

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти


_____ **Ольга ОЛЕКСЮК**

Протокол засідання кафедри №__ від «__» _____ 2025р.

БАЛАБАНОВ ВАСИЛЬ АНДРІЙОВИЧ

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА
ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ**

Кваліфікаційна роботи зі спеціальності:

025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Освітньо-професійна програма **025.00.01 «Музичне мистецтво»**

Науковий керівник:

Олексюк Ольга Миколаївна,

доктор педагогічних наук, професор,

завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти

ЗМІСТ

	Стор.
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII — XXI СТОЛІТЬ	6
1.1 Теоретико-методологічні підходи до вивчення жанру концерту для флейти	6
1.2. Формування та кристалізація жанру концерту для флейти в період XVII — XVIII ст.	9
1.3. Нові тенденції у розвитку жанру концерту для флейти XIX — XX століття ...	21
Висновки до розділу 1	39
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ XVIII – XXI СТОЛІТТЯ	42
2.1. Історико-культурні передумови становлення жанру концерту для флейти...	42
2.2. Етапи розвитку українського флейтового концерту XVIII – XX століття	48
2.3. Жанрові та виконавські інтерпретації українського флейтового концерту XXI століття	60
Висновки до розділу 2	62
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ	64
3.1. Методологічні засади порівняльного аналізу концерту для флейти	64
3.2. Стильові особливості українських і європейських флейтових концертів	69
3.3.1. Структурно-драматургічні моделі	73
3.3.2. Виконавська специфіка та інтерпретація	75
3.3.3. Стильові взаємовпливи	78
Висновки до розділу 3	83
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	89
ДОДАТКИ	97

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. По-перше, жанр флейтового концерту є унікальним явищем як у європейській, так і в українській традиції. Він відображає тяглість історії – від барокових експериментів із формою та риторикою до сучасних новаторських пошуків у тембровій палітрі та фактурі. По-друге, попри наявність значного доробку у світовому музикознавстві, саме в українському науковому контексті цей жанр залишається недостатньо вивченим. Більшість праць зосереджується на загальних історико-стильових процесах, проте бракує спеціальних досліджень, що комплексно аналізують флейтові концерти українських композиторів у співвіднесенні з європейськими моделями (Тянь Сімен, 2021; М. Перцов, 2017, 2018; О. Олексюк, В. Балабанов, 2025). По-третє, актуальність зумовлюється також практичними потребами сучасного виконавського середовища: розуміння традиції та новітніх тенденцій допомагає музикантам знаходити автентичні інтерпретаційні рішення.

Об’єкт дослідження. Флейтовий концерт як жанр у композиторській творчості, який розглядається як динамічна система, що змінюється під впливом історико-культурних, національних й естетичних факторів.

Предмет дослідження. Стильові, структурні й національно-інтонаційні особливості концертів для флейти в українській і європейській традиціях.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є комплексне дослідження еволюції жанру концерту для флейти у різні історичні періоди в європейській та українській музиці, з проведенням порівняльного аналізу задля виявлення їх спільних та відмінних рис, стильових особливостей та ін.

Для досягнення цієї мети було поставлено наступні **завдання**:

- простежити історію становлення жанру та окреслити ключові етапи його розвитку;

- проаналізувати естетичні й стилістичні засади концертів для флейти: форма, гармонічна мова, інтонаційна структура;
- дослідити виконавсько-інтерпретаційний аспект, зокрема, особливості техніки гри та підходи до трактування концертного жанру;
- висвітлити українські флейтові концерти у контексті національної традиції та в зіставленні з європейськими зразками;
- здійснити порівняльний аналіз спільних та унікальних рис композиторських шкіл Європи та України;
- визначити перспективи подальшого розвитку жанру концерту для флейти в сучасному музичному просторі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено системний порівняльний аналіз еволюції жанру концерту для флейти в європейській та українській традиціях. На основі широкого кола джерел (від історичних досліджень до нотних матеріалів та інтерпретаційних практик) виявлено специфіку українського мелодизму, роль фольклорних інтонацій у формуванні академічного стилю, а також розкрито новітні тенденції сучасної композиторської практики.

Робота поєднує історичний та компаративний підходи з аналітичним розглядом музичних текстів і виконавських практик, що дозволяє глибше зрозуміти місце флейтового концерту в культурному просторі та його роль у формуванні національних і європейських музичних традицій.

У процесі дослідження використано наступні **методи**: історико-стильовий, жанрово-типологічний, порівняльно-аналітичний (компаративний), структурно-аналітичний (музично-текстологічний), виконавсько-інтерпретаційний, а також застосовано культурологічно-герменевтичний підхід.

Практичне значення кваліфікаційної роботи полягає у порівнянні передумов формування та особливостей жанру флейтового концерту в українській та європейській композиторській творчості, а також

формулюванні рекомендацій для подальших досліджень флейтових концертів, та окреслено поради (рекомендації) для педагогів, виконавців та композиторів флейтових концертів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження пройшли апробацію на конференціях:

- 1) 4-й Міжнародній науково-практичній конференції: «Scientific research: modern challenges and future prospects». MDPC Publishing. Munich, Germany. 18-20 листопада 2024 р. [4].
- 2) 4-й Міжнародній науково-практичній конференції: «Science and technology: challenges, prospects and innovations». CPN Publishing Group. Osaka, Japan. 28-30 листопада 2024 р. [3].
- 3) XIII Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів і аспірантів: «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури». Київ: Київський столичний університет імені Б. Грінченка, 23 травня 2025 р.

За результатами дослідження опубліковано матеріали у двох збірниках конференцій. А також опубліковано (у співавторстві з проф. О. Олексюк) статтю у науковому журналі «Молодий вчений», 2025р. [42].

Структура кваліфікаційної роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки. Основна частина роботи викладена на 88 сторінках. При підготовці кваліфікаційної роботи використано 74 джерела.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XVII — XXI СТОЛІТЬ

1.1. Теоретико-методологічні підходи до вивчення жанру концерту для флейти

Мистецтво флейтового концерту упродовж кількох століть залишається одним із найтонших та водночас найвиразніших засобів самореалізації європейської й української музичної культури. Флейта, що походить із найдавніших духових інструментів людства, пройшла тривалий шлях від народних форм до академічної сцени, де вона набула статусу солюючого інструмента, спроможного відтворити найрізноманітніші емоційні й образні світи. Жанр концерту для флейти посідає особливе місце у цьому процесі, адже він поєднує не лише композиторську винахідливість та інструментальну техніку, але й виконавську інтерпретацію, яка завжди віддзеркалює індивідуальність музиканта.

Жанр концерту в європейській музичній культурі від самого свого виникнення був простором зустрічі двох засадничих начал — сольного, індивідуалізованого висловлювання та колективного, оркестрового звучання. У фундаментальних працях з історії інструментального концерту підкреслюється, що концерт як форма виникає там, де музика потребує драматургії “порівняння”, “зіставлення” та “публічної демонстрації” виконавських можливостей інструмента [58; 61]. Саме тому вже в бароко поруч зі скрипковим з’являється й флейтовий концерт: поперечна флейта, що в цей час технічно вдосконалюється, виявляється цілком придатною для сольного протиставлення оркестру і для віртуозної риторики, про що свідчать каталоги флейтових концертів до середини XIX ст. [60].

Під флейтовим концертом у цій роботі доцільно розуміти не просто будь-який твір для флейти з оркестром, а закріплену в європейській традиції різновидність інструментального концерту, у якій флейта виступає як

провідний носій образу, а оркестр — як рівноправний або ієрархічно підпорядкований партнер. Така дефініція дає змогу охопити як барокові взірці (A. Vivaldi, J. B. de Boismortier, G. Ph. Telemann) [55], так і класицистичні форми з розвиненим сонатним мисленням (W. A. Mozart) [65], і модерністські чи неоавангардні зразки XX–XXI ст., у яких флейта перестає бути “граційним” голосом і набуває драматичного чи навіть архетипного виміру (пор. Nielsen, 1926; див. Fanning, Assay, 2020).

Водночас уже сучасні дослідження українських авторів показують, що флейтовий концерт у національному контексті не обмежується простим наслідуванням європейських моделей, а вибудовує власний мелодико-інтонаційний код, пов’язаний з пісенністю та фольклорним мелосом [42; 44; 45]. Це означає, що поняття жанру в цій роботі має бути еластичним: воно повинно вміщувати твори, які зберігають тричастинну концертну форму, і твори, де концертність реалізується через діалог, через наскрізну драматургію або через концентричне розгортання тембрових шарів.

Доцільно наголосити, що предметом даного дослідження був не лише “музичний текст” як такий, але й виконавське висловлювання [43], адже саме у флейтовому концерті межа між написаним і реально зіграним особливо тонка: велика частина експресії реалізується через дихання, артикуляцію, темброві переходи, які в нотах подані лише як натяк. Щоб такий предмет дослідження описати коректно, потрібно спиратися не на один, а на комплекс методів, а саме:

- історико-стильовий,
- жанрово-типологічний,
- порівняльно-аналітичний (компаративний),
- структурно-аналітичний (музично-текстологічний),
- виконавсько-інтерпретаційний,
- культурологічно-герменевтичний підхід.

Далі розглянемо особливості застосування цих методів більш детально.

Отже, історико-стильовий метод дозволяє простежити поступ флейтового концерту від барокового риторичного зразка до модерністського драматургічного типу, зіставляючи його з еволюцією інструмента (див. історичні ресурси про Schwedler-флейти та барокові *traverso*) [3; 8; 15]. Саме цей метод, при виконанні нами дослідження, надихнув на внутрішню логіку поділу розділу 1 на підпункти за епохами.

Жанрово-типологічний метод дозволяє виокремити типи концертів:

- за формою (тричастинний/одночастинний);
- за роллю оркестру;
- за домінуючим інтонаційним джерелом.

Порівняльно-аналітичний (компаративний) метод безпосередньо впливає з заявленої в роботі мети — зіставити українські концерти з європейськими. На рівні джерел він спирається на роботу Gronefeld (1992 р.) [60], на огляди сучасного репертуару (Toff, 1996) [73], а з українських джерел: на роботи М. Перцова, О. Олексюк–В. Балабанов, В. Степурка, А. Сімферовську [42; 44; 46; 47]. Це дає можливість показати не лише “слідування” європейським моделям, а й діалог з ними.

Структурно-аналітичний (музично-текстологічний) метод особливо необхідний при розгляді конкретних концертів (Вівальді, Ібер, Нільсен, Пендерацький), коли треба показати, як саме композитор розміщує сольні епізоди, як відбувається каденція, яка роль оркестрових риторнеллі¹.

Виконавсько-інтерпретаційний метод впливає і з власної практики, і з літератури на кшталт Toff (1996) [73], і з українських праць про виконавське висловлювання Опарик (2010) [43]: концерт для флейти не може бути описаний тільки як “твір”, він завжди є ще й “ситуацією звучання”. Цей метод дозволяє вивести у висновках до розділу 1 невеликий блок “методичних орієнтирів”.

Культурологічно-герменевтичний підхід потрібен, щоб пояснити, чому в ХХ–ХХІ ст. флейтовий концерт так активно звертається до образу

¹ Риторнеллі (італ. *ritornello* — «повернення») — це повторювані оркестрові розділи, які чергуються із сольними епізодами в структурі барокового концерту, кантати або арії.

“внутрішнього голосу”, “архетипу” або “пам’яті стилю” — це добре видно в аналізі концерту Нільсена (Fanning, Assay, 2020) та в статті про Пендерацького (Karapinar, Ekmektsoglou, 2023) [62].

1.2. Формування та кристалізація жанру концерту для флейти в період XVII — XVIII ст.

В епоху бароко, близько XVII - перша половина XVIII ст., відбувається жанрова кристалізація інструментальної музики а також зростає роль сольних інструментів. У цей час серед різноманітної інструментальної палітри композиторів того часу з’являється, і посідає одне з провідних місць, поперечна флейта (*traverso*). Як зазначається в одному з досліджень, “в епоху Відродження та Бароко флейта здобула популярність як сольний інструмент і почала еволюціонувати до сучасної форми”. Насамперед цьому сприяли і технічні вдосконалення інструменту, так і зміни культурного середовища: формування придворної системи меценатства, поява “королівських” музичних капел при замках, а також зростання зацікавленості шляхти у вишуканій інструментальній музиці (Barbier, 2002) [56].

За таких умов флейта стала уособленням аристократичної вишуканості: вона «стала улюбленим інструментом при дворах європейських монархів», а її «ніжний, тонкий звук вважався втіленням елегантності» (Quantz, 1752; Hotteterre, 1707). Флейтові партії часто виконувалися на приватних камерних зібраннях придворної еліти, а самі флейтисти були «часто прикріплені до королівських домів». Підтримка знаті надавала флейті високий соціальний статус: знання гри на флейті вважалося знаком вишуканості та інтелектуальної освіти. Унаслідок цього придворні капели створювалися з метою показових виступів, зокрема за участі самої монархії (прикладом є король Фрідріх II Пруський, який став учнем Й. Й. Кванца і сам писав флейтові сонати). Водночас з початку XVIII століття завдяки росту музичної освіти при аристократії з’явилися друковані методики і підручники гри на

флейти – як от «Versuch» Кванца (1752 р.) – що сприяло подальшому підвищенню її технічної та музикальної освіченості.

Зростання самої оркестрової практики також створювало сприятливі умови для сольного концерту. У XVIII столітті оркестр перетворювався з камерного супроводу на комплексний ансамбль із різних груп інструментів. Уже до сер. XVIII ст. флейта стала одним із перших духових інструментів, який почали включати до складу струнних оркестрів як виконавчий інструмент і як сольний. Поступове ускладнення оркестру (ширший струнний склад, поява остинато) і видовищність концертного жанру стимулювали композиторів долучати нові інструменти у сольній ролі. Особливо характерним є перехід від старого жанру кончерто гроссо² до сольного концерту для окремого інструмента: саме до цього часу належать класичні концерти для скрипки, а за ними – й для флейти. У цьому аспекті натхнення надав італійський стиль Вівальді з його чіткою риторикою сольного голосу проти оркестрових рефренів. Згадуючи зустріч із концертами Вівальді, німецький композитор Й. Й. Кванц писав про «розкішні риторнеллі Вівальді», що слугували йому зразками в майбутній творчості. Відтак і флейтовий концерт поступово оформився за зразком скрипкового: від тричастинної форми до розгорнутих риторно-темпових циклів та солуючих епізодів з віртуозними проявами.

Технічна еволюція самого інструмента була не менш важливою передумовою. Барокова поперечна флейта (*traverso*) вже значно відрізнялася від давніших типових флейт із простим циліндричним каналом без ключів. По-перше, флейти бароко мали конічний внутрішній канал, що давало ширший діапазон звуку і кращий регістр до високих нот. По-друге, вони ставали більш збалансованими та резонансними завдяки продуманому співвідношенню довжин суглобів. При цьому використовувався від одного до

² Кончерто гроссо (*concerto grosso* дослівно з італійської — великий концерт, у множині — *concerti grossi*) — музичний жанр, що виник у барокову епоху, різновид інструментального концерту, в якому музичний матеріал розподілено між невеликою групою солістів (*concertino*) і повним оркестром (*ripieno*).

двох клапанів-ключів (ре# та соль#) для побудови напівтонів: наприклад, Кванц був одним із перших, хто додав до флейти другий ключ (соль#) і розробив регульований висувний механізм для точного налаштування інструмента. Такі удосконалення надали флейті значно вищу виразність динаміки та інтонаційної гнучкості – поступово «відкрили нові експресивно-динамічні можливості її звучання» (Schwedler Flutes, 1885, 1895).

Новий статус флейти в епоху бароко відразу ж позначився на жанрових новаціях. Перші сольні концерти для поперечної флейти створили італійські композитори. Передусім Антоніо Вівальді, який 1728–29 рр. опублікував збірник шести флейтових концертів Ор. 10. Як відзначають дослідники, «Вівальді був одним з перших, хто написав концерти для поперечної флейти», відкривши для неї «нові експресивно-динамічні можливості звучання». У своїх творах (наприклад, знамениті концертні цикли “Зима”, “Гарделліно”) він оспівував можливості інструмента – витончені трелі, плавне ліричне звучання тощо. Французький композитор Жозеф Боден де Буамортє також зробив вагомий внесок у розвиток флейтового концерту у Франції, упровадивши італійський концертний стиль. Зокрема, він видав «Шість концертів для п’яти флейт» Ор. 15 (Париж, 1727), що стали першими у Франції концертами для поперечної флейти в італійському стилі. У своїй музиці Буамортє підкреслював легкість і граційність флейтового тембру, характерні для французького стилю гросо.

У Німеччині і сусідніх регіонах популярність барокової флейти підхопили Йоганн Себастьян Бах і Георг Філіп Телеман. Бах часто включав флейту в оркестрові сюїти та кантати (наприклад, друга Оркестрова сюїта H-moll BWV 1067 для трьох флейт і струнних), а також до дуетного концерту (Бранденбурзький концерт №5, де флейта виступає поруч зі скрипкою й клавесином). Телеман, знаний флейтовий віртуоз, написав численні концерти та фантазії для соло-флейти з оркестром і клавесином, заклавши широкий навчальний та концертний репертуар для флейтистів. Загалом склад ідейного кола німецьких композиторів з 1730-х рр. показав, що на творчість Баха,

Телемана та членів Дрезденської капели сильно вплинули саме Вівальді та італійський стиль. Фактично, як писав сам Кванц, багато німецьких музикантів (Бах, Телеман тощо) «натхненні концертами Вівальді, звернулися до жанру концерту».

Нарешті, квінтесенцією барокової флейтової традиції стали твори Йоганна Йоахіма Кванца – німецького композитора і флейтиста, учня та учителя монархів. Він написав сотні флейтових сонат і концертів і видав ґрунтовне керівництво з гри на флейті (Versuch, 1752). У цих працях Кванц пропагував граціозний вишуканий стиль гри (galant) і водночас закріплював солюючу роль флейти: його концерти з великою оркестровою підтримкою і водночас витонченими фразами для виконавця віддзеркалюють ідеал епохи. Таким чином, поєднання технічних новацій (покращений інструмент), підтримки меценатів (придворні музичні капели) і естетичних уподобань бароко (контрасти, експресія, мелодійність) сприяло тому, що флейта остаточно утвердилася у новому статусі сольного концертного інструмента. Вища організація оркестру і музичної освіти бароко забезпечили умови для написання чіткого флейтового концерту – жанру, що народився завдяки поєднанню цих соціокультурних, технічних і художніх передумов.

Аналіз Концерту для флейти ре мажор RV 428 «II Gardellino» Антоніо Вівальді (збірка “Концерти для флейти, Op. 10”, приблизно 1728–1729).

Історико-культурний контекст створення

У першій третині XVIII століття жанр сольного інструментального концерту переживав бурхливе становлення та розквіт. Завдяки зусиллям композиторів Венеції, зокрема Антоніо Вівальді, концерт як жанр перетворився на основну форму вираження віртуозного інструменталізму. Вівальді був не лише видатним скрипалем і композитором, а й педагогом і теоретиком, який у своїх концертах сформулював стійкі формальні та виразові принципи.

Концерт «II Gardellino» («Щиглик») увійшов до другої в історії друкованої збірки флейтових концертів (після французьких концертів Ж. Б. Буаморт'є). Сам

цикл *Concerti a Flauto traverso, Op. 10* було надруковано в Амстердамі у видавця Ле Клерка, що вже свідчить про міжнародне визнання композитора.

Як зазначає дослідниця О. Гулик (2021), «у творчості Вівальді флейта вперше набула такого самостійного художнього статусу, коли її не лише допустили до сольного голосу, але й вивели на передній план зображально-психологічної експресії»[12].

Назва концерту «II Gardellino» («Щиглик») відсилає до жанру зображальної музики. Цей концерт належить до програмних творів, які передають особливості поведінки або звуків певного персонажа — у цьому випадку спів пташки-щиглика. Традиція музичного зображення птахів була розповсюдженою в бароко (порівняймо з «Зозулею та солов'єм» Г. Генделя, або ж «Весною» з Пір року самого Вівальді), проте «Gardellino» — один із перших, де це втілено засобами флейтової техніки.

Птах у цьому творі — не просто декоративна алюзія, а повноцінна метафора живої природи, спонтанної, радісної, непередбачуваної, якої в добу бароко прагнули наслідувати в мистецтві.

Загальна характеристика:

- тональність: Ре мажор (типова для блиску духових інструментів, зокрема флейти);
- склад: флейта соло, струнні, клавесин і віолончель;
- форма: тричастинна (Allegro – Cantabile – Allegro);

I частина — Allegro

Початок першої частини — один із найвідоміших флейтових вступів XVIII століття. Вже з перших тактів соліст «імітує» щебетання пташки за допомогою швидких форшлагів, повторів і легато-арпеджіо, що зринають над стриманою гармонічною опорою струнних. Ця фігуративна тема повторюється, варіюється, переривається так ніби птах щебече з різних точок саду.

Структура частини побудована за ритурнельним принципом: фрагменти оркестрової теми чергуються з імпровізаційно-стилізованими флейтовими епізодами. Такий принцип типовий для італійського барокового концерту,

проте Вівальді у цьому випадку надає флейтові виняткову свободу — соліст має майже повний простір для звукової фантазії.

Варто підкреслити також тематичну єдність частини: ритуфельна тема й епізоди споріднені інтонаційно, що демонструє високу логічність мислення композитора.

Технічна складність у цій частині реалізована через застосування форшлагових тремоло, арпеджіо на широких інтервалах, трелі, гра в крайніх регістрах, що вимагає як легкості пальців, так і повного контролю над диханням.

II частина — *Cantabile*

Ця частина контрастує з попередньою ліричним, вокальним *Adagio*, близьким до аріозо. Тут немає зображальності — лише щира, співуча мелодія, що розгортається у високому регістрі флейти, з мінімальною підтримкою оркестру.

Cantabile, що буквально перекладається як «співуче», підкреслює людську природу інструмента: тепер флейта не «птаха», а «голос», що висловлює стан тиші, внутрішньої зосередженості. Мелодія розвивається у повільному темпі, з довгими фразами, риторичними паузами та динамічними відтінками, які вимагають глибокої музичної виразності від виконавця.

III частина — *Allegro*

Фінал повертає слухача до життєрадісної, майже ігрової атмосфери. Ця частина написана у формі рондо з фрагментарною ритфельною структурою, з короткою танцювальною темою. Тут Вівальді знову використовує свій фірмовий прийом: чітке чергування між *tutti* і *solo*, при цьому кожен сольний епізод подає нові способи прикрашання та варіацій початкової теми.

Ця частина є віртуозним викликом для флейтиста через швидкі стрибки, складні аплікатурні фігурації в крайніх регістрах, тремоло, гармонічні модуляції. Усі ці аспекти створюють ефект стрімкого польоту, закриваючи концерт на ноті витонченої радості.

Концерт «II Gardellino» Вівальді став не лише технічним проривом у розвитку флейтового концерту, але й поворотною точкою в естетиці інструментального жанру. Він заклав традицію флейтового солюючого голосу, зобразив флейту як повноцінного носія художнього змісту та передав дух епохи бароко — з її пошуком краси, натхнення, природи і музичного риторичного жесту.

Виконавська практика барокової доби становить особливий пласт музичної культури, де інтерпретація твору була не менш важливою, ніж сам нотний текст. Для концертів для флейти це мало вирішальне значення, адже інструмент ще перебував на етапі свого становлення: поперечна флейта (*traverso*) відрізнялася м'яким, дещо приглушеним тембром, обмеженим діапазоном і складнощами інтонування. Саме тому інтерпретатор мав шукати шляхи досягнення виразності, поєднуючи технічні можливості інструмента з бароковою риторикою музичного висловлювання.

Одним із провідних аспектів виконавської інтерпретації була артикуляція. Барокова традиція вимагала чіткої мовленнєвої логіки у фразуванні: звуки трактувалися як «слова» музичної мови. Це зумовлювало активне використання різноманітних прийомів атаки звуку (наприклад, «*ti-gi*», «*du-ru*») для імітації природного мовлення. Інтерпретатор мав ретельно добирати характер артикуляції, залежно від афекту, який виражався у музиці.

Важливу роль відігравали динамічні контрасти. Оскільки *traverso* мав обмежені можливості поступової динаміки, виконавці досягали виразності через акцентування окремих нот та гнучке використання тембрових відтінків різних регістрів інструмента. Особливе значення надавалося «*affettuoso*» звучанню у повільних частинах, де флейта постає як «голос душі», здатний передавати найтонші психологічні стани.

Не менш суттєвою складовою була імпровізація. У барокових концертах сольні епізоди рідко виконувалися буквально за нотами; виконавці збагачували їх орнаментикою, додатковими каденціями, варіаційними прикрасами. Саме це надавало інтерпретації індивідуального характеру та

створювало ефект «живого» музичного мовлення. Яскравим прикладом є традиція прикрашання концертів Вівальді, де флейтисти розгортали мелодичну лінію у вигляді імпровізованих колоратур, підкреслюючи віртуозність та емоційність.

Особливого значення набувала співпраця соліста з оркестром. Виконавська інтерпретація передбачала діалог, у якому оркестр не просто супроводжував, а створював драматургічне тло для сольних висловлювань. Саме чергування tutti й сольних епізодів формувало риторичну напругу, що вимагала від інтерпретатора тонкого відчуття балансу між сольним і ансамблевим початках.

Таким чином, виконавська інтерпретація флейтового концерту бароко була багатовимірним процесом, що поєднував технічну винахідливість, орнаментальне мислення, тонке фразування і риторичну виразність. Вона виходила далеко за межі нотного тексту, перетворюючи його на живе мистецтво моменту. Для сучасного флейтиста звернення до цієї традиції означає не лише реконструкцію історичного стилю, а й пошук власної інтерпретаційної індивідуальності, заснованої на поєднанні барокової риторики та особистісного музичного переживання.

Епоха класицизму в музичній культурі Західної Європи (друга половина XVIII ст.) позначилась загальною тенденцією до впорядкування музичної форми, гармонічної логіки та формування жанрових канонів. На зміну пишному бароковому стилю прийшов витончений, пропорційно врівноважений музичний світ, у якому соліст і оркестр взаємодіяли не як антагоністи, а як рівноправні учасники художнього процесу. Цей стиль, відомий як віденський класицизм, об'єднав таких композиторів, як Й. Гайдн, В.А. Моцарт і Л. ван Бетховен.

У цьому контексті жанр концерту для флейти зазнав істотної трансформації. Якщо в епоху бароко він тяжів до ритурнельної форми, з яскраво вираженим контрастом між оркестровими тутті та сольними епізодами, то в добу класицизму концертна форма набула рис сонатного

мислення. Це виражалося у структурній чіткості, тематичному розвитку, тональній рівновазі та вираженому діалозі між флейтою та оркестром.

Упродовж XVIII століття відбувалися важливі вдосконалення конструкції поперечної флейти. Від одно- й двоключової барокової *traverso* майстри поступово переходили до багатоключових дерев'яних флейт, що мали ширші технічні можливості, покращену інтонацію в усіх тональностях, а також нові артикуляційні засоби. У працях українських дослідників зазначається, що зростання рівня майстерності виконавців і розвиток оркестрової культури сприяли поширенню флейти як солюючого інструмента в концертному жанрі.

Крім того, саме в епоху класицизму сформувався естетичний образ флейти як інструмента ліричного, витонченого, «жіночого», здатного передавати як м'який пасторальний настрій, так і граціозну віртуозність. Цей образ став особливо близьким композиторам Відня, Зальцбурга, Берліна та Маннгейма — центрів флейтової культури XVIII ст.

Також на відміну від барокового концерту з риторнельною формою, концерт класицизму набуває тричастинної структури з чіткою логікою:

I частина — *Allegro* у формі сонатного алегро, де виклад і розвиток тематичного матеріалу демонструють гнучку взаємодію соліста та оркестру;

II частина — *Adagio* або *Andante*, часто в кантиленному характері, з м'яким ліризмом;

III частина — швидкий фінал (*Allegro*, *Rondo* або *Allegro assai*) з танцювальними чи віртуозними рисами.

Концертний жанр стає місцем, де відбувається «зустріч» сольної виразності з оркестровим контекстом, що надає особливої гнучкості виконавській інтерпретації.

Одним із перших композиторів, хто сформував перехідний тип концерту від бароко до класицизму, був Карл Філіп Емануель Бах. Його концерти для флейти відзначаються драматизмом, виразною мелодикою та ранньокласичними рисами форми. Також суттєвий внесок зробив Карл

Стаміц, представник Маннгеймської школи, який створив низку флейтових концертів у витонченому, блискучому стилі.

Втім, найбільш канонічним і впливовим композитором флейтового концерту в епоху класицизму безперечно став Вольфганг Амадей Моцарт.

Аналіз Концерту для флейти соль мажор, К.313, В.А. Моцарта

Концерт для флейти з оркестром соль мажор, К.313 (1778) був написаний Моцартом на замовлення нідерландського флейтиста-аматора Фердинанда де Жана під час перебування композитора в Маннгеймі. Вважається, що твір спочатку замислювався як адаптація гобойного концерту композитора, проте став оригінальним і надзвичайно вишуканим зразком флейтової літератури.

I частина — Allegro maestoso

Перша частина має форму сонатного алегро з типовим для Моцарта тематичним дуалізмом: перша тема урочиста, з ясною мажорною інтонацією, звучить в оркестровому вступі (експозиція); друга тема лірична, більш «співуча», розгортається у сольній партії флейти.

Між ними відбувається постійна «гра» між оркестром і солістом, з великою увагою до балансу фактури. У розробці використано техніку фрагментації тем, послідовних модуляцій, віртуозних пасажів, трелей і діалогів. Каденція перед кодою залишена відкритою, що дає можливість виконавцю імпровізувати в межах стилю.

II частина — Adagio non troppo

Ця частина написана у ре мажорній тональності субдомінанти, що створює ефект гармонійної стабільності та розслабленості. Флейта співає аріозну, майже вокальну мелодію з плавним диханням, делікатною динамікою та ніжною оркестровкою. Моцарт використовує тут мистецтво простоти, де кожна фраза немов «дихає» природною музичною логікою.

III частина — Rondo (Tempo di Menuetto)

Фінал концерту написаний у формі рондо, проте також витриманий у манері граціозного менуету. Головний тематизм цієї частини танцювально-

жартівливий, натомість епізоди більш розкуті, з включенням стрибків, арпеджіо а також контрастних ритмів. Стилiстично ця частина має свiтлий, нави́ть галантний характер, що дозволяє флейті блискуче завершити концерт з легкістю та без тиску «вiртуозного героїзму».

Концерт для флейти в епоху класицизму набув нової функції не як демонстрація технічної майстерності, а як інтелектуально-естетичний діалог між інструментом і оркестром. Завдяки зусиллям композиторів, особливо Моцарта, жанр концерту став витонченим мистецьким жестом, де флейта постала як повноцінний носій ідей, образів та людських почуттів.

Концерт соль мажор К.313 — це не лише один із найвидатніших флейтових концертів XVIII століття, але й еталон музичної риторики класицизму, приклад рівноваги, досконалості форми та ніжної, людяної краси звучання флейти.

Класицизм утвердив для флейти інший тип музичного мовлення, ніж бароко: чутлива кантилена, врівноважена форма, ясність риторики та інтелігентний діалог із оркестром. Для інтерпретатора це означає пріоритет логічного фразування, чистоти інтонації та стилістично вмотивованої віртуозності без «перевантаження» орнаментикою. Базові уявлення про фразування, дихання, аплікатуру й орнаментацию передають класичні методики кінця XVIII ст.: трактат Й. Й. Кванца (1752), «Méthode» Ф. Дев'єна (1794) і підручники Й. Г. Тромліца (1791; 1800), які детально описують артикуляцію, роботу язика, «натуральні» та «штучні» аплікатури, а також міру вживання прикрас.

Класична стилістика вимагала «мовної читабельності» тем — від короткого мотивного членування до довгої кантилени у повільних частинах. Традиція «мовленнєвих» складів для атаки звуку (на кшталт tu–du, ti–ri) зберігається, але метою стає не контраст афектів, а збалансована прозорість. У трактатах і посібниках наголошується на логіці ліг (slur) та їх ритмічному акцентуванні; джерела доби (включно з Л. Моцартом щодо загальної артикуляційної практики) вказують, що ліги читаються як сенсові

об'єднання, а остання нота під лігою часто легше знімається — прийом, що впливає на «граматику» фрази. Сучасні дослідження історичної практики кінця XVIII ст. деталізують трактування легато/стакато та «артикульованого легато» в темпах *Allegro*.

Класична школа виховує економну й непомітну дихальну техніку; паузи й цезури мають бути органічними до гармонічного плану та пунктуації фрази. Ранньокласичні й перехідні методики (Тромліц, Дев'єн) рекомендують помірне або вибіркове вібрато як нюанс, а не постійний «тембровий фон»; пріоритет — на рівності звучання регістрів і чистоті атаки. Дослідження щодо «простих систем» флейти (1790–1850) підтверджують, що контроль дихання та міра вібрато трактувалися набагато стриманіше, ніж у пізніші епохи.

У класичну добу сольний репертуар виконувався на дерев'яних багатоключових флейтах (ще до реформи Бьома), із «простою» системою, не тотожною пізнішій механіці XIX ст. Це накладає нюанси на штрихи (особливо у швидких пасажах з перехрестям аплікатур), темпові вибори та інтонаційну стратегію в тональностях із «незручними» знаками. Порівняння трактатів (Кванц, Тромліц) і практичних «методів» (Дев'єн) допомагає інтерпретатору збалансувати технічну швидкість із ясністю мотивного рельєфу та чистотою інтонації.

На відміну від барокової «імпровізаційної щедрості», у класицизмі прикраси виконують структурно-виразову, а не демонстративну функцію. Морденти, форшлаги, аподжиятури та «переходи» мають підкреслювати гармонічний план і синтаксис періоду. Каденції у першій частині (перед tutti каденційної домінанти) мають бути стилістично «органічними» — короткими або середньої тривалості, з опорою на тематичний матеріал, без надмірної віртуозної експансії; сучасні дослідження спеціально аналізують класичні моделі каденцій і підказують способи їх побудови для флейтистів.

Ідеальне співвідношення соліста з оркестром та їх темпи — це рівноправний діалог: оркестр не лише «супровід», а партнер, який задає динамічні тераси, відповіді та перехідні зони. Темпові співвідношення в тричастинному циклі (*Allegro* —

Adagio/Andante — Allegro/Presto або Rondo) обираються з урахуванням прозорості фактури й артикуляційної читабельності; «швидко, але ясно» — ключовий принцип. Практичні рекомендації щодо темпу і стилю для Концерту G-dur K.313, В.А. Моцарта дають сучасні виконавські посібники, що узгоджуються з історичними принципами ясності тексту, легкості атаки та «співочої» кантилени другої частини.

Інтерпретація класичного флейтового концерту — це мистецтво міри: виразність через ясність, технічність через прозорість, прикраса через сенс. Читання трактатів Кванца, Тромліца й Дев'єна та врахування сучасних досліджень щодо артикуляції, каденцій і темпових співвідношень дозволяє сформувати історично автентичне, але живе звучання: з кантиленною інтонацією, органічним диханням, тонким динамічним рельєфом і повагою до пропорцій форми.

1.3. Нові тенденції у розвитку жанру концерту для флейти XIX – XX століття

Початок XIX століття ознаменувався глибокими зрушеннями в європейській культурі, які не могли не позначитися на музичному мисленні композиторів. Історичний контекст Романтизму був сформований на перетині двох протилежних імпульсів: інтелектуального розчарування в класицистському ідеалі гармонії та інтуїтивного потягу до внутрішньої, психологічно загостреної художньої правди. Якщо доба Просвітництва вірила в силу раціональної форми й об'єктивної краси, то Романтизм привніс у мистецтво нову цінність — особистість із її поривами, емоціями, відчуттям часу й вразливістю душі.

У цих обставинах музика набула статусу найбільш «метафізичного» з мистецтв. Тобто вона не зображувала, а промовляла із глибини свідомості. Зміни торкнулися як форми, так і змісту жанрів. Концерт, традиційно орієнтований на публічність, змагання, ефектність, почав переосмислюватися в бік камерності, емоційної щільності, суб'єктивного висловлювання. Пріоритет набули інструменти з «голосовою» або «ліричною» природою —

фортепіано, скрипка, віолончель. Флейта, незважаючи на свою темброву витонченість, на той час залишалася на периферії концертного репертуару.

Важливим історичним чинником, що вплинув на перспективи флейтового концерту в романтичну добу, була недосконалість конструкції інструмента до середини XIX століття. Ранні романтики працювали з флейтами старого типу, з обмеженим динамічним і технічним потенціалом, що не відповідало вимогам масштабної, оркестрово насиченої драматургії. Лише винахід Теобальда Бема (1832) — система металевих клапанів, удосконалена геометрія корпусу, стандартизовані отвори — відкрив для флейти нову добу. Вона почала звучати точніше, рівніше, голосніше й виразніше, а отже й стала придатною для сольного концертного виконавства в умовах великого симфонічного оркестру.

Утім, стилістичні трансформації жанру флейтового концерту в епоху романтизму відбувалися повільно. У той час як фортепіанний концерт перетворювався на епічну драму особистості проти світу (у Шопена, Ліста, Брамса), а скрипковий — на музику пристрасті, емоційного жесту, сценічної експансії, флейтовий концерт залишався здебільшого у сфері поетичного споглядання, ліричної рефлексії, стилізованої віртуозності. Більшість композиторів зверталися не до повноформатної тричастинної структури, а до мініатюрних форм — фантазій, варіацій, імпровізацій на популярні оперні теми, які мали яскраво виражений концертний характер, але не були «концертами» в строгому сенсі.

Втім, у цій уповільненій, камерній еволюції жанру кристалізувалися нові підходи до флейтового мислення: підвищена увага до дихання, нюансування, внутрішньої інтонації, метафоричного забарвлення фраз. Це поступово привело до появи повноцінних концертних опусів наприкінці століття — зокрема, концерту Карла Рейнеке (1908), який став своєрідним «епілогом» флейтового романтизму, останнім великим зразком жанру до модерністського оновлення у XX столітті.

Таким чином, історичні передумови романтичного флейтового концерту виявляються складними і неоднозначними. З одного боку — технічні обмеження, зміна музичних пріоритетів, зосередження на інших інструментах; з іншого — поступове звільнення флейти від функції «оркестрового голосу» й рух до її автономії як носія ліричного, психологічного, часом — наративного, описового, змісту. Саме в цій поступовій стилістичній трансформації й закладено основу для модерністської естетики флейтового концерту, що згодом постане як простір індивідуального жесту, гри й внутрішньої драматургії.

Попри те що доба романтизму не подарувала флейтовому концерту тієї масштабної жанрової репрезентації, якою могли похвалитися фортепіанна, скрипкова чи віолончельна концертні традиції, саме в цьому столітті флейта здобула нову естетичну якість — камерну глибину висловлювання, здатність говорити про інтимне, особистісне, душевно вразливе. Романтична флейта — це не інструмент демонстративної сили, а голос дотику, подиху, внутрішньої пам'яті. І саме у камерній зоні флейтовий концерт у цей період відкриває свої справжні можливості.

Однією з причин такої еволюції стала стилістична переорієнтація романтичного мистецтва на суб'єктивне переживання, на поезику миттєвості, настрою, стану. Флейта як інструмент з її світлим, іноді майже «внутрішнім» звуком, природно поєднувалася з цією чутливістю. Проте масштабні симфонічні форми, що вимагали масивного оркестрового звучання, часто вступали у конфлікт з природою інструмента. Тому багато композиторів свідомо обирали камерну подачу як єдино доречну сцену для флейтового концерту, що поєднує в собі сольний жест і довірливу розмову з оркестром.

Зокрема, Романс для флейти з оркестром (ор. 37) Каміля Сен-Санса, хоча й не є класичним концертом, яскраво ілюструє саме цю лінію розвитку. Музика твору надзвичайно пластична, вона не демонструє технічної еквілібристики, але розгортає емоційний простір ніжності, світлої меланхолії, ліричної сповіді. Сен-Санс обирає просту, але проникливу форму, де

оркестровий супровід делікатно окреслює тональні контури, створюючи простір для розкриття флейтової «мови». Це не арена — це ніби вікно у внутрішній ландшафт виконавця.

Аналогічно, Концерт для флейти фа-мінор (ор. 38) Фердинанда Бюхнера, написаний 1863 року, також свідомо уникає гіпердраматичних рішень, натомість пропонує зважену, лірично-розгорнуту структуру, у якій тембр флейти подано як носій співочої інтонації. Тут важлива не лише мелодія, а й дихальна логіка, інтонаційне «мислення» інструмента. Оркестр відіграє підлеглу роль, не накладаючи симфонічного тиску, а створюючи текстурну рамку для флейтового висловлювання.

Такі твори формують цілісну естетичну модель — «камерного концерту», у якому флейта виступає не як демонстратор сили, а як виконавець душевного монологу, здатного розгортати наратив не через напругу, а через тонке інтонаційне забарвлення, через внутрішню динаміку пауз, дихання, нюансування. Флейтовий концерт тут постає не стільки подією, скільки інтимним актом присутності і саме в цьому полягає його унікальність у добу романтизму.

Варто підкреслити, що такий камерний підхід зовсім не означає звуження жанрового потенціалу. Навпаки, в цих творах формується нова ідея концертності: не в зовнішньому змаганні, а в глибокому слуханні, у діалозі не лише з оркестром, а й із тишею, з диханням, із простором. Це — концерт як внутрішній стан, як можливість звернутися до слухача не силою, а щирістю. І саме тому флейтові концерти цього типу виявилися надзвичайно стійкими в репертуарі: вони не прив'язані до історичної моди, бо апелюють до універсального людського.

Отже, камерна виразність флейтового концерту в епоху романтизму не була його слабкістю, вона стала новим рівнем глибини. Саме тут, на межі між інтимністю і публічністю, між виконавським жестом і філософським роздумом, жанр віднайшов свої неповторні інтонації. І хоча романтизм не дав жанру флейтового концерту

чисельної слави, він залишив нам його найніжніші, найщиріші голоси — ті, що не кричать, а чекають, щоб їх почули.

Упродовж XIX століття, попри певне згасання жанрової активності у жанрі флейтового концерту відбулися принципові зрушення, що заклали основу для подальшого розвитку жанру у XX столітті. Одним із ключових чинників стала технічна реформа інструмента ініційована Теобальдом Бемом. Його нова система клапанів забезпечила флейті рівномірність інтонування, ширший динамічний діапазон і технічну гнучкість, що дало змогу композиторам розглядати її як повноцінний сольний інструмент у симфонічному контексті.

У відповідь на ці зміни розширився й стилістичний спектр флейтової музики. Композитори, зокрема К. Рейнеке, К. Сен-Санс, Ф. Бюхнер, В. Попп, почали активніше розвивати нову флейтову мову: легку, пластичну, співучу, здатну передавати не лише декоративний блиск, а й інтимну ліричність, драматичну напругу, внутрішню емоційну динаміку. Оркестрова тканина у флейтових концертах цієї доби стає прозорішою, камернішою, аби не змагатися з флейтою, а підтримувати її лінію у спільному художньому жесті.

Таким чином, попри відносну кількісну обмеженість, флейтовий концерт у добу романтизму переживає якісне оновлення: розширюються його технічні рамки, формується нова виконавська риторика, закладаються основи майбутнього модерністського звучання. У цій камерній гнучкості й естетичному зосередженні — головне досягнення романтичного флейтового концертного стилю.

Попри обмежену жанрову репрезентативність флейтового концерту в добу романтизму, саме цей період виявився критично важливим для якісної трансформації жанру. Концерт для флейти, хоч і не став масовим явищем, набув нових рис: інструмент позбувся функції суто декоративного елемента й наблизився до індивідуального, камерно виразного сольного голосу.

Технічне вдосконалення флейти, зокрема впровадження системи Бема, дало змогу композиторам розширити технічні й динамічні межі інструмента, що своєю

чергою стимулювало створення нових концертних форм. У творах К. Рейнеке, Ф. Бюхнера, К. Сен-Санса флейта виступає вже не як супровід, а як носій мелодичної емоційності, драматичного жесту та внутрішньої мовленнєвості.

Камерна природа романтичного флейтового концерту відкрила жанру нову естетичну нішу — простір не для змагання, а для роздуму, інтонаційної пластики, художньої довіри. Цей досвід не завершив історію жанру, але підготував його до модерністських оновлень XX століття.

Таким чином, романтизм хоч і не забезпечив флейтовому концертові кількісного розквіту, але наповнив його новим сенсом — внутрішньої правди, камерної чутливості та ліричної індивідуальності.

Карл Рейнеке. Концерт для флейти ре мажор, Ор. 283

Концерт для флейти ре мажор, написаний у 1908 році — останньому році життя Карла Рейнеке (1824–1910), — став своєрідним творчим підсумком композитора, який стояв на межі двох епох: романтизму та новітньої музики XX століття. На момент створення концерту Рейнеке був однією з провідних постатей німецької музично-педагогічної традиції — директором Лейпцизької консерваторії, учнем Мендельсона, другом Шумана, Брамса, а також учителем Гріга і Бруха.

Попри те, що початок XX століття вже ознаменувався розквітом нових стилів, таких як імпресіонізм, експресіонізм та модернізм, Рейнеке залишився вірним естетиці пізнього романтизму, а його флейтовий концерт став останнім великим зразком “традиційного” романтичного концерту для цього інструмента.

Сьогодні цей твір вважається єдиним канонічним флейтовим концертом романтичної доби, який зберіг повну тричастинну форму, драматургічну ясність і водночас розкриває глибокий ліричний зміст. Він часто виконується у фіналах міжнародних конкурсів флейтистів і вивчається як зразок класично виваженого концертного мислення.

Концерт має класичну тричастинну форму:

- Allegro molto moderato (D major)

- Lento e mesto (B minor)
- Moderato – Allegro molto (D major)

I частина – Allegro molto moderato

Перша частина відкривається оркестровим вступом, який подає дві головні теми: першу (енергетично спрямовану) та другу (лірично-плавну). Після експозиції вступає флейта, яка не дублює оркестр, а ніби переосмислює тематичний матеріал, прикрашаючи його витонченими варіаціями, трелями, легкими пасажами.

Розробка не є конфліктною, вона скоріше демонструє пластичне фразування, поліфонічні елементи та діалог між солістом і групами оркестру. Частина завершується репризою, де обидві теми повертаються в нових динамічних відтінках, та каденцією, що вимагає від виконавця технічної свободи й тонкого музичного чуття.

II частина – Lento e mesto

Центральна частина є серцем концерту. Тут флейта розкривається як інструмент глибокої емоційної виразності, майже “вокальний” у своїй природі. Основна тема — задумлива, співуча, з легким тіньовим відтінком — супроводжується оркестровим акомпанементом, що підтримує атмосферу меланхолії, споглядання, внутрішньої тиші.

Ця частина вимагає від виконавця не стільки технічної досконалості, як внутрішньої щирості, вміння працювати з фразою, тишею, паузою. Тут флейта не “грає” — вона “говорить”, “дихає” та “слухає”.

III частина – Moderato – Allegro molto

Фінал жвавий, танцювальний, з елементами жанрової гри. Він починається із стриманого вступу, після чого флейта впевнено розгортає головну тему — енергійну, з чіткими ритмічними формулами, які чергуються з блискучими віртуозними секціями. Музика збагачена репризами, розвитком мотивів, фактурною варіативністю. Є ще одна каденція, де соліст може продемонструвати артистизм і технічну свободу.

Ця частина слугує розв'язкою всієї концертної драми — не як ефектний фінал, а як святкова кульмінація внутрішнього шляху, що пройшов соліст.

Концерт для флейти Карла Рейнеке — це не драма, не триумфальна епопея, не змагання. Це модель діалогу, слухання та співпереживання. Він спирається на класицистичну форму, але наповнює її романтичним змістом. Флейта тут слугує не як голос зовнішнього враження, а носій внутрішнього ліризму, здатного транслювати світло, спокій та м'яку ніжність.

Епоха романтизму принесла нове розуміння ролі виконавця, а отже, і нові принципи інтерпретації концертів для флейти. Якщо у класицизмі переважали ясність форми, рівновага й об'єктивність музичного мовлення, то романтизм висунув на перший план індивідуальність, емоційність і суб'єктивність виразу. Для флейтиста це означало радикальні зміни: інструмент, вдосконалений завдяки системі Теобальда Бьома, отримав значно більший діапазон, кращу інтонаційну стабільність і рівномірність звучання у різних регістрах, а отже — розширився спектр виразових засобів, доступних виконавцеві.

Інтерпретація романтичних концертів ґрунтувалася на поєднанні технічної віртуозності та глибокого емоційного змісту. Мелодичні лінії флейтових партій набули властивостей «співучої декламації», що вимагала особливої уваги до кантилени, широкого дихання та пластичного фразування. Виконавець мав відтворювати внутрішню драматургію мелодії: початок фрази часто потребував інтонаційної «підготовки», а кульмінаційні вершини — тонкого балансування між силою звуку й його тембровою насиченістю. Важливою рисою стало й активніше використання вібрато, яке тепер сприймалося не як рідкісний засіб прикрашання, а як органічний елемент формування тембрової барви та виразності.

Динамічний план романтичних концертів значно ускладнився. На відміну від класицизму, де домінувала ясність контрастної динаміки, романтизм вимагав гнучких градацій, поступових наростань і спаду, інтенсивних кресцендо й димінундо, що створювали ефект «живого

дихання» музики. Виконавець мав оволодіти тонкою палітрою динамічних відтінків, у яких відображався психологічний світ композитора й героя твору.

Не менш важливою складовою інтерпретації став баланс між солістом та оркестром. Якщо у бароко флейта часто змагалася з ансамблем, а у класицизмі оркестр виступав витонченим партнером, то в романтизмі оркестр перетворювався на повноцінного драматичного співучасника. Його партія ставала густішою, багатшою за тембровим забарвленням, інколи навіть загрозливою за своєю потужністю. Це вимагало від виконавця вміння проривати щільний оркестровий фон, зберігаючи водночас прозорість та виразність сольної партії. Таким чином, інтерпретація концерту перетворювалася на своєрідний діалог, у якому флейта символізувала людський голос, здатний утвердитися у великому симфонічному просторі.

Особливий інтерес для виконавця становлять концерти К. Райнеке та С. Меркаданте. Їхні твори поєднують класичну структурованість із романтичним багатством емоційних відтінків. Наприклад, Концерт ре мажор Ор. 283, К. Райнеке вимагає від виконавця вміння поєднати віртуозні пасажі з ліричними кантиленами, створюючи образну багатоплановість. Тут надзвичайно важливими є темпові нюанси: надто поспішне виконання зруйнує відчуття співучої кантилени, а занадто повільне позбавить музику живої течії. Водночас виконавець має враховувати «героїчний» характер фінальної частини, у якій потрібна не лише технічна майстерність, але й справжня драматична напруга.

Отже, виконавська інтерпретація флейтового концерту в епоху романтизму є складним і багатограним процесом, що передбачає поєднання технічної досконалості з глибоким зануренням у психологічний зміст музики. Виконавець стає не просто передавачем нотного тексту, а співтворцем музичної поеми, де флейта звучить як голос особистості — пристрасний, драматичний і водночас інтимно-ліричний. Саме завдяки такій інтерпретаційній практиці романтичний концерт для флейти зберігає свою

актуальність і сьогодні, відкриваючи перед сучасними виконавцями нові горизонти для творчого самовираження.

Модернізм у музиці ХХ століття не виник раптово — це був поступовий, глибоко вкорінений у європейські інтелектуальні пошуки процес, що охопив усі сфери культурного й мистецького буття. Його витoki пов'язані з епохою філософських і наукових зрушень, які поставили під сумнів класичні уявлення про гармонію, порядок, раціональність і лінійний поступ історії. У цій атмосфері музика перестає бути лише естетичною насолодою — вона стає формою самопізнання, філософським жестом, а подекуди мовою екзистенційного спротиву.

Кінець ХІХ — початок ХХ століття в Європі позначений глибокими соціальними, політичними та духовними зламами. Стан тривоги, відчуття розпаду старого світу, фрагментації цінностей, загроза війни, урбанізація та втрата релігійної цілісності — все це формує передумови нової естетичної чутливості. Саму в цей період музика стає «дзеркалом духовного часу», в якому відображається як індивідуальний досвід, так і катастрофічна історична реальність.

На тлі цього загального зрушення традиційні музичні категорії, такі як тональність, ритміка, жанрова стабільність, мелодична цілісність — поступаються місцем дисонансу, асиметрії, фрагментарності. Зароджуються нові форми музичного мислення, які більше не зводяться до зовнішньої краси чи віртуозної форми. Ідеалом стає пошук внутрішньої правди, так би мовити індивідуального голосу, який не боїться звучати інакше.

У цьому контексті модернізм у музиці розгортається як багатополлярне явище, яке включає:

- авангардизм (Шенберг, Берг, Веберн) — як радикальне заперечення традиційної гармонії;
- неокласицизм (Стравінський, Ібер, Гіндеміт) — як спроба поєднати давню форму і нову змістову напругу;

- експресіонізм і символізм — як вираз внутрішньої тривоги, психологізму, несвідомого;
- імпресіонізм (Дебюссі, Равель) — як спроба передати мінливість сприйняття, суб'єктивність враження.

Значною мірою музичний модернізм формувався під впливом літератури (Джойс, Кафка, Еліот), філософії (Ніцше, Бергсон, Гуссерль), психології (Фройд, Юнг) і живопису (Пікассо, Кандинський). Міждисциплінарність стала однією з ключових ознак епохи, де митці вже не обмежуються формою — вони досліджують зміст, природу сприйняття, взаємозв'язок особистості й суспільства, свідомого й несвідомого.

Флейта в модерністському дискурсі також проходить трансформацію: з традиційного пасторального чи ідилічного образу вона перетворюється на інструмент психологічного загострення, нервового пориву, іноді — внутрішнього протесту.

Показовим у цьому сенсі є флейтовий концерт Карла Нільсена (1926), у якому флейта не просто «веде» лінію, а вступає в конфліктну взаємодію з оркестром, виявляючи риси драматичного героя. У європейському контексті також вирізняється флейтовий концерт Жака Ібера (1932–34), у якому поєднується технічна витонченість і сценічна дотепність із рисами неокласичного мислення.

Особливість модернізму полягає не лише у формальних змінах, а й у зміні філософії композиції: музика перестає бути «прикрасою світу» — вона стає моделлю світу, його запитанням, його вразливим роздумом. У цьому сенсі модернізм залишається не просто періодом, а типом музичної свідомості, який і сьогодні актуалізується у творах сучасних композиторів.

Розвиток жанру флейтового концерту у XX столітті в Європі є органічною частиною ширшого явища музичного модернізму — мистецької парадигми, яка прагнула не лише оновити звукову мову, а й поставити під сумнів саму природу музичного жесту, його функцію в культурі. У цьому процесі флейта, як інструмент, що історично асоціювався з пасторальністю, ліризмом, легкістю — поступово

здобуває нову, складнішу іпостась. Вона стає повноцінним учасником музичної драми модерністського типу: іноді героєм, іноді оповідачем, а подекуди свідком чи носієм внутрішнього напруження.

У перші десятиліття XX століття відбувається концептуальна переорієнтація жанру флейтового концерту. Якщо в добу романтизму флейта переважно функціонувала як інструмент прикрашальний або епізодично солуючий, то модернізм, завдяки як еволюції технічного потенціалу інструмента, так і зміні естетичних установок, віднаходить у флейті глибший драматургічний ресурс. Цей перехід добре проілюстрований у творчості композиторів, що працювали в межах неокласичної та експресіоністської стилістики.

Одним із перших еталонів модерністського флейтового концерту став *Concerto pour flûte et orchestre* Жака Ібера (1932–1934) — твір, у якому жанрова форма класичного зразка (три частини, ясна драматургічна симетрія) поєднується з естетикою тонкої гри, ритмічної свободи, іронії й артистичного блиску. У цьому концерті флейта вже не подає готову емоцію — вона створює інтонаційний образ актора, здатного змінювати маски, жонглювати фразами, демонструвати мову характеру.

Як слушно зазначає В. Захарова у своєму дослідженні французької флейтової культури, саме флейтовий концерт Ж. Ібера став символом синтезу французької традиції легкості й модерністської свободи звукової форми, де виконавець виступає не лише музикантом, а й актором, інтерпретатором, співтворцем структурної логіки твору. Флейта тут не стільки змагається з оркестром, як у романтичному концерті, скільки веде витончений і примхливий діалог з простором звучання, використовуючи паузу, динамічний жест, темброве варіювання як художні засоби.

Інший приклад — Концерт для флейти з оркестром Карла Нільсена (1926) засвідчує інший тип модерністського мислення. Тут флейта постає не в ролі легкої героїні, а як драматичний суб'єкт. У дослідженні Nielsen, Shakespeare and the Flute Concerto (Fanning & Assay, 2020) підкреслюється, що композитор закладає в інструментальну драму архетипний конфлікт — флейта не просто “грає”, вона

бореться, відповідає, розмірковує. Відсутність традиційного оркестрового tutti, замість якого виникає багатоголосе протиставлення між духовими, струнними та флейтою-солісткою, створює ефект полілогу, у якому соліст змушений постійно шукати себе в різних позиціях звучання.

Значущим у цьому контексті є також поворот композиторів до антигеройної, внутрішньо драматичної концепції флейти. Наприклад, у творах Едгара Вареза чи П'єра Булеза, хоча це і не концерти в класичному сенсі, сама модель сольної флейтової лінії перетворюється на носія дихання сучасної людини, що вагається, повторює, порушує логіку фразування. Таким чином, навіть у безжанрових структурах модернізму флейта продовжує бути голосом не просто музичним, а світоглядним.

У повоєнні десятиліття (1950–1970-ті) європейські флейтові концерти набувають рис тематичного розпаду й структурного переформатування. Вони часто будуються не на класичних формах, а на принципах драматургічної мозаїки, полістилізму, серіалізму чи сонорної пластики. Флейта в такому середовищі зберігає здатність до артикуляції індивідуального голосу, збагаченого технікою мультифонів, фрулато, шумових ефектів, тремоло, розширеної артикуляції та просторового звучання.

Аналіз розвитку флейтового концерту в добу європейського модернізму дозволяє зробити низку сутнісних висновків щодо трансформації жанрової моделі, ролі інструмента та змін у культурній парадигмі самого музичного мислення.

По-перше, модернізм відкрив для флейти нові горизонти виконавської і концептуальної свободи. З інструмента, що в попередні епохи здебільшого функціонував у межах ідилічних або віртуозно-орнаментальних образів, флейта поступово трансформувалася у носія суб'єктивного, психологізованого, багатофункціонального музичного висловлювання. У модерністських концертах — таких, як у Жака Ібера чи Карла Нільсена — вона вже не просто веде мелодію, а конструює інтонаційну особистість, здатну до конфлікту, споглядання, гри, мовчання.

По-друге, у межах модерністської естетики жанр флейтового концерту втрачає свою канонічну обмеженість. Традиційна тричастинна модель, класична сонатно-репризна драматургія, сувора тональна ієрархія — все це поступається місцем більш вільним, варіативним, а іноді — майже театралізованим формам, де логіка подій підпорядкована не зовнішній симетрії, а внутрішній експресії. Саме в цьому вимірі флейта виявляє себе як «інструмент живої думки», як мікроорганізм, що реагує на динаміку простору, на емоційні мікрожести, на тишу так само, як на звук.

По-третє, модернізм радикально змінив уявлення про взаємодію соліста й оркестру. Тепер це не «змагання» у віртуозності, як у класицизмі, і не «поетичний монолог» на тлі акомпанементу, як у романтизмі. Це простір рівноправного полілогу, де оркестр і флейта можуть не лише взаємодіяти, а й конфліктувати, суперечити одне одному або навіть мовчки співіснувати у звуковій напрузі.

По-четверте, європейський флейтовий концерт XX століття — це завжди більше, ніж музика. Це форма осмислення часу: кризи, тиші після війни, тремтіння перед майбутнім. У цій музиці відчувається людина — крихка, але гідна; самотня, але здатна до мовлення; відсторонена, але жива. У цьому сенсі флейта модернізму — це образ голосу людини, яка не кричить, а дихає. Не декларує, а вислуховує. Не домінує, а співвідчуває.

Таким чином, флейтовий концерт європейського модернізму утвердив не лише нову музичну форму, а й нову ідею музичної суб'єктності, в центрі якої — не сила, а чутливість; не завершеність, а відкритість; не нормативність, а внутрішня правда. Саме тому цей пласт музики зберігає свою актуальність і в сучасному світі — як естетичний, філософський та духовний ресурс для майбутніх поколінь.

Жак Ібер. Концерт для флейти з оркестром

У добу після Першої світової війни французька музична культура вступає в період так званого неокласицизму. Композитори шукають рівновагу між формальною стриманістю і внутрішньою експресією, між структурною ясністю і стильовою грою. Саме в такому контексті у 1934 році з'являється *Concerto pour*

flûte et orchestre французького композитора Жака Ібера (1890–1962) — твір, який і до сьогодні залишається не лише технічним викликом для виконавців, а й естетичною вершиною для композиторів, що працюють із флейтою.

Концерт Ібера часто вважають еталонним зразком флейтового концерту ХХ століття, у якому співіснують легкість, грація, гумор, енергія та глибина. Це твір, що водночас продовжує традиції (Глюк, Моцарт, Рейнеке) і розриває їх — через інструментальну свободу, гармонічну емансипацію і ритмічну незалежність.

Концерт складається з трьох частин:

- Allegro
- Andante
- Allegro Scherzando

Типова тричастинна концертна форма тут зберігається, однак наповнюється абсолютно новою драматургією. Усі частини об'єднані не темами, а характером флейтового висловлювання — граційним, мінливим, схильним до імпровізаційної гри.

В оркестровому складі Ібер використовує невеликий камерний оркестр, але з широкою палітрою: дерев'яні духові (включно з флейтою пікколо), мідні (без надмірної потужності), арфа, ударні (використовуються делікатно), струнні. Завдяки цьому флейта постійно перебуває в центрі звукової уваги, не гублячись, але й не домінуючи штучно.

Частина I — Allegro

Це енергетичний імпульс усього твору. З перших тактів слухача охоплює ритмічна гра і постійна мінливість фактури. Оркестрове вступне tutti створює тло, на якому флейта з'являється із надзвичайною рухливістю: арпеджіо, стакатисні мотиви, легкі секвенції.

Форма частини — умовне сонатне алегро без суворого тематичного контрасту. Замість класичної дуальності тем (А–В) Ібер вибудовує мозаїчну структуру з мікротем: кожен короткий мотив-фраза перетворюється на «будівельний блок», що швидко варіюється і контрастує сам із собою.

Характерні риси флейтової партії:

- віртуозна артикуляція: чергування легато, стакато, флаттер-артикулювання;
- Складна аплікатура в крайніх регістрах;
- часте використання синкоп та зміщених акцентів.

Оркестрова фактура не масивна, а текстурна і розсіяна: арфа, дерев'яні, стримані струнні — усе це формує повітряний звуковий простір, у якому флейта мовби «літає».

Частина II — Andante

Це центральний психологічний епізод концерту. Після моторної першої частини флейта постає у зовсім іншій ролі — меланхолійної співачки, що веде лінію майже вокальну, аріозну, без слів.

Тональність (змінна, нестійка) і фактура (тонка, прозора, з тривалими паузами) створюють ефект часу, що зупинився. Тут флейта співає неземну, «неоімпресіоністичну» мелодію, побудовану на малих інтервалах, плавних висхідних лініях, з прихованими гармонічними напруженнями.

Натомість оркестр підкреслює цей тематизм, а не коментує: арфа дає блиск, дерев'яні — дотичні відтінки, а струнні «дихають» поряд із солістом.

Частина III — Allegro scherzando

Фінал — жартівлива, моторна, блискуча частина, що стилістично нагадує французький scherzo з рисами джазу і танцю. Тут відчутно вплив Парижа 1920–30-х: ревью, кабаре, балетна грація.

Флейта повертається у свою віртуозну і театральну іпостась, ведучи гру зі слухачем: короткі енергійні фрази, мінливі темпи, несподівані паузи, ритмічні контури у стилі swing. Оркестр підхоплює цю гру, не як акомпанемент, а як рівноправний партнер у камерному діалозі.

Форма частини — рондо з елементами варіацій. Основна тема звучить як музичний афоризм, що кожного разу «одягається» в нове гармонійне й ритмічне вбрання.

Фінал концерту залишає відчуття легкої іронії, блиску, артистичної усмішки — у найкращих традиціях французького музичного театру.

Отже, флейтовий концерт Жака Ібера — це не просто концерт для інструмента, а модель музичної людини XX століття: легкої, глибокої, іронічної, здатної до інтелектуальної гри та тонкої емоції.

У цьому творі флейта знову постає як голос особистості, що переходить від артистичного жарту до споглядальної тиші і знову до блиску сцени. Ібер створив нову концепцію флейтиста — не як віртуоза-ремісника, а як митця зі смаком, інтелектом і уявою.

Концерт залишається актуальним у XXI столітті, бо він не прив'язаний до однієї стилістики, а говорить про речі, які поза часом: свободу, гру, пам'ять і звучання як спосіб буття.

Модернізм і сучасна доба стали періодом докорінних змін у виконавській інтерпретації флейтового концерту. Якщо у попередні епохи виконавець мав справу передусім із формально вивіреними структурами та відносно стабільним колом виразових засобів, то XX–XXI століття відкрили перед ним світ нових можливостей і водночас поставили низку серйозних викликів. Флейта перетворилася на інструмент експерименту, здатний виходити далеко за межі традиційного тембрового діапазону й виконувати роль не лише мелодичного, а й фактурного та навіть шумового елемента музичної тканини.

Виконавська інтерпретація модерністських і постмодерністських концертів передбачає використання розширених технік: мультифонії, фруллато, різних видів шумових ефектів, свистячого звуку, інтонування мікротонових інтервалів, поєднання гри та вокалізації. Для виконавця це означає необхідність оволодіння новими прийомами, які значно розширюють арсенал виразності, проте вимагають зовсім іншої координації дихання, артикуляції й аплікатури. Водночас сучасний концерт нерідко поєднує акустичне звучання флейти з електронікою, що відкриває перед інтерпретатором ще один вимір співтворчості — взаємодію з комп'ютерною обробкою звуку в реальному часі або з попередньо підготовленими електронними треками.

Особливе значення у сучасному виконавстві набуває темброва драматургія. На відміну від класичної логіки «тематичного розвитку», у сучасних концертах структура часто вибудовується на зіставленні різних звукових пластів і фактурних шарів. Це означає, що завдання виконавця полягає не лише в демонстрації технічної майстерності, а й у створенні виразного «звукового простору», де флейта стає носієм концептуальної ідеї. Наприклад, у творах Валентина Сильвестрова інтерпретатору важливо відчувати медитативний, духовно-філософський зміст музики, тоді як у концертах Володимира Рунчака чи Олега Безбородька акцент робиться на експериментальному пошуку, і виконавець фактично стає співучасником композиторського експерименту.

Динаміка та ритміка сучасних концертів нерідко тяжіють до крайнощів: від майже нечутних «піанісімо» до різких, агресивних звукових спалахів; від статичної зупинки часу до складних асиметричних пульсацій. Виконавська інтерпретація потребує надзвичайної концентрації та внутрішньої свободи: артист має навчитися «жити в моменті», тримаючи увагу публіки навіть там, де музика тяжіє до тиші або мінімалізму. У цьому сенсі сучасний флейтовий концерт змушує виконавця не просто відтворювати написаний текст, а занурюватися у філософію твору, виступати як «медіатор» між композиторським задумом і слухацьким сприйняттям.

Отже, виконавська інтерпретація флейтового концерту в добу модернізму й сучасності є особливо складним та багат шаровим процесом. Вона передбачає технічну готовність до оволодіння новими прийомами гри, творчу відкритість до експерименту, здатність інтерпретувати нестандартні форми та структури, а також глибоке внутрішнє відчуття концептуального змісту музики. У результаті концерт для флейти постає не лише як жанр, що розвивається у межах традиції, а й як майданчик для пошуку нових сенсів, де виконавець стає справжнім співавтором твору, здатним відкрити слухачеві нові горизонти звукового і духовного досвіду.

Висновки до розділу 1

У ході дослідження становлення та еволюції жанру флейтового концерту в європейській композиторській традиції було простежено складний і водночас надзвичайно насичений шлях, який пройшов цей жанр від своїх витоків у барокову епоху до модерністських та сучасних форм вираження. Змістовне ядро дослідження полягало у вивченні історико-культурних передумов, стилістичних трансформацій, технічних удосконалень інструмента, а також зміни художнього бачення флейтового сольного образу в межах жанру концерту.

Барокова епоха започаткувала флейтовий концерт як окремий жанровий феномен, поєднавши технічне вдосконалення інструмента (поява *traverso*, введення ключів) із змінами у структурі музичного мислення. Сутність концерту в цей час визначалася риторно-темповим циклом, де сольна флейта виступала як гнучкий образотворчий голос, здатний імітувати природу, вести діалог з оркестром, втілювати афекти. Творчість Антоніо Вівальді — зокрема концерт «Il Gardellino» — засвідчила остаточне оформлення флейти як сольного інструмента з власною драматургічною логікою.

У класицистичному дискурсі флейтовий концерт набуває нової естетичної моделі: з'являється пропорційно врівноважена тричастинна структура, зростає роль тематичного розвитку, тональної логіки, динамічного діалогу між солістом та оркестром. Найвищого злету жанр досягає у творчості В. А. Моцарта — його концерт соль мажор К.313 став еталоном форми, мелодичної довершеності та гармонійного синтезу сольного і симфонічного начал.

Романтизм суттєво змінює функції та художні завдання флейтового концерту. В епоху суб'єктивізму, емоційної експресії та розширення індивідуального висловлювання флейта поступово втрачає декоративно-галантну роль і набуває якостей психологічного голосу. Технічна реформа Теобальда Бема розширила виразові та акустичні можливості інструмента,

що дозволило композиторам звертатися до глибших ліричних, драматичних, інтонаційно нюансованих форм. Концерт для флейти Карла Рейнеке опинився на перетині епох: він зберіг класичну форму, але наповнив її романтичною чуттєвістю, ставши підсумком столітньої еволюції стилю.

Модернізм ХХ століття привніс у флейтовий концерт нові концептуальні підходи. Жанр більше не тяжіє до зовнішньої симетрії чи програмності, а флейта перетворюється на носія філософських, екзистенційних, символічних змістів. У творах Жака Ібера та Карла Нільсена інструмент втрачає статичну роль ліричного медіатора і вступає в діалог із простором, тишею, інтонаційною свободою. Нові композиційні техніки, розширена артикуляція, деструкція традиційної форми — усе це формує флейтовий концерт не як жанр у класичному розумінні, а як поле пошуку музичної суб'єктності.

Узагальнюючи розвиток жанру флейтового концерту від бароко до сучасності, варто підкреслити й особливе значення виконавської інтерпретації, яка постає невід'ємною складовою його еволюції. Вона відображає не лише технічні можливості інструмента, що розширювалися з появою нових конструкцій, а й зміну естетичних ідеалів епохи: від барокової риторики й афектів, через класицистичну рівновагу й прозорість, романтичну емоційність і суб'єктивність, до модерністських експериментів і сучасних пошуків тембрової новизни. Таким чином, виконавець стає співтворцем історичного процесу, адже саме його інтерпретація оживлює композиторський задум, зберігає традицію та водночас відкриває нові горизонти художнього осмислення жанру концерту для флейти.

Таким чином, флейтовий концерт в європейській традиції пройшов багатовекторний розвиток — від камерної розповіді доби бароко до психологічної глибини романтизму і концептуальної варіативності модернізму. Усі ці етапи не лише засвідчують зростання технічного й художнього потенціалу інструмента, але й розкривають здатність флейти бути

голосом епохи, її настроїв, внутрішніх конфліктів і тонких відтінків людського переживання.

Сьогодні жанр флейтового концерту продовжує розвиватися, акумулюючи досягнення минулого і трансформуючи їх у нових естетичних умовах. Його історія — це не лише зміна форм і технік, а передусім історія слухання, довіри, і глибокої художньої інтенції, яку несе в собі голос флейти.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

XVIII – XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Історико-культурні передумови становлення жанру концерту для флейти

Флейта є одним із найдавніших духових інструментів людства (Перцов, 2018; Хань Тао, 2024) [44, 50]. Її витoki сягають первісних форм музичного мурування, коли звук вважався сакральним посередником між людиною і світом природи. Для української культури це твердження набуває особливої ваги. Тут флейта, у різних своїх архаїчних формах — сопілка, денцівка, кувиця, флюяра, свиріль — завжди була не просто інструментом для розваги чи сигналізації, а носієм глибинних культурних смислів, втіленням етнічної ментальності та символом нерозривного зв'язку людини з довкіллям (Сімферовська, 2011; Перцов, 2018; Шутко, 2010) [46, 50, 53].

Сопілка, яка вважається «національною сестрою» академічної флейти, увійшла в народний побут з глибокої давнини. Її тембр — м'який і водночас дзвінкий, подекуди пронизливий, але завжди наближений до людського голосу — визначив особливе місце цього інструмента у фольклорному середовищі. Сільські музиканти використовували сопілку під час календарно-обрядових свят, весіль, хрестин, громадських гулянь. Вона звучала у полі й на пасовищі, ставала частиною пастушої культури, яка залишила яскравий слід у традиціях Карпат, Поділля, Полісся. Через її мелодії народ ніби промовляв до природи: відтворював спів птахів, подих вітру, дзюрчання струмка. І саме завдяки цій природній інтонаційності сопілкове звучання стало настільки впізнаваним і символічним для української музики.

Мелодика народних награвань для сопілки відзначається певною простотою, але ця простота не є примітивною. Вона органічно поєднує діатонічні звукоряди, повторюваність коротких мотивів, імпровізаційність та варіативність інтонацій. Це своєрідна музична мова, яка віддзеркалює

принципи усної народної традиції. У таких мелодіях немає жорстко фіксованої форми: виконавець вільно змінює награвання залежно від ситуації, слухачів або власного настрою. Саме ця імпровізаційність згодом стане важливим джерелом натхнення для композиторів, які прагнутимуть надати академічному жанру концерту живого, «співучого» характеру.

У народному уявленні сопілка виконувала також магічно-обрядові функції. У фольклорі збереглися численні перекази, де вона виступає інструментом, здатним зачарувати слухача, «зворушити серце», викликати сльози чи сміх. Її роль у веснянках, купальських чи весільних обрядах — це не просто акомпанемент, а елемент сакрального дійства. І цей обрядовий пласт культури дав флейті статус особливого інструмента, який несе в собі символічний код нації.

З утвердженням професійної композиторської школи в Україні, починаючи з XVIII століття, народна традиція гри на сопілці почала активно інтегруватися у європейські жанри. Композитори, освічені в Італії, Австрії чи Німеччині, зберігали у пам'яті звукові образи рідного краю. Дмитро Бортнянський чи Максим Березовський, хоч і не писали безпосередньо концертів для флейти, але у їхньому оркестровому мисленні можна вловити відлуння народної інтонаційності. Цей спадок був успадкований Миколою Лисенком, котрий свідомо звертався до українського мелосу у своїх творах і створив передумови для формування національної інструментальної мови, у якій флейта посідала чільне місце.

Фольклорна природа інструмента яскраво виявилася й у XX столітті. У творчості Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Кирила Стеценка флейта часто постає як засіб створення особливої атмосфери — ліричної, пасторальної, інтимної. Мирослав Скорик, спираючись на народні моделі, використовував флейтові інтонації для зображення пісенної наспівності, а Євген Станкович у своїх концертах інтегрував елементи фольклорної духової традиції, надаючи їй філософськи-симфонічного масштабу. Так відбувалася трансформація архаїчної сопілкової мелодики у складні симфонічні побудови.

У виконавському аспекті ця традиція також має особливе значення. Флейтисти, виконуючи українські концерти, часто свідомо прагнуть передати природність звучання сопілки — через кантиленність фраз, легкість дихання, м'яке динамічне моделювання. У сучасному інтерпретаційному полі виконавець не лише відтворює написаний текст, а й віднаходить у ньому «народне дихання», що закладене композитором. Саме тому інтерпретація флейтових концертів українських авторів набуває значення не лише мистецького, але й етнокультурного акту.

Українська музична традиція вирізняється багатошаровою інтеграцією народного й академічного початків. В одному з найпомітніших втілень цього синтезу — у способі виконання на флейті — фольклорні інтонації виступили і як безпосередній джерельний матеріал, і як формоутворюючий принцип, і як ті естетичні орієнтири, які сформували національну виконавську школу. Розглянемо цей вплив у кількох взаємопов'язаних площинах: інтонаційно-мелодичній, ритміко-імпрровізаційній, темброво-артикуляційній, техніко-педагогічній та культурно-семантичній.

Почнемо з інтонаційної площини. Народна сопілка, флюяра, свиріль та інші локальні духові інструменти мають чітко виражену мелодико-інтонаційну структуру: діатонічність із локальними відхиленнями, нерівномірне вживання хроматичних елементів, специфічні петльові формули та характерні ознаки фразування — «піднесення» наприкінці фрази, часте використання зовнішніх тоників, часті паузи як складова синтаксичної логіки. Саме ці інтонаційні моделі стали першим «кодовим словником» для поколінь українських композиторів і виконавців. У академічній практиці флейтистів інтонаційна близькість до сопілки проявляється через схильність до співучої, «співної» кантилени, до м'якого, інколи «пристрасного» підходу до акцентів і каденцій, а також до лінійного мислення теми — тобто не як сукупності технічних елементів, а як співучої розповіді.

Ритмічно-імпрровізаційний пласт народної музики також відіграв істотну роль. Народні награвання часто ґрунтувалися на варіативності мотиву: той самий короткий

мотив міг повторюватися з невеликими метричними змінами, інтонаційною варіацією чи елевністю ритмічного прапорця. З цього походить і українська виконавська традиція — свобода фразування, вибір точок для дихання не лише за нотним пунктуаційним маркуванням, а підкорено зацікавленій логіці фрази; розуміння, що пауза — це теж складова синтаксису; уміння «розтягнути» або «стиснути» такт з метою емоційного підсилення. Для академічної флейти ця традиція означає, що інтерпретація твору — далеко не механічне відтворення тексту; це живе дихання, що зберігає в собі ритмічний імпровізаційний дух народного виконання.

Темброво-артикуляційна сфера — ще один ключовий аспект. Народні духові інструменти володіють специфічною палітрою: від проникного, «пасторального» звучання у нижньому регістрі до яскравого, пронизливого вищого регістру, імітуючи голосові інтонації. Флейта в українській академічній традиції вчиться «говорити» цим голосом: артикуляція стає не простим технічним прийомом, а засобом вираження мовності, інтонаційної фрази. Тому у виконавському арсеналі з'являються такі специфічні прийоми, як м'яке зняття атаки на останній ноті фрази, умовна «підтяжка» перед завершальною нотою, вибіркове і тонке вібрато — інструмент, який підкреслює «людський» характер мелодії, а не слугує лише декоративним ефектом. У практиці педагогіки це відігравало роль у конструюванні методик дихання і формування тембру — викладачі настоювали на природній прозорості, але й на здатності до тонких тембрових варіацій.

Ще одна важлива грань — орнаментальна. Українська народна музика знає власну систему прикрас: короткі підйоми, «поколихування» на межі нот, легке порушення ритму як засіб виразності. Коли академічні композитори почали включати народні мотиви в камерні і симфонічні твори, інструментальна орнаментика зазнала трансформації: прикраси «перенеслися» у контекст флейтових соло як стилістично осмислені елементи, що мають не лише технічну, а й смислову функцію. Виконавець повинен розуміти, коли прикраса — це технічний трюк, а коли вона служить розкриттю образу. Це знання часто передається через усну традицію та

педагогічні настанови: як і коли зробити форшлаг, який варіант трелі прикрасить певну мелодійну фразу і не спотворить її народного змісту.

Вплив фольклору на академічну школу не обмежився лише музикою «на папері». Він торкнувся також виконавської етики, сценічності та смислового підходу. У народному середовищі виконання — це акт комунікації: музика звернена до конкретної спільноти, вона виконує функції обряду, розваги, притчі. Академічний виконавець, що працює з українською музикою, наслідує цю орієнтацію: він прагне, щоб його звучання «говорило» до слухача, щоб музика була зрозумілою не лише технічно, а й емоційно. Звідси — акцент на драматургії фрази, розвиток виразної інтонації, робота над «розмовною» природою мелодії.

Історично цей перехід від народного до академічного зумовлювався кількома чинниками. Перший — освітній: українські музиканти та композитори, навчання яких відбувалося в Італії чи Австрії, зберегли в пам'яті мелодії рідного краю і, у поєднанні з європейськими формами, створили мову, де фольклорні інтонації поступово акумулювались у техніці гри. Другий — соціокультурний: у періоди національного відродження (XIX — початок XX ст.) питома вага народної культури в мистецьких програмах зростала; композитори свідомо використовували фольклорні моделі як маркер ідентичності. Третій — технологічний: вдосконалення конструкції флейти (півтони, ключі, а згодом — система Бьома) надало виконавцям більше технічних можливостей для більш тонкого відтворення народних інтонацій на академічному інструменті.

Особливу роль у цьому процесі відіграли виконавці та педагоги, які стали посередниками між двома світами — народним і академічним. Їхній досвід часто був засвідчений у методиках, нотатках та публічних виступах: як підбирати артикуляцію, як працювати з диханням, як зберегти простоту народної мелодії, не втрачаючи академічної чистоти інтонації. У цей перелік входять як ім'я тих, хто викладав у музичних консерваторіях, так і ті, хто творив і виконували твори з явним національним маркуванням.

Перенесення фольклорних інтонацій у академічну техніку призвело до перетворення самого навчального процесу. У консерваторських курсах з'явилися вправи на «співність» фрази, на розвиток гнучкого дихання під розгортанням довгої кантилени, на роботу з тембровими переходами у межах однієї фрази. Підготовка студента-флейтиста вже не обмежувалась оволодінням пасажним апаратом і чистотою інтонації; додавався вимір «інтонаційної культури» — уміння слухати народну інтонацію, впізнавати її і трансформувати у власне академічне висловлювання.

Але вплив фольклору має також і виклики. Інколи прагнення «звучати народно» може перетворюватись на стилізацію, що втрачає глибинний зміст і перетворюється на театральну гіперболу. Від виконання вимагається тонкий смак: знати, коли застосувати народну інтонацію як органічний засіб, а коли — стриматися задля чистоти стилю. Тут важлива роль наукового аналізу, етнографічної підготовки та уважної роботи з джерелом, аби уникнути поверхневої імітації.

Практичні наслідки впливу фольклору на академічну флейту видно і у репертуарі. Концерти українських композиторів — від Скорика до Станковича і далі — демонструють, як народний матеріал може бути перетворений у вишукану концертну архітектуру: народна мелодія виступає як ядро, навколо якого проектується оркестрова фактура, гармонічні рішення, темброві шуми. Виконавцю належить завдання не лише виконати партію, а й відчувати, як народний елемент «дихає» у симфонічному тілі твору.

На завершення: вплив фольклорних інтонацій на формування українського академічного стилю гри на флейті — це складний, багатовимірний процес, який поєднав у собі історичний досвід, етнографічну пам'ять, технічні інновації інструменту, педагогічні практики та художні пошуки композиторів. Результат цього впливу — унікальна виконавська традиція, що поєднує співучість народного джерела з дисципліною академічної форми; традиція, яка надихає і виконавців, і слухачів, і композиторів (Опарик, 2010; Перцов, 2018; Сімферовська, 2011) [43, 44, 46].

Таким чином, фольклорні витoki української музики стали фундаментом для розвитку жанру концерту для флейти. Вони проявляються не лише у тематичному матеріалі, але й у виконавській практиці, у характері тембрових та інтонаційних рішень. Флейта, яка у європейській традиції асоціюється передусім із академічним звучанням, в Україні набуває ще й статусу національного символу, що уособлює духовний код культури. Саме тому концерт для флейти у творчості українських композиторів варто розглядати як унікальне явище, де тісно переплітаються традиція і новаторство, етнічне й універсальне, сакральне й світське (Олексюк, Балабанов, 2025; Перцов, 2017) [42, 45].

2.2. Етапи розвитку українського флейтового концерту XVIII – XX століття

Становлення жанру концерту для флейти в українській композиторській традиції не можна розглядати ізольовано від ширшого процесу формування національної музики. XVIII–XIX століття стали часом, коли українські митці — одночасно спадкоємці давньої фольклорної культури та учасники європейського музичного процесу — почали закладати підвалини для розвитку професійних інструментальних жанрів. У цей період закріплюється ідея концертного мислення, яке в українських умовах поступово набувало своєрідних рис.

Однією з центральних постатей цього часу є Дмитро Бортнянський (1751–1825). Хоча його ім'я асоціюється передусім із хоровою творчістю та духовною музикою, його внесок в інструментальне мистецтво важко переоцінити. Бортнянський здобув освіту в Італії, де глибоко засвоїв традиції класицизму. У своїх симфонічних та камерних композиціях він поєднував прозору форму, гармонійну врівноваженість і витончену мелодійність. Хоча жодного його оригінального концерту для флейти не збереглося, саме принципи оркестрового письма, вироблені Бортнянським, створили основу для подальшої роботи українських композиторів у цьому жанрі. Його музика продемонструвала, що український автор здатен органічно поєднувати

європейські канони з власним відчуттям мелодії, а отже — відкрила шлях до подальшого формування інструментальних концертів, зокрема й для флейти.

Не менш важливою є постать Антона Розумовського (1752–1836), українського аристократа та дипломата, який увійшов в історію європейської культури насамперед як меценат і покровитель музичного мистецтва. Хоча він не залишив власних композицій, його роль у розвитку концертного жанру полягає у створенні середовища, де українські музиканти та європейські композитори могли взаємодіяти. Саме Розумовський замовив Бетховену знамениті «Розумовські квартети», які стали зразком нового етапу камерно-інструментального мислення. Підтримка ним виконавців-флейтистів і залучення їх до концертного життя Відня створили умови для того, щоб флейта поступово здобула вагоме місце у європейському репертуарі, а через нього — і в українському музичному просторі.

Якщо поглянути ширше, то XVIII століття стало часом, коли українські композитори Березовський, Ведель та Бортнянський утвердили нові принципи музичного мислення. Хоча їхня спадщина пов'язана переважно з хоровою та духовною сферою, у симфонічних і камерних творах Березовського, наприклад, можна відчувати елементи концертності: використання контрастів між групами інструментів, мелодійна виразність, орієнтація на діалогічність музичного матеріалу. Ці риси були характерними для європейського концертного стилю й поступово проникали в українське середовище.

XIX століття відкрило новий етап у розвитку національної композиторської школи. У цей період центральною фігурою стає Микола Лисенко (1842–1912), який, хоча й не створив власного концерту для флейти, проте заклав ті засади, без яких існування цього жанру в Україні було б неможливим. Його систематична робота з народним мелосом, обробки пісень, камерні твори й опера довели, що український композитор може творити в європейських жанрах, але на основі національної інтонаційності. Лисенко відчував у народній мелодиці потенціал універсальності й гармонійно поєднував її з класичною формою. Саме ця практика підготувала ґрунт для появи в майбутньому концертів для флейти з яскраво вираженим українським характером.

У контексті формування національної академічної музики важливо звернути увагу на те, яким чином композитори українського походження впроваджували флейту — не як випадковий колористичний елемент, а як повноправний академічний інструмент, здатний нести сольну та драматургічну функцію в межах камерних і оркестрових композицій. Цей процес не відбувався одномоментно; він був результатом взаємодії кількох історичних факторів — мобільності музикантів і композиторів, трансакції музичних ідей між центрами (Відень, Рим), технічного вдосконалення самого інструменту і, найголовніше, змін у самосвідомості композиторів, що прагнули відтворити національний голос у формі академічної музики.

У найраніших документах, пов'язаних із українською музичною традицією, ми зустрічаємо переважно народні духові інструменти — сопілку, свиріль, флюяру. Однак вже на межі XVIII століття, у професійному музичному побуті, поступово з'являється образ поперечної флейти (*traverso/ transverse flute*) як інструмента європейської академічної практики. Ця присутність пояснюється кількома обставинами: по-перше, активною мобільністю українських музикантів і композиторів, які навчалися за кордоном; по-друге, інституційним притяганням — придворні капели та хорові школи, де флейта використовувалася в оркестрових і камерних складаннях; по-третє, естетичною привабливістю тембру флейти як інструмента, близького до людського голосу і до народного звучання сопілки, але здатного водночас реалізувати європейські форми мелодичної та тематичної розробки.

Дмитро Бортнянський — постать, через яку проходить більша частина цієї трансформації. Хоча його ім'я традиційно пов'язують із хоровою й сакральною музикою, саме в його інструментальному мисленні закладено ті принципи оркестрової організації, які зробили можливим виведення флейти в солістику у наступних поколіннях. Повернувшись з Італії, Бортнянський приніс із собою чітку класицистичну модель: прозору фактуру, діалогічність інструментальних груп, увагу до мелодичної лінії. Саме ці якості сприяли тому, що флейта отримала в його та похідних від нього практиках не лише ілюстративну роль, а здатність вести власну тематичну думку — тобто бути академічним «голосом» у симфонічному або камерному полі. Важливо

підкреслити: мова тут не про масивні концерти для флейти як жанр, що виник пізніше, а про перші уроки того, як флейта може функціонувати в умовах високої композиційної відповідальності.

Інша важлива фігура — представники козацько-гетьманської культури та їхні покровителі (зокрема, Антоній Розумовський у ролі мецената): через придворні ансамблі, замовлення і культуру представницьких виступів відбувалося первинне «перепризначення» флейти з інструмента побутового — у інструмент академічний. Меценатська підтримка та організація музичного життя у великих містах створювали стабільні контракти для музикантів, і в межах цих структур флейта отримувала систематичний простір для розвитку: репетиції, прем'єри, постійна практика гри під оркестр. Саме тут закладалися перші «нотні практики», що диктували академічне письмо для флейти — тобто письма, яке виходило за рамки простих мелодійних наспівів і вимагало тематичної логіки, тональної обробки і поліфонічного діалогу.

Важливо також звернути увагу на технологічну сторону питання. Інструментальна еволюція — від ключових, але ще обмежених *traverso* до багатоключових дерев'яних флейт XIX століття, а згодом до флейти за системою Бьома — дала композиторам технічну свободу для складнішого письма. Тож те, що в першій половині XVIII століття могло бути лише скороминущою колористичною партією, у другій половині століття повторювалося в вже іншому технічному контексті: з'являються трелі, швидкі пасажі, великі діапазони, необхідність точнішого інтонування в тональностях з численними знаками. Для композитора це означало, що флейта перестає бути виключно «ноктюрним» або «декоративним» елементом — вона стає носієм мелодико-тембрової автономії. Саме в цьому моменті і народжуються перші спроби впровадити флейту у більш масштабні жанри, що в кінцевому підсумку приведуть до створення концертів у XX столітті.

Другий важливий аспект — тема національної ідентичності. У той час як європейські композитори спиралися на локальні традиції (італійська арія, німецька симфонія), українські творці шукали свій звук через поєднання народної інтонації з європейською формою. Микола Лисенко — ключова фігура XIX століття у цьому сенсі: у його практиці — обробки народних

пісень, камерні твори з народною інтонацією — флейта стала одним з інструментів, який найкраще передавав «співний» характер української мелодики. Саме в роботах такого типу флейта вперше в українській академічній традиції отримала роль, яка виходить за межі суто акомпанементної функції. І хоча Лисенко не писав великих концертів для флейти, його музика створила естетичну матрицю, у якій флейта могла згодом виступити як сольний голос у жанрових формах.

Поступ від символічного до реального — це перехід від включення флейтових рис у симфонічні та камерні тексти до свідомого написання партій, що підкреслювали сольність інструмента. На рубежі XIX–XX століть у творчості українських композиторів дедалі частіше з'являють інструментальні епізоди, вимір яких вже перевищує декоративну функцію: мелодичні соло, епізоди із розгорнутою ліричною лінією, інтегровані каденції. Це — зоряний час для перетворення флейти на академічний інструмент у межах національної школи. У цьому сенсі важливо не плутати «вперше використав» з «вперше створив окремий концерт»: багато перших використань носили характер проб і адаптацій у рамках існуючих жанрів (опера, ораторія, симфонія), і лише пізніше сформувалися повноцінні флейтові концерти саме з українським відтінком.

Не менш важливим є питання практичної реалізації щодо виконавців партій. Поява у великих містах професійних флейтистів, які навчалися у європейських консерваторіях і повертались у рідні землі, створювала вимогу до композиторів: писати партії, які відповідатимуть майстерності виконавця. Цей цикл «композитор — виконавець — інструмент (проект)» був рушійною силою еволюції. У кінцевому підсумку, саме запит виконавців спонукав композиторів уважніше ставитися до технічних аспектів партії флейти, до її діапазону, артикуляції та дихальної архітектури фрази.

Аналітично важливо звернути увагу на те, як композитори трансформували народні інтонації під вимоги академічної форми. Це відбувалося у кілька прийомів: 1) інтеграція народного мотиву як

тематичного ядра, навколо якого будується симфонічна або камерна сюжетна арка; 2) стилізація народної мелодики — коли фольклорні формули піддаються гармонічній і поліфонічній обробці, що набуває ознак академічної композиції; 3) оркестрова «підтримка» народного наспіву — вміле використання струнних, колоратурних фігурацій для створення фону, який підкреслює «народну» простоту мелодії; 4) експлуатація тембрового споріднення флейти і сопілки: композитор письмово чи опосередковано вимагає від флейтиста «сопілкової» інтонації — м'якості атаки, певного характерного вібрато, фразувальної свободи.

Ці прийоми — не просто композиційні «фокуси», вони формували методику викладання гри: флейтисту говорили не тільки як технічно пройти пасаж; його навчали думати «мелодійно», співно. У навчальних програмах консерваторій з'явилися вправи, що імітували народне фразування; у методичних трактатах — поради щодо артикуляції й дихання, спрямовані на відтворення співного характеру української мелодики. Тобто академічна традиція навчання флейти в Україні — це результат тривалої діалектики між «народною природністю» і «академічною формою».

Слід також зазначити важливість тексту і слова у цьому процесі. Українська музична культура щільно пов'язана з вокальною традицією. Саме вокальні принципи — довга кантилена, текстова інтонація, синтаксична пунктуація — переносилися на флейту. У композиціях XIX століття флейта часто «співає» як соліст: її партії мають фразову будову, близьку до арійного мислення. Це наближало флейту до звукового портрету людського голосу, роблячи її придатною для сольних форм і, врешті-решт, для окремого концертного репертуару.

На завершення важливо підкреслити, що перше академічне вживання флейти в українській музичній практиці було не лише музичною інновацією — воно мало глибокі культурні наслідки. Через те, як композитори вводили флейту у свої твори, формувався і певний символічний сенс: флейта ставала носієм не тільки естетичної функції, а й культурної ідентичності, мостом між народним і сучасним, між локальним джерелом і загальноєвропейською

формою. Ті перші втілення флейтової партії — у симфонічній фактурі, у камерних ансамблях, у мистецьких програмах дворів та консерваторій — заклали основу для подальшого розвитку жанру, тобто для появи вже сформованих флейтових концертів українського походження в ХХ столітті.

Важливо зазначити, що саме в ХІХ столітті флейта, поряд із іншими духовими, починає посідати стійке місце в українських оркестрових і камерних творах. Вона використовується не лише як оркестровий колористичний інструмент, а й як сольний голос, що збагачує фактуру. Ця зміна відбувалася під впливом європейської музики, але мала і внутрішні чинники: флейтовий тембр виявився надзвичайно близьким до українського пісенного мелосу, а отже — природним для вираження національної інтонаційності.

Таким чином, перші українські композитори не лише засвоїли європейські традиції концерту, але й створили умови для формування власної національної моделі цього жанру. У їхній творчості ми бачимо зародження принципів, які пізніше стануть визначальними для флейтових концертів: орієнтація на мелодійність, близькість до фольклорних інтонацій, увага до тембрової виразності, поєднання сольного і симфонічного начала.

Отже, період ХVІІІ–ХІХ століть можна розглядати як фундаментальний для українського концертного жанру. Дмитро Бортнянський, Антон Розумовський, Микола Лисенко та інші діячі, кожен по-своєму, заклали підвалини для подальшого розвитку (Перцов, 2018; Шутко, 2010) [44, 53]. Хтось — через власні композиції, хтось — через меценатство та організацію концертного життя, а хтось — через опрацювання народного мелосу й адаптацію його до європейських форм (Перцов, 2018; Сімферовська, 2011) [44, 46]. Саме в цій багатосторонності й полягає своєрідність українського шляху до створення жанру концерту для флейти: це шлях, де переплелися традиція й новаторство, європейські впливи й національна інтонаційність, локальні ініціативи та універсальні тенденції.

Сучасний етап розвитку жанру концерту для флейти в українській музиці є багатограним і надзвичайно динамічним явищем. Він охоплює

другу половину XX століття і триває до сьогодні, поєднуючи у собі як спадкоємність традицій, так і сміливі експерименти, притаманні добі модернізму та постмодернізму. У цей час концерт для флейти перестає бути виключно класичною формою діалогу між солістом і оркестром, а перетворюється на простір, де відбувається активний культурний, філософський і навіть міждисциплінарний обмін.

Особливу роль у формуванні сучасного українського флейтового концерту відіграв Мирослав Скорик. Мирослав Скорик належить до тих композиторів, чия творчість стала каталізатором нового усвідомлення співучості й ліричності в українській академічній музиці. У феномені Скорика флейта виступає насамперед як інструмент — голос; інструмент, що несе людську інтонацію, здатну виразити ту саму «мелодійну пам'ять», про яку говорить українська музична традиція. Найвідоміша «Мелодія» Скорика, хоча первинно і не була задумана як масштабний концертний твір, стала важливою точкою опори для флейтової інтерпретації: саме її простота, довга кантилена та лірична напруга створили естетичну модель, що потім транслиувалася у більших формах і в оркестровому письмі. Твори Скорика демонструють, як на основі народної інтонації можна створити модерну, інтелектуально витриману мову, де флейта — провідний «наративний» інструмент, котрий несе основну лінію драматургії. У виконавському плані це породжує головні вимоги: природна, «співна» фраза; тонка динамічна пластика; відчуття співвідношення простоти теми і багаточислової оркестрової підкладки. Джерела та виконання творів Скорика — «Melody» у численних інструментальних транскрипціях — підтверджують цей статус і демонструють широкий репертуарний вплив твору.

Інтерпретаційні аспекти. Виконавець, працюючи зі Скориком, має опанувати мистецтво «мовної прозорості»: фрази не повинні втомлюватися технічною спритністю, вони повинні дихати, говорити і промовляти до слухача. У технічному вимірі це означає контроль над довгим диханням,

абсолютну чистоту інтонації в діапазоні, де флейта часто повинна «випрямити» народний наспів у філігранне академічне звучання.

Євген Станкович представляє інший вимір жанру. Він у своїй творчості створив кілька значущих творів за участі флейти, серед яких — «Концерт для флейти з оркестром», камерні симфонії з флейтовими соло, а також цикли і камерні твори, де флейта стає провідним голосом у полі складної симфонічної думки. У його музичній палітрі флейта може бути і ніжною, і риторично драматичною; вона слугує каталізатором філософської рефлексії, інструментом, здатним виводити мотиви-фрагменти на передній план симфонічного контрасту. Аналітичні публікації про концерт Є. Станковича підкреслюють його драматургічну логіку: композиція не є просто чергою виставлених тем, вона будує образ за допомогою контрастів, тимбральної пластики та інтонаційної поліфонії, де флейта часто виконує роль «оповідача» або «рефлексуючого» героя.

Музично-структурні особливості у концерті Є. Станковича: 1) комбінування народної інтонації з модерністськими гармонічними відхиленнями; 2) активне використання флейтових фактур як частини симфонічної палітри (інколи — як контрапункт до струнних чи дерев'яних); 3) драматургічне чергування лірики й експресії. Виконавець має мислити не лише мелодично, а й симфонічно: його партія інтегрована у загальний оркестровий процес і часто вимагає точного «вимірювання» динаміки та темпоритму в полі великого ансамблю.

Інтерпретаційні виклики. Твори Є. Станковича висувають високі вимоги до емоційної пластики і віртуозної витримки — іноді одночасно. Флейтист має володіти палітрою сучасних технік (швидкі пасажі, флективна артикуляція, робота з нестандартними динамічними відтінками), але при цьому зберігати людяність і співучість лінії.

Вагомий внесок у розвиток жанру належить Іванові Карабицю. Це композитор, в творчості якого флейта з'являється в дуже різних функціях: від камерних партій до інтегрованих оркестрових епізодів. У низці його камерних творів флейта — співрозмовник, інколи провідник тематичного

матеріалу (приклади: «Скерцо для флейти і фортепіано», цикли з вокалом і флейтою, ансамблеві номери, де флейта становить контрапункт вокальному чи струнному початку). І. Карабиць вірив у пластичну свободу форми; тому його флейтові партії нерідко мають імпровізаційну природу, складні ритмічні співвідношення і потребують від виконавця тонкої чутливості до фактури.

Стилістичні маркери. І. Карабиць не боявся динамічних контрастів, несподіваних ритмічних імпульсів і фактурних контрастів — як наслідок, флейта в його творах часто виступає як «променева» складова, що виокремлює мотиви, підсилює вокальні алюзії або ж створює камерну прозорість серед густої оркестрової тканини. Для виконавця це означає: висока артикуляційна дисципліна, гнучкість у переході між регістрами, вміння «проникати» у вокально-пісенну логіку, коли це потрібно.

Інтерпретаційні наслідки. Партії І. Карабиця вимагають від флейтиста творчої сміливості, але одночасно — уважної стрункої логіки: індивідуальне вираження не повинно руйнувати цілісності форми. Часто успіх виконання визначається тим, наскільки природно виконавець може поєднати емоційну безпосередність і структурну ясність.

Володимир Рунчак — це один з найяскравіших постатей української авангардної сцени, і його стосунок до флейти відзначається радикальними експериментами. У його доробку є як камерні п'єси для флейти соло («Homo ludens»), так і великі концертні форми (наприклад, «Is the flute magic?» — концерт-рефлексія, присвята Моцарту), а також твори з використанням нестандартних флейтових інструментів (печально-курйозні згадки про контрабасові флейти у біографічних нотатках) і перформативних елементів. У творчості В. Рунчака флейта часто має не тільки музичну функцію, а й сценічну — інколи в ролі артикулятора звуку, інколи — як «предмет», що породжує візуальні асоціації.

Технічні новації та художні імперативи. У рунчаківських творах зустрічаються: мультифоніки, фруллато, поєднання співу і гри (singing while playing), шумові ефекти, експериментальні регістри (п'єкколо, альто, контрабасова флейта). Усе це потребує від виконавця високої технічної

підготовки, але ще важливіше — художньої відкритості: інколи виконання перетворюється на акт, де музикант має не лише «віддати» нотний текст, а й придумати сценічну логіку, жестикуляцію, позицію у просторі. Рунчак ставить перед флейтистом завдання бути митцем-інноватором, готовим до синтетичної мови (звук + дійство + візуалізація).

Інтерпретаційні питання. Якість виконання — це тепер не лише інтонаційна точність, а й театральна адекватність. Виконавець має розуміти режисерський аспект твору, мету кожного незвичного ефекту й бути готовим до нематеріального — до створення образу. Саме завдяки такому підходу В. Рунчак розширює межі флейтового жанру і впливає на нове покоління композиторів та виконавців.

Олег Безбородько належить до покоління композиторів, які шукали синтез традиції й модерного мислення. Концерт для флейти і камерного оркестру «пам'яті батька» (2013) є характерним прикладом: у творі поєднуються особистісна лірична інтонація й сучасні ритміко-граматичні конструкції; автор іноді звертається до тембрових ігор, іноді — до прозорості, майже класичної фактури. О. Безбородько воліє чітку формацію, але не уникає неоднозначностей — наприклад, несподіваних гармонічних поворотів або раптових метричних змін, що вимагають від флейтиста високої технічної і сценічної дисципліни.

Стилістичні риси й виконавські виклики. У концерті 2013 року — поєднання віртуозних пасажів із ліричними соло; темброві переходи іноді набувають вокального відтінку; артикуляція має бути універсальною — від різко відточених фраз до довгих співучих ліній. Виконавець має бути готовим до високих вимог щодо інструментального колориту (імітації гобоя чи кларнета у деяких епізодах) та до делікатної взаємодії з камерним оркестром, де баланс — питання першочергове.

Наприкінці ХХ століття в українській музиці з'являється генерація композиторів, які відверто експериментують. Серед них Володимир Рунчак (нар. 1960) вирізняється сміливим використанням сучасних технік. У його творах для флейти зустрічаються нетрадиційні способи звуковидобування: фрулато, мультифоніки, спів у флейту, шумові ефекти. Часто такі концерти

перетворюються на справжні перформанси, де виконавець має не лише грати, а й театралізувати процес. Це вже не класичний концерт у звичному розумінні, а музично-сценічний акт, у якому флейта стає інструментом комунікації з новітнім культурним середовищем.

У ХХІ столітті жанр концерту для флейти продовжує розвиватися. Олег Безбородько (нар. 1979) створює власний концерт для флейти (2013), де поєднує інтонаційну ясність, властиву класичній традиції, з новаторськими ритмічними й фактурними рішеннями. Його музика демонструє, як сучасний композитор може поєднати глибоку повагу до традиції з відкритістю до експерименту. Виконавець у таких творах опиняється у ситуації, де потрібно володіти як академічною технікою, так і гнучкістю мислення, здатністю імпровізаційно реагувати на текст.

Вагому роль відіграли також Володимир Зубицький та Володимир Губа, які у своїй творчості для духових розкривають флейту як багатогранний інструмент. У В. Зубицького вона часто набуває пасторально-ліричного звучання, що нагадує про її фольклорне походження, тоді як у В. Губи вона виступає як символічний голос, спроможний передавати філософські рефлексії.

Сучасна українська композиторська молодь розширює ці пошуки. Їхні концерти для флейти часто включають мультимедійні ефекти, електроніку, перформативні елементи (Степурко, 2013) [47]. Так відбувається інтеграція української музики у глобальний контекст новітнього мистецтва. Флейта, традиційно пов'язана із співом і природою, стає у ХХІ столітті символом експерименту, свободи та міжкультурного діалогу.

Таким чином, сучасний етап розвитку жанру концерту для флейти в Україні є надзвичайно різноплановим. Він охоплює як продовження класичних традицій (через мелодизм і національну інтонаційність), так і радикальні новаторські практики (через використання експериментальних технік та інтеграцію з іншими видами мистецтва) (Олексюк, Балабанов, 2025; Перцов, 2017) [42, 45]. У цьому багатоголосому процесі виявляється головна риса сучасної української культури: здатність поєднувати глибинну повагу до витоків із відкритістю до майбутнього.

2.3. Жанрові та виконавські інтерпретації українського флейтового концерту ХХІ століття

Виконавська інтерпретація є одним із найважливіших аспектів осмислення українських концертів для флейти, оскільки саме через неї твір оживає, набуває конкретного звучання та виходить за межі композиторського задуму (Опарик, 2010; Сімферовська, 2011; Сумарокова, 2002) [43, 46, 48]. У процесі інтерпретації відбувається діалог між композитором, виконавцем і слухачем, і цей діалог завжди є унікальним. Якщо текст партитури можна розглядати як фіксований результат творчого акту, то виконання постає як жива подія, у якій акумулюється і технічна майстерність, і особистісний досвід музиканта, і навіть соціокультурний контекст, у якому відбувається концерт.

Українські концерти для флейти особливо чутливі до виконавського прочитання через свою багатозначність, тематичну багатоплановість і глибоку національну інтонаційну основу. Твори Мирослава Скорика вимагають від інтерпретатора насамперед відчуття пісенної кантилени, притаманної українській мелодиці. Виконавець має досягнути природності інтонаційного малюнку, водночас надаючи йому академічної форми та стилістичної виразності. Флейтовий тембр у концертах Скорика сприймається як голос людини, що співає про внутрішні переживання, про зв'язок із природою й народною піснею. Інтерпретатор мусить віднайти баланс між ясністю форми та внутрішнім емоційним наповненням, щоб донести до слухача глибинний зміст музики.

У творах Євгена Станковича акцент переноситься на драматургічну напруженість та контрастність. Виконавець у його концертах виступає не стільки як віртуоз, скільки як актор, котрий розгортає перед слухачами драму людського існування. Тут важливо не лише володіння технічними прийомами (фруллато, складна артикуляція, швидкі пасажі), а й уміння вибудувати внутрішню логіку драматичного розвитку. Особливе значення має робота з динамічними відтінками та звуковими фарбами, адже саме вони створюють

відчуття психологічної глибини. Для інтерпретатора концерт Станковича стає викликом: потрібно не тільки показати технічну вправність, але й передати внутрішній світ твору, сповнений контрастів і філософських рефлексій.

Музика Івана Карабиця пропонує інтерпретатору інший підхід. Його концерти тяжіють до структурної свободи й нових тембрових рішень, що вимагають від виконавця відкритості до експерименту. Флейтист має гнучко реагувати на складні ритмічні поєднання, несподівані гармонічні відхилення, нетрадиційні фактурні співставлення. Тут важливим стає не стільки дотримання «класичного» розуміння фразування, скільки пошук власного способу вираження, що дозволить розкрити індивідуальність композиторського стилю. Виконавець у І. Карабиця — це рівноправний співавтор, який формує звучання у момент виконання.

Окрему сторінку у розвитку виконавських інтерпретацій становить творчість Володимира Рунчака. У його концертах для флейти присутні елементи театралізації, перформативності, використання нетрадиційних технік звуковидобування. Виконавцю тут потрібно мислити ширше, ніж у межах класичної академічної традиції: він стає і музикантом, і актором, і режисером сценічної дії. Залучення мультифоніки, шумових ефектів, гри на межі звукових можливостей інструмента потребує від інтерпретатора високого рівня технічної підготовки, але водночас — сміливості у пошуку нових художніх сенсів.

Концерт Олега Безбородька для флейти та оркестру (2013) демонструє сучасне бачення жанру й ставить перед виконавцем завдання поєднати віртуозність із глибоким образним мисленням. Тут важливим є вміння створити прозору, легку фактуру, не втрачаючи драматичної насиченості. Виконавець має відчувати естетику «нової простоти», у якій складні ритмічні чи гармонічні структури співіснують із мелодичною ясністю. У цьому творі особливо актуальним стає вміння поєднувати технічну дисципліну з артистичною свободою.

Варто зазначити, що інтерпретація українських концертів для флейти є надзвичайно багатогранною і в кожному випадку залежить від особистості виконавця. Одні флейтисти підкреслюють кантиленність і пісенність, інші

зосереджуються на драматичності чи експериментальних пошуках. Усі ці підходи разом формують поліфонію виконавських практик, яка не лише відображає багатство української композиторської думки, а й розширює горизонти світового музичного мистецтва.

Отже, виконавська інтерпретація сучасних українських концертів для флейти є простором свободи й відповідальності. Вона вимагає від музиканта не лише технічної бездоганності, але й глибокої духовної залученості, здатності відчутти й передати зміст твору у всій його складності (Опарик, 2010; Перцов, 2018; Сімферовська, 2011) [43, 44, 46]. Через інтерпретацію ці концерти не просто звучать, а набувають життя, входять у діалог із сучасністю й відкривають нові перспективи для розвитку української та світової музичної культури.

Висновки до розділу 2

Розгляд української традиції концертів для флейти засвідчив, що цей жанр є не лише формою для виявлення інструментальної віртуозності, а й важливим маркером культурної ідентичності та творчих пошуків композиторів різних поколінь. Упродовж свого становлення він увібрав у себе риси європейської школи, але при цьому розвинув власну самобутність, у якій національні інтонаційні витоки поєдналися з модерними техніками та індивідуальними авторськими стилями.

Перший етап розвитку жанру пов'язаний із трансформацією народно-інструментальної культури та поступовим входженням флейти у професійну академічну традицію. У цьому процесі особливо важливим стало поєднання фольклорних джерел і європейських впливів, що сформувало ґрунт для подальших експериментів. Вже у XIX – на початку XX століття українські митці почали шукати власний шлях у жанрі, розвиваючи його не лише як концертно-віртуозну форму, але й як інструмент культурного самоусвідомлення.

Надзвичайно яскравим виявився другий етап – доба зрілого XX століття, коли в центрі уваги опинилися такі постаті, як Мирослав Скорик, Євген

Станкович, Іван Карабиць. У їхніх творах флейтовий концерт постає у різних вимірах: ліричному, драматичному, експериментальному. Для М. Скорика він став полем, де пісенна кантилена й джазові інтонації злилися в оригінальну художню тканину. Для Є. Станковича — простором драматичного протистояння й симфонічного розмаху. Для І. Карабиця — середовищем пошуку нової форми, тембрових і фактурних комбінацій. Ці автори заклали основу сучасного розуміння жанру в Україні, піднявши його на рівень вагомого культурного феномену.

Подальший розвиток у кінці XX – початку XXI ст. був позначений ще більшою відкритістю до експериментів. Володимир Рунчак та інші композитори залучають до флейтових концертів нетрадиційні техніки, шумові ефекти, елементи театралізації, створюючи твори, що виходять за рамки академічного жанру. Олег Безбородько, своєю чергою, поєднує сучасні ритміко-гармонічні пошуки з мелодичною ясністю, відображаючи синтез традицій і новацій. Саме ця здатність українських композиторів інтегрувати класичні засади з актуальними тенденціями світової культури свідчить про високий потенціал національної школи.

Не менш важливим є виконавський вимір. Інтерпретація українських концертів для флейти ніколи не була однозначною: кожен музикант створює власне бачення, що може варіюватися від підкресленої кантиленності до драматичної експресії чи авангардного експерименту. Саме виконавці наповнюють твори новим життям, відкривають у них приховані смисли, забезпечують їхнє входження у культурний простір сучасності. Таким чином, виконавська практика є не лише ілюстрацією до партитури, а й самостійним творчим актом, який визначає рецепцію жанру в цілому.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що жанр концерту для флейти в українській композиторській творчості є поліфонічним феноменом. Він поєднує історичну спадкоємність і сміливі новаторські прагнення, національні інтонаційні корені й універсальні світові тенденції, академічну дисципліну й виконавську свободу. Його розвиток відбиває ширший процес культурного становлення України, її прагнення зберегти власну самобутність та водночас інтегруватися у глобальний мистецький контекст.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Методологічні засади порівняльного аналізу концерту для флейти

Порівняльний аналіз у цій кваліфікаційній роботі постає не як формальне зіставлення «українського» й «європейського» матеріалу, а як спосіб виявлення тих глибинних закономірностей розвитку жанру флейтового концерту, які проявляються в різні історичні періоди, у різних національних культурах і в різних композиторських школах. Уже у вступі було наголошено, що мета дослідження полягає у виявленні спільних і національно специфічних ознак жанру, а також у простеженні його еволюції від бароко до сучасності, що безпосередньо зумовлює застосування саме компаративного підходу (Bessler, 1978 [58]; Енгель, 1989 [61]; Gronefeld, 1992 [60]). Тому далі ми розкриємо основні положення, які було покладено в основу порівняльного аналізу в даній роботі, а саме: методологічне підґрунтя, критерії та етапи порівняльного аналізу. Так, наприклад, у дослідженні ми спирались на: історико-культурний, жанрово-стильовий, структурно-драматургічний, інтонаційно-мелодичний (національно-інтонаційний), виконавсько-інтерпретаційний та комунікативно-функціональний критерії. Щодо етапів порівняльного аналізу, то нами було виділено п'ять етапів:

- 1 — підготовчо-джерелознавчий;
- 2 — аналітико-описовий;
- 3 — власне зіставлення (компарація);
- 4 — інтерпретаційно-узагальнювальний;
- 5 — практико-орієнтований (виконавський).

Далі більш детально опишемо особливості застосування та отримані результати щодо застосування методологічного підґрунтя, критерії

порівняння та етапів порівняльного аналізу, який ми провели у кваліфікаційному дослідженні.

Методологічне підґрунтя розглядають як сукупність методів, принципів і вихідних положень, що лежать в основі наукового дослідження. Отже, в якості методологічного підґрунтя в даній роботі використано поєднання історичного, стильового та аналітичного підходів (аналіз барокового, класичного, романтичного й модерного етапів, характеристика інструментальної техніки, оркестрової практики, ролі флейти як сольного інструмента). Саме це поєднання й задає рамку для порівняльного аналізу: ми не порівнюємо «твір із твором» у відриві, а порівнюємо історично зумовлені моделі жанру, що склалися в європейській традиції (Вівальді, Телеман, К. Ф. Е. Бах, Моцарт, пізніше – Рейнеке) і в українській композиторській практиці ХХ–ХХІ ст. (твори, в яких флейтовий концерт розвивається на основі національної інтонаційності, фольклорних першоджерел, драматургії симфонічного типу). Посилання на класичні флейтові трактати (Й. Й. Кванц, «*Versuch einer Anweisung...*», 1752; Ф. Дев'єн, «*Méthode...*», 1794; Й. Г. Тромліц, 1791, 1800) потрібні не лише як історична довідка: вони фіксують норми звучання, артикуляції, форми концерту, тобто дають вихідні «європейські» параметри, з якими й має бути співвіднесений сучасний український репертуар.

Критерії порівняння розглядають як якісні параметри, ознаки, мірила чи вимоги, за якими здійснюється зіставлення об'єктів для виявлення їх схожості або ж відмінностей. Критерії слугують основою для аналізу. Нами було вибрано шість взаємопов'язаних критеріїв, а саме:

- 1) історико-культурний;
- 2) жанрово-стильовий;
- 3) структурно-драматургічний;
- 4) інтонаційно-мелодичний (національно-інтонаційний);
- 5) виконавсько-інтерпретаційний;
- 6) комунікативно-функціональний.

Отже, далі проаналізуємо особливості цих критеріїв та ціль застосування у контексті даного кваліфікаційного дослідження.

1. Застосування історико-культурного критерію дало змогу співвіднести появу та тип концерту з конкретним етапом розвитку музичної культури: барокові італійські й французькі зразки (Вівальді, Буаморт'є), німецька придворна традиція з її культом флейти (Телеман, Бах, Кванц), віденський класицизм (Моцарт), пізньоромантичні та модерністські спроби (Рейнеке) — з одного боку; українські твори, що формуються в умовах пізнього національного відродження, радянського симфонізму, пострадянського стилевого плюралізму — з іншого. Такий критерій дозволяє не вимірювати українські концерти «за Моцартом», а показати, що вони вирішують подібні завдання в іншому культурному полі.

2. Застосування жанрово-стильового критерію дозволило визначити наступні закономірності: 1) європейський флейтовий концерт проходить шлях від риторнелної барокової форми через класицистичне сонатне алегро до камеризованих романтичних форм; 2) українські флейтові концерти нерідко зберігають тричастинний цикл, але насичують його іншою образністю (епічною, пісенно-романсовою, фольклорно-думною) та змішаною фактурою (поєднання концертності, поеми, сюїти).

3. Дотримання структурно-драматургічного критерію вказує на необхідність визначати форму циклу, тип тематизму, розподіл сольних і tutti-епізодів, місце каденції, роль фіналу. Аналіз засвідчив:

- у європейській традиції варіантів небагато — барокова тричастинність із риторнелністю, класична сонатність першої частини, фінальне рондо;

- українські концерти часто вибудовують драматургію за принципом «єдиного хвилеподібного зростання» або «контрастних картин», що зближує їх із симфонією-поемою чи концертом для оркестру.

Порівняння за цим критерієм дає змогу пояснити, чому слухач сприймає український флейтовий концерт як «більш розповідний», ніж класичний.

4. Інтонаційно-мелодичний (національно-інтонаційний) критерій особливо потрібен, оскільки у вступі було задекларовано виявлення «національно специфічних ознак українського флейтового концерту».

Європейські концерти переважно ґрунтуються на галантно-кантиленній або віртуозній інтонації; українські — на модально-ладових формулах народної пісенності, на «плакучій» інтонації думи, на опорі на натуральний лад, інколи — на ладоінтонаціях церковної монодії. Саме цей критерій найшвидше показує «своє» й «чуже» в зіставляваних творах.

5. Виконавсько-інтерпретаційний критерій вказує на те, що порівняння має враховувати не лише композиторський текст, а й те, як він передбачається до виконання. У бароковому та класицистичному репертуарі флейтист має орієнтуватися на трактати Кванца, Тромліца, Дев'єна — отже, інтерпретація формально нормована; українські твори ХХ–ХХІ ст. у цьому сенсі значно вільніші: вони допускають ширше вібрато, темброві пошуки, розширене дихання, емоційно «відкрити» динаміку.

6. Комунікативно-функціональний критерій. Європейський флейтовий концерт ХVІІІ ст. — це концерт для публічної сцени, придворного чи міського музикування; український — часто для академічної сцени, навчального процесу, для репрезентації національної музичної мови. Тобто їхня функція різна, а значить, і порівнювати їх слід з урахуванням цієї різниці.

Як було зазначено вище, у роботі було використано п'ять етапів порівняльного аналізу, які ми опишемо нижче більш детально.

Підготовчо-джерелознавчий етап передбачає зіставлення європейських (описані в розділі 1: Вівальді, Буаморт'є, Бах, Телеман, Моцарт, пізні романтики), та українських (розглянуті в розділі 2) флейтових концертів. Важливо, що вибір цих творів уже обґрунтований у роботі (історико-культурні передумови, сучасний етап, виконавська інтерпретація), отже, цей етап спирається на попередні висновки.

Аналітико-описовий етап передбачав наступне. Для кожного твору (або групи творів) коротко фіксуються: склад, тональність, форма, тип тематизму, характер оркестровки, виконавські вимоги. Тут цілком доречно використовувати вже вироблену в розділі 1 модель подачі матеріалу

(історичний контекст → загальна характеристика → аналіз частин), щоб потім порівнювати «подібне з подібним».

Власне етап зіставлення (компарації) передбачав наступні кроки: параметри європейських і українських концертів накладаються один на одного за названими критеріями. Так, наприклад, тричастинний цикл Моцарта — і тричастинний цикл сучасного українського автора; барокова риторнелність — і українська куплетно-варіаційна драматургія; італійський галантний тематизм — і українська протяжна пісенність. Важливо не лише зафіксувати відмінність, а й показати, що ці відмінності функціонально рівноцінні: вони кожного разу вирішують «своє» художнє завдання.

Інтерпретаційно-узагальнювальний етап полягав у формулюванні типології:

- а) що є спільним для всіх флейтових концертів як жанру (сольність, діалог із оркестром, віртуозний елемент, тричастинність);
- б) що є спільним для європейської лінії (стильова наступність, опора на трактати й оркестрову традицію);
- в) що є спільним для української лінії (національно-інтонаційна основа, камеризація оркестру, поєднання концертності та симфонізму).

Практико-орієнтований (виконавський) етап полягав у рекомендаціях³ для інтерпретації: які барокові й класичні норми варто зберігати при виконанні європейського репертуару, а де в українських концертах допустимі вільніші, навіть експресивніші рішення (активніше вібрато, розширення динамічних дуг, поєднання академічного й фольклорного дихання тощо).

Отже, критерії та етапи порівняльного аналізу, викладені вище, безпосередньо витікають з мети та завдань роботи, сформульованих у вступі, і узгоджуються з її тричастинною структурою. Вони дають змогу в наступних підпунктах не лише описати стильові, структурно-драматургічні та виконавські особливості українських і європейських флейтових концертів, а й показати їх як елементи спільного культурного діалогу, у якому українська традиція не наслідує механічно європейську, а веде з нею рівноправну, інтонаційно насичену розмову.

³ у вступі підкреслювалося практичне значення роботи для виконавців і педагогів.

3.2. Стилєві особливості українських і європейських флейтових концертів

Порівняння стилістичних ознак флейтового концерту в європейській та українській традиціях — це, по суті, робота з двома різними способами «мовлення» в музичному світі. З одного боку — довга, укорінена в каноні європейська традиція, що формувалась у рамках бароко, класицизму, романтизму й модерну; з іншого — українська композиторська практика, яка через специфіку історичного розвитку, етнічні джерела та соціокультурні трансформації виробила власні, іноді несподівані варіанти розкриття жанру. У цьому підрозділі я розгляну основні відмінності й точки перетину між двома традиціями за низкою параметрів: мелодика, гармонія, ритм, фактура та оркестрування, форма й драматургія, використання народної інтонації, а також виконавсько-технічні наслідки для соліста.

У європейській традиції мелодійна лінія концерту для флейти історично розвивалася від віртуозних, орнаментованих наспівів бароко до більш «поясних», архітектонічно порівняних тем класичної епохи. Бароковий концерт уособлював принцип діалогу між солістом і рішієно, де сольні партії сповнені риторичних фігур, фігурувань та риторичних ритмів — риторика тут була складовою музичної мови. У класицизм такі риторичні прикраси набувають ясної форми: теми структуровані, модульовані, орієнтовані на гармонічне логічне мислення; у романтизмі мелодика стає більш емоційною й ліричною, зростає роль індивідуального висловлювання.

Українська мелодика у флейтовому концерті має інший походження — вона невід’ємно пов’язана з народним співом і сопілковою традицією. Це означає, що лінії часто формуються за логікою народної фрази: наспівні, інколи модально забарвлені, з використанням характерних інтонаційних формул (підйоми, падіння, петлі). Утвір української мелодики — це синтез: академічна фраза і народна інтонація перетворюються на нову якість, що ідентифікується слухачем як «національна».

Практичний висновок для інтерпретації: коли соліст підходить до європейського класичного концерту, він більше опирається на канонічні правила фразування і прозорість побудови теми; при роботі з українським твором — на «мову» народного співу, на наголос, на ті локальні мелодійні формули, які народний слух визнає як автентичні.

Європейський розвиток гармонії в концертному жанрі йшов шляхом розширення тональної системи, ускладнення гармонічних схем та, в XX столітті, входженням модерних гармонічних мов — від хроматизму романтизму до дванадцяти-тонових і пост-тонових систем. У класичній та романтичній традиції гармонія часто служить двигуном форми — вона визначає модальні переходи, драматургію, кульмінації.

В українській практиці XX–XXI століть гармонічний лад поєднує традиційну функціональну тональність із елементами модального мислення, що походять з народних джерел. Народні пісні й награвання часто зберігають давні ладові смаки (Dorian, Mixolydian або локальні лади), і композитори, звертаючись до таких джерел, включають їх у свою гармонічну мову. Результат: гармонія в українському концерті може одночасно служити як фоном для мелодичної наспівності, і створювати сучасні, інколи напружені, колірні зрушення.

З практичної точки зору це означає, що інтерпретація українських творів вимагає чутливості до ладових відтінків, відчуття «неповних» тональних завершень і готовності застосовувати інтонаційні підходи, сумісні з модальною логікою.

Європейська традиція — особливо в класицизмі — наголошує на ясності метричної структури; навіть коли з'являються експерименти з ритмом, вони, як правило, підпорядковані формі. У романтизмі ритмічна свобода зростає, але все ще контролюється загальною драматургією твору.

Українська традиція приносить у концерт ритмічну пластичність народних метричних моделей: асиметричні метроряди (наприклад, локальні народні танці чи награвання з нерівними тактовими групами) іноді проникають у композиторські зразки або наслідуються стилістично. Крім того, характерна народна імпровізаційність породжує більшу свободу у

фразуванні ритму — це проявляється у фразових укладаннях, вольному рубато, нерідко в локальній зміні метричної акцентуації.

Отже, виконання українських творів часто потребує від виконавця навичок ритмічної імпровізації в межах авторської інтенції та адаптованої артикуляції, щоб передати народну ритмічну «легкість» або ж несподіваний «пульс» (Джерела: Герасимова-Персидська, Рощенко).

Флейта як сольний інструмент історично вимагала від оркестровки прозорості — аби соліст не «топився» у масиві звуку. У європейській традиції це призводило до витворення різних типів оркестрового супроводу: від струнної прозорості Відня (класика) до розкішної оркестровки романтизму, де роль флейти — контрастна, інколи камерна.

В українській практиці композитори часто користуються оркестровими засобами задля підсилення етнічного забарвлення: використання струнних як «підкладки» для народної лінії, дерев'яних духових для створення паблічного колориту, інколи — специфічної перкусійної підкладки (особливо в сучасних творах). Також у сучасних українських концертах зростає інтерес до нових тембрових поєднань і розширених технік, що змінюють баланс між солюючим і оркестровим планом.

Виконавцям це означає: робота над балансом і взаєморозумінням із диригентом; вміння «випливати» з оркестру, зберігаючи легкість і прозорість, коли цього вимагає партитура, і вміння «вливатися» у густішу оркестрову тканину в сучасних колористичних епізодах.

Класична тричастинна схема (швидко—повільно—швидко) була домінуючою у європейському концерті й визначала логіку розвитку: експозиція теми, розвиток, каденція, фінал. Зі зміною епох ця схематика залишалась, але набувала модифікацій — з появою циклічних структур, архітектонічних модернізацій тощо.

Українські композитори XX–XXI століть розглядають форму більш вільно. Традиційна тричастинність часто трансформується: з'являються розгорнуті цикли із внутрішніми переривами, риторними риторналями, поетичними вставками; іноді

концерт набуває форм ближчих до «поєми» чи «діалогу», де флейта виконує роль наратора. Ця пластичність — наслідок бажання синтезувати форму з національним змістом: композиція може будуватися як ліричний монолог, як драматургія конфронтації, або як серія контрастних сцен.

Науковий та виконавський інтерес полягає в тому, що така форма вимагає від виконавця гнучкої уваги до структури: інтерпретація не лише «відтворює» форму, а й конструює її на слух, надаючи входженням певних тем та епізодів бажаної ваги.

У європейській традиції орнаментация — багатогранний інструмент образної риторики; у бароко вона часто мала завдання демонструвати техніку, у класицизмі — окреслювати стиль, у романтизмі — збагачувати емоційний зміст. Каденція як локальна «різка» — місце виконавської свободи та демонстрації.

В українській традиції орнаментация часто позичає елементи народного оздоблення: короткі прикраси, портативні мелізми, характерні «наїзди» на ладові формули. Каденції іноді проектуються як місце, де поєднуються академічна віртуозність і народне оздоблення — виконавець може дозволити собі імпровізаційну свободу, що підсилює національний характер твору.

Для практики це означає: при роботі з українським репертуаром художнє рішення щодо каденції має бути історично й змістовно обґрунтованим: імпровізація — не самоціль; вона має відтворювати мовну логіку твору.

У європейській сазі розвиток інструмента й техніки (зокрема, запровадження системи Бьома) дозволив композиторам збагачувати технічні вимоги: розширені діапазони, чистота інтонування в складних тональностях, швидкі пасажі. Сучасні європейські композитори вводять розширені техніки, але, як правило, у межах міжнародного практичного вжитку.

Український сучасний етап відзначається активним впровадженням розширених технік: мультифоніки, фруллато, спів у флейту, перкусійні прийоми, застосування електроніки чи сценічних елементів. Це зумовлено як загальносвітовими тенденціями, так і місцевими експериментальними пошуками (Рунчак, Безбородько тощо). Відтак флейтист сучасної української

школи повинен бути універсальним: відтворювати від співної лінії до складних авангардних текстур.

Незважаючи на розбіжності, між традиціями існує потужний діалог: українські композитори засвоювали європейські форми, перетворювали їх і повертали у нових варіантах; європейські виконавці дедалі більше цікавляться українською музикою, інтерпретуючи її через власні практики. Отже, порівняння — не лише вказівка на відмінності, а й спосіб виявити спільні естетичні процеси: прагнення до голосності інструмента, увага до мелодійності, розвиток виконавської техніки (Олексюк О., Балабанов В., 2025; Перцов М., 2018) [42; 44].

Стилістичні особливості європейських і українських флейтових концертів формуються на перехресті історичних умов, етнічних традицій і технологічного розвитку інструмента (Гулик, 2021; Toff, 1996) [12; 73]. Європейська традиція дає модель форми, гармонічної логіки і інструментальної культури (Besseler, 1978; Gronefeld, 1992; Engel, 1989) [58; 60; 61]; українська — приносить у цю модель інтонаційну самобутність, модальну пластичність і сучасні експериментальні практики (Перцов, 2017; Степурко, 2013) [45; 47]. У підсумку саме поєднання канонічного і локального, універсального й національного робить сучасний флейтовий концерт в Україні багатоголосним мистецьким явищем. Таке поєднання створює вимоги до виконавця й аналітика: перший має володіти широким спектром технік і культурних смислів; другий — виявляти тонкі голоси й мотиваційні структури в партитурі й її живих втіленнях (Опарик, 2010) [43].

3.3.1. Структурно-драматургічні моделі жанру

Питання взаємовпливів української та європейської традиції у жанрі концерту для флейти має надзвичайно складний і водночас багатошаровий характер. Воно передбачає розгляд не лише історичних фактів, а й процесів глибокої культурної дифузії, що відбувалися протягом століть. Флейтовий концерт, як жанр, був своєрідною «лабораторією» музичної комунікації: у ньому зустрічалися академічні

традиції, технічні інновації та національні інтонаційні особливості, які поступово формували нову якість (Опарик, 2010; Toff, 1996) [43; 73].

З європейського боку українські композитори отримали модель жанрової форми, яка склалася у добу бароко та класицизму. Саме європейський досвід — твори Баха, Вівальді, Моцарта, пізніше Мендельсона, Рейнека чи Нільсена — окреслив стандарти драматургії, формотворення, технічних вимог до виконавця. Ця традиція передавалася не лише через ноти, а й через систему музичної освіти: навчальні програми консерваторій, педагогічні школи, концертну практику європейських виконавців. Українські композитори, які здобували освіту в європейських центрах (наприклад, Відень, Прага чи Париж), інтегрували ці зразки в свій композиторський досвід, водночас зберігаючи глибинний зв'язок із національною культурою.

Однак цей вплив не був одностороннім. Українська музика, увібравши в себе європейську академічну систему, почала привносити у неї власні інтонаційні моделі, що походять із народної творчості. У флейтовому концерті це проявлялося у кількох аспектах. По-перше, у мелодиці: народні наспіви з їхньою ладовою специфікою та орнаментальністю створювали інтонаційну палітру, відмінну від класичних західних зразків. По-друге, у ритмі: характерні асиметричні ритмічні формули українського фольклору, зокрема танцювальні, знаходили своє відображення у концертних творах, надаючи їм оригінального динамізму. По-третє, у драматургії: замість суворой архітектоніки тричастинного циклу українські композитори нерідко створювали більш «наративні» форми, близькі до народної пісні чи думи, що дозволяло відчувати у концерті інтонаційну «оповідність».

Друга половина XX століття стала особливо плідною для взаємодії цих традицій. Постать Мирослава Скорика яскраво ілюструє цей процес: його флейтові концерти зберігають академічну форму, але мелодика наповнена колоритом карпатських інтонацій, гармонія тяжіє до модальних нашарувань, а ритм нерідко відсилає до танцювальних фігур українського фольклору. Подібну синтетичну стратегію можна спостерігати і в творах Євгена Станковича, Івана Карабиця, а

згодом — у Володимира Рунчака чи Олега Безбородька. Їхня музика демонструє не лише «національне обличчя», а й здатність української школи вести діалог із найновішими європейськими та світовими тенденціями, включно з авангардом, але завжди на основі власного ґрунту.

Важливим чинником взаємодії став і виконавський аспект. Флейтисти з України, виступаючи на європейських сценах, фактично презентували унікальний спосіб інтерпретації, у якому технічна досконалість поєднувалася з характерним «співучим» тоном та увагою до інтонаційної деталізації. Європейська публіка й критика неодноразово відзначала цей феномен, що свідчить про реальний взаємовплив двох шкіл — не лише композиторських, а й виконавських.

Сучасний етап відкриває нову сторінку у цьому діалозі. Якщо раніше українські композитори переважно орієнтувалися на європейський канон, то нині відбувається більш рівноправний обмін: українські твори виконуються за межами країни, стають об'єктами досліджень, потрапляють у репертуар європейських солістів. Це означає, що українська традиція вже не є лише «реципієнтом» впливів, а й активно пропонує власні моделі розвитку жанру.

Таким чином, взаємовплив української та європейської традицій у жанрі концерту для флейти можна розглядати як процес багатовекторний. Він включає історичну рецепцію європейського канону, творче переосмислення на основі національного інтонаційного багатства та сучасний рівноправний діалог, у якому українська музика має шанс задати нові орієнтири. Цей процес не завершений і, ймовірно, у майбутньому відкриє нові горизонти — як для музикознавчої науки, так і для виконавської практики.

3.3.2. Виконавська специфіка та інтерпретація

Флейтовий концерт як жанр є унікальним явищем у системі академічної музики, адже саме він найбільш повно відображає здатність цього інструмента бути і лірико-поетичним виразником внутрішнього світу, і віртуозним демонстратором технічних можливостей виконавця. Його значення у культурному просторі Європи й України виходить далеко за межі

чисто музичного: він стає символом міжкультурної комунікації, формою художнього діалогу між традиціями, стилями, епохами, а також невід'ємним елементом збереження й розвитку національної ідентичності.

Європейський культурний простір сформував жанр концерту для флейти як універсальну форму, що поєднала музичні надбання різних епох. Від барокових концертів Вівальді й Телемана до класичних шедеврів Моцарта, від романтичних пошуків Рейнека чи Доплера до модерних експериментів Нільсена чи Штрауса — європейська традиція демонструє постійну здатність жанру оновлюватися, пристосовуватися до викликів часу. Флейтовий концерт у Європі — це не лише історична спадщина, але й простір сучасних інновацій, у якому відображаються тенденції розвитку всієї академічної музики. Він формує міжнародні стандарти виконавства, задає технічні та естетичні орієнтири для музикантів усього світу.

В українському культурному просторі жанр флейтового концерту набув особливої ваги саме завдяки поєднанню академічної європейської моделі з глибинними пластами народної музичної традиції. Українські композитори XX–XXI століть — від Бориса Лятошинського та Андрія Штогаренка до Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Івана Карабиця чи сучасних авторів Олега Безбородька, Володимира Рунчака — надали жанрові нового змісту. Їхні твори репрезентують унікальне явище: національну музичну мову, що вплітається у глобальний культурний контекст, залишаючись упізнаваною й самобутньою.

Особливе значення українських флейтових концертів полягає також у тому, що вони стають засобом трансляції національних інтонацій за межі країни. Коли сучасні українські виконавці виконують ці твори на міжнародних сценах, вони презентують світові не тільки технічну майстерність, а й культурний код нації. Це своєрідна музична дипломатія, яка говорить мовою звуків про історію, світогляд, ментальність народу.

Водночас важливо підкреслити, що значення жанру у сучасному світі не обмежується національною чи європейською рамкою. Він має глобальний вимір: концерти для флейти звучать на фестивалях у США, Японії, Південній

Кореї, Латинській Америці. Українські та європейські твори тут виступають поряд, і саме у цій взаємодії формується багатоголосний культурний простір, де жанр набуває нового статусу — універсальної мови музичного діалогу.

Ще однією важливою складовою є педагогічне значення флейтового концерту (Опарик, 2010) [43]. У європейських консерваторіях він є основою професійного становлення виконавця: саме на ньому студенти вчаться розуміти форму, розвивати дихання, освоювати техніку та культуру звуку. В українській системі освіти концерт для флейти виконує аналогічну роль, але із важливим акцентом на інтонаційність, пов'язану з народними традиціями. Таким чином, жанр стає ключем до формування виконавської школи, що поєднує світовий досвід і національну специфіку (Сімферовська А., 2011; Степурко В. І., 2013) [46; 47].

Значення флейтового концерту полягає також у тому, що він дає змогу виявити цінність індивідуального виконавського підходу. На відміну від більш усталених жанрів, де інтерпретаційні рамки жорсткіші, концерт залишає виконавцеві простір для власного висловлювання — у каденціях, у варіативності темпу, у фразуванні. Це особливо важливо в українській традиції, де виконавська інтерпретація часто розглядається як продовження композиторського задуму (Опарик, 2010) [43].

Отже, значення жанру флейтового концерту в українському та європейському культурному просторі можна окреслити у трьох основних вимірах. По-перше, як історико-культурна спадщина, що зберігає й передає традиції різних епох. По-друге, як сучасна практика, яка демонструє здатність національних шкіл до діалогу й творчого обміну. По-третє, як освітньо-виконавський феномен, що формує музикантів і впливає на розвиток концертної культури загалом.

У цьому поєднанні універсального й національного, академічного й фольклорного, традиційного й модерного жанр концерту для флейти постає як один із найяскравіших прикладів живої культурної динаміки. Він має не лише естетичне, а й соціально-культурне значення, адже стає простором, де

зустрічаються і взаємодіють різні культурні голоси, створюючи багатогранний і цілісний образ європейської та української музичної ідентичності.

3.3.3. Стильові взаємовпливи

У даному дослідженні «узагальнення» розглядалось не як формальний підсумок, а як спроба побачити загальні смисли, які виникають при зіставленні двох музичних традицій: європейської (як історичного канону і міжнародної виконавської практики) та української (як локальної, етнічно забарвленої й сучасно орієнтованої школи). У цьому підрозділі ми підсумовуємо основні результати порівняльного дослідження, формулюємо їхні наслідки для теорії і практики музикознавства, виконавства та педагогіки, а також окреслюємо проблеми й напрями подальшого вивчення. Текст намагається бути одночасно аналітичним і гуманізованим: кожен теоретичний висновок тут співвідноситься з людиною — з композитором, виконавцем, слухачем.

Концерт для флейти як жанр має низку сталих рис. Ці інваріанти забезпечують жанрову ідентичність, завдяки якій концерт залишається впізнаваним у різних епохах і культурах. Водночас кожна музична традиція «перекладає» ці інваріанти на власну, культурно-історично обумовлену мову. Тобто жанр зберігає свою структуру, але наповнення її — національно відмінне. Основні інваріанти жанру й їхні національні трансформації представлено в таблиці 3.1.

Таблиця 3.1

Основні інваріанти жанру й їхні національні трансформації

Якісні характеристики (сталі риси) концерту для флейти	Особливості «перекладання» музичною традицією інваріантів на власну, культурно-історично обумовлену мову (домінування)	
	у європейській традиції	в українській традиції
діалогічність між солістом і оркестром	формальна ясність і гармонічна логіка	сильний інтонаційний зв'язок із фольклором, модальні відтінки, схильність до мелодійної «співучості» й інколи — до більш пластичної драматургії.
прагнення показати одночасно інструментальну віртуозність і музичну «розповідь»		
структурні моделі (часто тричастинні або модифіковані варіанти класичної форми)		

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел

Нами було виділено спільні риси українських та європейських флейтових концертів, що представлено у таблиці 3.2.

Таблиця 3.2

Спільні риси українських і європейських флейтових концертів, що зміцнюють єдність жанру

Спільні риси	Особливості прояву спільних рис флейтових концертів
1. Флейта виступає як носій ліричного початку	У обох традиціях флейта виступає як носій ліричного початку: інструмент, близький до людського голосу, здатний передати кантілену й інтенсивну інтонаційну драму. Це універсальна риса, яка єднає віддалені за часом і простором приклади — від барокової партії до сучасного концерту.
2. Висока залежність від виконавської культури	Обидві традиції демонструють високу залежність від виконавської культури: партитура — лише початковий код; його осмислення й втілення залежить від школи гри, індивідуального досвіду виконавця і від прийнятої інтерпретаційної парадигми.
3. Готовність інкорпоровати нові техніки (XX–XXI ст.)	Упродовж XX–XXI століть зростає готовність і європейської, і української шкіл інкорпоровати нові техніки, розширюючи тембровий і технічний арсенал флейти (мультифоніки, фрулато, спів у інструмент і т. п.). Це свідчить про глобалізацію композиторської експериментальності.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел та аналізу флейтових концертів

Далі нами було виділено ключові відмінності українських та європейських флейтових концертів (таблиця 3.3), які на нашу думку полягають у відмінностях інтонаційної матриці, формі та драматургії, ритмічній палітрі, а також оркестровій палітрі.

Таблиця 3.3

Ключові відмінності українських і європейських флейтових концертів та їхні наслідки

Ключові відмінності	Характеристика ключових відмінностей
Інтонаційна матриця	Українська музика в більшому ступені використовує фольклорні інтонації як першоджерело (петльові формули, модальні ходи, характерні орнаменти), що змінює спосіб фразування, артикуляції й навіть дихальну стратегію виконавця. У європейській традиції мелодика частіше продиктована загальноєвропейськими ладово-гармонічними моделями.
Форма й драматургія	Класична тричастинність у європейській практиці діє як архітектонічний стандарт; українські композитори XX–XXI століть показали більшу схильність до модифікацій форми: циклічності, риторно-імпровізаційних вставок, «наративної» побудови концерту як послідовності сцен або образів.
Ритмічна палітра	У деяких українських творах з'являються ритмічні патерни або асиметричні метроряди, що мають пряме походження з народних танців і награвань. Така ритмічна пластика збільшує вимоги до інтерпретації та адаптивної артикуляції.
Оркестрова палітра	Українські композитори часто використовують оркестрові засоби задля підкреслення національного колориту (специфічні поєднання струнних і духових, використання народних тембрів у оркестровці), тоді як у європейській традиції оркестрова палітра розвивалася за загальноєвропейськими канонами, з поступовим розширенням симфонічного апарату.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел та аналізу флейтових концертів

У процесі дослідження було порівняно виконавську інтерпретацію українських та європейських флейтових концертів (таблиця 3.4).

Таблиця 3.4

Виконавська інтерпретація українських та європейських флейтових концертів: практичні наслідки порівняння

Якісні параметри	Особливості прояву виконавської інтерпретації
Опанування стильовими кодами	Виконавець, який прагне бути «універсалом», має опанувати кілька стильових кодів: від чіткої класичної артикуляції до пластичної, «співної» інтонаційної манери, притаманної українському підходу. Таку широку компетенцію сьогодні вимагає і педагогіка, і концертна практика.
Репетиційна логіка	Репетиційна логіка змінюється залежно від культурної парадигми твору: українські концерти потребують роботи над інтонаційною «правдою» народного елемента (включно з вивченням фольклорних прикладів), тоді як європейські — над формальною ясністю й архітектонікою.
Взаємодія з диригентом	Взаємодія з диригентом набуває особливої ролі: у творах, де оркестровий текст насичений кольором або ритмічно ускладнений, потрібні спільні рішення щодо балансу і темпу; у творах з сильною пісенною лінією — про дихання й фразову логіку.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел

Наступним етапом дослідження стало визначення педагогічних, наукових та суспільних імплікацій порівняльного аналізу українських та європейських флейтових концертів (таблиця 3.5).

Таблиця 3.5

Педагогічні, наукові та суспільні імплікації порівняльного аналізу українських та європейських флейтових концертів

Сфери застосування	Особливості імплікації
Педагогіка	у навчальних програмах консерваторій і музичних вишів доцільно поєднувати технічну базу (етюди, технічні вправи) з музично-етнографічними практиками: записи народних награвань, імпровізаційні вправи на базі фольклорних форм, фразова робота, робота над тембром. Такий синтез підготує музиканта до багатоваріантної інтерпретації.
Наука	порівняльний підхід відкриває нові питання: як саме народний наспів «вбудовується» в академічну форму; які трансформації зазнає мелодика і які з них можна вважати автентичними, а які — стилізаційними. Це вимагає більш системного поєднання музикознавчого аналізу з етномузикологією.
Суспільна роль	концерт для флейти — це інструмент культурної дипломатії. Так, наприклад, виконання українських творів за кордоном репрезентує націю як культурно самобутню й сучасну; водночас інтерпретаційна багатовимірність робить музику доступнішою для різної аудиторії.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел

У процесі кваліфікаційного дослідження було визначено обмеження, що впливали на об'єктивність результатів порівняльного аналізу флейтових концертів (таблиця 3.6).

Таблиця 3.6

**Фактори обмеження (методологічні зауваження)
порівняльного дослідження**

Фактори обмеження	Особливості прояву факторів обмеження
Джерельна база	Порівняльний аналіз значною мірою спирався на доступні нотні джерела, записи й публікації; проте репрезентативність вибірки може бути обмеженою через недостатнє архівне збереження деяких творів або через малу кількість високоякісних записів певних авторів. Це обумовлює потребу в подальших архівних пошуках.
Інтерпретаційний фактор	Велика варіативність інтерпретацій (різні виконавці й диригенти) іноді ускладнює висновки про «типову» інтерпретацію конкретного твору. Для наукової надійності потрібно фіксувати конкретні записи й їхню інтерпретаційну логіку.
Міждисциплінарність	Для глибшого аналізу бажано більше залучати етномузикологів, лінгвістів (вивчення інтонацій як «мови»), практиків (виконавців і педагогів) — лише такий підхід забезпечить комплексне розуміння явища.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел

Наступним етапом у кваліфікаційній роботі стало окреслення рекомендацій щодо подальших досліджень флейтових концертів (таблиця 3.7).

Таблиця 3.7

Рекомендації для подальших досліджень флейтових концертів

Рекомендації для подальших досліджень	Характеристика рекомендацій для подальших досліджень
1. Створення корпусу записів українських концертів для флейти	Створення (на систематичній основі) корпусу записів українських концертів для флейти з позначенням інтерпретаційних особливостей: темп, артикуляція, каденції, використані розширені техніки.
2. Порівняльні аналітичні нотні дослідження українських та європейських творів	Між вибіркою українських і європейських творів різних епох проведення порівняльних аналітичних нотних досліджень: мікроаналіз мотивів, ладових схем, оркестрових розв'язок.
3. Емпіричні дослідження виконавської практики	Інтерв'ю з флейтистами та диригентами, педагогічні експерименти (впровадження фольклорних вправ у консерваторські курси і фіксація змін у інтерпретаціях).
4. Крос-культурні дослідження рецепції	Дослідження сприйняття міжнародною публікою українських концертів для флейти (у порівнянні з європейськими) — із застосуванням методів музичної соціології й естетики сприйняття.

Примітка: складено на основі аналізу наукових джерел

Завершальним етапом проведення порівняльного аналізу українських та європейських флейтових концертів у кваліфікаційному дослідженні стало визначення практичних рекомендацій (порад) для педагогів, виконавців і композиторів (таблиця 3.8).

Таблиця 3.8

Практичні рекомендації (поради) для педагогів, виконавців і композиторів флейтових концертів	
Рекомендацій для:	Сутність рекомендацій (порад)
1. Виконавців	- вивчайте джерела (народні записи) перед роботою над українським репертуаром; - укладайте власні інтерпретаційні «файли» (вирішені каденції, темпові серії, артикуляційні схеми); - документуйте їх у форматі нотних редукцій.
2. Композиторів	якщо прагнете «національного» звучання, працюйте не лише з мотивом, а з логікою фрази й словниковою системою орнаментів, які властиві народній традиції; тоді трансформація виглядатиме переконливою й осмисленою, а не «псевдофольклорною».
3. Педагогів	поєднуйте технічні вправи з репертуаром — від барокових етюдів до сучасних українських творів — для формування універсального, пластичного виконавця.

Примітка: розроблено автором

Отже, в результаті проведеного порівняльного аналізу українських та європейських флейтових концертів, а також вивчення наукових публікацій щодо особливостей концертної практики було визначено сталі риси концертів для флейти як жанру, а також виділено спільні та відмінні риси, ключові відмінності, особливості виконавської інтерпретації українських та європейських флейтових концертів. А також було визначено педагогічні, наукові та суспільні імплікації порівняльного аналізу цих концертів, та зазначено обмеження, що впливали на об'єктивність результатів порівняльного аналізу. Заключним етапом роботи стала розробка рекомендацій щодо подальших досліджень флейтових концертів та практичних порад для педагогів, виконавців і композиторів флейтових концертів.

Висновки до розділу 3

Проведений порівняльний аналіз концертів для флейти в європейській та українській композиторській традиції дозволив виокремити низку суттєвих положень, які проливають світло на специфіку цього жанру в історико-культурному вимірі. Передусім, варто наголосити, що жанр концерту для флейти в Європі формувався як своєрідний художній експеримент, який поєднував усталені форми барокового мислення з прагненням виявити нові темброві та виражальні можливості інструмента. Барокова риторика, побудована на чергуванні риторнеллі та сольних епізодів, поступово еволюціонувала в класичну тричастинну модель з її врівноваженою симетрією, а пізніше трансформувалася у романтичну драматургію, де зростала роль індивідуального виконавського жесту, емоційної насиченості й оркестрової барвистості. У XX столітті європейський концерт набув різноманітних форм, від неокласицизму до авангардних експериментів, зберігаючи водночас свою головну сутність — бути діалогом між солістом і оркестром, між індивідуальним голосом і колективним звучанням.

Українська традиція, хоча й спиралася на європейські зразки, від початку мала власний шлях розвитку. Національні композитори, інтегруючи до академічного жанру інтонації народної музики, відчутно змінювали його виражальну сферу. Якщо у європейському контексті флейта переважно символізувала витонченість, граційність чи ліричність, то в українських концертах вона набувала особливого колориту: голосу, здатного передавати мелодику народних пісень, емоційну щирість і навіть драматичну наснаженість, властиву усній народній традиції. У творах українських композиторів відчутна тісна взаємодія жанрових структур академічної музики та народної інтонаційної основи, що зумовлює своєрідний синтез національної ідентичності та загальноєвропейського стилю.

Порівняння двох традицій показало, що у формотворчих аспектах українські концерти значною мірою наслідують європейські моделі. Водночас

у тематичному розвитку та інтонаційній побудові вони демонструють яскраву відмінність: використання модально-ладових структур, характерних для українського фольклору, застосування орнаментальних зворотів, варіативність мелодичного розгортання. Це дозволяє говорити про дві взаємодоповнювальні парадигми: європейську, що прагне універсальності й досконалості форми, та українську, що підкреслює індивідуальність через звернення до національної інтонаційної бази.

Окремо слід зупинитися на питанні виконавської інтерпретації. Якщо в європейському контексті інтерпретація тяжіє до збереження історично обґрунтованих стилістичних рамок, то в українському середовищі виконавці часто мають простір для більш емоційно насиченого, образно вільного трактування. Це не є проявом стилістичної недисциплінованості, радше навпаки: йдеться про усталену традицію, у якій індивідуальний виконавець через власну інтонаційну культуру розкриває характерні особливості національної музичної мови. Таким чином, виконавська практика стає своєрідним містком між композиторським задумом та культурною ідентичністю, що робить жанр українського флейтового концерту особливо живим і гнучким у своїй художній реалізації.

Важливим висновком є також те, що в обох традиціях концерт для флейти виконує роль не лише інструментальної форми, а й своєрідного культурного послання. Європейські композитори через цей жанр розкривали нові шляхи технічних і стилістичних можливостей флейти, а українські митці використовували його як спосіб утвердити національний музичний образ у межах європейської культурної парадигми. Таким чином, ми маємо справу з діалогом двох культурних систем, де одна забезпечує універсальність, а інша – автентичність.

Отже, порівняльний аналіз дозволяє сформулювати такі узагальнення:

Європейський концерт для флейти розвивався як універсальна форма з чітко окресленими стильовими моделями, тоді як український увібрав ці моделі, але трансформував їх крізь призму національної музичної мови.

Українська традиція вносить у жанр неповторний мелодико-інтонаційний шар, що надає концертам оригінального колориту й робить їх вагомим внеском у європейський музичний контекст.

Виконавська інтерпретація в обох традиціях відіграє ключову роль: у європейській – як засіб збереження стилістичної спадщини, в українській – як спосіб персоналізованого втілення національної ідентичності.

Обидві традиції, попри відмінності, взаємно збагачують одна одну: європейська школа забезпечує методологічну та технічну основу, а українська додає автентичного емоційно-інтонаційного змісту.

Таким чином, розділ 3 засвідчує, що жанр концерту для флейти є не лише інструментальною формою, а й важливим культурним феноменом, у якому відбивається глибокий діалог між універсальними європейськими моделями та унікальними національними проявами української музичної традиції.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати проведеної роботи, необхідно зазначити, що жанр концерту для флейти у своєму історичному та культурному розвитку постає складним і багатограним явищем, яке віддзеркалює не лише поступи композиторської думки, а й ширші культурні та естетичні тенденції. Вихідною точкою дослідження була ідея простежити особливості становлення та трансформації цього жанру в європейській та українській традиціях, а також окреслити ті аспекти, що дозволяють говорити про його роль у формуванні музичного простору сучасності. У ході аналізу було визначено мету — дослідити своєрідність концерту для флейти як жанру в контексті історико-культурних процесів, а також завдання — виявити відмінності та спільні риси у розвитку європейської та української традицій, охарактеризувати внесок провідних композиторів та окреслити місце виконавської інтерпретації у розкритті цього жанру.

Дослідження показало, що європейська традиція заклала основи жанрової форми. У бароко (Вівальді, Телеман, Бах) було сформовано принципи діалогічності, риторичності й віртуозності, що стали фундаментом для подальшої еволюції. Класицизм, в особі Моцарта, Гайдна та їхніх сучасників, утвердив структуру концерту як архітектонічно ясну та врівноважену форму, у якій флейта здобула роль інструмента з багатими виражальними можливостями. Романтизм (Мендельсон, Рейнека, Доплер) розкрив емоційну глибину жанру, надав йому ліризму, індивідуалізації та розширив технічні горизонти інструмента. Модернізм і подальший розвиток у XX–XXI століттях (Нільсен, Штраус, сучасні автори) відкрили шлях до експериментів: розширені техніки, нові форми драматургії, включення авангардних та електронних елементів. У такий спосіб європейська традиція демонструє безперервність розвитку — від строгих барокових форм до свободи сучасної творчості.

Українська традиція має інший, проте не менш цінний шлях становлення. Її унікальність полягає у поєднанні європейського жанрового канону з фольклорними інтонаціями, ладово-мелодичними моделями та ритмічною пластикою народної музики. Перші кроки цього процесу були пов'язані з інтеграцією академічної культури в національний простір, але вже в XX столітті українські композитори — Лятошинський, Штогаренко, Карабиць, Станкович, Скорик — надали жанру оригінального звучання. В їхніх концертах для флейти чітко простежується мелодійність, споріднена із народною піснею, використання модальних відтінків, вільні підходи до форми, драматургічна «оповідність» і своєрідна виконавська співучість. У сучасності жанр розвивається завдяки творчості таких авторів, як Рунчак чи Безбородько, котрі сміливо поєднують авангардні техніки з інтонаційним кодом української музики.

Порівняльний аналіз двох традицій дозволив побачити як їхні відмінності, так і точки перетину. Європейська школа сформувала архітектонічні стандарти, які стали основою для українських композиторів; натомість українська традиція привнесла у жанр елементи фольклорної інтонаційності, ритмічної гнучкості та образної наративності. Це поєднання не лише збагачує репертуар, а й створює передумови для діалогу між культурами. Жанр концерту для флейти в українській практиці можна вважати прикладом того, як національна музика не відокремлюється від європейського канону, а органічно вплітається в нього, залишаючи власний «голос».

Не менш важливою складовою дослідження стало висвітлення ролі виконавської інтерпретації. Адже концерт як жанр існує повноцінно лише у виконанні, і саме інтерпретатор стає сполучною ланкою між композиторським задумом і слухацьким сприйняттям. Виконавці формують живе звучання твору: у європейській традиції — дотримуючись чітких стилістичних канонів, у українській — відчуваючи мелодійну інтонаційність, що походить від народної пісні. Саме інтерпретація надає жанру

багатоголосності, адже один і той самий твір може звучати по-різному залежно від виконавського підходу, що відкриває простір для творчої свободи.

Таким чином, у підсумку дослідження було підтверджено актуальність теми: концерт для флейти — це не лише інструментальний жанр, а й особливий культурний феномен, який втілює синтез історичного й національного, канонічного й інноваційного, академічного й фольклорного. Він є невід’ємною частиною європейської традиції та водночас одним із символів української музичної культури. Розглянуті у роботі аспекти дозволяють зробити висновок, що жанр продовжує активно розвиватися, і його перспективи відкривають нові горизонти як для виконавців і композиторів, так і для науковців, педагогів та слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрійчук П.О. Теорія інструментально-виконавського мистецтва як окрема галузь музикознавства. *Молодий вчений*. 2017. №11(51). С. 517-520.
2. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні. *Науковий вісник НМАУ. Музичне виконавство*. 1999. № (1). С. 9-24.
3. Балабанов В.А., Лігус О.М. Історичний контекст написання «Концерту для флейти з оркестром» Жака Ібера. *Science and technology: challenges, prospects and innovations*. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. CPN Publishing Group. Osaka, Japan. 2024. Pp. 559-563. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-technology-challenges-prospects-and-innovations-28-30-11-2024-osaka-yaponiya-arhiv>
4. Балабанов В.А., Лігус О.М. Концерт для флейти з оркестром Віталія Губаренка в контексті жанрово-стильових традицій та інновацій. *Scientific research: modern challenges and future prospects*. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. MDPC Publishing. Munich, Germany. 2024. Pp. 444-447. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-scientific-research-modern-challenges-and-future-prospects-18-20-11-2024-myunhen-nimechchina-arhiv/>
5. Блуме Ф. Класичний стиль та фази Класики. Епохи історії музики в окремих викладах : навч.пос. (перекл. з нім. Ю.Семенов). Одеса: Будівельник, 2004. С.62-71. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Blume_Fridrikh/Epokhy_istorii_muzyky_v_okremykh_vykladakh_v_2_ch_Ch_2.pdf?PHPSESSID=airs31ou307vjub4ke5mcpm8e3#page=71.
6. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст. : монографія. Харків : Основа, 2000. 344 с.
7. Вербіна Н.О. Жанр концерту для флейти епохи пізнього романтизму на прикладі твору В. Блодека: композиторська та виконавська інтерпретації : магіст. робота ; наук. кер. Александрова О.О. Харків, 2023. 67с.

8. Ворончак І.І. Загальна характеристика репертуару для поперечної флейти в Австрії та Італії у XVIII столітті. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб.наук.праць. Вип.15. Рівне: Волинські обереги, 2023. С.140-143. URL: https://www.rshu.edu.ua/www/images/nauka/zb_2023_ist_stan_muz_zb.pdf#page=3.00
9. Гашпан Я.Р. Флейта в музичній культурі Буковини в XX – поч. XXI ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. 2023. Вип. 15. Рівне: Волинські обереги. С. 80-83.
10. Голомб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена. *Фридерик Шопен* : зб. статей. Львів : СПОЛОМ, 2000.
11. Громченко В.В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність*. 2014. №1. С.104-110. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2014_1_20
12. Гулик О.М. Концерт для флейти з оркестром Ре-мажор тв. 10. №3 Антоніо Вівальді в контексті Барокової епохи : бакал. робота ; наук. кер. Вар'янюк О.І. Львів, 2021. 29с.
13. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво. Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009.
14. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). *Київське музикознавство* : Зб. ст. / Кочерженко О., Київський інститут музики ім.. Р. М. Глієра; НМАУ ім.. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 38. С. 261–271.
15. Єрмак І.Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. С. 29–42.

- 16.Єрмак І.Ю. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті. *East European Scientific Journal*. Вип. 11 (39). Варшава : ООО «Евразийское Научное Содружество», 2018. С. 11–17.
- 17.Єрмак І.Ю. Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 211–217.
- 18.Єрмак І.Ю. Трактат Якоба Врагта «Improved Flute Preceptor» у контексті теорії флейтового виконавського мистецтва другої половини XVIII ст. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 11. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2018. С. 88–114.
- 19.Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 19с.
- 20.Жанр концерту для флейти з оркестром у музичному мистецтві Європи / Тянь Сімен. Харків, 2021.
- 21.Заранський В. Скрипкова транскрипція у творчості Мирослава Скорика. *Мистецтвознавчі записки*. К.: Міленіум, 2005. Вип. 7. С.36-41.
- 22.Злотник О.Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2. С.158-162. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2018_2_29
- 23.Карп'як А. Реформування жанру флейтового концерту XVIII століття у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2011. № 3(35). С. 20-26.
- 24.Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 198с.
- 25.Карп'як А.Я. В.А. Моцарт та середовище флейтистів другої пол. XVIII ст. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 7-13. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/27598>

- 26.Карп'як А.Я. Жанр флейти у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб.наук.праць. Рівне: Волинські обереги. 2016. Вип.8. С.8-13.
- 27.Карп'як А.Я. Міфологічні сюжети в ансамблевих флейтових творах. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 47-61. URL: https://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_9
- 28.Карп'як А.Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. праць. Вип.7. Рівне, 2015. С. 8-16.
- 29.Качмарчик В. Й. Й. Кванц – засновник німецької флейтової школи *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Редкол.: А.Чебиків (голова), М.Криволапов (заступник) та ін. Київ: СПД Пугачов О.В., 2006. Вип.6-7. С. 173.
- 30.Качмарчик В.П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 32 с.
- 31.Качмарчик В.П. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник*. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. Вип. 47. Книга 11. С. 91-100.
- 32.Качмарчик В.П. Флейта Т. Бьома в Паризькій консерваторії. *Теоретичні та практичні питання культурології*: зб. наук. ст. Мелітополь, 2005. Вип. XVIII. С.37-46.
- 33.Конічна флейта Т. Бьома — перший етап «тотальної модифікації» конструкції інструмента. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. 2004. Вип. 4. С. 117-124.
- 34.Коновалова І.Ю. Інтерпретаційний метод у контексті сучасної композиторської творчості. *Інформаційно-культурологічна освіта : стан і*

- перспективи*: матеріали міжнар. наук. конф. 12-13 жовтн. 2004 р.; М-во культури і мистецтв України, Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004.
35. Коновалова І.Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX-XX ст.) : дис... канд. мистецтвознавства ; Харківська держ. академія культури. - Харків, 2007. 314с.
 36. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). *Київське музикознавство* : зб. ст. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 38. С. 261–271.
 37. Круль П. Питання походження і первісного розвитку духового інструментарію. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 5. Кн. 4. Київ, 1999. С. 136–145.
 38. Кушнір А. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2013. 16с.
 39. Книжник Д. Композиторські експерименти у сфері флейтового виконавства Андре Жоліве. URL: dspace.vspu.edu.ua
 40. Новосадов Я.Г. Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1 (04). С.79-82. URL: <https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/19-70-pb.pdf>
 41. Новосадов Я.Г., Мозгальова Н.Г. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Т. 29. с. 222–229. URL: <https://scispace.com/pdf/istoriia-stanovlennia-fleitovogo-mistetstva-t9yfh10x.pdf>
 42. Олексюк О., Балабанов В. Концерт для флейти з оркестром Євгена Станковича: аналіз жанрово-стильових тенденцій. *Молодий вчений*. 2025. №3 (134), 62-66. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-3-134-20>
 43. Опарик Л.М. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2010. №1. – С.71-77.

- 44.Перцов М. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція, сучасні тенденції. Дисертація ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018, 192с.
- 45.Перцов М.О. Жанрово-образні трансформації флейтового концерту в творчості українських композиторів XXI ст. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 1. С. 181-186. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2017_1_30
- 46.Сімферовська А. Людина і мистецтво: окремі погляди на проблеми інтерпретації. *Народознавчі зошити*: наук. журн. Львів, 2011. №6(102). С.999-1006.
- 47.Степурко В. І. «Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2013. С. 9–15.
- 48.Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 2002. Вип. 40. С. 180–190..
- 49.Тянь Сімен. До питання тембрової інтерпретації «Циганських наспівів» Пабло де Сарасате в сучасній концертній практиці. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжн. наук. конф. ХДАК 26-27 листопада 2020р.
- 50.Хань Тао. Еволюція духових музичних інструментів у контексті історичного розвитку світового музичного мистецтва. *Professional Art Education. Scientific Journal*. 2024. Vol. 5(1). Pp. 52-58. DOI:10.34142/27091805.2024.5.01.06
- 51.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
- 52.Ходан З.Я. Флейтовий концерт в творчості Є. Станковича та Л. Лібермана в контексті розвитку жанру. URL: hodan-z.-fleytovyy-konzert-v-tvorchosti-ye.-stankovycha-ta-l.-libermana-v-konteksti-rozvytku-zhanru.pdf
- 53.Шутко Ю. Флейтове мистецтво XX століття в контексті української культури: автореф. дисерт. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 19с.

54. Adeline Tomasone. Christopher Rouse's Flute Concerto: Origins, observations and analysis. USA, 2007.
55. Antonio Lucio Vivaldi. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001.
56. Barbier P. Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques. Grasset, 2002. 280 p.
57. Berndsen Werner. Der Flötist Maximilian Schwedler (31.3.1853-16.1.1940). Tibia, 2004. № 2. Pp.106—109. URL: https://www.moecck.com/uploads/tx_moeccktables/2004-2.pdf_S._106-109.pdf
58. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte / Peter Gülke (Herausgeber). — Leipzig: Reclam, 1978.
59. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Wielkie formy instrumentalne. PWM, 1987. Pp. 623-674. URL: <https://www.scribd.com/document/364194349/Chomi%C5%84ski-Formy-Muzyczne-T2-Wielkie-Formy-Instrumentalne-1>
60. Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. / Gronefeld I. Tutzing : Schneider, 1992
61. Engel H. Das Instrumentalkonzert/Konzert. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 7, s. 1569- 1587, 1989 j.
62. Filiz Karapinar, Manolis Ekmektsoglou. Tradition and modernity: the formal and synthesis elements of k. Penderecki's flute concerto. 2023
63. Historical Flutes Page. URL: <http://www.oldflutes.com/articles/schwedler.htm>
64. Katerina Elizabeth Koloustroubis. Flute Music Throughout the Years. Honors Project. 2018. URL: <http://hdl.handle.net/10342/6831>
65. Learn from the world's best flutists. URL: <https://www.tonebase.co/flute-blog/mozarts-flute-concerto-no-1-in-g-major-k-313-a-complete-flute-practice-guide>
66. Mozgalova, N., & Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern Ukrainian composers. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, (4), 56-63. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-76>

67. Novosadova, A., Mozgalova, N., & Novosadov, Y. (2024). The figure of G.P. Telemann as one of the founders of the flute repertoire of the baroque era. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 36-41.
<https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-4-5>
68. Polk, Keith. *Susato and Instrumental Music in Flanders in the 16th Century*. In *Tielman Susato and the Music of His Time*, NY: Pendragon Press, 2005.
69. Predota Georg. *Unsung Concertos Jacques Ibert: Flute Concerto*. Interlude [электронный ресурс]. URL: <https://interlude.hk/unsung-concertos-jacques-ibert-flute-concerto/>
70. *Schwedler Flutes (1885, 1895)*. Rick Wilson's Historical Flutes Page. URL: <http://www.oldflutes.com/>
71. Stefan Schönknecht, Dr. Katrin Schmidinger. *Carl Reinecke*. URL: <http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html>
72. Stites Nathan. *Revising the Orchestral Reduction of Jacques Ibert's Concerto for Flute and Orchestra (2022)*. *Theses and Dissertations--Music*. 213.
https://uknowledge.uky.edu/music_etds/213
73. *The flute book: a complete guide for students and performers*. / Toff N. Oxford University Press, 1996.
74. *Welt des barock*. Herausgegeben von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. – Wien ; Freiburg ; Basel : Herder, 1986.

ДОДАТКИ

Додаток А

Концерти для флейти, які було проаналізовано у кваліфікаційному дослідженні:

1. А. Вівальді — Концерт для флейти ре мажор RV 428 «Il Gardellino» (зі збірки «Концерти для флейти», Op. 10).
2. В. Рунчак — Homo ludens (для флейти соло).
3. В. Рунчак — Is the flute magic? Yes, it is! (1991).
4. В. А. Моцарт — Концерт для флейти соль мажор, К. 313.
5. Г. Ф. Телеман — концерти та фантазії для флейти.
6. Г. Ф. Гендель — «Зозуля та соловей» («The Cuckoo and the Nightingale»).
7. Є. Станкович — Концерт для флейти з оркестром.
8. Ж. Ібер — Концерт для флейти з оркестром.
9. К. Сен-Санс — Романс для флейти з оркестром, Op. 37.
10. К. Нільсен — Концерт для флейти (1926).
11. К. Рейнеке — Концерт для флейти ре мажор, Op. 283.
12. К. Стаміц — Концерти для флейти (низка творів маннгеймської школи).
13. О. Безбородько — Концерт для флейти (2013).
14. Ф. Бюхнер — Концерт для флейти фа мінор, Op. 38.