ст.: французька, американська, українська традиції. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – дослідити історію флейтового виконавства ХХ століття у контексті національної традиції на прикладі Франції, США та України, виявити специфіку її трансформації у міжнародну флейтову школу.

Актуальність даної роботи полягає у тому, що в ній вперше розглядається флейтова традиція від окремої національної одиниці до загального міжнародного явища на прикладі трьох країн.

У **першому розділі** викладено теоретичний матеріал про аналіз досліджених джерел по заданій темі, серед яких наукові магістерські, дисертаційні та монографічні роботи, методичні посібники, підручники, статті.

У **другому розділі** розглянуто передумови розквіту французької флейтової традиції, які представлені у вигляді двох важливих подій: відкриття Паризької консерваторії як основного музичного закладу освіти у Європі та реформа конструкції інструмента Т. Бьома, що стали частиною процесу формування французької культури, насамперед флейтового виконавства. Розглянуто специфіку флейтової культури Франції у кінці ХІХ – першій половині ХХ століття та виявлено персоналії видатних флейтистів, що заклали фундамент французької традиції та розповсюдили її вплив в інших країнах.

У **третьому розділі** зазначені особливості процесу становлення флейтової школи США під впливом французької традиції, яка з'явилася на теренах країни завдяки Ж. Барреру. Прослідковано нашарування елементів двох культур: французької та американської. Визначено ланцюжок ключових фігур, що стали головними учасниками процесу розвитку флейтового виконавства у США.

У **четвертому розділі** представлено історію українського флейтового виконавства ХХ століття у контексті національно-культурної традиції, розглянуто сутність поняття «виконавська школа» з точки зору деяких українських науковців, визначено основні регіони активного розвитку флейтового виконавства в Україні у зазначений період. Розглянуто жанр «поєми» як найменш популярний жанр флейтового репертуару. Проведено детальний аналіз трьох «Поєм» шляхом вивчення нотного тексту, найпопулярніших сучасних виконавських інтерпретацій, дослідження їх формотворчих, змістових та структурних компонентів. У кожному з творів виявлено особливості стилю та музичної мови кожного з композиторів.

У **висновках** підсумовано загальні тенденції розвитку флейтового виконавства ХХ століття у зазначених країнах, не зважаючи на перешкоди в історично-політичному житті, що виникли у ході історії. Відзначено, що флейтова культура, завдяки прогресивним музикантам, досягнення яких сформували культурну спадщину для наступних поколінь, розвивалася у виконавській, педагогічній та методичній, композиторській сферах. Виявлено широкомасштабний вплив французької традиції на розвиток флейтової школи США та інших національних шкіл, прослідковано перехід від індивідуалізації засад національної традиції кожної з країн до формування глобального міжнародної флейтової школи.

У **додатках** представлено таблиці.

Ключові слова: флейта, флейтова культура, французька традиція, американська флейтова школа, українська культура, виконавство.

SUMMARY

Yakovenko M. I. Flute performance of the twentieth century: French, American, Ukrainian traditions. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of a creative artistic project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art") - Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Content of the abstract

The purpose of the scientific substantiation of the creative art project is to study the history of twentieth-century flute performance in the context of the national tradition on the examples of France, the United States, and Ukraine, and to identify the specifics of its transformation into an international flute school.

The relevance of this work lies in the fact that it is the first to examine the flute tradition from a separate national unit to a general international phenomenon on the example of three countries.

The first chapter presents theoretical material on the analysis of the sources studied on the topic, including scientific master's theses, dissertations and monographs, methodological manuals, textbooks, and articles.

The second chapter discusses the prerequisites for the flourishing of the French flute tradition, which are presented in the form of two important events: the opening of the Paris Conservatory as the main musical educational institution in Europe and the reform of the instrument design by T. Böhm, which became part of the process of shaping French culture, especially flute performance. The specifics of the French flute culture in the late nineteenth and early twentieth centuries are considered, and the personalities of outstanding flutists who laid the foundation of the French tradition and spread its influence in other countries are identified.

The third chapter describes the peculiarities of the process of formation of the US flute school under the influence of the French tradition, which appeared in

the country thanks to J. Barrère. The layering of elements of two cultures: French and American is traced. The chain of key figures who became the main participants in the development of flute performance in the United States is determined.

The fourth chapter presents the history of Ukrainian flute performance of the twentieth century in the context of the national and cultural tradition, considers the essence of the concept of "performance school" from the point of view of some Ukrainian scholars, and identifies the main regions of active development of flute performance in Ukraine during this period.

The genre of "poems" is considered as the least popular genre of the flute repertoire. A detailed analysis of the three "Poems" is carried out by studying the musical text, the most popular modern performing interpretations, and researching their formative, content, and structural components. The peculiarities of the style and musical language of each of the composers are revealed in each of the works.

The conclusions summarize the general trends in the development of twentieth-century flute performance in these countries, despite the obstacles in historical and political life that have arisen in the course of history. It is noted that the flute culture, thanks to progressive musicians whose achievements have shaped the cultural heritage for future generations, developed in the performance, pedagogical, methodological, and compositional spheres. The article reveals the large-scale influence of the French tradition on the development of the US flute school and other national schools, and traces the transition from individualization of the foundations of the national tradition of each country to the formation of a global international flute school.

The appendices of this work contain tables.

Keywords: flute, flute culture, French tradition, American flute school, Ukrainian culture, performance.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Яковенко М.І. Наслідування традицій французького флейтового виконавства у педагогічних настановах видатних американських флейтистів ХХ ст. В. Кінкейда та Ю. Бейкера. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2021. Вип. 23. С. 195-207.
2. Яковенко М.І. Жанр поеми у флейтовому репертуарі (на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, №3-4 (56-57), 2022. С.183-196

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Яковенко М.І. Феномен музичної комунікації на прикладі II ч. Сонати для флейти і ф-но Ф. Пуленка: доповідь. «Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен»: програма XVI Міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки (17-18 жовтня 2022 року), Дніпро, 2022.
2. Яковенко М.І. В. Кінкейд, Дж. Бейкер та їх педагогічні впливи на формування майстерності флейтового виконавства США: доповідь. *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*: програма IV Міжнародної наукової конференції / Харківський нац.унів.мистецтв ім. І.П. Котляревського (20-21 травня 2023 року), Харків, 2023.
3. Яковенко М.І. Поеми для флейти і фортепіано Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб: змістові та формотворчі відмінності: доповідь. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика*: програма Міжнародної конференції / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (1-2 червня 2023 року), Київ, 2023.

4. Яковенко М.І. Педагогіка В. Кінкейда і Дж. Бейкера в контексті розвитку виконавської майстерності флейтистів США: доповідь. *Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу*: програма Міжнародної науково-освітньої конференції / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (8 червня 2023 року), Київ, 2023.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Флейтове виконавство ХХ століття, а саме Франції, США та України потребує детального вивчення задля осмислення національно-культурних традицій, які в свою чергу безперечно залежать від історико-політичних, соціальних, економічних чинників. Зацікавленість саме цими країнами насамперед пов'язана із наявністю спільних та відмінних рис у розвитку флейтового виконавства кожної з них та виявленні загальних тенденцій, характерних для міжнародної флейтової школи.

На сьогодні існує велика кількість досліджень на тему флейтового мистецтва, які здебільшого сконцентровані на історичному і технологічному аспекті. Наше дослідження спрямоване на розгляд його як цілісної системи, що включає в себе історичні передумови розвитку флейтового мистецтва у ХХ столітті, виконавство та педагогіку, композиторську діяльність, методичну складову, репертуар, конструктивні особливості інструмента.

Відкриття Паризької консерваторії, як початок активного зростання професійної музичної майстерності та глобального культурного розвитку, конструктивні зміни інструмента (від дерев'яної флейти ХVІІІ ст. до сучасного срібного інструмента) – події, що стали сходинкою у надважливому процесі формування флейтової традиції у Франції. Завдяки блискучій виконавській, педагогічній та методичній діяльності визначних флейтистів, насамперед П. Таффанеля, Ф. Гобера, Ж. Баррера та М. Моїза, французька традиція стала фундаментом для розвитку й інших національних традицій. Однією із країн, що наслідувала досягнення французьких майстрів, є США. Саме там у першій половині ХХ століття почався період активного розвитку завдяки французу Ж. Барреру. Флейтова культура США формувалася на засадах різних традицій: французької, американської та європейської. Завдяки науковому та технічному прогресу американські флейтисти мали змогу здобувати нові знання не лише відвідуючи культурні заходи (концерти, майстер-класи та ін.), а й аналізувати музичні записи.

Українське флейтове виконавство будувалося на підґрунті різних культур, насамперед німецької та власних самобутніх національних культурних традицій. Носіями різнонаціональних впливів були викладачі, що приїжджали в Україну і починали свою виконавську та педагогічну діяльність, формуючу власну українську флейтову культуру.

Мета дослідження полягає у вивченні історії флейтового виконавства ХХ століття, його тенденцій у контексті національної традиції на прикладі Франції, США та України та виявленні специфіки її трансформації у міжнародну флейтову традицію.

Основні завдання дослідження:

- проаналізувати флейтове виконавство ХХ століття у Франції, США, Україні;
- виділити основні ключові фігури, що здійснили значний вплив на розвиток флейтового виконавства та педагогіки у зазначених країнах окресленого періоду;
- прослідкувати зв'язок впливу французької традиції на формування флейтової школи США та особливості трансформації окремої національної традиції в міжнародний стиль флейтової гри;
- встановити періодизацію історії українського флейтового виконавства у ХХ столітті та виявити основні його засади;
- провести музично-теоретичний аналіз «Поем» для флейти Ч. Гриффіса, Ж. Колодуб та А. Руссея.

Об'єкт дослідження – флейтове виконавство ХХ століття.

Предмет дослідження – флейтові традиції Франції, США та України ХХ століття.

Методи дослідження. Методологію наукової розвідки складатимуть загальнонаукові принципи історизму, діалектики, системного та комплексного підходів, музично-теоретичного аналізу. Крім зазначених методів у роботі широко застосовуватимуться й інші (індуктивний, дедуктивний, хронологічний, історіографічний аналіз), які базуються на методологічних

засадах сучасного історичного музикознавства, інструментознавства, музичної педагогіки.

Наукова новизна даної роботи полягає у дослідженні флейтової традиції від окремої національної одиниці до загального міжнародного явища на прикладі трьох країн.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах, зокрема «Історія виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах»

Апробація матеріалів дослідження відбулася на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського та на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 105 сторінок, з них основного тексту – 84 сторінок. Список використаних джерел містить 85 позицій.

РОЗДІЛ I. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Флейтове мистецтво ХХ століття становило відображення загальних культурних, соціально-політичних та економічних подій. Звісно, що ланцюжок бурхливих зрушень бере початок значно раніше, але історія у своїй всеосяжності безпосередньо впливала на сферу музичного мистецтва. Як одна з форм відбиття людської свідомості музика і зокрема традиція виконавства змінювались відповідно з неупинним рухом прогресу.

Детальне вивчення історичних передумов та особливостей розвитку флейтового виконавства ХХ століття вимагає від нас занурення в наявні наукові джерела. Завдяки аналізу архівної та літературної бази ми маємо можливість прослідкувати хронологію подій, особливості процесу формування і розвитку флейтового виконавства, виявити їх спільні та відмінні риси. Згідно з навчальним посібником «Історія України з давнини до початку ХХІ століття» можна виділити такі основні види джерел: *первинні* (хроніки, документи, накази, листи) та *вторинні* (статті, монографії, дисертації, підручники, магістерські наукові роботи) *письмові джерела*. [6, с. 6]. Загалом наше дослідження ґрунтується на використанні вторинних джерел. Одним з таких є дисертація Л. Штольц (*L. Stoltz*), в якій авторка досліджує французьку флейтову традицію від епохи Бароко до сучасності, визначаючи фундаментальні аспекти її розвитку з точки зору історичних передумов. Згідно з її архівними пошуками, Європа у ХХ столітті потерпала від зростання соціальних потрясінь і надзвичайної міжнародної напруженості, наслідком яких стала Перша світова війна. Відповідно до цього загальне сум'яття панувало і в музичному середовищі, де музиканти вдалися до радикальних експериментів. Свобода самовираження набувала все більшого значення для митців усіх сфер. В порівнянні з попередніми періодами в 1900-х роках музичний рельєф відрізнявся вражаючою палітрою напрямів та течій.

Як було зазначено вище, ХХ століття вважається трагічним періодом в історії людства. Образ Людини набуває чуттєвої рефлексивності, перебуває в постійному напруженому пошуку балансу із собою та природою. Внутрішній

духовний стан її особистості сповнений контрастами та протиріччями. Відповідно до цього роль мистецтва полягає у пошуку відповіді на хвилюючі питання, її завдання – допомогти людині подолати емоційний бар'єр та змінити на краще її психологічний стан. Саме це зумовило концентрацію уваги митців на флейті. Її ніжне і чуттєве звучання, яке проникає до глибини душі, експресивність та безпосередність найбільш точно відповідали запиту нового часу.

Французька флейтова культура має багату історію. Протягом майже трьох століть флейтове мистецтво Франції займає провідне місце у світовій музичній культурі, а досягнення французьких композиторів, виконавців, викладачів є загальновідомими в музичному суспільстві. У дисертації В.О. Захарової «Флейтова культура Франції: генезис, шляхи та закономірності розвитку» дослідниця розглядає поняття «флейтова культура» з точки зору онтологічних та гносеологічних аспектів сольного флейтового виконавства, яке включає в себе інструментарій, педагогіку, виконавство і репертуар [7, с. 5]. Ці складові залишаються актуальними для вивчення і сьогодні.

Серед інших джерел, що представляють теоретичну базу нашого дослідження, є наукові роботи Д. Глік (*D. Glick*), Дж. Беневенто (*J. Benevento*), Д. Малпаса (*D. Malpass*), Д. Фейр (*D. B. Fair*). Загальним для них положенням є зосередження уваги на персоналіях флейтистів, що стали ключовими фігурами у процесі розвитку флейтового виконавства зазначеного періоду (XX століття) та їх творчому шляху. Вчений і письменник Е. Блейкман (*E. Blakeman*) пише в своїй книзі «Таффанель: геній флейти»: «Без нього (Таффанеля) не існувало б настільки впливової французької флейтової школи в XX ст., принаймні, настільки популярної у Європі та за її межами [47, с. 218]. А також за словами Е. Блейкмана, завдяки масштабному впливу на наступні покоління Таффанель був названий «батьком сучасної гри на флейті» [47, с. 4]. Вагомість внеску П. Таффанеля полягає у підвищенні виконавських стандартів, розширенні репертуару, зростанні ролі флейти в якості сольного

концертного інструмента та удосконалення педагогічних прийомів – це стало фундаментом для формування флейтової традиції.

У процесі аналізу матеріалів дослідження було виявлено ряд джерел, присвячених різним аспектам історії флейтового виконавства. Так у трактаті німецького флейтиста, композитора, вченого-теоретика і педагога Й.Й. Кванца «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*) 1752 року найбільш широко представлені настанови у вигляді фундаментальних теоретичних засад флейтового виконавства і педагогіки. За цим принципом вибудовані й інші дослідження, зокрема у статті «Флейта і флейтисти у французькому мистецтві XVII та XVIII ст.» французького флейтиста Л. Фльорі (*L. Fleury*) відображається комплексне вивчення історії виконавства на флейті та зосередженість на різних аспектах діяльності флейтистів XVII-XVIII ст.: техніка гри, експресія інструменту і навіть їх зовнішній вигляд [56, с. 30].

Поєднання дослідження історичних та методичних аспектів запропоновано українським флейтистом, доктором мистецтвознавства В.П. Качмарчиком у його монографії «Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст.» [19]. Автор формує власну періодизацію німецького флейтового мистецтва XVIII-XIX ст. та хронологічно організує особливості удосконалення конструкції та розвитку інструмента. В.П. Качмарчик вивчає флейтове мистецтво Німеччини зазначеного періоду крізь призму історико-політичних процесів, використовуючи комплексний підхід та досліджуючи широке коло джерел, серед яких велике значення надано історіографічним працям. Доктор філософії О.А. Рудика у своїй дисертації «Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття в контексті формування системи професійної музичної освіти» також, дотримуючись моделі, запропонованої В.П. Качмарчиком, досліджує французьке флейтове виконавство крізь призму соціально-історичних, політичних подій [35].

Серед інших джерел в наше поле зору також потрапили і були проаналізовані методичні посібники з технічними настановами, вправами,

етюдами, оркестровими соло, які спрямовані виключно на практичні заняття на інструменті, а саме: формування виконавського апарату, правильної постановки під час гри, технічної бази флейтиста. Такими є «Methode Complete de Flute» авторства П. Таффанеля та Ф. Гобера, «Célèbre Méthode complète de flûte» А. Альте, «De La Sonorité (On Sonority: Art and Technique)» М. Моїза та ін.

Окремо слід згадати роботи, присвячені процесу удосконалення конструкції флейти, який є перманентним. Майже всі джерела, в яких досліджується флейтове виконавство XIX-XX століття містять детальну інформацію щодо реформи Т. Бьома (Е. Блейкман, Д. Е. Ет'єн, Д. Глік та ін.) Флейтисти різних епох намагалися покращити конструкцію інструмента, додаючи додаткові клапани та змінюючи його форму з метою покращення технічних можливостей, розвитку віртуозності флейтиста та зручності у використанні. Але остаточний варіант, який став настільки успішним, що користується популярністю в усьому світі й у сьогоденні, з'явився завдяки внеску Т. Бьома. Реформа полягала в удосконаленні конструкції флейти шляхом перетворення конічного дерев'яного інструмента на металеву циліндричну флейту зі сформованою механікою. Завдяки цим змінам покращився рівень звуко-динамічних можливостей інструмента, тембральне забарвлення звуку. Срібна флейта відрізнялася більш світлим тембром звуку та чіткою інтонацією [19, с. 2]. Як зазначає у своїй монографії В.П. Качмарчик: «Бездоганність конструкції він (Т. Бьом) визначав якістю звучання та порівнював флейту, так само, як давньогрецькі вчені з голосом співака» [19, с. 222].

У США флейта Бьома з'явилася в 1844 р. Її придбав у Європі містер Брікс (*Mr. Brix*) та привіз у Нью-Йорк, де згодом її скопіювали в майстерні Дж. Д. Ларрабі (*J. D. Larrabee*) [63, с. 4]. Першими в США, хто почав використовувати флейти Бьома, були Ф. Ернст (*P. Ernst*), Дж. Кайлі (*John A. Kyle*) та виробник флейт А. Баджер (*A. Badger*) у середині XIX століття.

Європейські країни, особливо Німеччина, набагато повільніше приймали нову систему [66].

Протягом існування цивілізації духове мистецтво розвивалося та набувало нових функцій та значень. Історія українського духового виконавства в глобальному сенсі була детально досліджена В.О. Богдановим [5], П.Ф. Крулем [23], В.М. Апатським [1], які розглядали зародження духових інструментів ще в античні часи та їх розвиток до ХХ століття. Українські музикознавці досліджували флейтове мистецтво від первісних часів до сучасності в широкому баченні та більш деталізовано, фокусуючи увагу на окремих його аспектах. Значення і розвиток флейтової музики в історичному, політично-економічному та інших аспектах висвітлено в дисертації М.О. Перцова [31], у культурологічному – в дисертації Ю.І. Шутко [40]. Поняття української «флейтової школи» детально вивчали українські флейтисти А.Я. Карпак (Львівська флейтова школа) [18] та А.Я. Кушнір (Київська флейтова школа) [25]. Технологічні аспекти флейтового виконавства (роль дихання, артикуляції, постановки виконавського апарату та інше) висвітлені в монографіях та дисертаціях В.М. Апатського [2], А.Я. Карпака [15], А.Я. Кушніра [25] та ін., у той час як питання початку використання флейти Бьома в Україні не є дослідженим. Відомо, що музиканти довгий час віддавали перевагу класичній системі німецької флейтової школи доки не «відкрилися двері в Європу». Внаслідок цього музиканти отримали змогу навчатися закордоном, відвідувати майстер-класи та привозити новітні технологічні та інтелектуальні музичні досягнення в Україну.

Питання педагогіки є достатньо важливим у становленні професійних музикантів, тому ця проблематика часто розкривається на сторінках численних наукових праць, оскільки викладач має суттєвий вплив на професійне становлення молодого музиканта. Виходячи з проаналізованих робіт можна зробити висновок, що найбільш ґрунтовним для педагогіки принципом є принцип наслідування. Цей аспект було виявлено в багатьох

наукових працях, зокрема у роботах Д. М. Грехема (*D. M. Graham*), Л. Штольц (*L. Stoltz*), В.М. Апатського та ін. Сутність наслідування полягає у принциповій позиції узагальнення досвіду попередників, його цілеспрямованому вивченні та засвоєнні. Окрім загального в широкому сенсі принципу наслідування варто зазначити ще один, не менш важливий, аспект педагогіки – взаємодія викладача з учнем та самостійна робота останнього. Про це йдеться у трактаті Й.Й. Кванца «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*). На думку автора, запорукою успіху у становленні кожного музиканта є досвідчений вчитель – майстер своєї справи. У цьому питанні не варто шкодувати фінанси, оскільки за один рік навчання у високопрофесійного викладача молодий музикант навчиться більшому, ніж у поганого за роки [80, с. 9]. Слід зауважити, що успіх залежить не лише від професійного рівня вчителя, а й від сумлінної праці учня. З цього виходить, що у педагогіці для виховання блискучих музикантів найважливішу роль відіграє вісь викладач-учень. Робота кожного з них окремо та співпраця обох учасників процесу у терпінні та розумінні один одного визначає успіх результату.

Оскільки метою даної роботи є виявлення характерних рис розвитку флейтового виконавства у світі, а саме у Франції, США та Україні у ХХ столітті варто зазначити, що важливу роль у цьому питанні займає ідентифікація поняття *національної специфіки*, про яке йшлося в роботі В.О. Захарової та поняття *міжнародної флейтової школи*, яке А. Пауелл (*A. Powell*) використовує у своїй книзі «The Flute», висловлюючись: «На сьогодні існує міжнародний стиль гри на флейті, який сформувався під впливом французької традиції» [79, с. 208].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Флейтове виконавство становить один із аспектів музичного мистецтва, що вже є глибоко дослідженим у різних проявах. Сьогодні флейта безсумнівно є одним із найпопулярніших інструментів сольного, ансамблевого, оркестрового виконавства. Однак цей інструмент пережив свої злети і падіння, що відобразилося в історії музичного виконавства, наукового та культурного прогресу загалом.

Вивчаючи різноманітні джерела, можна зробити висновок, що флейтове виконавство розглядається дослідниками у різних аспектах. Одним із головних та знаних у кожному куточку світу є трактат славнозвісного майстра Й.Й. Кванца (XVIII ст.), у якому представлені основні засади флейтового виконавства та педагогіки.

У процесі аналізу було виявлено взаємозв'язок між розвитком флейтового виконавства та соціально-історичними, а також політичними подіями, що є відображенням один одного. Флейта як інструмент, що супроводжував людство протягом, напевно, всієї його історії, у своєму специфічному вимірі відбиває хід історії. Ці аспекти дослідили у своїх роботах Л. Штольц, В.П. Качмарчик, О.А. Рудика.

XX ст. як період бурхливих та катастрофічних змін не міг не відобразитись у музичному «дзеркалі», зокрема такій його сфері як флейтове виконавство. У цьому контексті на перший план вийшли два поняття: «національна специфіка», яке використовує у своїй роботі В.О. Захарова та «міжнародна флейтова школа», авторство якого належить А. Пауеллу. Початок глобалізації разом з рухом великих мас людей сприяє узагальненню культурного простору. Тому виникає цікавість до значимості національних традицій виконавства та можливої трансформації кожної з них у глобальне міжнародне явище.

Для детального розуміння загальних тенденцій розвитку флейтового виконавства Франції, США та України у XX ст. було знайдено роботи Д. Глік, Дж. Беневенто, Д. Малпаса, Д. Фейр, А.Я. Карпяка, А.Я. Кушніра та ін., в яких

представлені персоналії основних флейтистів, що стали учасниками процесу становлення флейтової традиції в кожній з країн у зазначений період.

Важливою подією у розвитку виконавства на флейті стала реформа Т. Бьома (XIX ст.), про яку згадує більшість вітчизняних та іноземних дослідників. Новий інструмент з'явився у Франції, США та Україні у різний час та, безумовно, ця подія відкрила двері для флейтистів усього світу до позитивних змін, що полягали у покращенні інтонації, розширенні технічних можливостей та ін. Особливості та сутність цієї реформи ми знайшли у роботах Е. Блейкмана, Д. Глік, Д. Грехема, А.Я. Кушніра.

Окреме місце серед матеріалів дослідження займають методичні посібники флейтистів П. Таффанеля та Ф. Гобера, А. Альте, М. Моїза та ін., які містять технічні настанови, вправи та оркестрові соло. Практичні заняття на інструменті та удосконалення навичок є основним завданням флейтиста, тому в цьому процесі важливу роль відіграють правильні настанови та вдало підібрані вправи.

Розглядаючи роботи українських науковців ми зробили висновок, що дехто з них розглядав духове виконавство в широкому баченні (В.О. Богданов, В.М. Апатський, П.Ф. Круль), у культурологічному та історичному аспектах (Ю.І. Шутко, М.О. Перцов), у той час як інші – деталізовано, зосереджуючись на вузькій тематиці. Наприклад, поняття «флейтової школи» в окремих регіонах України розкрили у своїх дисертаціях А.Я. Карпак та А.Я. Кушнір.

Вивчення численних наукових джерел дозволило нам виділити центри флейтового виконавства ХХ ст., серед яких – Франція та США, що розділені океаном, але мають значну близькість, зумовлену історичними та культурними обставинами (міграція багатьох діячів мистецтв до Америки під час світових війн, «паломництво» американських музикантів до Парижу). Натомість Україна представляє собою погляд «з-за краю», де залізна брама штучно відокремила природній розвиток вітчизняного флейтового виконавства від європейського річища.

РОЗДІЛ II. ФРАНЦУЗЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСТВО ХХ СТ.

2.1. Паризька консерваторія як центр формування французького флейтового виконавства

Паризька консерваторія, заснована під час Французької революції, була одним із провідних музичних навчальних закладів у Європі в період з середини ХІХ до середини ХХ ст. Історія її створення пов'язана зі складним періодом у політичному та економічному житті країни, причиною якого стала Велика французька революція (1789 р.), що понесла за собою ряд кардинальних змін у мистецькому житті. З'явилася потреба у залученні до участі в політичних акціях студентів та викладачів навчальних закладів задля надання музичного супроводу. Це призвело до розширення меж до цього досить закритого та елітарного музичного мистецтва, його демократизації.

Концентрація фокусу на ідейно-політичній сфері передбачала перехід від високих жанрів (театральних, симфонічних, камерно-інструментальних) до низьких, зрозумілих для більшості народу. Це пояснювалось потребою у використанні музики для супроводу масових заходів та святкувань. Така ситуація спровокувала занепад академічних культурних закладів та закриття метриз¹, які представляли базовий рівень у сфері музичної освіти. Відповідно з цим з'явилася гостра потреба у появі нових навчальних закладів, що будуть готувати професійних музикантів. Так з'явилися передумови до створення Паризької консерваторії.

Першим кроком на цьому шляху стала організація музичним та громадським діячем Б. Сарреттом школи на базі оркестру Національної гвардії у 1792 р., де навчали грі на духових інструментах. Швидко з'явилась потреба в розширенні школи, навчанні іншим інструментам та підвищенню професійного рівня, що призвело до створення вищого навчального закладу – Національного музичного інституту. В 1795 році він був реорганізований та перейменований у консерваторію, що сприяло підвищенню його професійного рівня та значимості серед низки інших музичних освітніх закладів. Таким

¹ Безкоштовні музичні школи, що готували церковних півчих-інструменталістів.

чином закінчився нелегкий період становлення найпрестижнішого музичного навчального закладу Європи [80].

Головним нововведенням у новій консерваторії було розширення штату педагогічних працівників. Процес набору кандидатів на посаду викладачів до музичного інституту проходив шляхом конкурсного відбору. Для цього було сформовано комісію, яка прослухавши виконану кандидатами програму та порівнявши їх, робила висновок, хто буде прийнятий на роботу [78, с. 128]. Завдяки конкурсній системі в консерваторії почали викладати найкращі педагоги, першими серед яких були Ф. Дев'єн (*F. Devienne, 1759-1803*), А. Юго (*A. Hugot, 1761-1803*), Ж. Шнайцхоффер (*J. Schneitzhoeffter, 1754-1829*), Й.Г. Вундерліх (*J.G. Wunderlich, 1755-1819*) і Н. Дюверже (*N. Duverger*, роки життя невідомі), які не тільки показали високий професіоналізм як ментори, але й займали посади солістів найпрестижніших оркестрів (Й.Г. Вундерліх та Ж. Шнайцхоффер – Гранд-опери, А. Юго – Італійської опери) [74, с. 82]. Наступним поколінням викладачів-флейтистів Паризької консерваторії були Ж. Гійю (*J. Guillou, 1787-1853*) та Ж.-Л. Тюлу (*J.-L. Tulou 1786-1865*), а також Б.-Т. Бербіг'є (*B.-T. Berbiguier, 1782-1838*) та Л. Друе (*L. Drouet, 1792-1873*), що були блискучими концертуючими музикантами. Третє покоління – В. Кохе (*V. Coche, 1806-1881*) та Л. Дорус (*L. Dorus, 1812-1896*). Окремо варто виділити фігуру А. Альте (*H. Altes, 1826-1895*) та П. Таффанеля (*P. Taffanel, 1844-1908*), які безпосередньо вплинули на становлення французької традиції в кінці XIX – початку XX століття та її розповсюдження на світовому рівні.

Цікавою особливістю цього навчального закладу було проведення наприкінці року конкурсів, метою яких була мотивація студентів професійно зростати, покращувати свій виконавський рівень. У процесі змагань студенти виконували програму, яку завчасно підбирали незалежні члени комісії, серед яких не могли бути присутніми викладачі студентів, що брали участь в конкурсі. Перша або друга премія передбачала грошову винагороду, музичний інструмент, а також можливість працевлаштування. У програмних вимогах

було зазначено про рекомендацію виконання твору епохи Бароко або Класицизму та сучасної композиції [56, с. 20]. Загалом конкурсна програма повинна була продемонструвати технічні здібності виконавця, володіння звуком та артикуляцією, тембр та музичну виразність [46, с. 96]. Переможці отримували призи згідно місцям, а володарі першої премії (*Premier Prix*) визнавалися лідерами, для яких відкривалося більше можливостей для розвитку їх виконавської кар'єри і фактично вони могли завершити навчання [46, с. 95]. Довгий час в Паризькій консерваторії зберігалась початкова орієнтація на підготовку саме професійних музикантів-духовиків як майбутніх учасників оркестру Національної гвардії.

Одним з основних напрямів діяльності викладачів-флейтистів Паризької консерваторії, окрім викладання, була також розробка методичних посібників та удосконалення конструкції інструмента. Вже перші викладачі консерваторії Ф. Дев'єн, А. Юго та Й. Г. Вундерліх написали власні трактати. На жаль, дані методичні праці не використовуються в сучасному виконавстві [56, с. 16] на відміну від «*Célèbre Méthode complète de flûte*» А. Альте (*H. Altes*) – двотомний посібник, що широко користується популярністю серед флейтистів. Цей посібник призначений для виконавців будь-якого рівня – від початківця до студента консерваторії та складений в логічному систематичному порядку. Метод містить спеціальні аплікатури, що створені задля зручності виконання складних технічних пасажів та нот, що є проблемними з точки зору інтонації.

Окремої уваги заслуговує *Methode Complete de Flute* Таффанеля/Гобера, створений флейтистами перед смертю П. Таффанеля, який завершив Ф. Гобер у 1923 р. [61, с. 80]. Повна методична збірка для флейти відображає головні педагогічні пріоритети П. Таффанеля, що складають основу французької флейтової традиції. У «Методі» представлені комплексні щоденні вправи у вигляді всіх гам та арпеджіо, що зосереджені на роботі над якістю звуку, артикуляцією і технікою.

М. Моїз, як послідовник та учень П. Таффанеля, у своїх найвідоміших працях «*De La Sonorité (On Sonority: Art and Technique)*» та «*Tone Development*

Through Interpretation» концентрує увагу на якості звуку. Він формує комплекс вправ, спрямованих на досягнення тембрально злагодженого у всіх регістрах чистого звучання. Вчення М. Моїза базується на вокальних засадах. Він вважав, що флейта у низькому регістрі має звучати об'ємно, при цьому має бути чітка артикуляція і динаміка у всьому діапазоні, а також флейтист повинен володіти інтервальною гнучкістю (незалежно від діапазону стрибка звучання має бути однорідне) [46, с. 11].

Важливим аспектом процесу становлення французької флейтової традиції були зміни та удосконалення конструкції флейти. У Франції флейта Бьома не була одразу прийнята. Американський дослідник Лоренс Каплан однією із причин цього називає небажання відомих тоді флейтистів витратити час на вивчення нової системи інструмента [70]. Перші зміни в конструкції флейти почали з'являтися ще в 1831 р. [56, с. 16]. Лиш від початку викладацької діяльності Л. Доруса (*L. Dorus*) в Паризькій консерваторії (1860 р.) флейта Бьома була ухвалена та введена у навчальний процес, що «відкрило двері в нову епоху гри на флейті» [60, с. 172].

Отже, французька флейтова традиція, що почала формуватися в Паризькій консерваторії, ґрунтувалася на принципі наслідування знань і навичок, що передавалися наступним поколінням, оскільки випускники часто після закінчення навчання починали викладати в цьому закладі. Відкриття Паризької консерваторії як головного центру професійної підготовки музикантів стало одним із визначальних факторів, які суттєво вплинули не тільки на розвиток французького музичного мистецтва, але і європейського в цілому.

2.2. Особливості французької флейтової культури кінця XIX – початку XX століття

Умови формування та розвитку французької флейтової культури залишались досить нестабільними протягом трьох століть її існування. Період найбільшого підйому був пов'язаний зі складними історико-політичними та

економічними подіями, перебудовою та реформами, що відбувалися у ХІХ столітті, які торкнулися й мистецької сфери. Відкриття Паризької консерваторії (1795 р.) стало поштовхом до позитивних змін у мистецтві і причиною стрімкого розвитку флейтового виконавства. Почався активний рух у музичній культурі: вихованці консерваторії набували високого рівня майстерності, брали участь в конкурсах, обмінюючись досвідом зі своїми колегами та передаючи свої знання послідовникам.

У розвитку флейтового виконавства будь-якої країни, у даному випадку Франції, відіграє важливе значення поняття «національної специфіки», що визначається такими складовими: *соціально-історичні умови країни, використання інструмента в рамках закріплених протягом століть музичних традицій, фонетичні особливості мови* [10, с. 28].

Соціально-історичний розвиток країни це доволі складний різносторонній процес, що відбувається протягом тривалого історичного періоду і передбачає політичні, економічні, інтелектуальні, духовно-моральні та інші компоненти, що утворюють цілісну систему. Характеризуючи соціально-історичний розвиток суспільства, частіше за все використовують різні поняття, які варто об'єднати у дві наступні групи – «тип суспільства» і «цивілізація». Завдяки цим поняттям можна охарактеризувати особливі стани суспільства на певних етапах його розвитку.

Важливою складовою, що формує музичні традиції країни є національний характер – сукупність емоційно-чуттєвих проявів, стійких, характерних для певного народу, особливостей сприйняття навколишнього світу та форми реакцій на нього [32, с. 329]. Національний характер тісно пов'язаний з національною свідомістю, яка являє собою «сукупність соціальних, політичних, економічних, естетичних, філософських, релігійних та інших поглядів, що характеризують зміст, рівень та особливості духовного розвитку національно-етнічної групи» [32, с. 337-338]. У процесі роз'яснення сутності термінів «національний характер» і «національна свідомість» стає зрозумілою різниця між музичними традиціями різних країн і відповідно

популярністю певних інструментів в кожній національно-етнічній групі. Наприклад, в Індії та Китаї флейта була досить популярною, в Греції – авлос та кіфара. Італія надавала перевагу струнним, а Франція – дерев'яним духовим. Національні відмінності проявляються у всьому – від культури їжі до духовної сфери життя, до якої належить мистецтво.

Не менш важливими є фонетичні особливості мови, що впливають на розвиток мовленнєвого апарату. Це відображається на процесі звуковидобування під час гри на дерев'яних духових інструментах (важливо зазначити, що йдеться саме про рідну мову, оскільки мовлення формується з дитинства). Кожна мова потребує різної активності, рухливості, напруження органів мовлення. Відповідно до цих умовностей і формується мовленнєвий апарат. Робота губ у французькій мові при вимові голосних та приголосних є найбільш енергійною, ніж в інших мовах. Більшість викладачів французької мови стверджують, що віртуозність французьких флейтистів безпосередньо пов'язана зі звуком (фокусування звуку, його тембр і чіткість) [83, с. 109]. Французькій мові характерна чіткість артикуляції та вдале чергування звуків, яке є зручним у процесі звуковидобування на флейті. Як стверджує В.О. Захарова, можливо саме завдяки цьому більшість віртуозів-флейтистів зосереджені саме у Франції, звук яких «відрізняється однорідним упродовж усього звукоряду, атака чітко визначена, при цьому – легка і прозора» [10, с. 49].

Протягом першої половини ХХ століття Франція (як і вся Європа), переживала складні часи – дві світові війни, які залишили слід в усіх сферах життя суспільства, насамперед у мистецтві, індустріалізація, руйнування сільського устрою життя, науковий прогрес. У мистецтві на перший план виходить людина, яка знаходиться у стані загострених переживань, у пошуку відповідей на хвилюючі питання; тому музичне мистецтво розвивалося в тому ж напрямку.

На думку французьких композиторів М. Ландовскі та А. Жоліве флейта відрізняється від інших інструментів чуттєвістю та проникливим звуком, який

здатен торкнутися глибин людської душі [10, с. 6]. Говорячи про звук, як основний аспект флейтового виконавства, варто згадати загальновідому реформу Т. Бьома, який вніс радикальні зміни у конструкцію інструмента, котрі суттєво покращили його інтонаційні, звуко-динамічні і виражальні засоби. Важливим досягненням Бьома стало виготовлення флейти зі срібла, на відміну від дерев'яних інструментів, що були раніше. Цей матеріал сприяв утворенню більш м'якого кришталевого звуку, завдяки якому вирівнялася загально-оркестрова темброва канва. Твори, що почали з'являтися в репертуарі, містили технічний, віртуозний матеріал, який став більш комфортним для відтворення завдяки новій удосконаленій конструкції флейти. Це дозволило композиторам розширити репертуар, враховуючи нові можливості інструмента, наповнюючи твори технічними «випробуваннями» та сконцентрувати увагу саме на якості звуку, його виразовим можливостям [61, с. 4]. Л. де Лоренцо (*L. de Lorenzo*) говорить у своїй книзі «*My Complete Story of the Flute: the Instrument, the Performer, the Music*», що саме Т. Бьом розвинув флейту з недосконалого, тьмяного з точки зору тембру інструмента до максимально довершеного, який сьогодні і носить його ім'я і використовується в усіх частинах цивілізованого світу [74, с. 9].

Прослідковуючи зв'язок між удосконаленням конструкції інструмента та розширенням репертуару варто зазначити, що флейтовий репертуар значно збагатився у ХХ ст. Це свідчить про зростання популярності флейти та потребу в удосконаленні виконавцями своєї професійної майстерності. З початком нової епохи Авангарду, яка прийшла на зміну Романтизму, стали інакшими й пріоритети у створенні нових творів композиторами Франції. Віртуозність і техніка, що були характерні композиціям попередньої епохи, відійшли на другий план, в той час як виразові можливості і тембральна забарвленість звуку зайняли головну позицію. Враховуючи розширені звуко-динамічні можливості інструмента, композитори сміливо використовували діапазон традиційних засобів за допомогою нових артикуляційних технік [83, с. 92]. Флейтовий репертуар ХХ століття склався із творів зокрема французьких

композиторів: Ж. Ібер, С. Шамінад, А. Онеггер, Г. Форте, Ф. Пуленк, П. Санкан, К. Дебюсі та ін. [10, с. 181]. Композиції названих митців є найбільш популярними в репертуарі сучасних флейтистів, що виконуються сьогодні по всьому світу і склали базисний флейтовий репертуар.

Необхідно зазначити, що у ХХ ст. окрім Франції розвивалися й інші національні флейтові школи, зокрема німецька, англійська, американська, чеська. Процес їх становлення безумовно залежить від різних історичних, соціальних факторів, які тісно пов'язані з більш глибокими ментальними та чуттєво-емоційними показниками особливостей людської свідомості. Процес розвитку французької флейтової школи охопив значну частку ХІХ ст. і продовжився у ХХ ст., а тому вона вважається найдавнішою серед інших. Завдяки значним досягненням музикантів у виконавській, педагогічній, методичній сфері французька традиція мала визначальний вплив на процес становлення й інших національних шкіл, розповсюджуючись за рахунок діяльності визначних французьких флейтистів.

2.3. Постаті флейтистів П. Таффанеля та Ф. Гобера у формуванні французької традиції та їх «Повна школа для флейти» (Methode Complete de Flute)

Наступним етапом формування французької флейтової традиції після відкриття Паризької консерваторії та появи удосконаленої флейти Бьома стало зростання та становлення творчої особистості Поля Таффанеля [70, с. 20]. Термін «французька флейтова традиція» ототожнюється з ім'ям Поля Таффанеля завдяки його впливу та досягненнями у педагогіці, його прогресивним методам, відданості своїй справі та професійним якостям виконавця та викладача.

П. Таффанель народився в 1844 році в Бордо. Його батько був трубачем, фаготистом і майстром інструментів, тому Поль з дитинства виявляв інтерес до музики та почав грати на флейті, скрипці та фортепіано, згодом

обравши займатися лише на флейті. Досить рано Поль почав грати на флейті Бьома, ймовірно під впливом флейтиста-аматора П. Герса (*P. Guercy*), який був другом Л. Доруса, що в майбутньому стане викладачем Таффанеля в Паризькій консерваторії [70, с. 20]. Виявивши талант сина, батько в 1858 році привіз Поля в Париж, щоб він міг навчатися у Л. Доруса. Поль займався з викладачем два роки приватно, після чого в 1860 році став офіційним студентом Доруса [47, с. 13].

Вступ Таффанеля до консерваторії збігся з періодом активного підйому професійної майстерності її професорського складу та академічного рівня закладу загалом. Після отримання першої премії в консерваторії його гру визнали прикладом наслідування. Це стало відправною точкою професійного зростання виконавця. Разом із технологічним прогресом у грі на флейті, пов'язаним з постаттю П. Таффанеля, почався період становлення французької флейтової традиції [61, с. 3]. Симбіотичний зв'язок між розповсюдженням срібної флейти у Франції та активним поширенням популярності Таффанеля безпосередньо призвели до формування французької флейтової школи ХХ століття [61, с. 49].

П. Таффанель був одним із перших французів, хто опанував флейту Бьома – новий удосконалений варіант (1847 р.), досяг тембрально вишуканого звуку та завдяки цьому став лідером у Паризькій музичній спільноті [70]. Однорідність та чистота звуку Таффанеля стали взірцем для його послідовників та однією із визначних характеристик французької флейтової традиції. Е. Блейкман характеризує його так: «Він знайшов нові якості звуку з точки зору виразності та прояву музичності, що сприяло розкриттю емоційної глибини флейти» [47]. Зі срібною флейтою він зробив успішну кар'єру, виступаючи та диригуючи в Парижі. Легендарна постать Таффанеля відзначилась в якості першого флейтиста Паризької опери (*Théâtre Impérial de l'Opéra, 1876*), а також завдяки прем'єрним виконанням сольних та камерних творів багатьох паризьких композиторів [70, с. 20]. Окрім того він часто виступав в ансамблях: концертував зі своїм вчителем Л. Дорусом, грав у

дуетах, тріо та квартетах з місцевими флейтистами Дж. Донжоном (*J. Donjon*), Ф. Броссом (*F. Brossa*), Е. Валкірсом (*E. Walkiers*) [70, с. 21].

Всією своєю діяльністю Таффанель фактично визначав та формував флейтовий репертуар Франції [61, с. 64]. Він був прихильником виконання барокової та класичної музики, яку намагався впровадити у навчальну програму консерваторії. Окрім виконання вже існуючого репертуару Таффанель популяризував сучасну музику, заохочуючи композиторів до написання нових творів. Тому у 1871 році він створив Французьке музичне товариство (*Societe national de musique francaise*) задля підтримки молодих французьких композиторів [41, с. 92].

П. Таффанель дуже цікавився камерною музикою. У 1872 році внаслідок співпраці зі скрипалем Ж. Армінго (*J. Armingaud*) та віолончелістом Л. Жаккардом (*L. Jacquard*) він створив «Товариство камерної музики для подвійного квінтету струнних та духових інструментів» (*Society for a double quintet of strings and winds*) [78, с. 856]. Завдяки роботі зі струнними інструментами Таффанель переконався, що стандарти гри на дерев'яних духових інструментах та їх репертуар можна покращити [41, с. 93]. Він хотів досягти в духових ансамблях такої ж чіткої артикуляції та злиття тембрів, які характерні для струнних інструментів. Тому у 1879 р. він заснував камерний ансамбль і «Товариство камерної музики для духових інструментів» (*Société de musique de chambre pour instruments à vent*), заохочуючи колег писати камерну музику для цього колективу і навіть сам написав квінтет для духових інструментів. Важливим фактором стрімкої популяризації творів французьких композиторів стала Франко-пруссська війна (1870-1871 р.), що спричинила відмову від німецького репертуару. Тому П. Таффанель об'єднався з французькими композиторами Г. Форе, Ж. Масне та К. Сен-Сансем з метою стимулювання розвитку французького стилю та створення концертного репертуару [61, с. 64]. Також він переконав керівництво Паризької консерваторії офіційно оформити співпрацю з композиторами шляхом замовлення нових творів задля розширення репертуару. Отже, своєю

діяльністю сольного виконавця, роботою з ансамблями та співпрацею з французькими композиторами П. Таффанель сприяв розширенню флейтового репертуару та підвищенню значущості флейти як сольного та ансамблевого інструмента [61, с. 75]. Завдяки значному впливу Поля Таффанеля, який поширився на декілька поколінь, він отримав друге ім'я при житті – «батько сучасної гри на флейті» [59, с. 1].

Після призначення на посаду професора в Паризьку консерваторію в 1893 році він залишив концертну діяльність. Таффанель став ініціатором змін навчальної програми Паризької консерваторії, збільшив частку індивідуального навчання та введення в навчальний репертуар творів періоду бароко та класицизму. Реструктуризація навчального процесу та підбір репертуару враховуючи індивідуальні можливості учня сприяли підвищенню ефективності роботи [61, с. 79].

Кількість студентів у класі Поля Таффанеля коливалась від 10 до 14 флейтистів. Найуспішнішими його учнями варто виділити Ф. Гобера, М. Моїза та Ж. Баррера, двоє з яких продовжать розвивати засади французької традиції на теренах США. У роботі зі студентами Таффанель так само, як у власному виконавстві, звертав найбільшу увагу на звук і вібрато. Він був націлений на природнє, інтуїтивне вібрато, без награності та перебільшення [61, с. 73]. Його студент М. Моїз, надихнувшись своїм вчителем, у найвідоміших своїх книгах *De La Sonorité (On Sonority: Art and Technique)* та *Tone Development Through Interpretation* представляє створені ним вправи для досягнення бажаного французького звуку [46, с. 11].

Поль Таффанель відрізнявся від інших викладачів не тільки професійною виконавською майстерністю, а й тим, що був по-справжньому відданим своїм учням, які захоплювалися ним на рівні поклоніння. Один із його студентів казав про вчителя, що він був «справжнім майстром, найретельнішим та найбільш терплячим із усіх викладачів» [85, с. 14]. Заняття з фаху проходили три рази на тиждень по дві години. Широкий спектр здібностей учнів спонукав Поля Таффанеля адаптувати методику викладання,

враховуючи особливості та потреби кожного студента. Він був обережним у виборі творів та призначенні завдання, з метою впевненого та швидкого розвитку своїх вихованців. Жорж Баррер стане надалі гарним послідовником та продовжувачем справи П. Таффанеля. Він яскраво охарактеризував свого вчителя такими словами: «Таффанель був найкращим флейтистом у світі. Я не впевнений, що знайдеться хтось, хто зможе зайняти його місце. Якість, тривалість звуку, тонка техніка складають тільки частину його характеристик як флейтиста. Музичність та його власний стиль надихали.

Французький флейтист К. Доржей (*C. Dorgeuille*) виділив найпрогресивніших послідовників Таффанеля на основі характеристик, які, на його думку, були притаманні французькій флейтовій традиції. Він це реалізував шляхом аналізу записів виступів флейтистів, що навчалися в Паризькій консерваторії. В результаті дослідження Доржей виділив особистості Ф. Гобера та М. Моїза, які були одними з найуспішніших послідовників французької традиції гри на флейті П. Таффанеля [53, с. 41]. Автор стверджував, що існує певний «естетичний ідеал», що складає основу цієї флейтової школи – це звук, якому характерні такі риси: прозорість, колір, точність і об'ємність, однорідність. Доржей підкреслює наявність у звуці представлених флейтистів «легатності, свободи, гнучкості та різноманітності артикуляції». Окрім цього було зафіксовано «неперевершену технічність, що поєднується зі стилем гри, натхненним класичним репертуаром» [54, с. 49].

Американський флейтист і вчений А. Пауелл (*A. Powell*) в своїй книзі «Флейта» писав, що з 1970-х років «оригінальна французька флейтова школа» та її «особливий стиль» зазнали змін, у зв'язку з якими вона перестала існувати у своєму початковому вигляді. Не зважаючи на це, він стверджує, що в країнах Європи та США досі прослідковується неодмінний вплив французької флейтової традиції, але дане явище варто назвати «міжнародним стилем гри на флейті з французьким впливом» [79, с. 208].

Пауелл зазначає, що еволюція класичної традиції відбулася, коли французький стиль змішався з іншими національними стилями гри. Це

відбулося шляхом взаємодії випускників Паризької консерваторії, які після навчання почали викладати та займати місця в світових оркестрах, таким чином комунікуючи з великою кількістю музикантів та синтезуючи власні національні надбання виконавства з іншими музичними культурами. Особливості французької культури, на думку Пауелла, які лишилися головними показниками даної традиції полягають у використанні срібної флейти, приділенні максимальної уваги тембру звуку, специфічній педагогіці, яку можна побачити на прикладі Ф. Гобера, М. Моїза, Ж. Баррера та у використанні різноманітного репертуару.

Поль Таффанель став знаковою особистістю у флейтовій спільноті; слава про нього поширилася не тільки у Франції, а й по всьому світу. Його значний вплив на флейтове мистецтво полягає у підвищенні стандартів флейтової гри, у внеску у сфері навчання та педагогіки, шляхом реструктуризації навчальної системи та індивідуального підходу до кожного студента, у розширенні флейтового репертуару, у сприянні зростанню ролі флейти в якості сольного та ансамблевого інструмента – це стало фундаментальним початком формування французької флейтової традиції, яку потім продовжать розвивати його послідовники не лише у Франції та інших європейських країнах, а й у США.

Ф. Гобер народився у 1879 р. у м. Каор та отримав свою першу музичну освіту від батька. У 1890 році Філіп почав займатися з П. Таффанелем та у 1893 вступив до нього в Паризьку консерваторію, ставши першим студентом видатного вчителя і вже за рік отримав прем'єр-прі [61, с. 87]. Окрім флейти Гобер захоплювався диригуванням і композицією. У 1904 р., не маючи диригентського досвіду, Філіп був призначений асистентом *Société des concerts du Conservatoire (Товариство концертів в консерваторії)*, а в 1919 році він став головним диригентом цього колективу та професором Паризької консерваторії, таким чином наслідуючи П. Таффанеля. Як диригент він популяризував твори французьких композиторів Ш.-М. Відора (*C.-M. Widor*),

Е. Шоссона (*E. Chausson*), Ф. Шмітт (*F. Schmitt*), А. Онеггера (*A. Honegger*) та ін. [61, с. 88].

Дружба Гобера з Таффанелем почалася ще під час навчання Філіпа і тривала до смерті Таффанеля. Гобер безсумнівно вважається гідним послідовником свого вчителя і в деяких сферах він перевершив П. Таффанеля, наприклад у композиторському доробку, хоча обидва флейтисти писали музику. Ф. Гобер писав не лише твори для флейти, а й оркестрові та вокальні композиції, опери та балети [46, с. 98]. П. Таффанель замовив у Філіпа твір для конкурсу в 1906 році і запросив його зіграти нову п'єсу для свого класу. Так з'явився «Ноктюрн і Алегро скерцандо» Ф. Гобера [47, с. 180]. Говорячи про виконавські якості флейтиста, за словами К. Доржи «він грав на опорі, з яскравим, з динамічною експресією звуком та проникливим у тихих пасажах. Він грав із надзвичайно майстерною технікою» [53, с. 34]. Однак Ф. Гобер рано лишив кар'єру сольного виконавця, присвятивши себе диригуванню та викладанню в консерваторії. Його учнями були М. Моїз, Л. Моїз, Р. Леруа (*R. le Roy*), Р. Ерїш (*R. Heriche*). Важливим його внеском у флейтове виконавство стало доопрацювання і публікація спільної з П. Таффанелем методичної праці.

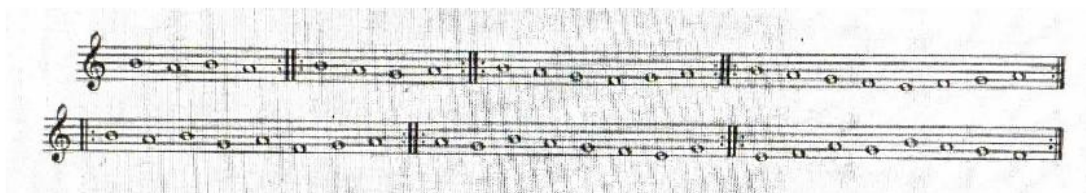
Methode Complete de Flute («Повна школа для флейти») П. Таффанеля та Ф. Гобера була опублікована в 1923 році. Ідея створення «Методу» належить П. Таффанелю. Він почав працювати над ним незадовго до смерті, тому завершувати та публікувати його довелось вже Ф. Гоберу. Дана методика представляє основні вправи для роботи над звуком та технікою на флейті. Основну її частину склали 8 розділів:

- | | |
|---------------------|-------------------------|
| 1. Загальна техніка | 5. Прогресивні вправи |
| 2. Мелізми | 6. 12 віртуозних етюдів |
| 3. Артикуляція | 7. Стель |
| 4. Щоденні вправи | 8. Складні пасажі |

На початку роботи міститься параграф з порадами для флейтиста, що представлений у вигляді таблиці та окремих настанов. Таффанель і Гобер

включили в таблицю аплікатури від «с¹» до «с⁴». Серед настанов підкреслювалась необхідність звертати увагу на звук у кожній вправі. В першому розділі основним завданням є робота над звуком. Однією із вправ була наступна:

Приклад 1, с. 9



Метою цієї вправи було відпрацювання «чистоти» звуку та досягнення м'яких переходів між нотами та пальцями. П. Таффанель та Ф. Гобер коментували її таким чином: «Дану вправу варто наполегливо відпрацьовувати, доки з'єднання між двома нотами не стане ідеальним. Велику увагу потрібно приділяти поставі» [46, с. 100]. Автори також створили інтервальні та гамоподібні вправи по *C-dur*. Далі введені мотиви на відпрацювання артикуляції, які наведені нижче.

Приклад 2, с. 9



Дану вправу рекомендується виконувати, вимовляючи склад «те», як зображено у Прикладі 2.

У Розділі II написано, як виконувати прикраси (або мелізми): трелі, морденти тощо.

Приклад 3, с. 9



У вище наведеному прикладі вказано, як виконувати трель із розв'язанням. Верхній рядок показує ноту з треллю, а нижній демонструє яким чином її виконувати. Окрім пояснення основних аплікатур автори вказали декілька варіантів додаткових аплікатур виконання трелей.

Розділ 3 представляє собою різні види артикуляції, подвійне та потрійне стаккато. П. Таффанель і Ф. Гобер рекомендують використовувати різні склади: «те», «ре». Для подвійного стаккато – «те-ке», для потрійного – «те-ке-те». Для відпрацювання артикуляційних прийомів автори навели для прикладу уривки із творів Й. С. Баха.

Приклад 4, с. 9



Приклад 5, с. 9



Приклад 6, с. 9



У прикладі 4 завданням є відпрацювання чіткої артикуляції за допомогою пунктирного ритму, приклад 5 і 6 спрямований на подвійне та потрійне стаккато.

Розділ IV під назвою «Щоденні вправи» містить 17 вправ, що були окремо опубліковані як збірка «17 щоденних великих вправ на аплікатуру для флейти» (*17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*). Збірка складалася із мажорних і мінорних гамоподібних вправ в різних регістрах і тональностях, а також інтервальних вправ та арпеджіо. Для кожного виду вправ Таффанель та Гобер виписали певні варіанти артикуляції, які слід використовувати.

Приклад 7, с. 9



Приклад 7 вдало обраний, оскільки ряд пасажів проходить через різні гармонії та акорди, які зазначаються в кінці вправи. Артикуляцію, яку слід використовувати в даній вправі зазначено нижче.



Розділ V містить 24 прогресивні вправи в усіх тональностях, які підходять для більш підготовлених студентів у зв'язку з підвищеним рівнем складності. Розділ VI «12 етюдів» спрямований на відпрацювання арпеджіо, октав, різних типів артикуляції. Розділ VII має назву «Стиль». В ньому Таффанель і Гобер надали добірку творів із поясненням з коментарями щодо стилістики виконання. Автори надали рекомендації щодо вібрато та «кольору» звуку, як слід фізично триматися виконавцю, аби заволодіти увагою публіки. Останній розділ (VIII) містить в собі складні технічні уривки з оркестрових, камерних та оперних творів.

Methodes Complete de Flute надає глибоке розуміння вчення П. Таффанеля та його учня Ф. Гобера. Не зважаючи на те, що посібник був призначений для флейтистів усіх рівнів підготовки, складність вправ найкраще підходить саме для флейтистів середнього та високого рівня. У «Методі» велику увагу приділено «співу» на флейті. Автори стверджували, що потрібно «співати», а не виштовхувати звук. Саме кантиленність стала центром вчення двох митців. Їх титанічна робота стала основою для всієї подальшої французької флейтової виконавської традиції, а також вплинула на американських виконавців через учнів П. Таффанеля.

2.4. Виконавська педагогіка М. Моїза як фундамент міжнародної флейтової школи

М. Моїз (1889-1984) виступає одним із найвпливовіших флейтистів ХХ століття, що став відомим завдяки своїм методичним та педагогічним надбанням. Перші серйозні заняття на флейті у Моїза відбулися в 15-річному віці з солістом Паризької опери А. Енебенем (*A. Hennebains*) (учень А. Альте). А. Енебен готував Моїза до вступу в консерваторію, займаючись приватно, і в 1905 році М. Моїз починає навчання у класі П. Таффанеля в Паризькій консерваторії. Заняття з Таффанелем вплинули на формування майбутньої філософії Моїза щодо пріоритетності музичної виразності звуку [59, с. 17].

У 1906 році Моїз виграв першу премію, виконуючи «Ноктюрн і АLEGRO скерцандо» Ф. Гобера і, як відомо, міг на цьому завершити навчання в консерваторії. Проте він вирішив залишитись в консерваторії, почавши займатися з Ф. Гобером та згодом ставши його асистентом. Період навчання у Гобера співпав зі стрімким розвитком виконавської діяльності М. Моїза. Його дебют у ролі оркестрового музиканта відбувся в Національному театрі комічної опери в Парижі (*Théâtre national de l'Opéra-Comique*), а згодом він замінив Гобера в оркестрі Товариства концертів в консерваторії [55, с. 9].

Співпрацюючи разом Моїз і Гобер чудово доповнювали один одного – Ф. Гобер був блискучим виконавцем і міг зіграти будь-що, в той час, як М. Моїз мав талант пояснення шляху здійснення поставленого завдання, вигадуючи вправи для його реалізації [59, с. 19]. У 1932 році Марсель Моїз став професором консерваторії, замінивши Ф. Гобера. Він був одним із найвпливовіших викладачів-флейтистів після П. Таффанеля і Ф. Гобера. М. Моїз прийняв у свій клас близько 20 студентів (офіційний ліміт) та займався тричі на тиждень.

М. Моїз відомий як суворий, вимогливий вчитель і досить суперечлива особистість. Суперечливість його полягала у різному сприйнятті його студентами стилю викладання Моїза: деякого лякала його авторитарність та критика, а інші були захоплені його красномовністю, орієнтацією на

наспівність гри на інструменті та прагненням навчити студентів виразному виконанню [56, с. 37]. Займаючись зі студентами, він використовував знання та матеріали, здобуті у Таффанеля, Гобера та Енебана, однак все ж таки сформував свою власну методику, основою якої була робота над звуком [83, с. 80]. У цьому питанні важливу роль відіграв мовленнєвий аспект. М. Моїз, як і його вчитель П. Таффанель, вважав, що положення язика впливає на звук, а кількість простору, що утворюється в ротовій порожнині може змінювати звуковий резонанс, спираючись тезу П. Таффанеля: «Французька мова формує правильну позицію ротового апарату і язика флейтиста» [76, с. 47].

Вплив М. Моїза найбільше проявився в його педагогіці, зокрема на формуванні принципово нових вокальних засад гри та створенні методичних посібників. Вокальний стиль гри на флейті Моїза та володіння яскравим тембром звуку у всіх регістрах можна почути на записах його виконання.² Митець активно пропагував флейту в США та Канаді шляхом участі у фестивалях, проведенні майстер-класів та приватних занять з флейтистами Нью-Йорку, Бостона, Монреалю, а також він заснував музичну школу та фестиваль у Вермонті [59, с. 21]. Головною метою його діяльності було представлення французької флейтової традиції та розповсюдження її коріння у флейтовому суспільстві США.

Методичні розробки М. Моїза стали частиною мистецької та педагогічної спадщини для флейтистів майбутніх поколінь не лише Америки, а й усього світу. Він створив велику кількість начальних посібників, більше за своїх попередників. Він сформував комплекс вправ на техніку та пошук музичної експресії. Його перші методичні підручники *Studies and Technical Exercises* (1921), *Daily Exercises* (1922), *Scales and Arpeggios: 480 Exercises for Flute* (1933) були спрямовані на розвиток техніки флейтиста. Пізніше він більше фокусує увагу на звуці та інтерпретації, тому його пріоритети зміщуються в цьому напрямі. Знову ж таки, як і попередники він визначає звук

² М. Моїз (флейта), Л. Моїз (фортепіано) *Les Millions d'Arlequin – Serenade*, 1935, London
<https://www.youtube.com/watch?v=MnKqdnAs1wE>

як один з найважливіших аспектів у французькій флейтовій традиції, наслідуючи поглядам П. Таффанеля. М. Моїз приділив багато часу вивченню цієї теми та виклав набуті знання та власні висновки у своїх працях *De la Sonorité (1934)*, *Twenty-Four Little Melodic Studies with Variations (1939)*, *Tone Development through Interpretation (1962)*) [56, с. 36].

М. Моїз був першим із представлених флейтистів-французів, котрий навчався у трьох викладачів: А. Енебана, П. Таффанеля, Ф. Гобера. Тому його майбутні методичні надбання та власна педагогіка будувалися на більш широкому баченні флейтового мистецтва, наслідуючи знання трьох визначних флейтистів і педагогів. Разом з власною дотепністю, прискіпливістю в роботі та цілеспрямованістю, що сформували стійкий характер та набутими знаннями попередників, М. Моїз залишив вагомий слід в історії світового флейтового виконавства.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Французька флейтова традиція посідає одне з найбільш важливих місць в історії європейської музичної культури. Специфіка ментальності французької нації, зумовлена історичною схильністю до революційних змін та поривання з минулим в пошуку кращого майбутнього, визначила швидкий підйом французького мистецтва та зростання авторитету його статусу серед інших країн континенту. Паризька консерваторія, заснування якої коренями йде в буремні події 1789-1799 років, та сильна традиція духового виконавства, що походить зі школи при оркестрі Національної Гвардії, подарували міцний фундамент для розквіту національної флейтової школи.

Французька школа викладання як явище також заслуговує на увагу і ставала темою декількох досліджень (Д. Глік, Д. Фейр, Л. Каплан та інші). Конкурсна система, що використовувалася як для набору професійних викладачів, так і для покращення виконавського рівня студентів була

основною особливістю закладу, що забезпечувала високий рівень та авторитет Паризької консерваторії та її випускників на міжнародній арені. А традиція створення методичних посібників, педагогічного репертуару та вправ зробила можливим сконцентрувати досвід минулих поколінь, їх виховний та виконавський досвід, послугувала дорогою до стрімких зрушень та сміливих експериментів наступних поколінь.

Поряд зі створенням головного музично-освітнього закладу Європи ще однією важливою передумовою розвитку флейтового виконавства у Франції стало прийняття флейти Бьома. Французам прийшлась до душі характерність звучання та технічні можливості нового інструменту. Сама специфіка мовленнєвого апарату французів полегшувала їм шлях до освоєння віртуозно-технічного аспекту флейтової гри.

Французька флейтова традиція ХХ століття, яка вплинула на всі європейські країни і не тільки, стала продуктом діяльності декількох визначних постатей. Нами вибудувалась вісь з трьох виконавців та педагогів, діяльність яких найбільш чітко відображає шлях формування, стабілізації та розповсюдження французької флейтової традиції ХІХ-ХХ ст. Три імені – Поль Таффанель, Філіп Гобер та Марсель Моїз фактично власноруч створили школу гри на флейті не тільки у Франції, але й далеко за її кордонами.

Власне Поль Таффанель, завдяки майстерному опануванню нової флейти сприяв знаходженню в ній тих виразових характеристик, що стали напряму асоціюватись з французькою традицією: чистоти звуку, наспівності, в поєднанні з надзвичайно точною артикуляцією. Разом зі своїм учнем Філіпом Гобером вони створили трактат, який охопив в собі, напевно, всі головні аспекти флейтового виконавства. «Повна школа для флейти» представляє собою той тип дидактичної роботи, що базується на величезному практичному досвіді – як виконавському, так і педагогічному, а також специфічній композиторській та теоретичній думці. Вони охопили всі рівні володіння інструментом – від найнижчого (в розділах I-IV) до середнього та

віртуозного (V-VIII). Фактично П. Таффанель та Ф. Гобер заклали основи для всієї європейської флейтової школи, що пізніше стане міжнародною.

М. Моїз зробив французьку флейтову школу дійсно міжнародною, розповсюджуючи її по всьому світу, зокрема у США та Канаді. Його основним досягненням було створення власної методики гри на флейті, що базувалася на вокальних засадах. Володіння яскравим тембром звуку чітко прослідковується у його виконанні. Прозорість, однорідність і водночас об'ємність та багата колористика звуку, гнучкість та різноманітність артикуляції, вільна віртуозність та легатність – характеристики звуку, за якими він став характерною рисою французької флейтової традиції.

Шлях до розповсюдження флейтового репертуару, розпочатий ще П. Таффанелем у XIX ст., призвів до становлення флейти як одного з найбільш популярних інструментів у сучасних митців. Її надзвичайно різноманітні виразові можливості зокрема виявились оціненими французькими композиторами, що створили значну частину сучасного флейтового репертуару (Г. Форє, Ж. Масне, С. Шамінад, К. Дебюсі, А. Онегер та інші). Таким чином французька традиція охоплює не тільки виконавський аспект, але й текстову, композиторську сторону флейтової музики.

РОЗДІЛ III. СТАНОВЛЕННЯ ФЛЕЙТОВОЇ ШКОЛИ США

3.1. Формування засад американського флейтового виконавства (постать Ж. Баррера)

Процес становлення та розвитку американської флейтової школи тісно пов'язаний з французькими музикантами. Саме їх педагогічні та методичні засади заклали фундамент для флейтового виконавства Франції, а також розповсюдили свій вплив у країнах Європи та США. Етап активного розвитку флейти в Америці почався з діяльності французького флейтиста Ж. Баррера.

Жорж Баррер народився 31 жовтня 1876 р. у родині столяра. Відомо, що першим зацікавився музикою його старший брат – Ет'єн, який надихнув маленького Жоржа займатися музикою. Як і у брата першим інструментом, яким оволодів хлопчик, стала флейта. Батько підтримував молодшого сина в пошуках музичної кар'єри та, не дивлячись на всілякі перепони на шляху Жоржа, у віці 14 років він вступив до Паризької консерваторії, де його першим вчителем став А. Альте. Але заняття в його класі були для молодого Жоржа малоефективними до того часу, поки його не змінив Поль Таффанель, який робив акцент не тільки на технічних завданнях – вправах та гамах, а й вчив його відчувати та аналізувати музику [56, с. 26]. Такий підхід викладача допоміг молодому музиканту досягти впевненості у власній техніці та почати шукати нові виразові засоби. Незабаром успіхи Ж. Баррера стали більш помітними. У 1895 р. він вперше отримав Першу премію та офіційно міг завершити навчання, але вирішив залишитися ще на один рік аби додатково позайматися з П. Таффанелем [85, с. 46-57].

Після закінчення консерваторії за підтримки свого вчителя Жорж створив концертне товариство *Société moderne d'instruments à vent*, метою якого було розширення репертуару камерної музики та регулярне проведення концертів у міському оперному театрі [56, с. 27]. Варто зазначити, що цей колектив був ідентичний до концертного товариства, що у 1879 році заснував П. Таффанель. Творче життя Ж. Баррера почало набирати все більших обертів.

Він виступав з оркестрами Паризької опери, Колонна³ та Женевської виставки, співпрацюючи з диригентами У. Дамрошем (*W. Damrosch*), Е. Шоссоном (*A.-E. Chausson*), К. Сен-Сансом (*C. C. Saint-Saëns*) та Е. Жак-Далькрозом (*É. Jaques-Dalcroze*), граючи із відомими флейтистами А. Енебеном, Ф. Гобером та Л. Лафлерансом (*L. Lafleurance*). Його щиро приймали у мистецьких салонах Франції та за її межами [56, с. 27].

Постать Ж. Баррера була широко відомою у сфері флейтового мистецтва Франції кінця XIX – початку XX ст., творча діяльність якого поєднувала у собі консервативні та прогресивні аспекти. Його виконавська діяльність формувалась під впливом спілкування з широким колом композиторів - від академічних класиків до радикальних новаторів. Як випускник Паризької консерваторії, володар прем'єр-прі та вихованець П. Таффанеля, соліст Паризької опери та оркестру Колонна – колективів, репертуар яких був узгоджений із культурними програмами, що фінансувалися державою – Ж. Баррер знаходився в самому центрі живого музично-культурного процесу. Баррер був одним із засновників молодого паризького спілки музикантів – *jeune école*, що були прихильниками нової музики [85, с. 2]. Він був непередбачуваним в своїх творчих уподобаннях. В його програмі поєднувалися твори як епохи бароко, так і модернізму. Концерти за участі Ж. Баррера були взірцем досконалої задумки творчої програми. Активна громадська та виконавська діяльність митця сприяла підвищенню популярності флейти як сольного і оркестрового інструменту, так і розширенню виконавського репертуару.

У 1905 р. диригент У. Дамрош запросив Ж. Баррера працювати в Нью-Йоркському симфонічному оркестрі та Інституті музичного мистецтва [85, с. 81]. Переїзд у США був для Жоржа досить складним. Він не знав чого йому очікувати та загалом скептично ставився до перспективи життя в Америці. В монографії «Флейтовий монарх: життя Жоржа Баррера» Н. Тофф надає

³ Оркестр Колонн — французький симфонічний оркестр, заснований в Парижі в 1873 р. скрипалем і диригентом Едуаром Колонном.

емоційне відображення почуттів флейтиста з його переписки: «Прибувши сірого похмурого ранку, я побачив величні хмарочоси. Я спостерігав за напруженим життям бухти, з гучними паромами, катерами та буксирами. Раптово я відчув себе таким маленьким та розгубленим серед цього хаосу. Я почав шкодувати, що покинув Париж, всіх своїх дорогих друзів та роботу. Я зрозумів, що я втратив все і тепер буду мати справу з дивними людьми, новими звичаями, боротися з англійською мовою та створювати нове» [85, с. 84]. Працюючи у Нью-Йоркському симфонічному оркестрі, Жорж згодом отримав підвищення, ставши першою флейтою та правою рукою диригента. Він швидко заволодів повагою та підтримкою своїх колег як цінний працівник та високий професіонал. Незважаючи на те, що Ж. Баррер був досить скептично налаштований до еміграції в США, після приїзду він доволі швидко облаштувався та почав роботу, активно концертуючи в північно-східній частині США як сольний та оркестровий виконавець.

Концерти флейтової музики на початку ХХ століття були малопоширеним явищем в Америці. Жоржу Барреру вдалося урізноманітнити концертне життя країни виконанням творів таких як соната Й. С. Баха, варіації Ф. Шуберта, концерт В. Моцарта та інші. Ж. Баррер володів особливою, вражаючою глядачів харизмою. Сама присутність його на сцені повністю заволодівала увагою слухачів. Окрім того, однією з головних запорук його успіху було повне заглиблення в аутентичну американську популярну культуру. Він знаходився у постійному пошуку нових цікавих творів та сам заохочував композиторів до їх написання.

Безперечно, успіх та визнання Ж. Баррер здобув завдяки своїй блискучій виконавській кар'єрі, але не менш важливу роль у розвитку флейтового виконавства США відіграла його педагогічна діяльність. Митець сполучав у своїй методиці два головні принципи, що відображені й у його музичній програмі – традицію та новаторства. Наслідування як основний педагогічний прийом визначальний зокрема для самого Ж. Баррера. Ланцюжок наслідування у нашому дослідженні почався з педагогіки П. Таффанеля. Ж. Баррер

продовжив діяльність свого вчителя, виховавши достойних послідовників симбіотичної французько-американської традиції. Як було зазначено вище, Ж. Баррер, приїхавши в Нью-Йорк, почав працювати в оркестрі та розпочав свою педагогічну діяльність в Інституті музичного мистецтва, що згодом став Джульєрдською музичною школою⁴, де викладав протягом 40 років [59, с. 15].

У роботі зі студентами Баррер притримувався думки, що професійне флейтове виконавство будується на балансі між технікою та чуттєвістю до музичного змісту. Прояв музичної чуттєвості досягався за рахунок використання вібрато, яке на думку флейтиста повинне відображати природну експресію звуку. Ж. Баррер, продовжуючи педагогічну школу П. Таффанеля, заохочував студентів користуватися прийомом співу під час гри. Важливо зазначити, що працюючи з вібрато, студентам часто було важко зрозуміти ступінь швидкості та інтенсивності даного засобу виразності. Внаслідок перебільшення частоти прийому виникав його негативний прояв – так званий «козлетон», який не влаштовував Ж. Баррера [59, с. 53].

Серед випускників Ж. Баррера були Уільям Кінкейд (*W. Kincaid*), Бернارد Голберг (*B. Goldberg*), Францис Блейсделл (*F. Blaisdell*) та ін., яких прийняли в найкращі оркестри Америки та які стали успішними педагогами в престижних закладах, таким чином впливаючи на майбутнє покоління флейтистів [59, с. 15]. У. Кінкейд, соліст Філадельфійського симфонічного оркестру та професор Інституту музики Кертеса, стане ключовою фігурою у процесі наслідування французької традиції Ж. Баррера у поєднанні із власне американськими музичними орієнтирами. Недарма деякі дослідники пізніше визнають його як «батька американської флейтової школи» [56, с. 51].

Дослідниця американського флейтового мистецтва Д. Фейр (*D. B. Fair*) вважає, що Ж. Баррер – «найвідоміший харизматичний випускник Паризької консерваторії» і безсумнівно він був першим французьким флейтистом, який здійснив потужний вплив на майбутні покоління флейтистів США [56, с. 24].

⁴ Вищий музичний навчальний заклад.

Кар'єра Баррера стала взірцем плідної взаємодії виконавців і композиторів, результатом якої стало продуктивне розширення репертуару. Він працював у професійних оркестрах і при цьому займався педагогічною діяльністю. Необхідно взяти до уваги ще й те, що Ж. Баррер пережив Першу світову війну і не піддався масовій депресії суспільства. Його багатогранна особистість віддалась продуктивній роботі, натхненно сприяючи розвитку флейтового мистецтва США, будуючи міцну основу для зросту майбутньої самостійної американської школи гри на флейті.

3.2. У. Кінкейд – фундатор флейтової школи США. Основи його виконавської дидактики

Наступною персоною, що привернула до себе увагу в межах нашого дослідження, став видатний американський флейтист ХХ століття Уільям Кінкейд (1895-1967). Він вважається фундатором флейтової школи США [56, с. 29]. Як вихованець і послідовник вчення Ж. Баррера, він засвоїв специфіку французької школи, але його досвід як американця від народження надав йому спроможність створити дійсно нову та самобутню флейтову школу.

У. Кінкейд народився 26 квітня 1895 року в Міннеаполісі, штат Міннесота. Ще в ранньому віці Вільям зі своєю родиною декілька разів переїжджав до різних американських міст: від Гонолулу (Гаваї), до Шарлотта (Північна Кароліна). Для більш ясного уявлення, відстань між цими містами 7,5 тис. км, що відповідно відстані від Португалії до Китаю. Таке раннє знайомство зі всією широтою американської культурної спадщини з різних куточків країни стало однією з цеглинок, що забезпечили його успіх в майбутньому.

Займатися музикою хлопець почав у ранньому віці. Під час проживання в Гонолулу, його батько – пастор за професією – вирішив віддати восьмирічного сина займатися на флейті та фортепіано. У 1911 році, після смерті батька, У. Кінкейд переїхав до Нью-Йорку та вступив до Інституту музичного мистецтва (*Institute of Musical Art*) до класу викладача Ж. Баррера

[56, с. 51]. Саме в цей період Вільям опановує важливі принципи формування звуку та техніку флейтової гри в цілому. Кар'єра молодого музиканта швидко почала набирати обертів. Він активно брав участь у концертах, його цінували та поважали викладачі. Вільям навчався на двох відділах: як флейтист та як піаніст, але гастрольний графік та велика кількість обов'язків залишили можливість сконцентруватись лише на одному інструменті. У. Кінкейд продовжив навчання як флейтист та закінчив інститут у 1914 році. На випускному іспиті він виконав першу частину оркестрової сюїти Й. С. Баха [84, с. 50].

Після закінчення навчання в Інституті музичного мистецтва в Нью - Йорку У. Кінкейд був прийнятий на роботу в симфонічний оркестр по запрошенню диригента У. Дамроша. З 1914 по 1918 р. молодому музиканту пощастило виступати зі своїм учителем, Ж. Баррером. Згодом Кінкейд вирішив піти на службу в американський флот. Після закінчення річного строку у військах флейтист почав співпрацю з Нью-Йоркським товариством камерної музики. Він грав із музикантами-учасниками товариства, протягом двох років гастролював з ними по США та Канадою. Постійні концерти в різноманітних колективах та ставлення флейтистом перед собою завдань різної складності під час гри сприяли значному професійному росту Кінкейда. Його ім'я все більше набувало значущості і поваги як досвідченого музиканта.

У 1921 р. диригент Л. Стоковський⁵ запросив У. Кінкейда у Філадельфійський симфонічний оркестр на позицію першої флейти за рекомендацією Ж. Баррера. Кінкейд погодився, ставши невід'ємною частиною колективу на наступні 39 років [64, с. 17]. За час перебування на посаді концертмейстера флейтової групи він блискучо виступив як соліст у 215 концертах. Його репертуар складався з творів Ч. Гриффіса («Поєма для флейти з оркестром», 1918), Х. Хенсона («Серенада», ор. 35, 1945), К. Кеннана («Нічний монолог», 1940), Й.С. Баха (Брандербурзькі концерти та Сюїта h-

⁵ Л. Стоковський – відомий британський і американський диригент, органіст польсько – ірландського походження. Розквіт Філадельфійського оркестру пов'язаний з його ім'ям.

moll), а також концертів В. А. Моцарта. У. Кінкейд працював у Філадельфійському оркестрі до віку 65 років, після чого пішов у відставку [82, с. 3]. Кінкейд, як і його вчитель, був прихильником нової музики. Знаючи про його уподобання багато композиторів присвятили йому свої твори. Частину опублікованих та рукописних партитур (загалом близько 40 творів) було передано в бібліотеку Інституту Кертеса⁶. Дует для флейти та фортепіано А. Копленда також присвячений пам'яті У. Кінкейда і був створений на замовлення учнів великого флейтиста [56, с. 53].

Інший бік постаті У. Кінкейда відкривається з погляду на його блискучу педагогічну діяльність. Як зазначає дослідниця американського флейтового мистецтва Д. Фейр, саме педагогіка прославила У. Кінкейда та надала право називатись засновником флейтової традиції США [56, с. 29]. Свою педагогічну практику Уільям почав в Інституті музики Кертеса восени 1924 р., навчаючи групу студентів. За словами одного із його вихованців, Р. Коула, протягом періоду його навчання в інституті (1941 – 42 рр. та 1946 – 49рр.) флейтисти не влаштували концертів. Це пояснюється тим, що флейта тоді ще не мала статусу сольного інструменту попри те, що Ж. Баррер одним з перших почав налагоджувати концертне життя та «просувати» флейту не тільки як ансамблевий і оркестровий інструмент, але й достойний сольного виконавства. Власне сам У. Кінкейд не часто виступав як соліст. За період його викладання в інституті він взяв участь лише у трьох сольних концертах факультету, кожен з яких був частиною програми камерної музики. Перший такий виступ за участі Кінкейда відбувся 7 травня 1930 року. В його програмі прозвучали Тріо-соната Ж.-М. Леклера, Тріо-соната М. Равеля. Іншими учасниками ансамблю були віолончеліст Ф. Салмонд (*F. Salmond*) та арфіст К. Сальзедо (*C. Salzedo*). У 1932 вони знову виконали сонату Ж. М. Леклера, а також транскрипцію К. Сальзедо на «Дитячий куточок» Дебюсі [56, с. 53].

⁶ Перелік декількох з них можна знайти в Таблиці 1 в додатку.

Грандіозні масштаби впливу У. Кінкейда визначаються великою кількістю учнів, які продовжили його справу та побудували успішну кар'єру, серед яких: Дж. Бейкер (*J. Baker*), Г. Беннетт (*H. Bennett*), Дж. Бентлі (*J. Bentley*), Ф. Блейсделл (*F. Blaisdell*) та інші [64, с. 18]. Особливою рисою У. Кінкейда була його зацікавленість в забезпеченні його студентів роботою з фаху. Діяльність інституту Кертеса спрямовувалась на виховання екстраординарних музикантів, професійний рівень яких відповідав високим стандартам культурного суспільства.

У. Кінкейд був талановитим викладачем, про що свідчить кількість його високопрофесійних випускників. Він відрізнявся ретельністю, прискіпливістю у роботі та, разом з тим, вмінням підбадьорювати своїх вихованців, які були задоволені роботою з ним настільки, що навіть після закінчення навчального року (влітку) приходили до викладача додому за додатковими заняттями. Один із його учнів – Дж. Крелл (*J. Krell*) – у своїй статті для журналу «Розмови про флейту» стверджує: «У. Кінкейд не вимагав від своїх учнів грати, як він, але бажав, щоб вони отримали знання, які дозволять їм власноруч приймати рішення у музичній діяльності» [72, с. 2]. Головним бажанням викладача було виховати особистостей, професійних музикантів, які надалі продовжать його справу та приведуть у світ мистецтва нове покоління флейтистів-віртуозів.

Основи його виконавської дидактики

Спадщина У. Кінкейда у вигляді зафіксованих методичних засад його педагогіки зберіглася завдяки його учням. Дж. Крелл зібрав усі настанови, та технічні вказівки щодо гри на інструменті, які сформулював У. Кінкейд, та опублікував у своїй книзі *Kincaidiana: A Flute Player's Notebook* [71]. Окремі позиції ми розглянемо в межах нашого дослідження.

У. Кінкейд вважав, що звуковидобування починається з діафрагми. Він схилявся до думки, що вона являє собою основу опори, яка в свою чергу є джерелом звуку, в той час як губи лише формують струмінь повітря. На думку флейтиста якість звуку безпосередньо пов'язана із таким поняттям, як

резонанс. Слово «резонанс» походить від французького *resonance* – звучати, відгукуватися. Резонанс являє собою процес виникнення коливань будь-якого тіла або його складової під впливом зовнішньої сили, що виступає збудником цих коливань. Важливою умовою даного процесу є відповідність частоти впливу зовнішньої сили із власною резонансною частотою даного тіла. Резонатором виступає порожнє тіло, наповнене повітрям. У контексті гри на духових інструментах слід виділити два резонатори:

– корпус інструмента (у даному випадку флейти), заповнений повітрям. Розміри звукового каналу істотно впливають на висоту, тембр та гучність звучання духового інструменту;

– ротова порожнина, а також глотка, гортань, трахея та бронхи виконавця [2, с. 127].

Ротова порожнина відіграє важливу роль в динаміці гри музиканта-духовика. Для досягнення голосного звучання вона має розширитися, в цей час стінки ротового резонатора стають більш пружними. Для отримання тихого звучання ротовий резонатор прикривається, а стінки стають більш м'якими. Уільям Кінкейд завжди радив своїм учням самостійно досліджувати можливості резонуючих порожнин, які мають важливе значення у формуванні тембру і його динамічних виражальних якостей.

Говорячи про амбушур, У. Кінкейд вважав, що флейтист повинен формувати повітряний стовп, використовуючи мускулатуру губ та створюючи таким чином опір. При цьому щоки треба розслабити та зробити гладкою внутрішню частину губ. Він завжди вчив своїх учнів працювати над звуком, слідкуючи за тим, аби його не затискати та не форсувати. Як відомо, поява звуку залежить від руху струменю повітря, що проходить через губи флейтиста та попадання повітря в отвір головки інструменту, а саме – від напряму цього струменю, його швидкості, об'єму та форми. Тобто, поява звуку пов'язана із такими факторами: положення головки інструменту та м'яз обличчя (вигин підборіддя, нижня губа, вище чи нижче, під яким кутом

відносно отвору), форма рота, положення губ (розтягнені чи ні), манера дмухання та інше.

Основним артикуляційним та виконавським засобом є язик, який складається з кінчика, середньої та задньої частин (спинки). Існують різні способи артикуляції відповідно до розташування та використання кожної із цих складових. Атака проводиться шляхом вимовляння складів, серед яких найпоширенішими є: «тю», «тьо», «ті», «ту», «та», а також «дю», «дьо», «ді», «ду», «да» (для більш м'якої атаки). Задля досягнення чіткої атаки та максимально сфокусованого попадання струменю повітря до отвору інструмента У. Кінкейд радив умовно ділити отвір навпіл та фокусувати струмінь повітря в цій уявній точці.

У. Кінкейд вважав, що якісний звук на флейті має відповідати стилю, періоду та характеру музики. Він наполягав на тому, щоб студенти шукали звук, який буде максимально сконцентрований, але при цьому не втрачатиме гнучкості задля контролювання та управління ним. Звук має формуватися зі значною кількістю обертонів, які поглиблюють та підсилюють колористику звуку, впливають на його інтенсивність.

Невід'ємною складовою процесу пошуку якісного звуку, тембру багатого та насиченого фарбами, є раціональне використання такого прийому як вібрато. У процесі виконання музиканти-інструменталісти встановили, що незначна періодична зміна висоти, сили і забарвлення звуку в межах, що не порушують його основну характеристику в сприйнятті слухача, надає звуку нової якості – емоційну виразність, насиченість, гнучкість, тобто наближає його до звучання живого людського голосу. Цей прийом отримав назву «вібрато» [2, с. 241]. Щодо цього елементу виконавської майстерності існують різні суперечливі погляди. З одного боку, вібрато варто розглядати як прикрасу звуку та слід використовувати епізодично, а з іншого – звук на духовому інструменті не може бути красивим без даного засобу музичної виразності. В цілому можна стверджувати, що майстерне вібрато значно

розширює сферу виражальних засобів на духовому інструменті, суттєво збагачуючи його звукову палітру.

Уільям Кінкейд ставився до вібрато з обережністю, навчаючи своїх студентів вміти використовувати як швидкий, так і більш повільний варіанти прийому, пристосовуючи до кожного індивідуального твору. Він рекомендував застосовувати вібрато, граючи тривалі звуки. Занурюючись глибше до аналізу даного прийому та прослуховуючи записи У. Кінкейда, варто зазначити, що його вібрато до певного часу було досить швидким, суттєво перебільшеним та тремтливим. Це скоріше відволікало слухача, а ніж захоплювало [64, с. 21]. Один із його учнів, Дж. Бейкер, прокоментував вібрато свого викладача: «Так, його вібрато було досить швидким, але пізніше воно змінилося. Я помітив, що приблизно в 1950 р. він став грати по-іншому» [43]. Широко-амплітудне вібрато У. Кінкейда, за словами Дж. Бейкера, було пов'язане з тим, що флейтист спостерігав за грою скрипалів, вивчаючи їх вібрато та намагався вдосконалити використання даного прийому у грі на флейті.

Протягом своєї педагогічної діяльності У. Кінкейд постійно шукав нові техніки та методики. Він не загострював увагу на якійсь одній ідеї чи думці щодо принципів побудови виконавського апарату та його раціонального використання, а спостерігав та аналізував інших музикантів, намагаючись знайти найбільш вдалий варіант способу виконавства на флейті. Аналізуючи методику викладання У. Кінкейда, стає зрозумілим, що флейтист глибоко занурювався у вивчення специфіки гри та розглядав виконавство на флейті як комплексне явище.

Не менш важливим засобом виразності, про який варто згадати, є артикуляція. У. Кінкейд тлумачив це поняття як «вимова музичного звуку» та вважав, що цей елемент часто залишається поза увагою музикантів [71, с. 17]. Спираючись на свій досвід спостереження за грою струнників, які використовували найбільш різноманітні варіанти артикуляції, він спонукав своїх учнів так само експериментувати з можливостями інструменту та

залучати вдалі знахідки у свою техніку. Оскільки діафрагма є фундаментом у процесі звуковидобування, це означає, що її робота та активність безпосередньо пов'язані із артикуляцією. Іноді варто акцентувати марковані звуки не лише язиком, а й синхронізувати їх з поштовхами діафрагми, що сприятиме вокалізації акцентованих звуків. Також важливим є розміщення язика, який приймає участь у проходженні та вивільненні звуку. Язик та губи ніколи не повинні зупиняти звук, а також варто уникати так би мовити «жування» щелепами та губами, тому що така манера гри має тенденцію до порушення якості звуку, а також уповільнює швидкість струменю повітря. Отже, розкриваючи технологічні аспекти артикуляції з точки зору У. Кінкейда, можна прийти до висновку, що її можливості нескінченні і метою музиканта є їх дослідження, знаходження в постійному пошуку нового. Саме це допоможе зрозуміти сенси, закладені композиторами в своїх творах.

Таким чином, розглянувши та проаналізувавши сутність звуковидобування на флейті та факторів, які задіяні в цьому процесі, нам вдалось осягнути комплексність флейтової техніки. Стосовно артикуляції, варто зазначити, що в даному процесі найбільш важливими є робота язика та пальців виконавця, які повинні урегульовано взаємодіяти. У. Кінкейд стверджував, що флейтисти мусять володіти гарною технікою пальців, яку можна досягти виключно завдяки терпінню та сумлінній праці, порівнюючи їх зі спортсменами, які відпрацьовують кожний прийом до досконалості. У гри складних технічних місць У. Кінкейд радив уникати незручних аплікатур, замінюючи їх більш простими елементами. Флейтист стверджував: «Уважні повторення – ключ до майстерності». Також не слід нехтувати альтернативними та гармонічними аплікатурами у складних місцях [71, с. 25].

Таким чином можна зробити висновок, що Уільям Кінкейд у своїй педагогічній діяльності, так само як його попередники, починаючи від П. Таффанеля, більшість уваги приділяв звуку, ніж іншим складовим виконавської техніки. Проблематика даного явища ускладнювалась його варіативністю, різнобарвністю, широкою динамікою змін.

3.3. Творчий шлях та педагогіка Дж. Бейкера

Розглядаючи портрети знакових особистостей, які брали участь у становленні флейтової школи США, варто зазначити ще одне ім'я – Дж. Бейкера. Він став одним із найбільш успішних випускників В. Кінкейда. Бейкер – другий флейтист (після Кінкейда), який був американцем за походженням та який продовжив справу В. Кінкейда, що формував свою методику на основі французької традиції, а саме знаннях, здобутих за час навчання у свого французького вчителя Ж. Баррера. Тому Бейкер являє собою поєднання музичних традицій двох країн: Франції та США.

Народився Дж. Бейкер 23 вересня 1915 року у Клівленді, штаті Огайо в родині музикантів. Його мати викладала фортепіано, а батько був флейтистом, ставши першим вчителем Джуліуса. Поки хлопець був малий, батько не дозволяв йому торкатися інструменту і цим тільки розпалив цікавість дитини. Помітивши інтерес сина, батько погодився почати заняття музикою [81, с. 4]. Дж. Бейкер мав швидкі успіхи та вже в 13 років його зарахували до середньої школи (*Empire Junior High School*), де він грав партії першої флейти та пікколо. У 1930 році його запросили виступити в Північно-Східному шкільному оркестрі Огайо. Оскільки Дж. Бейкер був одним із небагатьох талановитих та досвідчених флейтистів, у віці 16-ти років його запросили зіграти на флейті-пікколо в колективі Національної гвардії. Рання успіх тільки запевнив юного музиканта, що музика – це його покликання [64, с. 27].

З 1933 р. Дж. Бейкер відвідував протягом року музичну школу Істмана. Пізніше він брав уроки у відомого флейтиста Л. де Лоренцо, з яким вони були друзям до кінця життя Лоренцо. В 1935 р. Дж. Бейкер за допомогою свого друга М. Міллера (*M. Miller*) переїхав у Філадельфію та почав навчання в Інституті музики Кертеса [81, с. 11]. М. Міллер був у захваті від виразної гри Бейкера. Почувши його вперше, він подумав, що Джуліус грає краще, ніж його вчитель. За час навчання в Інституті Кертеса, Бейкер займався з У. Кінкейдом та вивчав камерну музику із М. Табуто. Він показав себе як старанний та відповідальний учень, намагаючись відтворити той «ідеал» музичного

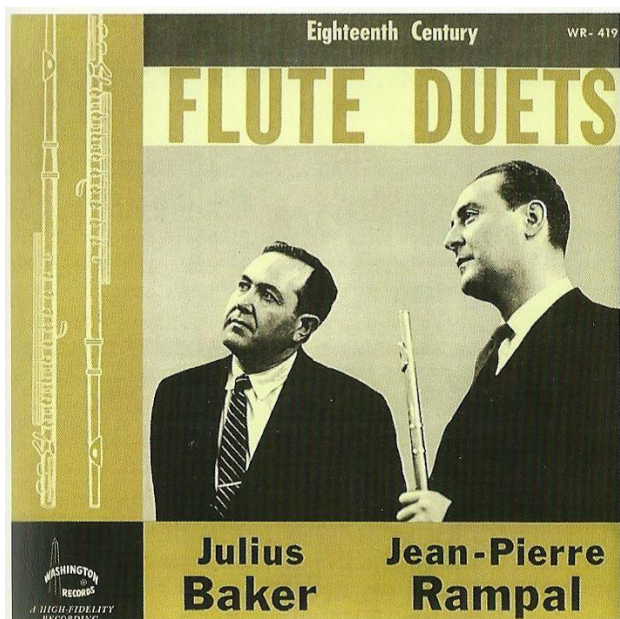
виконання, який він сформував у своїй уяві. За період навчання Дж. Бейкер багато гастролював, беручи участь в оперних постановках Дж. Менотті «Амелія збирається на бал» (1937) та Д. Мійо «Бідний моряк» (1926). Згодом Бейкера почали запрошувати працювати у престижні оркестри Клівленда, Пітсбурга та ін.

Під час подорожі до Нью-Йорку, Дж. Бейкер знову зустрів свого друга М. Міллера, який повідомив про наявність в Колумбійському симфонічному оркестрі радіомовлення вакантного місця. Музиканта прийняли і він вірно служив мистецтву в колективі до 1951 року. Варто зазначити, що Бейкер легко проходив усі прослуховування, демонструючи високий рівень майстерності. За час роботи в симфонічному оркестрі Бейкер зіграв багато цікавої сучасної музики. Він став відомим завдяки прем'єрному виконанню Концерту для флейти з оркестром Ж. Ібера в США [81, с. 22]. Виступ відбувся 13 червня 1958 р. та здобув великого успіху. Навіть У. Кінкейд був приємно здивований яскравою інтерпретацією Дж. Бейкера. З цього часу Концерт для флейти та оркестру Ж. Ібера увійшов у перелік основних флейтових творів ХХ ст. Робота в Колумбійському симфонічному оркестрі радіомовлення сприяла широкому розвитку можливостей Бейкера як музиканта, він оволодів навичками гри в різних стилях завдяки різноманітному репертуару оркестру, що складався не тільки з класичних, але й джазових композицій. Вважається, що саме в цей час сформувався власний стиль Дж. Бейкера [63].

Згідно з дослідженням Д. Грехема, для Дж. Бейкера був характерний чіткий та резонуючий звук, а також бездоганне відчуття ритму [64, с. 28]. Ці професійні якості відкрили для нього більше можливостей у реалізації себе як соліста, а не тільки оркестрового виконавця та камерного музиканта. З кожним роком він отримував все більше цікавих пропозицій про співпрацю. В 1947 р. була створена група «Vach Aria», в якій Бейкер став солістом. Протягом наступної декади група гастролювала США, Південною Америкою та Європою. До 1949 р. Бейкер став ще більш відомим та бажаним музикантом, був визнаний «одним із найвидатніших флейтистів того часу» [81, с. 28-29].

Однією із причин блискучої професійної кар'єри Дж. Бейкера слід вважати його вміння вести «раціональні переговори». Він був легкою харизматичною людиною, чим приваблював до себе інших. В 1950 році Дж. Бейкер отримав запрошення на роботу в симфонічний оркестр Чикаго, на яку він дав згоду та зайняв місце першої флейти на наступні 3 роки [81, с. 33]. Камерна та оркестрова діяльність флейтиста сприяла набуттю репутації надійного професійного музиканта та появи ще більшого інтересу до особистості Дж. Бейкера в музичних колах. В 1951 р. у випуску газети «Нью-Йорк Пост» відмітили гру митця: «Він добре контролює звук, здатний грати у діапазоні від м'якого *pp* до найбільш голосного *f* та, здається, необмеженим диханням. Бейкер був добре розвиненим з точки зору технічних можливостей та вважається одним із найбільш видатних флейтистів на сьогодні» [81, с. 55]. Дж. Бейкер здобув прекрасну репутацію завдяки тому, що володів унікальним звуком, індивідуальним витонченим стилем та манерою гри в оркестрі, а також майже бездоганною технікою. Виступаючи на сцені, Бейкер мінімально рухався. Цікаво, що у своїй педагогічній діяльності він також обмежував своїх учнів у рухах, вважаючи, що це лише заважає концентрації уваги на звуці [81, с. 71].

Дж. Бейкер, на відміну від Ж. Баррера та У. Кінкейда, робив записи музики, яку він виконував. В 1959 р. ця справа займала пріоритетне місце у творчій кар'єрі флейтиста, що сприяло розширенню кола його знайомств із відомими музикантами. Одним із таких знайомств, яке справило приємне враження на Дж. Бейкера, було знайомство та співпраця із французьким флейтистом Ж.-П. Рампалем в 1960 р. (мал. 1). Два флейтисти домовились грати по черзі на записі, в результаті чого звук обох виконань був настільки схожим по тембру та якості, що неможливо було відрізнити, коли грає Дж. Бейкер, а коли Ж.-П. Рампаль [64, с. 31].



Малюнок 1. Бейкер та Ж. - П. Рампаль

Загалом, протягом своєї творчої виконавської діяльності Дж. Бейкер отримував запрошення від диригентів та відомих музикантів, не витрачаючи сили на пошук роботи власноруч. Це вкотре говорить про його блискучу репутацію як музиканта та людини. 1965 рік був знаковим для флейтиста, оскільки всесвітньовідомий диригент Л. Бернстайн (*L. Bernstein*) запросив Дж. Бейкера грати в Нью-Йоркському філармонічному оркестрі на посаді першого флейтиста. Інформація про призначення Дж. Бейкера дуже швидко розповсюдилась країною завдяки пресі. Прем'єрним виступом Дж. Бейкера в новому колективі було виконання Концерту для флейти та оркестру К. Нільсена у січні 1965 року у Нью-Йорку. Дж. Бейкер і Л. Бернстайн побудували міцні дружні відносини, які протримались до кінця життя [64, с. 33].

У вересні 1974 року у Дж. Бейкера трапився серцевий напад і він був змушений взяти тимчасову відпустку на роботі. Але вже у наступному році він повернувся в оркестр [81, с. 95]. Протягом 1976 – 1979 р. Дж. Бейкер присвятив себе організації музичних фестивалів, в яких він брав участь як виконавець та викладач. У цей час почала розгортатися і педагогічна діяльність Дж. Бейкера. Він працював викладачем у консерваторії Нової Англії, згодом – в Інституті музики Кертеса [81, с. 100-106]. Сезон 1982-83 р. був фінальним для

Дж. Бейкера у складі Нью-Йоркської філармонії. На завершення своєї виконавської кар'єри в цьому оркестрі Бейкер зіграв Концерт для флейти із оркестром К. Нільсена, який позначив початок його роботи у філармонії. Цю посаду в майбутньому зайняла одна із найуспішніших студенток Бейкера Дж. Бакстрессер.

Після закінчення роботи в Нью-Йоркському філармонічному оркестрі Бейкер продовжував грати. Але, звичайно, більшу частину його часу займала педагогічна діяльність. На той момент він продовжував викладати у школі Джульєрд та Інституті музики Кертеса. У 1990 р. Бейкер був запрошений на посаду викладача та виконавця-флейтиста в університет Карнегі-Меллон, де він працював до 1994 року, а у 1998 р. Дж. Бакстрессер продовжила його справу в цьому університеті.

Педагогіка Дж. Бейкера

Безперечно, Дж. Бейкер істотно вплинув на становлення та розвиток флейтової традиції США через велику кількість студентів, які навчалися у нього протягом усього його професійного життя. Всі студенти Бейкера⁷, згадуючи про свого вчителя, стверджували, що він був людиною, яка надихала на роботу та високі звершення.

Портрет Дж. Бейкера як викладача найкраще формується завдяки відгукам його студентів. Дж. Ханер, флейтистка Філадельфійського симфонічного оркестру та викладач Інституту музики Кертеса, стверджує, що головним завданням Бейкера у роботі із учнями було навчити їх розуміти необхідність постійних занять на інструменті та наявності чіткого регламенту, власної організованості. Вона висловила: «Коли я була студенткою, він ніколи не говорив зі мною грубо. Але я чітко пам'ятаю, як він засмучувався, коли я не підготувалася до уроку. Це було великим стимулом для мене. Він був моїм кумиром» [81, с. 109]. Тобто першою рисою, що характеризувала

⁷ Перелік імен найбільш відомих з них знаходяться в таблиці у Додатку 5

Бейкера як талановитого викладача – мудрість, стриманість та організованість. Він ніколи не принижував учнів, ставився до них з повагою. Дж. Бейкер був впевнений, що всі його студенти талановиті. Напевно саме ці якості допомогли флейтисту побудувати дружні відносини та заслужити авторитет як серед викладачів, так і учнів.

У педагогіці Дж. Бейкера важливу роль відіграв його виконавський професіоналізм. Він володів унікальною манерою музичного відображення будь-якого твору. Фаготист Нью-Йоркської філармонії Л. Хінделл охарактеризував Дж. Бейкера так: «Він завжди виступав як музикант; він не просто грав на інструменті...він був безумовно екстраординарним» [50, с. 29]. Як відомо, не кожен викладач є яскравим виконавцем і навпаки, солісти часто не здатні адекватно передати власний досвід учням. У зв'язку з цим важливо зазначити, що Дж. Бейкер був особистістю, в якій поєднувалися риси блискучого виконавця і талановитого вчителя, завдяки чому він міг на уроці пояснити завдання і продемонструвати це практично, на відміну від деяких його попередників. Наступною рисою, що сприяла побудові успішної педагогічної кар'єри Дж. Бейкера – детальність. Він сам сформулював свій ключ до успіху: «Знаєте, у чому мій секрет? Я ніколи до дозволяю собі, щоб хоча б один звук пройшов повз мене і я не знав би, що мені потрібно із ним зробити» [50, с. 30]. Це свідчить про те, що Джуліус Бейкер був прискіпливим у роботі, ставився до виконавства на флейті як до різнопланової системи образів, явищ, перевтілень, деталей, жанрових особливостей. Він був блискучим музикантом, тому намагався показувати власноруч на флейті те, чого він вимагав від студентів. Основними сферами його уваги були звук і техніка гри на флейті. Також він заохочував своїх учнів вивчати всі жанри в музиці, їх особливості, для того, щоб вміти максимально заглиблюватись в суть того чи іншого виконуваного твору.

В 1950 р. була опублікована стаття *Master your Flute Tone*, в якій Дж. Бейкер дає поради стосовно барв звуку, аплікатури, постановки рук, пошуку правильного викладача флейти [64, с. 29]. Він наголошував, що тільки

досвідчений та кваліфікований викладач у роботі з учнем зможе вчасно помітити та виправити помилки ще на початку навчання. Дж. Бейкер порівнює струмись повітря флейтиста зі смичком скрипаля, робота якого впливає на формування звуку. Дж. Бейкер рекомендував звертати увагу на звук першочергово, створивши якісне звучання. Дж. Бейкер також надавав звуку різні відтінки та характеристики, керуючись широким спектром описових елементів та якостей звуку: жорсткий, м'який, темний, світлий, яскравий тощо. З цього можна зробити висновок, що унікальний стиль його педагогічного методу був характерний для нього вже на початку його викладацької діяльності.

Отже, особистість Дж. Бейкера є знаковою у становленні флейтової школи США завдяки його високому професійному виконавському рівню, що проявлявся у блискучому володінні звуком та чітким ритмом, прискіпливості у роботі, детальному аналізу, що поєднувалися з легким характером, дружнім ставленням до своїх студентів. Його почуття гумору, пристрасть до флейти та любов до музики – це те, що сприяло побудові успішної кар'єри одного із найвпливовіших флейтистів США. Істотний вплив Бейкера відображається у великій кількості вихованців, які здобули прекрасну базу знань та досвіду під час занять з ним, та стали професійними музикантами, продовживши його справу.

Завдяки активному концертному життю Дж. Бейкера він був у постійній чудовій формі та багато демонстрував на флейті своїм учням практичні виконавські прийоми. Він отримав ряд нагород та був відзначений за його віддану творчу діяльність. Національна асоціація флейти присудила Дж. Бейкеру премію за його досягнення у 1995 р., а в журналі «Flute Talk» йому було присвячено статтю за авторством флейтистки та диригента, учениці Дж. Бейкера –Сандри Рагуси [81, с. 148]. Протягом його останнього року життя школа Джульєрд та Інститут музики Кертеса удостоїли його званням доктора мистецтвознавства за його блискучу кар'єру музиканта [56, с. 62].

Широта бачення Бейкера полягає у тому, що Бейкер безупинно намагався дізнатися щось нове про техніку гри на флейті, манеру виконання, розуміння музики та, у зв'язку із цим, досліджував інших інструменталістів – виконавців на струнних інструментах та вокалістів, аналізуючи, як ті чи інші прийоми гри можна пристосувати до флейти. Дж. Бейкер також зберігав записи колег-флейтистів та піддавав їх детальному вивченню. Дослідження успішної кар'єри Дж. Бейкера необхідне для повного розуміння генези флейтового надбання США у ХХ ст.

3.4. Роль Дж. Бакстрессер у формуванні сучасної флейтової школи США

Джин Бакстрессер народилася 2 серпня 1947 р. у м. Бетлегем, штат Пенсільванія. Перше знайомство дівчини із флейтою відбулося, коли Дж. Бакстрессер відвідала концерт квінтету дерев'яно-духових інструментів, де вона закохалася у звучання флейти. На її десятиріччя батьки арендували для Джин інструмент та вона із захопленням почала займатися з Марі Робертс Уілсон (*M. R. Wilson*), що була другом сім'ї. У 1963 році Дж. Бакстрессер отримала Стипендію С. Келлі (*S. K. Scholarship*). Це дозволило молодій флейтистці відвідати Інтерлохський літній музичний табір (*Interlochen National Music Camp*). У таборі була творча та дружня атмосфера, що ще більше підбадьорювало до занять. Джин надихалася грою інших флейтистів, які оточували її. Варто зазначити, що саме у таборі Дж. Бакстрессер вперше виступила у складі оркестру [64, с. 44]. Сама флейтистка вважає, що її становлення, як професійного музиканта, розпочалося саме в таборі. Дівчина обрала продовжити музичну освіту в Академії мистецтв Інтерлохен (*Interlochen Arts Academy*) [67, с. 21].

Період навчання в Академії став дуже продуктивним: вона займала позицію першої флейти в оркестрі протягом двох років; стала переможцем конкурсу Академії, виконавши Концерт для флейти з оркестром Ж. Ібера (як і Дж. Бейкер); отримала премію «Видатний виконавець на духовому інструменті року» [45, с. 31-33].

Дж. Бакстрессер бажала знати про флейту все, тому на останньому році навчання в Академії відправилася у Філадельфію заради занять з У. Кінкейдом. Там вона врешті й познайомилась з Дж. Бейкером. Також флейтистка згадує, що Дж. Бейкер і У. Кінкейд саме в той час активно співпрацювали разом, а Дж. Бакстрессер вивчала їх записи [63]. Її цікавість була спрямована не лише на особистість Дж. Бейкера, а й на діяльність його наставників, що свідчить про бажання флейтистки примножувати знання про інструмент та технологічні особливості гри, щоб використати цінні надбання та методи, здобуті попередниками.

У 1965 році Дж. Бакстрессер розпочала навчання в Джульєрдській школі у класі Дж. Бейкера. Звідси творче життя флейтистки тільки набирало обертів: вона брала участь у багатьох музичних заходах, мала інтенсивну практику, спрямовану на підвищення технічного потенціалу [64, с. 44]. Протягом останнього року навчання у Джульєрдській школі Бакстрессер вирішила брати участь у прослуховуванні в Монреальській симфонічній оркестр, не повідомивши про це свого вчителя. У віці 21 років Дж. Бакстрессер стала одним з цінних учасників Монреальського симфонічного оркестру [67, с. 45-49]. Вона була молодим музикантом-жінкою, ще й зайняла місце концертмейстера групи, а це було незвичним явищем для оркестру в США того часу. Джин дуже швидко адаптувалася і довела, що не просто так заслужила своє звання. Окрім оркестру вона працювала викладачем та сольним виконавцем. У 1972-1978 р. Дж. Бакстрессер викладала в Університеті Мак Гілла в Монреалі, була запрошеним професором в Університеті Далхаузі у Галіфаксі, Нова Шотландія. У 1973 та 1975 р. вона виступала на літньому фестивалі Моцарта у Нью-Йорку. Саме в цей період сформувався власний виконавський стиль гри Дж. Бакстрессер [67, с. 50-59].

У процесі аналізу стилю гри Дж. Бакстрессер було прослухано записи Джин, її попередників-американців та представників французької традиції для більш чіткого розуміння особливостей виконавського стилю кожного із

флейтистів. Варто відзначити різні впливи, завдяки яким вона сформувалась як флейтистка:

- вплив французької традиції, започаткованої П. Таффанелем та носієм якої стали його послідовники;
- вплив американської традиції, сформованої У. Кінкейдом і Дж. Бейкером;
- європейський вплив, здобутий у співпраці з музикантами з усього світу та одруження з європейським фаготистом Д. Х. Керолом (*D. H. Carroll*). Отже, проаналізувавши записи було знайдено спільні риси виконавців у технологічному аспекті виконання, а саме у звуці, що проявляється у насиченому тембрі, володінні технікою та чітким ритмом.

Тісний зв'язок Дж. Бакстрессер з Дж. Бейкером, її поважним вчителем, істотно вплинув на життя та кар'єру флейтистки. Навчаючись у школі Джульєрд (1965 – 1969), Бакстрессер була занурена у процес постійних занять на флейті, які супроводжувалися жартами та дуже приємною атмосферою у класі.



Мал. 4 Дж. Бейкер і Дж. Бакстрессер

Дж. Бакстрессер почала цікавитись роботою Бейкера ще з юних років. Вона дуже поважала його, часто слухала записи його виконання на флейті. У 1960-х р. мистецтво у США було достатньо розвинутим явищем, що було доступним американцям завдяки розвитку новітніх технологій – звукозапису, радіо, телебаченню. Дивлячись телеконцерт Л. Бернстайна, Дж. Бакстрессер

вперше побачила Дж. Бейкера [64, с.54]. Вона стверджує, що Бейкер був взірцем досконалої гри для тогочасної молоді. Розквіт творчої діяльності Дж. Бейкера співпав із культурним розквітом країни. Дж. Бакстрессер пізніше згадувала, що їй надзвичайно пощастило бути сучасницею таких екстраординарних та обдарованих особистостей.

Флейтистка стверджувала, що Дж. Бейкер був нетиповим викладачем, «видатним майстром», студенти якого мали знати, як стати найкращим флейтистом» [63]. Він бажав, щоб його учні досягли вищих за нього результатів та стали незалежними музикантами і викладачами. В поняття «незалежний музикант» Дж. Бакстрессер вкладає такий процес: почути → обробити → відтворити. Тобто, музикант повинен прослухати гру іншого виконавця, проаналізувати, виділити найбільш вдалі елементи, а потім інтегрувати ці прийоми у свою практику [63]. Принцип наслідування Дж. Бакстрессер яскраво представляють слова флейтистки: «Я дуже уважно спостерігала за ним під час уроків, щоб не пропустити жодного технічного прийому. І сьогодні я бачу, як мої студенти спостерігають за мною та намагаються зрозуміти, яким способом можна досягти гарного звуку та вібрато» [68, с. 7]. Внаслідок занять з Бейкером Бакстрессер сформувала схему власної педагогіки: учень слухає викладача, повторює і відтворює почуте у власній інтерпретації. Таким чином почута та відтворена інформація стане власним досягненням, що трансформується в індивідуальні методики викладання, засновані на здобутих знаннях.

У 1978 р. за підтримки чоловіка Дж. Бакстрессер пройшла прослуховування у симфонічний оркестр Торонто. Не зважаючи на те, що це було лише друге прослуховування в оркестр в її кар'єрі, Джин одразу прийняли на роботу. Професійна виконавська кар'єра флейтистки була на підйомі: щільний графік з численними гастролями, де вона виступала сольо та в оркестрі. Одним із таких виступів був концерт з Ж.-П. Рампалем [64, с. 49].

У 1983 р. Дж. Бейкер вирішив піти із Нью-Йоркської філармонії та сповістив про це Дж. Бакстрессер. Його відставка була доволі серйозною подією, оскільки всі флейтисти світу очікували, хто продовжить роботу Бейкера. Джин не одразу взяла участь у прослуховуванні, вона розуміла масштаби та високий рівень філармонічного оркестру Нью-Йорку. Миткиня ретельно готувалася, відпрацьовуючи оркестрові складності. Цікавим є те, що її підготовка до прослуховування цього разу вже проходила в іншій формі. Вона була більш свідомою, шукала нові барви в музиці, більше цікавилась творами, які планувала виконувати. Період прослуховування був доволі складним та насиченим. Втім, не дивлячись на декотрі перепони, Бакстрессер була прийнята в Нью-Йоркський філармонічний оркестр [67, с. 70].

Протягом своєї діяльності в Нью-Йоркському симфонічному оркестрі Дж. Бакстрессер зіграла сольно з оркестром у 50 концертах, співпрацювала з такими відомими диригентами як Л. Бернштейн, З. Мехта (*Z. Mehta*), К. Мазур (*K. Masur*). Окрім роботи в оркестрі, вона викладала у Джульярдській школі протягом 1985-2001 р. та Манхетенській музичній школі протягом 1990-2001 рр. На той час Бакстрессер була вже впливовим та поважним викладачем. З нею бажали займатися найталановитіші студенти-флейтисти світу [67, с. 73-82].

Дж. Бакстрессер, почавши свою педагогічну діяльність у 1972 р. протягом 40 років виховувала талановитих музикантів з усього світу. Вона, як студентка Бейкера, вважала, що його стиль гри можна назвати «американським». Але треба враховувати, що Бейкер був третім флейтистом у ланцюжку знакових особистостей (Баррер – Кінкейд – Бейкер), які стали учасниками процесу становлення флейтової школи США. Саме Баррер був представником французької флейтової школи, Кінкейд був американцем, який наслідував французьку традицію та Бейкер, який став продовжувачем вже синтезуючої французько-американської традиції, що поєднує в собі й елементи інших шкіл.

Унікальність творчої особистості Дж. Бакстрессер полягає у поєднанні набутого досвіду вже відомих флейтистів в особі Дж. Бейкера з технічним прогресом сьогодення. Завдяки великій кількості записів видатних флейтистів, музичних фестивалів та концертів збільшились можливості для розвитку молодих виконавців. Дж. Бакстрессер коментує цей період, що припав на другу половину ХХ ст., так: «Це найкращий час для музиканта. Магічне звучання великих музикантів минулого та блискучих виконавців сьогодення знаходиться на відстані буквально однієї кнопки, оскільки технології набирають все більше обертів. Студент сьогодні може почути Е. Паю в живому звучанні з Берлінською філармонією, а через декілька хвилин – старовинний запис У. Кінкейда з Філадельфійським оркестром. Ця доступність звільнила людей від бар'єрів та упереджень, які існували раніше. Справжній музикант завжди буде захоплюватись красою гри іншого виконавця, в незалежності від підготовки та освіти другого. Існує багато способів гри на флейті, а великі музиканти бажають дізнатись все більше і більше. Цей процес ніколи не закінчується» [63].

Отже, досвід та майстерність, які Дж. Бакстрессер демонструє як флейтист та викладач у своїй успішній кар'єрі, говорить про її вагомий внесок та істотний вплив на покоління флейтистів від другої половини ХХ ст. до сьогодення. Джин на сьогодні продовжує викладати та залишається відданою музиці. Її творча особистість сформувалася шляхом пошуків нових знань про свій інструмент та специфіку виконання на ньому. Завдяки цьому вона збагатилася елементами різних традицій та сформувала свій власний стиль виконавства та викладання.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Американська флейтова традиція як самостійне явище почала свій розвиток на основі вчення французької школи. Педагогічна вісь, яка була визначена у попередньому розділі (П. Таффанель – Ф. Гобер – М. Моїз) продовжилась на теренах північноамериканської землі в іменах Ж. Баррера, У. Кінкейда, Дж. Бейкера та Дж. Бакстрессер. Представник французької системи Ж. Баррер заклав міцний фундамент для майбутніх поколінь американських митців, однак не є творцем власне нової традиції. Його діяльність стала тим проміжним етапом, що дозволив прорости самостійній традиції. Звання «батька американської флейтової школи» належить його учню – У. Кінкейду. Завдяки тому, що в дитинстві його сім'я об'їздила всю Америку, Уільям інкорпорував у свій стиль специфічні риси власне американського мистецтва. Саме він спромігся створити методику флейтової гри, що найбільше відповідала баченню жителів США.

Походження американської традиції від французької позначилось на формуванні загального погляду на центральний елемент виконавства – звук. Продовжуючи вчення Паризької школи П. Таффанеля лінія У. Кінкейда приділяла надзвичайну увагу якості звуку, його легкості, чистоті та ясності. Іншим важливим аспектом американської традиції став фокус на вібрато. Цей прийом відмічався як необхідний для створення багатого звукової палітри, поглиблення тембру інструмента. Складність його використання полягала в тому, що у випадку перебільшення, тобто використання широко-амплітудного вібрато або навпаки вузько-амплітудного, міг з'явитися так званий «козлетон» – негативний прояв даного прийому. Оволодіння тонкою гранню балансу вібрато вважалось ознакою майстерності флейтиста.

Особливістю американського педагогічного підходу до засвоєння вібрато стало вивчення досвіду інших інструменталістів, зокрема вокалістів та виконавців на струнних інструментах. Саме останні з їх широким використанням даної техніки надавали простір для власних експериментів Дж. Бейкера. Схильність до експериментування з технікою та постійний

пошук нових граней можливості флейти також можна назвати характерною рисою американської педагогічної флейтової традиції. Кожен з викладачів гри на інструменті в лінії У. Кінкейда наполягав на самостійній роботі студентів у заняттях на інструменті, виховував постійне прагнення до нових висот та розширення кордонів флейтової техніки.

Не можна забувати про такий важливий аспект гри на флейті як володіння амбушюром. У. Кінкейд досить прискіпливо у своїй методиці ставиться до мускульної техніки студентів. Він зупиняється на кожному окремому елементі тіла – від діафрагми до положення губ, щік та язика для створення та контролю струменю повітря. В цьому, за його думкою, полягає основа чистого та ясного звучання, правильної сили, висоти та забарвлення звуку. Окрім того У. Кінкейд пояснював необхідність модифікувати власну техніку відповідно стилю твору. Тільки докладно вивчивши текст та епоху, якій належить твір, можливо створити якісну інтерпретацію, яка донесе задум композитора до слухача.

З точки зору пальцевої техніки і У. Кінкейд і його учень Дж. Бейкер притримувались думки, що рухи студентів під час гри повинні бути економними. Ускладнення та зовнішній пафос тільки погіршують якість звучання. Зокрема сучасники Дж. Бейкера відмічали, що він під час виступів майже не рухається. За думкою виконавця зайві рухи лише відволікають як самого флейтиста, так і слухачів від слухання.

Діяльність Дж. Бакстрессер поки досить важко оцінити повноцінно, адже миткиня досі займається викладацькою діяльністю і лише нещодавно відійшла від активного виконавства. Вона продовжує педагогічну лінію У. Кінкейда та Дж. Бейкера, перейняла їх досвід з перших рук та знайшла власне місце в творчому житті Америки та Канади. Вона демонструє життєздатність американського педагогічного флейтового методу, а її популярність як виконавця (як і її вчителів) підтверджує, що флейтова традиція США є затребувана в усьому світі.

РОЗДІЛ IV. УКРАЇНСЬКЕ ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСТВО

4.1 Історико-теоретичні аспекти українського флейтового виконавства XX ст.

Історія духового мистецтва України XX ст., зокрема флейтового, залишається актуальною для українських науковців сьогодення. Як було зазначено в попередніх розділах, у процесі аналізу флейтового виконавства XX століття, для розуміння його специфіки відіграють важливе значення національна специфіка та традиції країни, що пов'язані із соціально-історичними, культурними аспектами, поняттями національного характеру (природи) та національної свідомості народу, особливостей мови тощо. Тобто сукупність цих показників говорять про формування певної ментальності, під впливом темпераменту та особливостей психічного складу кожного народу. Життєвий устрій, особливості побуту та навколишнього середовища безпосередньо впливають на формування психічного складу кожної нації та відображаються в мистецтві, насамперед в музиці [25, с. 39].

Радянська флейтова виконавська традиція між світовими війнами формувалася і розвивалася в умовах утисків, обмежена «залізною завісою»⁸, внаслідок якої музиканти були позбавлені можливості відвідувати культурні заходи, майстер-класи європейських майстрів, комунікувати з музикантами світового рівня і таким чином збагачуватися досвідом за межами своїх територій. Вона була штучно відрізана від контакту з носіями нових тенденцій світового флейтового мистецтва. Тому українська система виконавства на флейті формувалася на самобутніх традиціях духового мистецтва, які є значим надбанням української культури.

У дослідженні музичного мистецтва України науковці найчастіше використовують поняття «школа», яке розглядається ними у доволі широкому баченні:

⁸ «Залізна завіса» – інформаційна, політично-економічна, культурна ізоляція СРСР від країн Західної Європи та ін.

- напрям у мистецтві, що обов'язково характеризується територіальною єдністю, але не завжди національною [36];
- сукупність методичних засад вчителя та єдність учнів, що виникла внаслідок його діяльності (Л. Садова) [36];
- вид культурної традиції, що складається із методичних, виконавсько-теоретичних аспектів [8].

Р.А. Вовк висловлюється про поняття «виконавська школа» так: «Під школою ми розуміємо високопрофесійне володіння більшістю учнів класу певного викладача з фаху фундаментальними навиками даної професії із подальшою реалізацією цих знань на виконавській та педагогічній ниві» [7, с. 21]. За словами А.Я. Кушніра Київська флейтова школа – це «системний художній напрямок у музичному виконавському мистецтві, визначений певним художнім світоглядом, естетикою, морально-етичними якостями, педагогічною практикою його засновників та їх послідовників» [25, с.18]. Отже, з наявних характеристик поняття «виконавської школи» можна зробити висновок, що: по-перше, це сукупність різних аспектів виконавства, які включають методичні надбання викладачів, чиї учні об'єднуються та продовжують педагогічну діяльність; по-друге, напрям в мистецтві або культурній традиції, що можуть мати національний характер або обмежитись регіональним спрямуванням.

Флейта наприкінці XIX ст. – у першій половині XX ст. все більше набуває рис сольного інструменту, а не лише як частина ансамблю чи оркестру; високий рівень виконавців мотивує композиторів технічно ускладнювати свої твори та створювати творчу ниву для реалізації художнього задуму шляхом різноманітної палітри виразових засобів. У той час як у Франції затьмарюють своєю виконавською майстерністю та педагогічними засадами такі відомі флейтисти як П. Таффанель, Ф. Гобер, Ж. Баррер, М. Моїз та інші, а французькі композитори (Е. Бозза, Ж. Ібер, К. Дебюсі, С. Шамінад тощо) створюють шедеври флейтового репертуару, США

прославляється іменами В. Кінкейда, Дж. Бейкера, Ж. Бакстрессер та інших, в Україні формується власна флейтова культура з її визначними особистостями.

Важливе значення у розвитку флейтового виконавства в Україні відіграла музична освіта [4, с. 7]. Загалом її основними осередками були консерваторії – вищі музично-професійні заклади освіти, що концентрувалися у великих містах: Київ, Львів, Одеса, Харків [58, с. 18]. Одним із основних центрів флейтового виконавства України можна назвати Київську флейтову школу, представниками якої є Проценко А. Ф., Антонов В. С., Кудряшов О. С. та інші, а її засновниками – Василь і Олександр Химиченки (батько й син) [67, с. 88].

Варто відзначити ще одну ланку музичної освіти – Київське музичне училище (нині Київський інститут музики імені Р. М. Глієра), відкриття якого відбулося у 1874 році [25, с. 69]. Першим викладачем флейти в Київському музичному училищі був А. Нігоф (*A. Niehoff*) – етнічний німець, що навчався у К. Венера (*C. Wener*) в Санкт-Петербурзі, який в свою чергу був учнем Т. Бьома [74]. Після переїзду А. Нігофа до Києва, розпочалася його професійна кар'єра в Україні. Він працював в музичному училищі протягом 1875-76 рр. Як відомо, кінець XIX – початок XX ст. став періодом позитивних змін у флейтовому мистецтві, однією з яких була славнозвісна реформа Бьома. Саме з особистістю А. Нігофа пов'язана поява флейти Бьома в Україні [27, с. 89].

Химиченко Василь Семенович – один із перших професійних віртуозів-флейтистів в Україні. Музикант переїхав з Корсуня до Києва у 1862 році та розпочав свою виконавську кар'єру у Київському оперному театрі⁹. В 1876 році після відставки А. Нігофа – зайнявся педагогічною діяльністю в Київському музичному училищі [23, с. 158]. Саме Василь Химиченко виконав один із перших українських творів для флейти і фортепіано «Фантазію на дві українські народні теми» М. Лисенка у 1873 році [4, с. 202]. Висловлюючись про виконання цього твору, В.О. Богданов пише: «Кращий соліст оперного

⁹ Було створено у 1867 р. на основі Київського музичного театру.

оркестру флейтист-віртуоз В.С. Химиченко виконав цей твір, а акомпанував йому сам автор», а в газеті «Киянин» йшлося: «гра В. Химиченка на флейті – викликає здивування» [4, с. 202]. У 1880 році в Київське музичне училище на зміну своєму батькові прийшов його син Олександр, що закінчив навчання в Московській консерваторії по класу німця Ф. Бюхнера (*F. Büchner*). Він переїхав до Києва та в той же рік став солістом Київської опери [25, с. 69-70]. У 1910-11 р. О. Химиченко отримав нагороду – орден Св. Анни 2-го ступеня [11, с. 363]. Варто зазначити, що навчальний репертуар того періоду складався з творів Дж. Бріччиаьді, Ф. Бюхнера, В. Поппа, Т. Бьома, Е. Келлера, А. Фюрстенау, А. Тершака. Студенти, вступаючи в училище, мали доволі низький рівень підготовки, який на старших курсах вже більше відповідав загальним вимогам середніх навчальних закладів. Реалізовувати свою виконавську діяльність вони могли беручи участь у концертах, де виконували сольну та ансамблеву музику [25, с. 71].

В 1913 році внаслідок реорганізації Київського музичного училища була створена Київська консерваторія, першими викладачами-флейтистами якої стали **О.В. Химиченко, І.Д. Михайловський**, а пізніше **А.Ф. Проценко**, що заклав фундамент у створенні основних засад київської флейтової школи у виконавській та педагогічній сферах. А.Ф. Проценко захоплювався німецькими музикантами XVIII ст., серед яких був Й.Й. Кванц, чиї настанови він використовував у своїй творчій діяльності [25, с. 53]. Окрім того йому була близькою манера гри чеських колег-духовиків оперного театру, які надавали прихильність точному втіленню авторського задуму [82, с. 218]. За словами А.Я. Кушніра «...у мистецькому світогляді А. Ф. Проценка гармонійно поєдналися властивості, притаманні західноєвропейському та слов'янському, зокрема українському національному інструментальному виконавству» [25, с. 82]. Важливим аспектом успішної творчої діяльності А.Ф. Проценка була його науково-методична робота. Під його авторством видані 13 вправ для розвитку техніки пальців, навчальний лекційний курс «Методика гри на духових інструментах», який він сам читав у Київській консерваторії, а також ряд

перекладень для флейти [33, с. 56]. Варто зазначити, що педагогічні надбання використані у власних методиках послідовниками видатного музиканта: В. Антоновим, Я. Верховинцем, П. Міщенко, В. Пшеничним, П. Шелудченко, В. Турбовським.

Одним із центрів розвитку флейтового виконавства ХХ століття, що знаходився протягом історії свого існування під впливом багатьох держав є Львів – один з культурних центрів Європи ХІХ-ХХ ст. Мистецьке, зокрема музичне життя Львова, відмічається цілою низкою відвідувань видатних постатей різних національностей. Як відомо, у складних історичних та політичних умовах мистецтво не лишається осторонь; саме у такі часи народ здійснює ряд зрушень, спрямованих на відродження національної культури [18, с. 10]. Перша половина ХІХ століття вважається періодом процвітання флейтового виконавства у Львові. У 1854 році було відкрито консерваторію Галицького Музичного Товариства, з чим пов'язано поширення популярності педагогів-флейтистів, які там викладали: К. Брунгофера, Ф. Лянга, а в першій половині ХХ ст. – Ф. Мульєра, А. Шпатта, Є. Товарницького, С. Шера. Друга світова війна та її наслідки перервали процес наслідування флейтової традиції у Львові, який з 1941 року був окупований німцями. Лише у 1945 році розвиток флейтового мистецтва відновився [17, с. 157]. Львівський стиль флейтової гри визначається його головним елементом – звуком. На думку А.Я. Карпяка, «звук – один із основних засобів виразності, який підпорядковується завданню розкриття художнього змісту твору» [14, с. 185]. Автор прослідковує зв'язок чистоти звуку з особливостями постановки апарату, що полягають у балансі губної постановки (губи не повинні бути затиснені або занадто розслаблені). Тобто основним завданням флейтиста має бути турбота про якісне звучання інструменту, що є основним проявом музичної виразності.

Одеська флейтова традиція будувалася на засадах Київської школи. Процес становлення одеського флейтового виконавства ототожнюється з ім'ям випускника Київського музичного училища Л. Рогового (клас О.В. Химиченка), який мав блискучу науково-педагогічну кар'єру: він став

автором «Школи віртуозної гри на флейті», отримав звання Заслуженого артиста УРСР в 1932 році та виховав достойних послідовників [23, с. 161].

Як було зазначено вище, флейтове мистецтво України розвивалося під впливом західноєвропейських та східноєвропейських традицій, а також мало свої національні та регіональні особливості. Важливим історичним центром культурного життя України є Харків, традиція флейтової гри якого будувалася з симбіозу виконавських та педагогічних засад. Військове походження міста сприяло популяризації духових інструментів та відповідного репертуару. Флейта використовувалася в духових ансамблях та оркестрах. Як правило, викладачі були мультиінструменталістами та носіями різних національних шкіл, таким чином забезпечуючи міжнародний стиль флейтового виконавства. Серед музикантів, які стали частиною історії флейтового мистецтва Харкова є Ф. Прохачов, Б. Кричевський та інші [21].

Отже, українське флейтове виконавство у першій половині ХХ століття розвивалося у трьох напрямках: виконавському, композиторському та педагогічному. Воно будувалося на підґрунті різних традицій, насамперед німецької та власних самобутніх національних культурних традицій. Оскільки українські музиканти не мали можливості виїжджати закордон, де могли б збагачувати себе новими знаннями та рухатися «за хвилиною» європейських мистецьких тенденцій, наші виконавці отримували знання від педагогів, які приїжджали в Україну, і завдяки своїй діяльності формували власну флейтову культуру. Варто зазначити, що більшість названих флейтистів були солістами Київського оперного театру (нині Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка), що підкреслює значимість блискучої виконавської кар'єри музикантів та розвитку флейтового мистецтва України першої половини ХХ століття. Другим напрямом розповсюдження флейтової традиції України зазначеного періоду була педагогічна діяльність, яка включала в себе нашарування традиції різних національностей, що поєднувалися із загальними тенденціями української культури в особистостях визначних флейтистів того часу. Важливу роль відігравав симбіоз виконавсько-педагогічних засад, що

підштовхувало композиторів до роботи над флейтовим репертуаром, який вже до другої половини ХХ століття налічував популярні й на сьогодні твори В. Губаренка, І. Шамо, Я. Верховинця, Ж. Колодуб, Є. Станковича та ін.

4.2. Жанр поеми з точки зору дослідження сучасного флейтового репертуару та його інтерпретації (на прикладі творів Ч. Гриффіса, Ж. Колодуб та А. Русселя)

Сучасний флейтовий репертуар — скарбниця різножанрових творів: від малої до великої форми, від епохи бароко до сучасності, що представлені композиторами з усього світу. Жанр музичного твору передбачає наявність сюжетних, композиційних, стилістичних ознак, завдяки яким розкривається сутність кожного з видів музичного твору. Найбільш популярними жанрами у флейтовому мистецтві є концерт, соната, фантазія та мініатюра. Композитори різних епох і національностей, працюючи над своїми творами, орієнтуються на основні загальновідомі принципи побудови, відтворення форми й змісту, за якими можна відрізнити концерт від сонати, п'єсу від варіацій і т.д. Окремим різновидом жанру у флейтовому репертуарі, що викликає зацікавленість, є поема, оскільки даний вид не є широко розповсюдженим і саме тому постає цікавим для вивчення його структурних, змістових, формотворчих компонентів на прикладі поем для флейти А. Русселя (*Albert Charles Paul Marie Roussel*), Ч. Гриффіса (*Charles T. Griffes*) Ж. Колодуб.

Сучасні музикознавчі дослідження флейтового мистецтва в загальному, а саме концертно-педагогічного репертуару є безумовно актуальними для науковців. Важливими компонентами аналізу будь-якого музичного матеріалу є пошук виражальних засобів, за допомогою яких розкриваються жанрові, структурні, змістові особливості кожного твору. У процесі нашого дослідження та аналізу представлених творів було використано ряд джерел, в яких було висвітлено деякі аспекти. Специфіку виконання української музики обґрунтовано в роботі В.О. Богданова [5], де розглядається синтез технічних флейтових прийомів та формотворчих елементів. Роль поемності в музиці була висвітлена в статті Н. Пастеляк [30], в якій авторка розкрила сутність

співвідношення естетичних засад літературного та музичного мистецтв України першої третини ХХ ст. У дисертації К. Л. МакМоррен (*C.L. MacMorran*) описується композиторський стиль А. Русселя та роль флейти у сольних та камерних творах [51]. Постать американського композитора Ч. Гриффіса та його «Поєму» для флейти і фортепіано детально досліджено в дисертації Е.Д. Хейкілі (*E.D. Heikkila*) [65], де розкрито специфічні риси стилю композитора та його прояви у «Поємі».

Проблематика української флейтової музики на сьогодні все частіше стає в центрі уваги вітчизняних та закордонних музикознавців. Творчий доробок Ж. Колодуб, зокрема її твори для флейти, які стали часто виконуваними описані в монографії Р. Сулім [38]. Поряд із різнобічним дослідженням флейтового виконавства України та Європи, вивченням творчого життя флейтистів ХХ-ХХІ ст., тема жанру поеми у флейтовому репертуарі не є глибоко дослідженою та поки залишилась без уваги українських науковців. Не зважаючи на низьку популярність жанру поеми у флейтовому репертуарі, нами було знайдено три поеми для флейти французького, американського і українського композиторів однієї епохи (ХХ ст.) задля порівняння цих творів за наявністю ознак жанру поеми і його прояву.

На відміну від симфонічної поеми у творчості Ф. Ліста та літературного жанру поеми, який має свої витоки ще з давніх та середньовічних пісень, сказань, епопей, приклади поемного жанру у флейтовому мистецтві почав з'являтися у лише ХХ ст.,. Поєма – це ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події та яскраві характери, а розповідь героїв супроводжується розкриттям авторських переживань і роздумів. Зважаючи на те, що назва «поєма» є більш загальною, у літературознавстві частіше йдеться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну та ін.

Сутність жанру «поєма» полягає у історичній масштабності подій, що може бути змістом поеми, а також у наявності суб'єктивного, особистісного, тобто авторського начала у творі. У цьому контексті ліричні хвилювання оповідача, які виражені в його ставленні до подій, персонажів, надають

епічному творіві емоційної наповненості. Серед ознак поеми можна виділити: віршовану форму, наявність дійових осіб, тривалий час дії, детальне зображення яскравих, сильних людських характерів. Розповідаючи про події, вчинки, поет передає особисті переживання, які поглиблюють розкриття теми і передають ставлення автора до зображуваного, єдність епічної розповіді та глибокої ліричності. Сюжет характеризується чіткістю, динамікою, середнім обсягом, фрагментарністю, перерваністю вислову. Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми, поема залишається одним з найпопулярніших жанрів і сьогодні.

В інструментальній музиці поема – твір з програмою літературного, живописного або (рідше) філософського чи історичного походження, переважно для симфонічного оркестру, інструментального ансамблю чи фортепіано. Поема прийшла з літератури, де існувала ще з античних часів. А в музиці з'явилася й поширилася тільки в добу романтизму в ХІХ ст., часто траплялася й у композиторській творчості ХХ ст. Засновником жанру «симфонічна поема» вважається Ф. Ліст. Ознаки симфонічної поеми включають: об'єктивний характер відображення реалій, масштабність задуму, поєднання інтимних почуттів з узагальненням історичних факторів, лірики та патетики, наявність програмності. Поема позначена емоційною наснагою образів і вільним розгортанням музичного матеріалу. Поява та розвиток цього жанру тісно пов'язані з ідеєю синтезу мистецтв, а також із визнанням ролі музики як важливого виховного та просвітительського чинника, що були поширені в епоху романтизму. Симфонічній poemі властивий вільний розвиток музичного матеріалу, що сполучає різні принципи формотворення (найчастіше – сонатність і монотематизм із циклічністю та варіаційністю).

«Поема» для флейти і фортепіано американського композитора Ч. Гриффіса є одним із найпопулярніших творів у флейтовому репертуарі та виконується музикантами усього світу. Вона була написана композитором в 1918 році для Ж. Баррера, з яким Ч. Гриффіс дуже товаришував та котрий і виконав її вперше з оркестром. Прем'єра відбулася в 1919 році в Нью-Йорку

під керівництвом диригента Уолтера Дамроша [65, с. 1]. Композитор дописував твір під час важкої хвороби, яка невдовзі призвела до трагедії. Прем'єра мала грандіозні масштаби, після чого музичний критик Р. Олдерич (*R. Alderich*) написав в *New York Herald*, що ця «Поема» «зачаровує своєю індивідуальністю» та в журналі *New York Tribune* відзначив: «Витончений твір з різноманітними засобами виразності, багатий на мелодійні наспіви та написаний з почуттям як для сольного інструменту – флейти, так і для оркестру» [65, с. 12].

Чарльз Гриффіс вважається першим американським композитором, що писав імпресіоністську музику та відомий своїми експериментальними та новаторськими композиційними прийомами. Його ранній період творчості можна охарактеризувати як німецький стиль (це пов'язано із його навчанням в консерваторії Штерна в Берліні), другий етап його композиторської діяльності – імпресіоністичний, а третій – експериментальний, що межував з атональністю. Ще під час перебування в Німеччині Ч. Гриффіс познайомився з музикою К. Дебюсі і М. Равеля. Цей контакт вплинув на нього та його стиль, який він почав ототожнювати із колористичним спрямуванням творчості композиторів-імпресіоністів. Також варто зазначити, що протягом усієї композиторської діяльності Ч. Гриффіс захоплювався традиціями Сходу, вплив яких насамперед відобразився і в «Поємі». Отже, можна виділити дві сфери зацікавленості композитора у його творчості: імпресіонізм та орієнтація на музику Далекого Сходу.

«Поема» для флейти і фортепіано – це одночастинний концерт, вважається одним із найуспішніших творів композитора та належить до третього періоду його творчості. Зважаючи на те, що «Поема» Ч. Гриффіса належить до пізнього періоду творчості композитора, у творі проявляються різновекторні стилістичні елементи, що притаманні «орієнтальній», імпресіоністичній музичній мові композитора. Композиційні елементи включають в себе екзотичні звучання, збільшені секунди, тріолі, остинато. У

рамках досить вільних побудов складових розділів композиційного цілого «Поєми» можна знайти ознаки рондо-сонати (АВАСА).

Якщо говорити про характер музики та колористичне забарвлення, твір починається у «сірому» настрої, згодом переходить в танцювальний розділ, що яскраво передає характер східних мотивів. Основна тема першого розділу звучить у *cis-moll* з пониженою II та VII ступенями (вона ж VI_м, що з'являється у 7 такті й тональності другого розділу). Октавний унісон фортепіано робить акцент на темі, при цьому низький регістр та помірний темп (*Andantino*) створюють враження неспішного інструментального вступу.

Разом з початковою фразою фортепіано, що доповнюється звучанням флейти, форму основної теми можна розглядати, як **періодичну побудову**, що складається з трьох фраз у розгортанні яких можна прослідкувати ознаки розділів сонатної форми, зокрема у поступовому відході від головної тональності:

1. Перша (9т) — продовжує партію фортепіано, *cis-moll*
2. Друга (13т) — варіант початкової інтонації твору в *A-dur* з подальшим інтонаційним розвитком — проростанням, що призводить до розширення її масштабів.
3. Третя (22т) — розімкнене доповнення, що супроводжується звучанням збільшеного септакорду, за рахунок модуляції у тональність шостої мінорної ступені (*a-moll*) та використання тонічної септакордової структури. Даний розділ виконує роль своєрідної сполучної партії до побічної теми, завершуючи лінію тонального розгортання: *cis-moll* – *A-dur* – *a-moll*.

Тема *a-moll*, яку можна позначити у якості побічної (характерне тональне співвідношення експозиції сонатної форми I-VI, з тьмяним колоритом VI мінорного щаблю) з'являється у тридцятому такті. Її початкове звучання видається контрастним, що досягається за рахунок низки більш помірних тривалостей (чвертки з крапкою), неквапливого розгортання інтонаційного рельєфу мелодії на фоні витриманого звучання тонічного тризвуку *a-moll* у партії фортепіанного супроводу.

Розвиток секвенційних побудов на основі побічної теми є також тонально нестійким: не зважаючи на витриманий тонічний органний пункт, тональність поступово зміщується від початкового ля мінору з фрігійською другою низькою, крізь звучання субдомінантового секстакорду і його поєднання із секундакордом другого низького ступеню, використанням збільшеного секстакорду третього ступеню (a-f-cis) до переходу в основну тональність cis-moll, у якому з'являється тема рефрен з тонічною остинатною квінтою у верхньому голосі партії фортепіано.

Після звучання рефрену продовжується бурхливий розвиток елементів побічної теми, її зміненої початкової інтонації, ускладненої квінтолями, яка звучить на фоні витриманого акордового комплексу e-fis-h-d-fis, що піддається незначному варіюванню за рахунок хроматизованих змін акордової вертикалі (fis-fisis-gis-gisis). Поступово остинатний бас eis змінюється на e, знаменуючи початок кульмінаційної зони, мелодичний каркас якої складають тематичні переінтоновані елементи побічної теми. При цьому тональний розвиток не завершений, хроматизований рух гармоній повертається до a-moll.

У даній тональності знову звучить побічна тема, після якої слідує рефрен партії фортепіано (cis-moll). Даний розділ можна розглядати як дзеркальну репризу, що слідує після розвиваючого розділу. Таким чином, форму першого розділу можна визначити у якості складної тричастинної побудови, що межується з повторенням рефрену основної теми.

Основу зв'язки до наступного розділу являє модуляція на тоні «b», що стає відправною точкою пентатонічної мелодії, яка звучить у партії фортепіано й перетворюється у репетиції «b» мінорного тризвуку, який крізь $D_2^{\#5}$ підводить до нового тонального устою – in f, що виражається у витриманому звучанні тремоло f-g-c-e. При цьому, поступове розширення звучання мелодичної лінії з інтервалу в. 3 завершується бурхливою каденцією соло флейти, після якої розпочинається другий розділ.

Piu mosso характеризується поліритмічним співвідношенням мелодичної теми й інструментального супроводу. При цьому тональний центр розділу ais-

moll з'являється після мелодичної модуляції на основі спільного тону f-eis. Загалом тональне співвідношення з попереднім розділом є досить близьким: in f – ais-moll/b-moll, можна розглядати як I-IV. Форму розділу можна означити як тричастинну АВА, що має чітку конструкцію 16 + 16 (з каденцією флейти) + 16. При цьому розділи не є тонально-далекими один від одного, адже протягом звучання *Piu mosso* зберігаються остинатні «стрижневі» тони ais-eis, що являють собою наскрізну об'єднуючу лінію ладового розгортання тематичного матеріалу.

Після другого розділу слідує невеликий епізод, у дорійському cis, що ніби підготовлює появу теми рефрену. Плавна, м'яка тема флейти, що згодом дублюється партією фортепіано, є контрастною до *Piu mosso*. Заключна трель gis у флейти підводить до нового проведення ритмічно зміненої теми рефрену на фоні звучання МЗМ₇ ais-cis-e-gis.

Наступний розділ *Vivace* – дводольний танець орієнтального характеру. Його поліметрична організація продовжує ідею метрику, представлену у *Piu mosso*. При цьому структурна організація розділу – aab має просте, лаконічне, рельєфне тематичне вирішення. Жвава танцювальна мелодія (4+4) чергується з більш плавними, рівномірними награшами тріoley 6/8. Звуковисотна організація *Vivace* пов'язана з рефреном та попереднім епізодом: не зважаючи на ущільнену акордами фактуру супроводу, простежується наскрізна лінія басу – повторення тритонові інтонації ais-e *ostinato*.

Після флейтової каденції *Vivace* – звучить дзеркальна реприза циклу (ПП-ГП), що являє собою фінальний рефрен «Поєми» у оберненій зв'язці початкових тональностей: фрігійський а – cis-moll. Завершується твір cis-moll з II у мелодиці, що підводить до фінальної тоніки, яка поєднується з досить «відкритою» квінтою cis-gis у супроводі фортепіано – символ неоднозначність мажоро-мінорних фарб і творчу свободу митця.

«Поєма» Ж. Колодуб була написана в 1965 році та належить до її раннього періоду творчості. Варто зазначити, що значна кількість творів Ж. Колодуб написані для духових інструментів. Це пов'язано з бажанням

композиторки поповнити концертний та педагогічний репертуар духовиків (який є доволі обмеженим) українською музикою.

«Поема» написана для флейти та фортепіано або камерного оркестру. Одним із перших її виконав Олег Кудряшов разом з Ж. Колодуб. Цей твір став популярним для виконання флейтистами України, такими як: Є. Ганін, А. Коган, О. Кудряшов, А. Кушнір, А. Проценко, Б. Стельмашенко, В. Турбовський, Ю. Шутко та ін. [38, с. 270].

Твір має тричастинну форму. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, п'єса «побудована на контрасті пісенно-романсового ліричного образу і примхливого скерцозно-танцювального епізоду» [39].

Перший розділ «Поєми» Ж. Колодуб (*Moderato*) являє собою варійований повторений період з розширеними межами побудов. Його форму можна схематично означити $aa1$. Початкова тема має чітко визначений тональний центр (*As-dur*) й прозору гармонічну тканину супроводу на фоні витриманого тонічного органного пункту басової лінії. При цьому її ліричний характер звучання, плинність розгортання ніби проявляються у розширених межах другого речення, що видається більш вільним з точки зору гармонічної палітри (тональність зміщується у мелодичний *c-moll*, що яскраво проявляється наявністю стрижневого тону «с» у басовому голосі), так і з позицій розгортання мелодико-інтонаційної структури флейтової теми, яка насичена мотивним варіюванням, елементами секвентного розвитку, мелодичними кульмінаційними точками, підйомами і спадами мелодики.

У варійованому повторі значно розширюється діапазон флейтового звучання, дещо нарощується фактура супроводу фортепіанної партії. Основу мелодики другого речення складає мотивна розробка квінтової поспівки гуцульського *c-moll* (ознакою якого є мелодичний тон «fis», а також $VI^\#$ у супроводі), ніби її оспівування із затвердженням основного тону «с». При цьому, залишаються незмінними тональні акценти й гармонічна палітра. Спокійна та піднесена мелодія крайніх розділів, викладена в чотиридольному розмірі темпу *Moderato* переважно четвертними і восьмими, асоціюється із

добрими персонажами народних казок. Завдяки використанню ладів народної музики (лідійського, дорійського, «гуцульського») вона має яскраво виражений національний колорит.

Музика середнього розділу *Tranquillo* асоціюється з вишуканим і граційним танцем «загадкових персонажів». Можливо, це мавки або лісові німфи, оспівані в народних казках, міфах, легендах. Інтонаційну основу партії флейти складають тріольні трихордові поспівки, що утворюють наскрізну, прозору мелодичну лінію. Звуковисотна організація інструментального супроводу являє собою поступовий низхідний рух басових опор (b-as-g-f), на основі яких розгортаються гамоподібні пасажі, що відтворюють конструкцію гуральського ладу¹⁰. Завдяки використанню народних ладів, мелодії надається архаїчний та загадковий характер, милозвучними гармоніями композиторка ніби переносить слухачів у світ природи. Ці пантеїстичні настрої характерні естетиці імпресіонізму. У кульмінаційній точці теми («f3» партії флейти) з'являються легкі кварто-квінтові «тирати», що знаходять своє продовження у висхідному гамоподібному пасажі f-moll, який на фоні супроводу фігурацій фортепіано знаменує нову мелодичну вершину, а разом з тим й кульмінаційну точку, після якої починається нова фаза розвитку, орнаментальна мелодична лінія якої поєднує в собі інтонації обох розділів (тирати й трихордові елементи *tranquillo*, а також мотивні сегменти другого періоду *Moderato*), що супроводжуються підголосками й до-мінорними фігураціями з першого розділу партії фортепіано.

Третя фаза розвитку ознаменована епізодичною темою – своєрідними гуцульськими нагашами флейти, що нагадують мелодичні візерунки *Moderato*. Початкові інтонації танцю у межах квінти зводяться до устою «с», з характерним для гуцульського ладу тоном «fis». При цьому мелодика флейти розцвічується барвистими співзвуччями фортепіано з устоєм «as». Конструктивною основою фактури супроводу являються інтервали квінти та

10 Лад мажорного нахилу, з високою четвертою та низькою сьомою ступінню, що характерний для культури Карпат.

кварти (as-es, g-c), що утворюють своєрідний бурдонний бас. Завершення танцювальної теми є розімкнутим: початковий тематизм партії флейти розгортається у секвентних побудовах, що поступово переходять у гамоподібні пасажі, а згодом у розгорнуту каденцію, що плавно підводить до репризи теми першого розділу, що спочатку звучить у партії фортепіано, а потім з'являється у мелодії флейти. Завершується твір задумливо і тихо в тональності Es-dur звучанням терцієвого тону в партії флейти.

Важливо відмітити, що однією з частин каденції є лаконічна наспівна мелодія, яка слугує основою своєрідної розімкнутої коди твору (As-dur), що завершується звучанням D₇, на мелодичному тоні «g», який стверджувався у тематичному розгортанні флейтової партії.

Отже, у «Поємі» Ж. Колодуб поєднуються неофольклорні тенденції з деякими особливостями імпресіоністичної та джазової імпровізації. Даний твір є зразком поєднання конструктивних рамок форми композиційного цілого й творчої природи композиторського мислення, що проявляється у тематичному розмаїтті даного твору.

А. Руссель (*Albert Roussel*) – «2 poemes de Ronsard», Op. 2 – цикл пісень для флейти та голосу на поетичний текст відомого французького поету епохи Ренесансу (XVI століття) П'єра де Ронсара. Цикл написаний у 1924 році, складається з двох мініатюр: «*Rossignol, mon mignol*» та «*Ciel, aer, et vens*» [51, с. 2]. Музика Альбера Русселя до цих віршів характеризується його власним стилем, що поєднує елементи неокласицизму з впливом французького імпресіонізму.

А. Руссель у своїй композиторській діяльності знаходився у постійному пошуку, тому дозволяв собі багато експериментувати, пояснюючи це прагненням досягти найбільш виразне звучання музики, але при цьому його музика залишалася тональною, з чіткою формою. Важливо відзначити зв'язок Русселя із традиціями Сходу, що було характерним також для Ч. Гриффіса. Власне тому, в його композиціях часто зустрічаються яскраві кольори,

гармонійні поєднання та виразний ритм, що передає емоційну сутність віршів, додаючи їм додаткову глибину та виразність [52, с. 51].

Композиції демонструють контраст стилю. Для обох п'єс характерна зміна темпів, спільний виразно романтичний характер, що передає емоції та почуття поета через використання образів природи в музичних аналогіях. Музика доповнює та підкреслює поетичну красу та експресивність віршів.

Перший твір «*Rossignol, mon mignol*» перекладається як «Соловейко мій милий» і представляє собою своєрідний дует солов'я (партія флейти) та людини. Композиція змальовує романтичну сцену, де соловей співає свою пісню, привертаючи до себе увагу, що відображається і поетичним текстом, і музично. Вірш також закарбовує любов до природи та музики ліричного героя, порівнюючи солов'я з вокалістом, який співає своїм «солодким звуком». Поет також вбачає порівняння між солов'їним співом і своїми творами. Він відчуває, що його творчість не знаходить такого прийняття, як солов'їні пісні, і через це його серце відчуває біль. Текст піднімає проблематику творчості, місця митця в світі та його сприйняття аудиторією.

Протягом усього твору флейта і голос ніби змагаються за увагу, ведучи свої індивідуальні партії, котрі наділені насиченими й різноманітними мелодичною і ритмічною лінією. Але композитор намагається врівноважувати голос та інструмент. Партія флейти досить витончена та максимально імітує спів солов'я, що передається неперіодичними складними ритмами (пунктир, подвійний пунктир, широке використання 32-х, 16-х, трель, форшлаг, заліговані тривалості, тріолі, секстолі, септолі, новемоль в передостанньому такті), нерівним хвилеподібним мелодичним рухом, контрастні штрихи, що в цілому побудовані на широкому фразуванні (зазвичай по декілька тактів і не мають симетрії та логічних взаємозв'язків).

Характерною рисою є і вільне ладо-тональне співвідношення, широке використання альтерації та хроматизму. Можна сказати, що композитор умовно притримується тональності *a-moll*, проте через велику кількість хроматизмів та ладової нестійкості музика сприймається як атональна. Для

метроритміки властивий перемінний розмір, де початкові 4/4 змінюються на тридольні 3/4 та поліритмію між голосом та флейтою (14-16, 32, 38, тт.). У поєднанні з повільним темпом *Lento*, характерними низхідними секундовими ламентозними інтонаціями, всі ці особливості не викликають здивування чи почуття недоречності при прослуховуванні для відчуття композиції, а навпаки, художньо відображають сутність поетичного тексту. Внаслідок наявності розмитих рамок класичного принципу будови мелодії, партія голосу більше нагадує мелодизацію прози, аніж поетичного тексту. Тому вокальна партія представляє собою людський монолог-роздум, що не має повторюваності, квадратності, тому не відчувається віршованості в музиці, яка характерна для літературного жанру поеми. Діапазон досить широкий: « d^1 – a^2 ».

Для мелодій флейти та голосу характерні широкі стрибки (найчастіше на кварту, квінту, октаву, притаманно і одразу декілька стрибків в одну сторону), котрі зустрічаються як і з заповненням, так і без. Принцип розвитку цих мелодій побудований на розробковості тематичного матеріалу та контрастному співставленні, що передається як і мелодично, так і в динаміці, для котрої характерно контрасти в нюансах між *sf* та *p*.

За формою це твір вільної будови і не підпорядковується типовим структурним побудовам¹¹. Але в цілому ми можемо виділити деякі структурні частини. Пісня починається інструментальним вступом. За формою це період-моноліт (7 т.) із доповненням (4 т.). Новий тематичний матеріал зустрічається в середині будови і співпадають з темповими нюансами *Moins lent* (31 т.), віртуозним соло флейти у високому регістрі *Plus anime* (45 т.), флажолет на *Modere* (60 т.).

Друга композиція має назву «*Ciel, aer, et vens*» (Небо, повітря, вітер) і розповідає про природу та її вплив на людину. В цьому вірші поет звертається до різних природних елементів і ландшафтів, висловлюючи свою любов і

¹¹ Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Вид. 2, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2009. 352 с.

зв'язок з природою людини. Ронсар описує небо, повітря, вітри, гори, рівнини, кургани, ліси, береги, фонтани і квіти, що навколо нього і сприймає їх як джерело натхнення і відображення внутрішніх почуттів. Текст вірша виражає поетичну любов до природи та викликає відчуття спокою і гармонії з природним середовищем.

Твір написаний в тональності *e-moll*, котра несе собою легкий сум, з елементами фригійського та дорійського ладів, для гармонії характерне використання DD та альтерації інших ступенів. Таку тенденцію можна розглядати і як політональність, адже тональність *A-dur* є частим учасником гармонічного процесу, створюючи паралельну рівнозначну гармонічну опору. У цій композиції з'являється розмір 6/8 з помірним темпом *Tres modere*, котрий також часто піддається варіаціям протягом твору. З точки зору форми, це теж композиція вільної будови. Цикл об'єднаний мелодичними особливостями, адже для другого твору теж характерні стрибки на квінти, кварта, котрі тут зустрічаються частіше із заповненням. Партія флейти грає роль «співрозмовника» даного діалогу, тому партія досить індивідуалізована та різноманітна.

Виходячи з особливостей даних двох композицій можна стверджувати, що цикл пісень для флейти та голосу Русселя «2 poemes de Ronsard» є сучасним і своєрідним відображенням класичної моделі поеми на новітній лад. Композитор використовує слово «поеми» навіть в самій назві, чим підкреслює важливість даного жанру. Для цих двох поем притаманна лірики та своєрідна патетика, наявність програмності, характерна вільна форма і вільний розвиток музичного матеріалу, спільні мелодичні особливості, часта зміна темпу та характеру, що пов'язано з текстом та мелодіями речитативно-декламаційного викладу у партії голосу та віртуозними у партії флейти.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ IV

Українська флейтова традиція сформувалась в унікальних, але надзвичайно важких умовах утисків, тотального закриття кордонів та ідеологічного гніту, що обмежувало її природній ріст та розквіт. Лише окремі, схвалені режимом митці з іншої сторони «залізної стіни», мали право поділитись новітніми досягненнями європейської традиції з виконавцями на українській території. Ідеологічний наратив затверджував єдиний «правильний курс» для всього мистецтва, засуджуючи будь-які відхилення. І все ж попри це українська флейтова школа вибудована на міцному фундаменті європейської традиції завдяки тим наявним коротким схваленим контактам та діяльності раніше запрошених майстрів.

На сьогодні виокремлюються чотири флейтові педагогічні традиції на території України, що закріпились у крайніх регіонах України – київська (північ), львівська (захід), одеська (південь) та харківська (схід). Кожна з них підлягала дослідженню в окремих роботах. Одним з найзначніших аспектів їх розвитку є генеза музичної освіти як центру розвитку локальних особливостей. Вищеназвані традиції вітчизняного виконавства сформувались навколо музичних вищих навчальних закладів. Це забезпечило стабільну платформу для виховування виконавців нового покоління, створення пулу професійних оркестрантів та композиторів, що зміг би забезпечити високий рівень культури.

Київська виконавська традиція безпосередньо пов'язана з німецькою школою, зокрема з Й. Кванцом. Її представники – О.В. Химиченко, І.Д. Михайловський та А.Ф. Проценко. Зокрема останній оновив існуючі настанови, підглянувши досвід чеських колег. Таким чином київська флейтова традиція демонструє синтез слов'янських та європейських підходів до звуковидобування на інструменті.

Одеська виконавська традиція наслідує засади київської традиції. Педагогічна лінія О. Химиченка тут затвердилась завдяки його учню Л. Роговому, який окрім власне викладацької та концертної діяльності

займався методичними розробками. Натомість харківська традиція відзначалась володінням музикантами різними духовими інструментами, що, ймовірно, пояснюється історичними факторами та географічним положенням міста.

Львівська - опинилась за «залізною завісою» пізніше за всі інші. Її міцна європейська лінія нажалі була порушена окупацією спочатку Німеччиною, а пізніше червоною армією під час Другої світової війни. Подібно до французької флейтової школи львів'яни надзвичайно прискіпливо ставляться до звуку, особливо звертаючи увагу на постановку свого артикуляційного апарату. Виразність виконання як характерного аспекту майстерного володіння звуком постає в фокусі прагнень західноукраїнських митців.

Власне мультикультуральність, що сполучалась із сильними національними впливами на українську виконавську флейтову традицією, є виявленням того своєрідного культурно-історичного простору, в центрі якого постала Україна у ХХ ст. Її фундамент – європейське виконавство, що забезпечувалось запрошеними музикантами на початку століття. В подальшому ж, після закриття кордонів, ця традиція збагачувалась вітчизняними джерелами та народною традицією.

Флейтовий репертуар – важлива ланка, що дозволяє підтримувати актуальність звучання інструменту. На сьогоднішній день ми спостерігаємо стабільний рівень інтересу до інструменту та маємо низку творів різного масштабу, що дозволяють оцінити своєрідність та різноманітність флейтового тембру. В межах наукової роботи нами розглянуто жанр, який найбільше оминався очами наших попередників на шляху музичної науки, а саме музична поема. Проаналізувавши низку творів композиторів, представників Франції, України та США, проявляється внутрішній зв'язок між ними. Якщо відкинути зовнішні індивідуально-стильові фактори в композиціях, всі вони побудовані на загально-європейській музичній та художньо-поетичній системі. Вони притримуються законів та окремих структурних канонів, що приналежні жанру поеми. З іншого боку «специфічно національні» риси кожної з

композицій – це те, що наділяє їх унікальним для слухача звуковим образом. У «Поємі» Ч. Гриффіса такими є масштабність, навіть масивність тематичного, структурного та фактурного пластів. У творі Ж. Колодуб це проявилось завдяки активному використанню народних ладів. Характерна мелодика модальності надала особливого колориту, змальовуючи образ української ідентичності. Дві поеми А. Русселя з їх стиснутою сюїтністю, яка є типовою для французької музики, імітації пташиного співу, з їх вишуканою ритмікою, нагадує про пізніші експерименти О. Мессіана та сполучення їх з голосом. Все це створює особливий витончений колорит французької музики, м'які напівтони імпресіоністичного ескізу, просякнуті любов'ю до природи.

Таким чином, українська музика є частиною великого загальноєвропейського процесу і флейтова традиція не залишилась позаду. Попри наявні перепони українське флейтове виконавство сформувалося в унікальну, цілком самостійну, життєздатну систему, що дозволяє становленню професіоналів світового класу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Музичне мистецтво є складним комплексним явищем, що формувалось у постійно змінних соціально-історичних процесах. Флейтове виконавство, як одна з гілок творчості, своєрідно відображала світові події. Загальний науковий прогрес, розвиток музичної освіти, введення нової флейти, розширення репертуару, плідна виконавська, педагогічна та методична діяльність визначних флейтистів – це досягнення, які склали основу глобалізації флейтової культури у ХХ столітті.

Проаналізувавши флейтове виконавство у Франції, США та Україні було виявлено різні умови його розвитку у кожній з країн. У контексті цього було розглянуто поняття «національної специфіки», що включає у себе ряд компонентів, які безпосередньо впливають на розвиток музичного мистецтва, насамперед флейтового виконавства. Французька традиція як базис, послугував підґрунтям для розвитку інших національних шкіл та лежить у фундаменті американської системи. Основою флейтового виконавства є звук. Для французів була важливою ясність та чистота звучання у всіх регістрах, підвищена увага до тембру звуку та його виражальних засобів. Деякі дослідники та самі виконавці відмічають і фонетичний апарат французької мови як один з визначних факторів віртуозності французьких виконавців. Адже закладені в ній принципи мовленнєвої артикуляції сприяли гарному володінню амбушуром, що найбільше підходив саме для духових інструментів.

У межах даної роботи нами безпосередньо прослідковується педагогічна лінія французької школи, що складається з імен Поля Таффанеля, Філіпа Гобера, Ж. Баррера та Марселя Моїза. Вони заклали підґрунтя та побудували храм того, що ми називаємо французькою флейтовою традицією. Їх діяльність розповсюджувалась не тільки на концертні майданчики та навчальні класи. Вони також просували ідею самостійності і виразного багатства інструменту серед композиторів, заохочуючи їх до створення новітнього флейтового

репертуару. Це сприяло росту затребуваності інструменту у сольному, камерно-інструментальному та оркестровому виконавстві.

Становлення флейтової школи США пов'язане з ім'ям Ж. Баррера, який привіз французьку традицію на терени США та розповсюдив її завдяки своїй виконавській та педагогічній діяльності. Американська флейтова лінія є свого роду відображенням французької. У. Кінкейд – Дж. Бейкер – Дж. Бакстрессер склали основу північно-американської педагогіки та виконавства на флейті та сприяли розширенню існуючого флейтового репертуару, як і їх французькі попередники. Американські флейтисти також надавали великого значення роботі над звуком, його глибиною, що досягалося завдяки оволодінню прийомом «вібрато». У педагогіці флейтисти мотивували студентів до самостійних пошуків виразових можливостей інструмента, зокрема спостерігаючи та аналізуючи прийоми інших інструменталістів. Характерною рисою американських флейтистів було активне і широке використання техніки аудіозапису для популяризації виконавців та композиторів, демонстрації можливостей різноманітних звучань та інструментів масам.

Розвиток флейтового виконавства в Україні у ХХ ст. відбувався у режимі замкненості. Українська система формувалася під впливом західно-європейських засад, зокрема німецької традиції завдяки викладачам, що приїжджали з-за кордону. У зв'язку із неможливістю мати контакт із зовнішнім світом, українська система виконавства на флейті формувалася на самобутніх традиціях духового мистецтва, які є значим надбанням української культури.

Виходячи зі сказаного з'являється логічне питання: в чому ж полягає національна специфіка флейтової культури кожної з країн? І тут ми торкаємось проблематики глобалізації та узагальнення існуючого досвіду всією світовою музичною спільнотою. Проаналізувавши доступні джерела ми приходимо до висновку, що французька флейтова школа в певному сенсі втратила національну ознаку, оскільки вона виявилась настільки розповсюдженою та загально-прийнятою. Фактично французька система стала

одним із «золотих стандартів», яка вплинула на формування і розвиток інших національних варіантів. Саме тому, коли кажуть про «міжнародну флейтову школу», більша частина цього комплексного феномену виростає з традиції французької виконавсько-педагогічної традиції.

Композиторська діяльність ХХ ст. по відношенню до флейтового виконавства демонструє збільшення інтересу митців до тембру флейти як самостійного інструменту з новими виразовими можливостями. Все більше творців звертаються до неї у своїх композиціях – як камерних, так і масштабних – формують новітній репертуар. Попри наявне жанрове різномайття досі маловивченою є сфера поємності у флейтовій музиці. Було проаналізовано декілька прикладів жанру поеми в цей період, обраних з доробку композиторів французької, американської та української школи. Нами визначено, що попри існуючі утиски, українська флейтова традиція (виконавська та композиторська) є частиною світового мистецького процесу. Національні риси збагачують її звуковий образ та надають автентичності, що сполучається з опорою на загальноєвропейські засади. Разом з тим поеми Ч. Гриффіса, А. Русселя та Ж. Колодуб також демонструють типові національні риси, що відзначають гнучкість жанрового канону поеми та здатність композиторів відтворити свій культурний код у творах для флейти.

Таким чином, ми можемо стверджувати про наявність загального міжнародного стандарту флейтового виконавства, що набуває індивідуалізації на теренах кожної країни, насичуючись локальними традиціями та прийомами, при цьому розповсюджується по всьому світу завдяки основним виконавським та методичним засадам флейтистів шляхом узагальнення досвіду попередників. Аналогічна ситуація і з сучасним флейтовим репертуаром, адже попри різні, часто протилежні композиторські пошуки, їх освіта є узагальнено стандартизованою – спільне надбання європоцентричного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. 320 с.
2. Апатський В.М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. 432 с.
3. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монограф. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків : Основа, 2000. 344 с.
5. Богданов В. О. «Фантазія на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка. Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. Донецьк. 2005. Вип. 5. С. 274-282
6. Британ В. Т., Висоцький О. Ю. Історія України з давнини до початку ХХІ століття. Навчальний посібник. Дніпропетровськ : НМетАУ, 2007. 170 с.
7. Вовк Р. А. Київська школа духових та ударних інструментів у контексті сучасного виконавства: (видатні особистості). *Історія та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України [з матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф.]*. Рівне : Волинські обереги, 2006. Вип. 1. С. 21-25.
8. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 211 с.
9. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи ХVІІІ ст.: розвиток інструмента, техніка, репертуар: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 432 с.

10. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции : генезис, пути и закономерности развития : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 246 с.
11. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 : *монографія*. Київ : «Типографія «Клякса», 2012. 480 с. + 112 с. іл.
12. Золозова Т. Інструментальна музика післявоєнної Франції (1945-1970 гг.), Київ : Муз.Україна, 1989. 214 с.
13. Карпяк А.Я. Видатний син українського народу. *Музичне виконавство. Вип. 2-й*. Київ, 1999. С. 157-165.
14. Карпяк А.Я. Деякі особливості львівської школи флейтового виконавства. *Музичне виконавство. Кн. 5*. Київ : Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип.8, 2000. С. 184-188
15. Карпяк А. Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності: дис. докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 441 с.
16. Карпяк А.Я. Музиканти-духовики у створенні першого вищого музичного навчального закладу Європи. *MUSICA HUMANA. Збірник статей кафедри музичної україністики ЛДМА. Число 2. Відповідальний редактор Ю. Ясінівський*. Львів, 2005. С. 74-78.
17. Карпяк А. Я. Становлення та розвиток сучасної львівської школи гри на флейті. *Музичне виконавство. Вип. 5*. Київ : Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. С. 157-166.
18. Карпяк А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 - 20 ст.): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 198 с.
19. Качмарчик В.П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст. : монографія. Донецьк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
20. Коломієць Є. А. Тенденції розвитку флейтового виконавства у XX – XXI сторіччі : *бакалаврська робота*. Херсон, 2021. 39 с.

21. Коновал К. К. Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Пам'яті Валерія Богданова : зб. наук. ст. Вип. 54 (ред.-упор. Ю. П. Величко ; ред. Г. І. Ганзбург).* Харків : ХНУМ, 2019. 220 с.
22. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: дис. докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 449 с.
23. Кушнір А. Я. Династія Химиченків – засновники традицій українського професійного флейтового виконавства. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Київ : Міленіум, 2015. Вип. 2. С.157-162.
24. Кушнір А.Я. Київська флейтова школа. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: зб. мат. всеукраїнської науково-практич. конференції.* Рівне : Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 50-54.
25. Кушнір А.Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 197 с.
26. Кушнір А.Я. Питання виховання морально-етичних якостей музиканта-виконавця у дослідженнях видатних флейтистів. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 100: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні.* Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 121-127.
27. Кушнір А.Я. Постать Андреаса Нігофа у становленні Київської флейтової школи: Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. *Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа.* Рівне : Волинські обереги, 2016. С. 88-91.
28. Львовичкіна А. М. Етнопсихологія: навч. посіб. Київ : МАУП, 2002. 144 с.

29. Новосадов Я. Г., Мозгальова Н. Г. Історія становлення флейтового мистецтва». *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2023. С. 222–229.
30. Пастеляк Н. В. Літературні джерела поемності в українській музичній творчості першої третини ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 63-68.
31. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2018. 221 с.
32. Прусаускас А. А. (авт.-сост.). *Этнос и политика : хрестоматия*. Москва : Изд-во УРАО, 2000. 400 с.
33. Проценко А. Життєпис. Спогади (упоряд. та комент. Д. Гамкала, Л. А. Проценко. Київ : Музична Україна, 1990. 286 с.
34. Рудика О. А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично–освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2020. Т. 3. Вип. № 34. С. 37–43.
35. Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття в контексті формування системи професійної музичної освіти: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 237 с.
36. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич : ПОСВІТ, 2009. 271с.
37. Словник термінів міжкультурної комунікації (упорядник Ф. С. Бацевич). Київ : Довіра, 2007. 206 с.
38. Сулім Р.А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості. Суми : ВБ «Еллада», 2017. С. 270-276.

39. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанни Колодуб. Київ, 1999. С. 9.
40. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури / Дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. – Львів, 2010. – 196 с
41. Ahmad, Patricia. The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908. *Thesis*. Denton : North Texas State University, 1980. 149 p.
42. Altès, Joseph-Henry. Célèbre Méthode complète de flûte. Paris : Leduc, 1956. Т. 1, 2. 372 p.
43. Baker, Julius. Interview by Peter Bacchus (September, 1994). URL : http://www.peterbacchus.com/technique/Interv_Flutists.html.
44. Baxtresser, Jeanne. Interview by author. Tape recording. Pittsburgh, PA, May 2013. 3 p.
45. Baxtresser, Jeanne. Personal Scrapbook (in possession of Jeanne Baxtresser). Wexford, 2013. 12 p.
46. Benevento, Jessica. The French Flute School: A Flute Curriculum, A *Research Paper*. Belmont University, 2021. 134 p.
47. Blakeman, Edward. Taffanel: Genius of the Flute. Oxford : Oxford University Press, 2005. 352 p.
48. Blakeman, Edward. «Taffanel, (Claude) Paul.» Grove Music Online. URL : <https://doi-org.bunchproxy.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27363>
49. Byrne, Mary. Flute Performance Practice Derived from Pedagogical Treatises of the Paris Conservatoire 1838-1927. *Dissertstion*. Victoria : University of Victoria, 1993. 375 p.
50. Cecil-Sturman, Ann. Julius Baker Remembered. *The Flutist Quarterly (Spring)*, 2004. P. 28-43.
51. Cooksey, Lynne Mac Morran. The flute in the solo and chamber music of Albert Roussel (1869-1937): a lecture recital, together with three recitals of

selected works by J.S. Bach. Thesis. D.M.A. Denton : North Texas State University, 1980. 27 p.

52. Dobbs, Wendell. Roussel: The flute and extramusical reference. *Flutist Quarterly* 22, no. 2, Winter 1996/97. P. 50-57.

53. Dorguille, Claude. *Ecole Franraise de Flute*. Paris : Editions Actualire freudienne, 1994. 302 p.

54. Dorguille, Claude. *The French Flute School: 1860-1950* / trans. Edward Blakeman. London : Tony Bingham, 1986. 144 p.

55. Etienne, David Eugene. *A Comparison and Application of Select Teaching Methods for the Flute by Henri Alt`es, Paul Taffanel - Philippe Gauber, Marcel Moyse, and Trevor Wye. Dissertation*. Louisiana : Louisiana State University, 1998. 95 p.

56. Fair, Demetra Baferos. *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. Ohio: Ohio State University, 2003. 916 p.

57. Fleury, Louis. Martens F.H. *The Flute and Flutists in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. *The Musical Quarterly*. 1923, Oct. Vol. 9. No. 4. P. 515–537.

58. Fleury, Louis and A. H. F. S. *The Flute and Its Powers of Expression*. *Music & Letters*, vol. 3, no. 4, 1922. pp. 383–93.

59. Gearheart, Sarah Kate. *Exploring the french flute school in North America: an examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moyse, and René Le Roy. LSU Doctoral Dissertations, Monograph*. Louisiana : Louisiana State University, 2011. 97 p.

60. Giannini, Tula. *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families 1650-1900*. London : Tony Bingham, 1993. 271 p.

61. Glick, Dorothy. *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School. Thesis*. Kansas : University of Kansas, 2014. 104 p.

62. Goll-Wilson, Kathleen. Andras Adorjan. *Flute Talk (November)*, 1986. P. 7-11.

63. Graham, David Manuel. Interview with Jeanne Baxtresser. *Jeanne Baxtresser`s American Flute Heritage: a History of Tradition and Excellence. DMA treatise*. Pittsburgh, 2013. 78 p.
64. Graham, David Manuel. *Jeanne Baxtresser`s American Flute Heritage: a History of Tradition and Excellence. DMA treatise*. Florida : Florida State University, 2013. 88 p.
65. Heikkila, Elizabeth Diana. *Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano*. Grand Forks : University of North Dakota, 2013. 39 p.
66. Heylbut, Rose. Master your Flute Tone. *The Etude (June)*, 1950. P. 1, 49.
67. James, Kortney Michele. *Jeanne Baxtresser: A Musical Legacy. DMA diss*. Tempe : Arizona State University, 2008. 130 p.
68. Jicha, Victoria. The Jeanne Baxtresser Approach. *Flute Talk (May/June)*, 2002. P. 7-12.
69. Johnson, Ellen C. *Flute Performance Practice in the United States (1870-1900): An Exploration of the Repertoire and Writings of American Flutists Sidney Lanier and Henry Clay Wysham. Treatise* Florida : Florida State University College of Music, 2009. 92 p.
70. Kaplan, Lawrence. *The Major Influences on the Emergence of the French School of Flute Playing. A Thesis*. Northridge : California State University, 2019. 46 p.
71. Krell, John C. *Kincaidiana: A Flute Player`s Notebook*. Santa Clarita : The National Flute Association 1973. 126 p.
72. Krell, John C. William Kincaid – Master Musician. *Flute Talk (May)*, 1983. P. 1-2.
73. Lassabathie, Theodore. *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris : Michel Lévy Frères, 1860. 572 p.
74. Lorenzo, Leonardo de. *My Complete Story of the Flute: the Instrument, the Performer, the Music (Revised and Expanded Edition)*. Texas Tech University Press, 1992. 136 p.

75. Malpass, Donald William. *A Historical Examination: The Role of Or
 orical Examination: The Role of Orchestral Reper al Repertoire in Flute Pedagogy*,
 Las Vegas, 2013. 916 p.
76. McCutchan, Ann. *Marcel Moyse: Voice of the flute*. Singapore :
 Amadeus Pres, 2003. 342 p. (p.47)
77. Moyse, Marcel. *De La Sonorite: Art et Technique (On Sonority: Art
 and Technique)*. Paris : Alphonse Leduc, 1934. 28 p.
78. Pierre, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de
 declamation: documents historiques et administratifs*. Paris : Imprimerie nationale,
 1900. 1031 p.
79. Powell, Ardal. *The Flute*. London : Yale University Press, 2002. 352 p.
80. Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte
 traversiere zu spielen. – Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 / Mit einem Vorwort von
 H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von
 H. Augsbach. 4 Auflage*. Kassel : Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co.
 KG, 2004. 424 S.
81. Ragusa, Sandra. *Julius Baker – A Tribute*. New York : Oxford
 Recording Company, 2004. 171 p.
82. Solum, John. *The Kincaid Legacy. Flute Talk (May), 1983: p. 3-4*
83. Stoltz, Liesl. *The French Flute Tradition : These MM*. University of
 Cape Town, 2003. 138 p.
84. Toff, Nancy. *Kincaid in New York. Flutist Quarterly 21, no. 1*. Chicago
 : The National Flute Association, 1995. 50-51 p.
85. Toff, Nancy. *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère*.
 Oxford : Oxford University Press; Reprint edition, 2005. 464 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Афіша концертної програми в рамках творчого мистецького проєкту.



Додаток 2. Список публікацій здобувача за темою роботи.

1. Яковенко М.І. Наслідування традицій французького флейтового виконавства у педагогічних настановах видатних американських флейтистів ХХ ст. В. Кінкейда та Ю. Бейкера. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2021. Вип. 23. С. 195-207.

2. Яковенко М.І. Жанр поеми у флейтовому репертуарі (на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, №3-4 (56-57), 2022. С.183-196

Додаток 3. Інформація про апробацію результатів дослідження.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів. Матеріали дослідження

викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Яковенко М.І. Феномен музичної комунікації на прикладі II ч. Сонати для флейти і ф-но Ф. Пуленка: доповідь. *«Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен»*: програма XVI Міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки (17-18 жовтня 2022 року), Дніпро, 2022.

2. Яковенко М.І. В. Кінкейд, Дж. Бейкер та їх педагогічні впливи на формування майстерності флейтового виконавства США: доповідь. *Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі*: програма IV Міжнародної наукової конференції / Харківський нац.унів.мистецтв ім. І.П. Котляревського (20-21 травня 2023 року), Харків, 2023.

3. Яковенко М.І. Поеми для флейти і фортепіано Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб: змістові та формотворчі відмінності: доповідь. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика*: програма Міжнародної конференції / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (1-2 червня 2023 року), Київ, 2023

4. Яковенко М.І. Педагогіка В. Кінкейда і Дж. Бейкера в контексті розвитку виконавської майстерності флейтистів США: доповідь. *Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу*: програма Міжнародної науково-освітньої конференції / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (8 червня 2023 року), Київ, 2023.

Додаток 4. Таблиця творів, присвячених У. Кінкейду

Композитор	Назва
В. Елвін	Дивертисмент для флейти соло
Біттер	Для флейти соло
Г. Бове	«Концертіно» та «Мелодія»
Р. Касадесус	Концерт, ор. 35
Б. Чібін	Концертний етюд

А. Кон	Концерт для флейти і оркестру, ор. 37
А. Донер	Сюїта для флейти і фортепіано
Ф. Фрезер	Невелика мелодія для флейти
Е. Едельсон	Нічна пісня
Д. Гіліс	«North Harris»
Е. Гуссенс	3 дзвіниці Брюгге

Додаток 5. Таблиця найуспішніших студентів Дж. Бейкера

М. Аарон	Р. Дік
П. Адамс	Ф. Дуніган
Мен Джу Ан	П. Л. Дункель
А. Альмарза	А. Айзенберг
М. Е. Арчер	С. Елліс
Дж. Армс	Б. Ерскін
С. Аронсон	Р. Фабріціо
Р. П. Ейрес	Б. Феллер
Д. Бейлі	Е. Файн
Е. Бейслі	М. Фриш
Д. Барон	Дж. Р. Гаффні
Л. Бауер	Д. Ганцвег
Дж. Бакстрессер	Д. Катлер
Ж. Бенсон	Е. Девіс