

УДК 788.5.071.1.087

## СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ФЛЕЙТИСТА

**Андрій КАРПЯК**

*Кафедра духових інструментів,  
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,  
вул. Нижанківського, 5, 79602 Львів, Україна  
тел.: 261-39-03, 0977114749.*

Творча діяльність флейтиста охоплює значний за обсягом та часом створення сольний, ансамблевий та оркестровий репертуар, передбачає наявність глибоких мистецьких знань, орієнтацію у предметах методики викладання фаху, історії та теорії музики, гармонії, акустики, психології та ін. Наведені аргументи свідчать на користь провідної ідеї дослідження – розвиток та збагачення фахового світогляду повинні перебувати на пріоритетних позиціях завдань сучасної музичної педагогіки.

*Ключові слова:* мистецький світогляд, фаховість, флейтове виконавство та педагогіка.

Пройшовши через століття пошанування, визнання та складні періоди своєї історії, гра на флейті – одне з найдавніших професійних музично-виконавських мистецтв, продовжує дивувати сучасного поціновувача краси мистецтва своїми значними, неповторними виразовими здатностями. В умовах конкуренції та постійної боротьби за збереження та розширення освіченої слухацької аудиторії, поєднання оркестрової, ансамблевої та сольної практик, перед виконавцем на флейті постають усе нові, складніші завдання. Сьогодні, коли музиканти зобов'язані досконало володіти різноманітними техніками для виконання творів, написаних упродовж чотирьохсот років, задовольняти вимоги сучасних авторів та відповідати смакам прискіпливих слухачів, дотримуватися законів стилю та індивідуальної манери старих майстрів, флейтисту не вдасться обмежитися вирішенням суто виконавських питань\*. До них щораз частіше потрапляють вимоги із суміжних мистецтв, історії музики, особливостей музичної форми, акустичних властивостей, технічних можливостей інструменту і т.п. А врахування художньо-акустичних аспектів неминуче приводить до модифікації та навіть переобладнання техніки виконання, її деталізації, набирання індивідуальних рис, нехтування догмами уніфікації. Одними з найважливіших здатностей фахівця-флейтиста можна вважати дар передбачення,

---

\* Використання поперечної флейти професійними колективами, зокрема оперним оркестром, почалося у 1681 р., коли французький композитор Ж.Б.Люлі вперше запровадив позовжну та поперечну флейти до однієї композиції – балету “Le triomphe de l’amour”. Перші сонати для поперечної флейти створив Мішель де Лебар (1702), перші концерти – італійський майстер Антоніо Вівальді (1729р. з’являється в Амстердамі видання 6 Концертів для флейти та оркестру, ор.10) та Й.С.Бах (Бранденбурзький концерт №5 зі солюючою флейтою датують 1719-1721 р.).

відчуття історичного процесу та адекватної реакції на події у професійній галузі, відповідність обраній місії, життєвому призначенню. Усі ці риси – наслідок високих здібностей, досвіду та знань митця.

Прислухаючись до порад легендарних музикантів, старих майстрів, сучасних методистів, зіставляючи епохи та періоди флейтового музикування, приходимо до цілковитої згоди з філософським твердженням про спіралеподібний розвиток світу та суспільства, про систематичне періодичне повернення до витоків. Притримуючись даної моделі часового розгортання виконавських мистецтв, будемо спроможні ефективно застосовувати методи побудови історичних аналогій та прогнозів. Перше підтвердження циклічності вбачаємо в дивовижній послідовності змін-повернень у системі конструкції інструменту\*. Порівнюючи значні відмінності у питаннях виготовлення та звучання барокових і ренесансних флейт, усвідомлюємо не менш суттєві розбіжності, що стосуються специфіки володіння інструментами та майстерності виконання. За конструктивними показниками флейту Відродження можемо вважати прародичкою бьомівської моделі. Достатньо вказати на такі деталі, як конічна форма, товсті, малорезонуючі стінки барокового інструмента та циліндрична форма і надтонкий, отже такий, що сприяв дзвінкості та був чутливим до нестабільного повітряного потоку ствол ренесансної флейти [10, с. 28–32].

Яскравим прикладом перетворення старих ідей на нові може слугувати також зміна пріоритетів ставлення поколінь до звучання інструментів (сили, забарвлення, тембральних тонкостей), збудження пристрасної цікавості до композицій, спадщини майстрів забутих та навіть засуджених власним мистецьким середовищем і його нащадками. У зв'язку з вищенаведеним доречно вказати на існування періодичних загроз провідному академічному стилю музикування на флейті від передових впроваджень, що виявляються як у сфері електронно-технічних новинок, так і локальних захоплень пошуком нетрадиційних, часом оригінальних, часом неприродних прийомів гри, виразових засобів, пристосувань. Проходячи етапи піднесення та часткового домінування, естрадно-акробатичні, шумові та розщеплено-звукові акустичні ефекти, нова аплікатура, мультитонові системи, штучні мови та пристрої зникають без сліду або закріплюються у відведених для них нішах, відгалуженнях флейтового фаху, перетинаючись, допомагаючи, збагачуючи, розширюючи можливості та сфери застосування, однак ніколи не заперечуючи, не руйнуючи провідну академічну лінію виконавства. Ще старогрецькі джерела подають нам приклади таких спроб удосконалення інструмента та техніки гри, зберігши до

---

\* Винахід у XVII ст. нової форми каналу інструмента, обернено-конічного, на противагу циліндричному, популярному в раніші епохи, спричинив революцію у флейтовому світі – удосконалена поперечна флейта починає наступ на популярність поздовжньої флейти і поступово займає її ключові позиції у професійних колективах. Через два століття, у 1847 р. Т. Бьом повертається до виправленого варіанту, видаючи старі форми за новітні знахідки. Сьогодні ніхто не наважиться осуджувати його за це. Але в наш час ми стаємо свідками нової хвилі реформ. Достатньо нагадати про унікальні результати роботи відомого сучасного голандського майстра та флейтиста-виконавця Жака Зоона у пристосуванні до сучасних потреб, відродженні форми та матеріалу (дерево) добьомівської конусоподібної флейти “the Zoon model”. Якість звучання інструменту перевершила будь-які оптимістичні очікування. Одною з провідних японських флейтових фірм (флейтова модель Sankyo-Kingma) відроджуються й ідеї М. Шведлера, чия конічна реформована флейта Шведлер-Круспе (1897) стала останнім серйозним та довготривалим опонентом витвору Т. Бьома [8, 11, 14].

нашого часу давні терміни\*. До схожих запроваджень належить оснащення флейти пристроями для деталізованого інтонування. В новітні часи поштовх до схожих маніпуляцій здійснив Й. Й. Квантц, намагаючись створити на флейті технічні можливості для використання енгармонічної системи в умовах чистого строю (1726). Ідеї майстра знаходили активних послідовників, серед них і видатні Й. Г. Тромліц та Ж. Л. Тюлу з його "*flûte perfectionnée*" (1853) [12, с. 43]. Інший, австрійський майстер Георг Байр, після винаходу нової конструкції флейти, яка згодом отримала назву "віденської" (1818), був одним з перших, хто запропонував використовувати у виконанні на флейті мультитоніки.

Питання автентичного виконання музичної спадщини давніх композиторів, поширеної в останні десятиліття тенденції, за ґрунтовного дослідження отримує незвичний досі аспект розгляду. Адже, дотримуючись суворих правил у виборі необхідного зразка інструмента, необхідних правил фразування та артикуляції, темпів, динаміки і т. д., ми все ж не зможемо наблизитися до автентичного відтворення. Н. Харнокурт наголошує, що «до чисто звукових аспектів долучається ще й проблема інтонації..., кожна музика потребує певної інтонаційної системи, чистотерцієві або нерівномірні темперації XVI–XIX століть для відтворення Давньої музики так само важливі, як і рівномірна температура» [5, с. 66]. Але й порадою відомого музиканта питання достовірності виконання не може бути повністю вичерпаним. Залишається ще одна важлива проблема: як ми зможемо злагоджувати своє виконання, дотримуючись недвозначних настанов видатних виконавців минулого? Серед давніх канонів виконання зустрічаємо надто вже ексцентричні для сучасного флейтиста закони. Гра грудним типом дихання за відсутності звичної опори, пропуски окремих музичних фігур чи поодиноких звуків задля поновлення дихання, уникання вібрато чи використання його специфічних видів і т. д. справлять на слухача неповторні автентичні враження, але можуть призвести до колапсу в середовищі професіоналів. З іншого боку, зі специфічним, відверто некоректним ставленням до автентичності виконання зустрічаємося навіть у працях найвизначніших майстрів: нагадаємо, зокрема, про варіанти спотворення тексту Флейтової сонати С. Прокоф'єва редакціями К. С. Сміта (1946) та Ж.-П. Рампала (1958) [9, с. 2–8].

Усе більшого значення набуває сьогодні питання вибору та пропагування художньо довершених композицій флейтового репертуару. На жаль, виконавці та педагоги до пріоритетів своєї місії не часто зараховують цю проблему, вважаючи її другорядною, не володіють достатніми знаннями музичного аналізу, до сьогодні відчують значні проблеми розширення нотної бібліотеки. Зазвичай, у центрі уваги викладачів опиняється розвиток пальцевої техніки та яскраво-перезрілого звуку виконавця. Питання стилю, інтерпретації, редакції, правильної артикуляції, темпів та інші дуже часто ігноруються, внаслідок чого не лише виступи під час академічних

\* В V – IV століттях до н.е. у фрагментах трактатів грецьких вчених знаходимо деякі докази суттєвого ускладнення музичної стилістики та технічного вдосконалення авлоса та інших духових інструментів, значного зростання виконавської майстерності (збереглися імена багатьох віртуозів: Доріона, Антигеніда, Поліместа з Калафона та ін.). Якщо при виконанні нової у той час музики необхідні були нові струни для кіфари, то з тої ж причини необхідно було видозмінити і духові інструменти, збільшити кількість ігрових отворів (це можна віднести до усіх духових). Можливо, саме тому ми зустрічаємо багато разів такий термін на позначення багатозвучного новітнього стилю як *αυγρητός* (наскрізь просвердлений) [3, с. 210.]

концертів, але й під час конкурсів виконавців на духових інструментах нагадують строкатий набір манер виконання, сказати б, їхньої відсутності. Комісії та журі змушені звужувати поле вимог до конкурсантів, обмежуючись оцінкою звуку та техніки, збіднюючи і навіть спотворюючи їх таким вузькопрофільним ремісничим підходом. Найавторитетніші зарубіжні та українські музиканти засвідчують, що на тлі зростаючої на загал виконавської майстерності конкурсантів, усе ще дуже рідко можна зустріти яскраву художню особистість [1, с. 382]. Потрібно визнати: проблема пов'язана зі самою системою викладання, «завжди залишається актуальним ризик, що у музичних змаганнях здебільшого відзначають технічність, блискучу віртуозність, але не музикальність чи мистецьку фантазію», - стверджує відомий австрійський флейтист, соліст оркестру оперного театру в Мюнхені, симфонічного оркестру Баварського радіо, професор Моцартеума (Зальцбург) Курт Редель [13, с. 110]. Опосередковано проблема пов'язується з залежним становищем флейтових методик, які майже завжди орієнтувалися на «більш досконалі» школи співу (праці Й. Й. Квантца, Й. Г. Тромліца, А. Б. Фюрстенау), скрипкові трактати (флейтові роботи Й. Альте, Ф. Гобера, Ж.-П. Таффанеля), у XIX–XX ст. – фортепіанні, скрипкові чи вокальні методики\*, пристосовуючи прийоми гри на флейті до природи звучання інших музичних об'єктів, а відтак, ігноруючи неповторність емоційно-тембрової та своєрідної артикуляційної природи інструмента, залишаючи музикантам вузький вибір у прагненнях до поверхової віртуозності або звукового пристосування-наслідування. Варто нарешті звикнути до того факту, що флейта настільки давно побутує не лише в західноєвропейському музичному просторі, але й в українському середовищі, настільки її звучання та зовнішність стали звичними для української інтелігенції, простого народу, що не вартує їй знову й знову доводити свою привабливість та вартісність через надмірну настирливість у наслідуванні голосу чи скрипки. Сьогодні мова мала би йти вже про самоцінність флейтового тембру, його оригінальність, неповторність та неперевершеність у найширших мистецьких амплуа\*\*.

\* Далекий від наміру наслідувати виконавські здобутки видатних попередників та вчителів А. Енба, Ф. Гобера, К.-П. Таффанеля, М. Муаз (1889-1984) – легендарний флейтовий педагог XX ст., захоплювався технікою та звучанням інструментів П. Казальса (віолончель), Д. Енеску, Ф. Крейсера (скрипка), голосу Е. Карузо (тенор). Найбільший вплив на власний стиль виконання, за словами Д. Гелуея (н.1939), він відчув після прослуховування виступів співаків М. Каллас, Е. Карузо та скрипаля Я. Хейфеца [15, Р. 223].

\*\* Уже у XVIII-XIX ст. флейта поширюється в системі загальної освіти в Україні. Багато українських діячів мистецтва та культури розпочинали своє музичне навчання саме з флейти і чудово володіли інструментом. Серед них Г. Квітка-Основ'яненко, П. Сокальський, П. Бажанський, О. Нижанківський, А. Вахнянин, Ю. Целевич та ін. Про поширення «флейтового тембру» у музичному побуті XVIII ст. згадують у своїх працях М. Загайкевич, О. Шреер-Ткаченко, І. Пясковський та ін. Визначальною в цьому контексті видається музична діяльність народного просвітника Г. Сковороди, який бачив у мистецтві не розвагу, а шлях до людського серця, до пробудження людської думки. Флейта стає нерозлучною супутницею в його багаторічних легендарних мандрівках Україною. А про професійність володіння інструментом, доступність якісних і навіть коштовних флейт для українського споживача вже у XVIII столітті розповідає унікальний документ М. Ковалінського, який у своїх листах неодноразово згадує про постійні музичні заняття Г. Сковороди, підкреслюючи високу майстерність свого вчителя. «Посылаю слоновоу кости бѣлый флейтраверс, которым желаю забавляться с тѣм сердечным удовольствіем, котораго Вы достигли рѣдкими трудами Вашими и каковаго ищем мы всѣ суетніи» – пише М. Ковалінський у листі до Г. Сковороди від 7 жовтня 1785 року з Петербурга. Привертає значну увагу і незвично численна збірка флейтових композицій з нотної

Підбір програми (сучасний початковий педагогічний репертуар флейтиста надміру переповнений неоригінальними композиціями, перекладами творів для інших інструментів, голосу), індивідуальні плани – це не лише проектування розвитку технічних даних, але так само стимулювання творчої ініціативи, передбачення вікового осягнення вихованцем нових мистецьких тонкощів тембру, фахового володіння агогікою, розмаїттям мотивної праці, розширення палітри динамічних чи штрихових завдань, відчуття окремих деталей та цілого, орієнтації у складних формах твору, проблемах ансамблю, функції та призначенні розділів, тем, частин. Якщо би виконавці та педагоги частіше задумувалися над важливими фаховими питаннями, то сьогодні серед найпопулярніших, найбільш виконуваних творів професійного репертуару не було б стільки поверхнево-віртуозних, відверто розважальних, «крикливих» творів, близьких своєю формою до дивертисменту чи попури. Хоч не варто дивуватися: для поколінь професіоналів, що зростали і далі продовжують зростати на вимогах опанування сотень етюдів-вправ, будь-який твір з яскраво вираженою, рельєфною та наспівною темою буде асоціюватися з мистецькою довершеністю.

Флейтисти зобов'язані усвідомлювати художню консервативність школи, що дісталася їм у спадщину від майстрів кінця ХІХ - початку ХХ ст. разом зі стосами інструктивних збірників та опусів віртуозного обрамлення манірних мелодій з оперо-одноенок. Яскравим прикладом може слугувати “Путівник флейтовою літературою” Еміля Пріля, одного з найпрогресивніших флейтистів І половини ХХ ст. Два томи цього унікального видання містять відомості про 7500 творів для флейти. Здавалося б такий колосальний репертуар спроможний задовольнити різні групи слухачької аудиторії. Однак близьке знайомство з виданням викриває глибоку кризу не лише флейтового репертуару, але й системи освіти та вдосконалення професійних музикантів. В її основі – не служіння високій меті формування у слухача необхідної потреби мистецького збагачення, інтелектуально-етичного самовдосконалення, а радше слухняне потурання митців найпримітивнішим смакам частини аудиторії. Серед багатотисячного списку флейтових композицій не знайдено місця для Партіти Й. С. Баха, Концертів А. Вівальді, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, Х. В. Глюка, Б. Ромберга, Сонати Л. Бетховена, творів Ф. Телемана та багатьох інших геніальних композиторів, зате надзвичайно скрупульозно та детально відтворено спадщину В. Поппа, Р. Галлі, А. Тершака зі зазначенням опусів сотень творів. Великий розділ каталогу має назву “Попури для флейти з фортепіано чи оркестром”, де по-королівськи почувають себе імена Х. Кайзера та Й. Кюфнера, а розділ етюдів представлений десятками посібників Г. Гарібольді, Р. Дреслера, К. Й. Андерсена, Й. Фарбаха та ін. Така нерозбірливість, професійна вузькозорість флейтистів ХІХ та ХХ ст. стала причиною втрати низки геніальних флейтових композицій та породила багато невіршених питань репертуару, що продовжують дошкуляти нам і сьогодні [16].

---

бібліотеки О. К. Розумовського (1748-1822). Вона містить твори К. Абеля, Я. Ваньгала, Ф. Дев'єна, І. Плейеля, М. Стабінгера, К. Гльоша, Ф. Графа, Ф. Рудже, Е. Барбелли, А. Байо, І. Мецгера, Е. Ейхнера, Й. Дейзельбаха. У ХІХ ст. Т. Ярославенко у книзі “Як заложити дуту оркестру” пише: “Найрадіше уживані є у нас флети... і вони надають цілій оркестрі милий звук..., грачі мусять добре володіти тими струментами. Добирає ся, отже до них найспосібніших музикантів”. Не варто забувати і про активну концертну діяльність у ті далекі часи професійних артистів-флейтистів: Василя та Олександра Химиченків (1856–1947), І. Михайловського (1884–1933) у Києві, Е. Пріля (1867–1940) у Харкові, Пахмана (від 1814 р.) та Сержантова в Одесі, М. Яцковського (1795–1848), Франца (1821–1883) та Карла (1825–1900) Доплерів, Е. Шпатта (1860–1919) у Львові [4, С. 34; 6, С. 17, 20; 2, С. 18].

З'ясування художньої довершеності потребує, звичайно, складного аналізу з урахуванням виконавської стилістики та визначальних рис типу інструмента, використаного в композиції. Легка, навіть банальна музична мова, технічна простота окремих творів, наприклад, концертів В. А. Моцарта, може поєднуватися з багатою образністю, невичерпною винахідливістю вирішення стандартних ситуацій, знахідками форми, чуттям природи інструменту і, навпаки, непристосовування до зручностей регістру та аплікатури може у свою чергу компенсуватися чіткою організацією матеріалу, майстерним внутрішнім змістом, філософською складовою, переконливою емоційністю, як у творах представників сім'ї Й. С. Баха. Цікаво, що не всі твори відомих композиторів володіють безсумнівними мистецькими чеснотами, так само, як і серед спадщини композиторів-аматорів, виконавців-флейтистів зустрічаються високохудожні зразки (ряд композицій Франца та Карла Доплерів, Й. Андерсена, Д. Бріччіальді, Ж. Таффанеля, ін.)

Геніальність майстрів може яскраво виявлятися в майстерному поєднанні композиційної техніки, самобутньої ідеї, яскравої образності твору з унікальним втіленням: пристосуванням до звичних та природніх здібностей звучання та віртуозних здатностей окремих регістрів, артикуляційних, динамічних, інтонаційних даних флейти (творчий доробок П. Хіндеміта, Д. Мійо, Е. Денісова, Є. Станковича), збагаченні музичного матеріалу заглибленням у першоджерела, історично-науковим обґрунтуванням використовуваних засобів музичної виразовості, стилістично достовірним звуковим оздобленням образів (флейтові твори А. Жоліве, О. Мессіана), а також у замилюванні фантазмагоричними фантазіями, не обтяженими багатолітніми дослідженнями, що стають винятково продуктом уяви та композиційної техніки автора чи виникають у момент захоплення іншими мистецькими витворами (композиції К. Дебюссі, К. Рейнеке, Ж. Муке). Попри аморфне, навіть мізерне використання можливостей флейти як солюючого інструмента, окремим талановитим, самобутнім митцям вдається досягнути у визначеному контексті дивовижної глибини та енергетичного наповнення звучання, що дає незвично успішні результати при розкритті музичного образу (зразки Д. Вайнцвайга, М. Теодоракіса, В. Бартуліса та ін.).

Важливо застерегти сучасних музикантів від поширеного сьогодні зараховування до розряду прогресивних митців пропагандистів якісно нового інструментарію, а водночас від осуду й критики флейтистів, що залишилися вірними прихильниками традицій. Ми завдячуємо консервативним та непоступливим митцям, серед яких визначні виконавці, майстри, композитори Й. Б. Вендлінг, Ф. Дев'єн, Ж. Л. Тюлу, Л. Друе, А. Б. Фюрстенау, Ж. О. Демерсман, Франц та Карл Доплери, К. Й. Андерсен, М. Шведлер, А. де Вруа, Е. Кьоллер, Ч. Чіарді, Ф. Бюхнер та ін., що, зберігаючи самобутні риси старих зразків, виступили мистецькою опорою флейтових епох, ініціаторами, натхненниками або творцями непересічних композицій репертуару, які продовжують дивувати сучасних професіоналів та слухачів свіжістю звукових барв і актуальністю проблематики та образності творів.

У **висновках** наголосимо, що з поступовою демократизацією питань постановки виконавського апарату, дихання, зростанням значення деталізації артикулятивності як об'єднуючої ланки стилістики, технічно-виразової та образно-емоційної сфер у виконавському процесі, духове мистецтво потребує спеціалістів з високим рівнем музичного інтелекту. Відходить у минуле уособлення понять звуку та школи, поступово зникає віра в перетворення музиканта з посередніми можливостями

на віртуоза завдяки чарівній праці генія-викладача. Наявність сьогодні спільних рис у звуковій флейти представників однієї виконавської школи може викликати швидше подив, аніж захоплення. З розвіюванням міфів загострюється питання досвіду, готовності спеціалістів до селекції та багаторічної методичної праці з учнем, активної боротьби з автономністю класів флейти, популяризації музично-інструментального мистецтва, високого рівня професійності сприйняття та реакції аудиторії на виконання.

Лауреат найпрестижніших світових флейтових конкурсів, соліст симфонічного оркестру Берлінської філармонії Емануель Паю цілком недвозначно дає нам зрозуміти, що не якась примарна якість звуку формує митця, а його індивідуальна неповторність, спритність виконавської техніки, здатність майстра до постійного оновлення у процесі становлення та розвитку [17, с. 11-22]. А виконавська техніка – це безкінечна варіантність досконалого вирішення одного і того ж професійного питання, коли музикант, маючи в арсеналі сотню високоякісних пропозицій реалізації музичного епізоду у невдоволенні та пошуках нового вияву здібностей флейти формує наступний, намагаючись узагальнювати виконавські навички за допомогою прогресивних підходів, засад психофізіологічного методу.

Виконання сучасного флейтиста повністю залежить від його ерудиції, спеціальних знань, світогляду, творчих зусиль. Широке мистецькі знання дозволять застосовувати художній метод стилю виконання та викладання, використовувати інтелектуально-пошуковий режим фахових занять, що переростає рамки автономного шліфування виразових засобів та стає самим сенсом життя музиканта, а також розвивають здатність розуміти, збагачуватися, насолоджуватися багатозаровою природою музичного мистецтва в цілому та окремими його деталями, відчувати себе зануреним у музичну ауру епохи та характеру, бути дизайнером музичних інтер'єрів, передавати свої знання іншим.

---

1. *Анатский В. Н.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – Киев : НМАУ, 2006. – 430 с.

2. *Богданов В.* Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – 32 с.

3. *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. – Ленинград : Музыка, 1986. – 224с.

4. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – Київ : Видавництво АН УРСР, 1960. – 190 с.

5. *Харнонкурт Н.* Музика як мова звуків. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

6. Шреер-Ткаченко О. Григорій Сковорода – музикант. – Київ : Музична Україна, 1972. – 96с.

7. An Interview with Nancy Hadden by Katherine Borst Jones // *The Flutist*. – Vol. XXX. – №4. – Santa Clarita (Indiana): The National Flute Association, Summer, 2005. – P. 28–32.

8. *Campbell K.* Extraordinary flutist Zoon takes craft to new heights // *The Boston Herald*. – 1998. – 27 Jan.

9. *Debost M.* Poetic and Practical Prokofiev // Flute talk. – Vol. 28, September №1. – Northfield, Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 2008. – P. 2–8.
10. *Die Musik.* Menschen, Instrumente und Ereignisse in Bildern und Dokumenten. – Stuttgart : Unipart-Verlag, 1979 – S. 264s.
11. *Dyer R.* Zoon's flute is a marvel in Mozart // The Boston Globe. – 2004.– 9 March.
12. *Fitzgibbon H. M.* The story of the Flute. Illustrated Edition. – Teddington: Wildhern Press, 2009. – 308 p.
13. *Gespräche mit Flötisten.* Sechs Interviews mit berühmten Flötisten, herausgegeben von Regula Müller. – Heft II. – Bern-Ostermundigen, 1987. – 133 s.
14. *Pfeifer E.* Zoon on period flute plays eloquent Bach // The Boston Globe. – 2002. – 5 May.
15. *Powell A.* The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p.
16. *Prill E.* Führer durch die Flöten Literature. – I B. und Ergänzungband – Leipzig: Verlag von Jul.Heinr. Zimmermann, 1898-1912. – 265 s., Ergänzungband, – 168 s.
17. *Verroust D.* Die Kunst, sein Publikum jedes Mal wieder aufs Neue überraschen zu können//Flöte aktuell. Offizielle Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Flöte e. V. – №4 – Frankfurt am Main, 2005. – S. 11–22.

## THE OUTLOOK ORIENTATION OF CONTEMPORARY FLUTIST

**Andriy KARPYAK**

*The Chair of wind and percussion instruments,  
Lviv National Music Academy named by M. Lysenko,  
Nyzhankivsky str., 5 79005 Lviv, Ukraine,  
tel.: 261-39-03, 0977114749.*

The flutist's creative activity covers a large concert, ensemble and orchestral repertoire; required a deep knowledge of art, includes orientation in teaching methodology, history and theory of music, harmony, acoustics, psychology and others. Presented arguments evidence for the main purpose of the investigation – the development and the enrichment of professional outlook must be the priority tasks of the positions of modern music pedagogy.

*Keywords:* artistic outlook, professionalism, flute performance and pedagogy

## МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОГО ФЛЕЙТИСТА

**Андрій КАРПЯК**

*Кафедра духовых и ударных инструментов,  
Львовская национальная музыкальная академия имени Н. Лысенко,  
ул. Нижанковского, 5, 79602 Львов, Украина  
тел.: 261-39-03, 0977114749.*



Творческая деятельность флейтиста охватывает значительный по размерам и времени создания сольный, ансамблевый и оркестровый репертуар, предусматривает наличие глубоких познаний, искусное владение сведениями из истории и теории музыки, методики преподавания игры, гармонии, акустики, психологии и др. Представленные аргументы свидетельствуют в пользу ведущей идеи исследования – развитие и обогащение профессионального мировоззрения обязаны находиться на приоритетных позициях заданий современной музыкальной педагогики.

*Ключевые слова:* художественное мировоззрение, профессионализм, флейтовое исполнительство и педагогика.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2012

Прийнята до друку 13.09.2012