

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

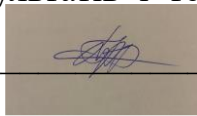
Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

**ВИКОНАВСТВО НА ФЛЕЙТІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ФОРМ
НЕАКАДЕМІЧНОГО МУЗИКУВАННЯ**

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття освітнього ступеня магістра

Магістерська робота містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело _____ Т.Ю. Алексєєв



Магістерська робота
АЛЕКСЄЄВА ТАРАСА ЮРІЙОВИЧА

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри оркестрових
духових та ударних інструментів
ПАЛІЙ ІРИНА ОЛЕГІВНА

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ФЛЕЙТИ В МЕЖАХ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ.....	8
1.1. Розвиток флейти в академічному виконавстві.....	8
1.2. Флейта як складова неакадемічної музичної традиції.....	14
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ФЛЕЙТА В НЕАКАДЕМІЧНОМУ МУЗИКУВАННІ	20
2.1. Гербі Манн. Життєвий і творчий шлях.....	20
2.2. Риси творчого почерку.....	23
2.3 Ієн Андерсон. Основні біографічні відомості.....	29
2.4 Розгляд творчого доробку.....	31
2.5 Нестор Торрес. Біографія і творчий доробок.....	34
2.6 Особливості композиторського і виконавського стилів.....	38
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	43
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність. Флейта є одним із найуніверсальніших музичних інструментів, який знайшов своє застосування як у класичній, так і в сучасній неакадемічній музиці. Однак тема виконавства на флейті у контексті сучасних форм неакадемічного музикування досі залишається малодослідженою. Ця проблема не входила до сфери інтересів багатьох теоретиків і виконавців, хоча феномен використання флейти у неакадемічних жанрах існує вже понад 60 років. Науковці приділили значну увагу історичним та органологічним аспектам розвитку флейти. Наприклад, у працях розглядається еволюція конструкції інструмента (барокова флейта, система Бема) та особливості виконання у творах таких композиторів, як Й. С. Бах чи В. А. Моцарт. Багато досліджень присвячено сучасним технікам гри (мультифоніки, глісандо, флаттер-тонг) та аналізу творів, написаних для флейти у контексті академічної музики. Водночас вивчення функції флейти у фольклорі, етнічній музиці та джазі залишається на периферії музикознавчих досліджень. Незважаючи на зростаючий інтерес до тембрових і технічно-виразних можливостей флейти, більшість праць стосуються лише академічного виконавства. Проблема співвідношення європейської академічної школи та принципів неакадемічного музикування в роботах українських дослідників розглядається поверхнево, без належної системності.

Актуальність теми обумовлюється наступними аспектами:

- 1. Недостатнім дослідженням функції флейти у фольклорі, етнічній музиці та джазі.**
- 2. Відсутністю систематизації виконавських прийомів, характерних для неакадемічних жанрів.**
- 3. Зростанням популярності флейти у музичних колективах, орієнтованих на неакадемічні напрямки, та необхідністю аналізу цих явищ.**

4. Браком системного аналізу сучасних тенденцій використання флейти у неакадемічній музиці в українському музикознавстві.

2.Метою дослідження є специфіки, технічних прийомів та ролі в розвитку виконавського мистецтва на флейті в контексті фольклорної, етнічної, джазової та інших форм неакадемічного музикування.

Для досягнення цієї мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1)Дослідити історичні передумови виникнення та розвитку неакадемічного музикування на флейті.
 - 2)Проаналізувати сучасні технічні прийоми гри на флейті, які використовуються у неакадемічному музикуванні (фольклор, джаз, етнічна музика, поп).
 - 3)Вивчити темброві та виразні можливості флейти у контексті сучасних музичних напрямів, визначити їх унікальність у порівнянні з академічним виконавством.
 - 4)Встановити роль флейти у фольклорі, етнічній музиці та джазі, описати специфіку її використання в різних жанрах неакадемічного музикування.
 - 5)Систематизувати виконавські прийоми флейти, характерні для неакадемічних музичних практик, та порівняти їх з прийомами академічної школи.
 - 6)Виявити особливості адаптації принципів виконавства на флейті музики західноєвропейської традиції до потреб сучасної неакадемічної музики.
- 3. Об'єктом дослідження** виконавське мистецтво на флейті другої половини ХХ - початку ХХІ століть.

Предметом дослідження є принципи виконавства на флейті в контексті сучасних форм неакадемічного музикування (фольклор, етнічна музика, джаз, поп-музика та експериментальні жанри).

Матеріал дослідження складають твори та творчість виконавців, які розкривають можливості флейти в неакадемічній музиці. Серед них — джазові композиції Гербі Менна, який одним із перших продемонстрував унікальність флейти у джазі, та творчість Ієна Андерсона (*Jethro Tull*), який популяризував інструмент у рок-музиці. У фольклорному та етнічному контексті цікавими є

обробки народних мелодій та роботи виконавців, таких як Нестор Торрес, що поєднує флейту з латиноамериканськими мотивами. До матеріалів також входять сучасні твори для флейти в джазі, етнічній музиці та поп-музиці, які демонструють її темброві й технічні можливості. Ці приклади дозволяють дослідити стилістичні особливості та виконавські прийоми у неакадемічному музикуванні.

5.Методи дослідження Для досягнення мети дослідження було використано кілька взаємопов'язаних методів, які дозволили глибоко проаналізувати особливості виконавства на флейті в неакадемічній музиці: *Історичний метод* став основою для вивчення розвитку флейти як інструмента, її трансформацій у різних музичних епохах і жанрах, а також для аналізу історичного становлення неакадемічного музикування. *Метод виконавського аналізу* дав змогу розглянути технічні прийоми гри на флейті, специфіку виконання творів у джазі, фольклорі, етнічній і популярній музиці, що є важливим для розуміння сучасних виконавських практик.

Жанрово-стильовий метод допоміг визначити характерні особливості звучання флейти у різних музичних стилях і жанрах, простежити закономірності та унікальні риси інструмента в контексті неакадемічної музики. *Компаративний метод* дозволив порівняти академічні та неакадемічні підходи до гри на флейті, виявити подібності та відмінності у виконавських прийомах і методах інтерпретації творів. *Інтерпретологічний метод* був використаний для аналізу творчих підходів виконавців до інтерпретації творів, орієнтованих на різні музичні напрями, зокрема джаз і фольклор. Ця сукупність методів забезпечила всебічне вивчення теми, дозволивши не лише проаналізувати особливості гри на флейті в неакадемічному контексті, а й побудувати системне уявлення про її роль у сучасному музичному просторі.

Теоретичну базу дослідження становлять праці вітчизняних і зарубіжних авторів, які можна згрупувати за такими проблемно-тематичними напрямками:

- *Дослідження з історії флейти, органології та еволюції інструмента:*
 О. Арендарчук [1], І. Єрмак [8], І. Гутник, Ю. Каплієнко-Іллюк [5],
 Я. Новосадов, Н. Мозгальова [17], В. Римаренко [24], І. Хома [29], Т.
 Boehm [38], М. Перцов [21; 22; 52];
 - *Праці з флейтового виконавства, техніки та сучасних виконавських практик:*
 А. Карп'як [9], В. Качмарчик [10], С. Коваль [12], Є. Коломієць [13], А.
 Кушнір [15], А. Степанова [25], А. Суханова [26], М. Яковенко [33], В.
 Данильченко, К. Скакун [7];
 - *Дослідження жанру, стилю та стилізового синтезу в музиці:*
 О. Катрич [9], Л. Кияновська [11], В. Москаленко [16], С. Шип [32], Т.
 Пістунова, Г. Постой [23], В. Тормахова [27], О. Шевченко [31], R.
 Middleton [53], D. Brackett [39];
 - *Дослідження джазу, популярної, рок- та імпровізаційної музики:*
 А. Гладких [3], В. Давиденко, І. Чернов, О. Сагітов [6], В. Олендарьов [18;
 19], D. Bailey [36], G. Bándi [37], В. Alpar [35], R. Palmer [60], P. Guidi [58];
 - *Дослідження world music, ф'южн та міжкультурного синтезу:*
 І. Федорова [28], І. Палій [20], О. Яркіна [34], K. Ellenberger [41];
 - *Біографічні, аналітичні та інтернет-джерела про виконавців (Herbie Mann, Ian Anderson, Nestor Torres):*

Herbie	Mann	[44;	45;	46;	60],
Ian	Anderson	[48;	49;	50;	51],
Nestor	Torres	[54;	55;	56],	
- а також матеріали з історії джазової флейти та прогресив-рок [42; 43; 57; 58].
- *Загальнотеоретичні та акустичні дослідження музики й*

звучання:

D. Cope [40], D. Howard, J. Angus [47], M. Shuring [59].

Наукова новизна роботи. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні виконавства на флейті в контексті сучасних форм неакадемічного музикування. У цій роботі вперше:

- 1) Проведено детальний аналіз ролі флейти у таких жанрах, як фольклор, етнічна музика та джаз, з акцентом на її темброві та технічні можливості.
- 2) Систематизовано виконавські прийоми, характерні для неакадемічної музики, та порівняно їх із прийомами академічної школи гри на флейті.
- 3) Розглянуто взаємозв'язок між традиційними академічними техніками гри та сучасними імпровізаційними підходами, що використовуються у неакадемічних жанрах.
- 4) Визначено стилістичні особливості флейти у джазі, фольклорній та популярній музиці, що показують її унікальність і вплив на виконавську практику.
- 5) Встановлено сучасні тенденції розвитку виконавства на флейті в неакадемічних жанрах, які розширюють її функціональні можливості та роль у сучасному музичному просторі.
- 6) Запропоновано підходи до аналізу творчості виконавців, які працюють у фольклорному, джазовому та популярному стилях, що сприятиме використанню цих знань у методичній роботі з виконавцями.

Результати роботи дозволяють не лише заповнити прогалини у вивченні цієї теми, але й розширити уявлення про флейту як інструмент, здатний об'єднувати різні виконавські традиції та жанрові підходи.

РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ФЛЕЙТИ В МЕЖАХ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

1.1 Розвиток флейти в академічному виконавстві

Історія флейти та її численних різновидів, що існували й існують в багатьох музичних культурах, налічує кілька тисяч років. Вона супроводжувала різноманітні ритуальні дії у країнах Стародавнього світу (Єгипет, Греція, Рим), а згодом стала невід'ємною частиною власне європейської музичної культури, виконуючи функції, пов'язані із задоволенням вже значною мірою естетичних потреб людини. Наприклад, О. Арендарчук у роботі «Теобальд Бем засновник сучасної поперечної флейти» пропонує розглянути розвиток флейти за таким хронологічним та географічним поділом: Стародавній світ, Стародавній Китай, Західноєвропейське Середньовіччя, Ренесанс (у цьому періоді, наприклад, автор наводить близько 10 різновидів флейти, які відрізнялися за конструкцією, тембром та діапазоном), Бароко та Класицизм [1, С.6-16].

Саме тому флейті, як одному з найбільш запитуваних інструментів протягом різних епох, тільки протягом XX- початку XXI ст. присвячена значна кількість як вітчизняних, так і закордонних досліджень. Хоча, ясна річ, подібні роботи створювалися й раніше. У розвідках, що охоплюють окреслений вище проміжок часу, розглядаються декілька аспектів еволюції флейти, як-от:

- особливості конструкції та розвитку флейти в різні проміжки часу: О. Арендарчук, Теобальд Бем засновник сучасної поперечної флейти (автор, послуговуючись доступними джерелами, докладно змальовує еволюцію флейти, завершуючи огляд власне флейтою конструкції Т. Бема) [1];

- репертуар та особливості застосування в різних композиторських школах: В. Римаренко, Формування флейтового репертуару у творчості віденських класиків (зокрема автор розглядає флейтовий концерт D-dur

В. А. Моцарта, флейтову творчість Л. Ван Бетховена та зв'язок композитора з українською музичною традицією) [24];

М. Яковенко, Жанр поеми у флейтовому репертуарі (на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб). У згаданій роботі дослідниця аналізує обрані твори, звертаючи уваги на атрибути зазначеного в статті жанру та особливості їхньої реалізації завдяки технічним та виразним можливостям флейти. Також авторка робить спробу цілісного аналізу згаданих творів, беручи до уваги, звісно, регламент наукової розвідки [33].

А. Суханова, Флейта в камерно-ансамблевій музиці французьких композиторів першої половини XX століття (дослідниця розглядає особливості трактування флейти як ансамблевого інструменту у творах К. Дебюссі, Д. Мійо, Ж. Ібера, Б. Годара та інших авторів) [26];

Ю. Каплієнко-Ілюк, І. Гутнік, Музика для флейти, історичний огляд у контексті жанру (автори аналізують жанрово-стильові особливості творів, написаних для флейти, починаючи зі джерел, що стосуються Античності, та завершуючи огляд музикою XX-XXI століть, зокрема творами українських митців. Також науковці вказують на опрацювання ними значної наукової бази, створеної вітчизняними дослідниками флейтового виконавства) [5];

Л. Гавриленко, Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів у світлі концепту «чоловіче/жіноче» (дослідниця віднаходить риси присутності фемінних та маскулінних архетипів у музичних зразках з різними жанрово-стильовими нахилами, наприклад, у пасторалі, маршах, різноманітних зразках камерної музики тощо) [2];

І. Хома флейтовий репертуар XX століття: стилістика та виконавське втілення. Авторка досліджує кореляцію флейтового репертуару XX століття та зміну стильових нахилів у музичному мистецтві цього ж періоду разом із практичним, власне виконавським втіленням цього процесу. Дослідниця досить детально описує основні віхи у розвитку сольної флейтової музики, звертаючи увагу на найбільш яскраві зразки, що належать до того чи іншого художнього

напрямку. Наприклад, розглядаючи твори для флейти, що належать до «експресіоністичного напрямку у флейтовому репертуарі ХХ століття» [29, С. 10], а саме «Сициліана й бурлеска» (1914 р.) Альфредо Казелли (1883-1947); Сонатина для флейти і ф-но (1922р.) Даріуса Мійо (1892-1974), Балада для флейти і ф-но (1939р.) Франка Мартена (1890-1974), науковиця не просто перелічує їх, але й розглядає передумови їхнього створення, причини, що вплинули на вибір певних художніх засобів тощо. Так само ретельно І. Хома розглядає й твори, що належать до неокласичного стилю (Ф. Бузоні, П. Хіндеміт, Ж. Ібер, Ф. Пуленк), флейтову музику, що належить до неофольклорної традиції (Б. Мартіну, Ч. Гріффіс, В. Губаренка, І. Шамо), авангарду Другої хвилі (К. Штокгаузен, О. Мессіан, П. Булез, Л. Беріо).

Важливим є той факт, що дослідниця приділяє значну увагу саме виконавському втіленню згаданих зразків музики, присвячуючи цьому питанню окремий розділ дисертаційного дослідження, зосереджуючись, наприклад, на характері вібрато, тембру, динамічних особливостях творів, використанні нетрадиційних прийомів звуковидобування тощо.

- виконавські мистецтво та школи: Я. Новосадов, Н. Мозгальова, Історія становлення флейтового мистецтва (автора аналізують найважливіші віхи становлення й розвитку флейтового мистецтва, наприклад, виконавське мистецтво XVIII, століття, XIX-XX століть, виокремлюючи головні особливості того чи іншого стилю та доповнюючи власні спостереження фрагментами робіт дослідників флейтового виконавства, як-от А. Карпяка, Є. Качмарчика тощо) [16];

Є. Коломієць, Новітні тенденції флейтового виконавства ХХ-початку ХХІ століття (дослідниця звертає увагу на важливі моменти в розвитку флейтового виконавства означеного періоду. Зокрема, у сфері її зацікавлення опиняються джаз та *world music*, що значно розширює сферу трактування флейти як сольного та ансамблевого інструмента в музиці ХХ-ХХІ сторіч. Дослідниця звертає увагу вже на перші спроби залучення флейти до джазових колективів,

досить докладно описуючи цей процес, доповнюючи його персоналіями та назвами деяких альбомів та записів. Це ж саме стосується й власне розгляду флейти в царині *world music*. Також авторка торкається питання розвитку неакадемічного флейтового виконавства саме на теренах України [13];

А. Кушнір, Специфіка спадковості традицій в українському флейтовому мистецтві. На початку роботи автор зазначає: «Виконавство на флейті в Україні активно розвивається, особливо помітно це стало в останні роки. Водночас, виконавці, знаходячись у творчих пошуках, вже чітко усвідомлюють необхідність визначення основних напрямків цього розвитку, збереження традицій національної інструментальної культури та досвіду набутого попередніми поколіннями видатних митців. Власне, опора на перевірені часом традиції у виконавстві та педагогіці завжди становилася підґрунтям для проведення досліджень, запровадження інноваційних методик. Дотримання українськими флейтистами такої позиції неодноразово слугувало приводом для критики, закидів звинувачень у консерватизмі, у дотриманні застарілих догм. Але, з часом, як й у інших видах мистецтва, стало зрозуміло, що у виконавстві деякі новації виявилися лише модними віяннями і, відповідно, схильні до перманентних змін. Постійними, справжніми цінностями залишилися лише досягнення, що мають історичне підґрунтя та отримали практичне застосування» [15, С .204]. Керуючись наведеною думкою, автор робить спробу прослідкувати за розвитком флейтового виконавства на території України починаючи вже з часів Київської Русі, усвідомлюючи, звісно, деяку умовність подібного старту хронологічного відліку.

В. Цайтц, А. Я. Карпьяк, Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія (автор докладно аналізує роботу А. Карпьяка, виокремлюючи ключові, на думку автора, моменти, завдяки яким формується образ сучасного флейтиста академічної традиції, з властивими йому технічними можливостями та особливостями виконавського мислення) [30];

А. Степанова, Сучасна наукова думка про розвиток духової музики та виконавства (авторка аналізує низку значних наукових робіт, звертаючи уваги на важливі віхи в розвитку духового виконавства) [25];

І. Єрмак, Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар (у дисертаційному дослідженні автор розглядає флейтовий репертуар, створений західноєвропейськими композиторами XVIII, також дослідник розглядає виконавські трактати означеного періоду та здійснює спробу реконструювати виконання частини сонати Ж-М. Леклера з обраним стильовим орієнтиром) [8];

- технічні можливості й навіть окремі прийоми гри: М. Перцов, Флейта: будова, техніка й виразні можливості (науковець розглядає технічні можливості флейти, долучаючи до огляду технічні надбання сучасного флейтового виконавства [52];

М. Перцов, Сучасні модифікації флейти та їхнє використання в музичній практиці. Автор розглядає інновації, що були запропоновані М. Зіглером, колишнім артистом Цюрихського камерного оркестру: (посилення флейти мікрофонами, використання «електронних пристроїв циклічності й багат шаровості звуків» [21, С. 313]; Дж. Гусманом: Butterfly headjoint (голівка метелик), що розділяє потік повітря під час його входу в отвір. «<...> конструкція дозволяє повітрю увійти в отвір з більшою швидкістю. Саме цей факт дозволив прискорити атаку» [21, С. 313]; Glissando Headjoint Р. Діка: «Glissando Headjoint є плаваючою голівкою флейти, яка телескопічно пересувається вправо або вліво по відношенню до базової позиції. Рух насадки флейтист здійснює шляхом впливу лицьовими м'язами, в той час як два виступаючих упори, на зразок крил, охоплюють нижню частину обличчя виконавця. Таким чином виникає безпосередній контакт з інструментом. При русі насадки в сторону клапанів, відбувається глісандо вниз. Висхідне глісандо виповнюється дещо іншим шляхом. Якщо необхідно виконати глісандо від

звуку С до звуку D, слід пальці розмістити таким чином, ніби планується гра звуку D, при цьому голівка зсувається в протилежну від клапанів сторону, що при синхронізації рухів губ і пальців дає в звучанні звук С. Потім пальці залишаються в колишній позиції, а ось голівка зсувається назад в базову позицію» [21, С. 313].

Далі автор стверджує: «Слід зазначити, що подібні технічні модифікації спрощують виконання деяких прийомів гри і роблять флейту ще більш універсальним інструментом. Так її поширення в джазовій музиці, World Music, прогресивних напрямках експериментальної академічної музики сприяли виникненню якоїсь закономірності. Чим більш універсальні виразні можливості флейти, тим більше її використовують і, разом з тим, що більшим є інтерес до інструменту, тим активніше задіяні всілякі способи звуковидобування і спроби його конструктивної трансформації» [21, С. 313].

С. Коваль, Володіння технікою гри гармонік (обертонів) як базова навичка сучасного флейтиста. У цьому дослідженні науковиця, спираючись на відповідні дослідження попередників, розробляє методичні рекомендації для засвоєння цієї техніки, добирає зразки репертуару, включно з творами українських композиторів. Зокрема авторка розвідки зазначає: «Однак, незважаючи на відносно невеликий доступний об'єм обертонів, вони є надважливою складовою звуку флейти. Саме тому вмінню їх чути, правильно відтворювати флейтисти приділяють значну увагу» [12, С. 264];

Ю. Данильченко, К. Скакун, Препаровані інструменти: флейта & фортепіано. У цій статті автори, поряд із препарованим фортепіано, що стало вже невід'ємною частиною музичної традиції ХХ століття, розглядають варіанти препарування флейти й приклади її застосування у творах європейських композиторів, зокрема дослідники пропонують кілька варіантів роботи з інструментом:

- 1) Методи з додаванням різних предметів усередині та ззовні інструменту.

2) Методи з використанням деяких частин інструменту, зокрема головки, основного корпусу, нижнього коліна.

3) Методи комбінації використання двох частин інструменту.

4) Метод створення гібридного інструменту, коли до флейти додають частини інших духових інструментів. Автори також згадують застосування різних візуальних, як-от підсвічування корпусу, прикріплювання повітряної кульки до нижнього коліна тощо [7, 65].

1.2 Флейта як складова неакадемічної музичної традиції

У розвідках, наведених у першому розділі, до розгляду пропонуються різноманітні аспекти розвитку флейтового виконавства, проте винятково в межах академічної традиції. Однак особливістю розвитку музичного мистецтва є його розгалуження на академічні й неакадемічні напрямки, всередині яких сформувалися власні жанрово-стильові особливості, певна композиторсько-виконавська традиція.

Наприклад, розглядаючи в дисертаційному дослідженні *world music* як художнє явище, І. Федорова пише: «*World music* – це не письмова практика. Усність *world music* пояснюється двома головними факторами: аудіальною фіксацією та виконавською спрямованістю. **Аудіальна фіксація** у 1980-х роках мала для *world music* принципове значення, адже тоді і самопоняття «*world music*» виникло для покращення продажу цієї музики у музичних крамницях. Характеристику аудіальної фіксації *world music* отримав від сучасних неакадемічних практик джазу та рок-музики» [28, С.73].

Дослідниця також здійснила спробу систематизації жанрів усередині розгляданого напрямку: «Серед жанрових форм аудіальної фіксації *world music* виокремимо композицію, альбом та саундтрек» [28, С.73]. Вважаємо за потрібне звернути увагу на той факт, що в попередньому розділі флейту вже згадували як частину інструментарію цього музичного стилю.

В. Тормахова присвятила дисертаційне дослідження взаємодії фольклору та власне української естрадної музики. Зокрема, авторка розглядає вплив фольклорних джерел на джаз та рок-музику, торкається питання обробки українських народних пісень тощо [27].

Флейта, як інструмент з багатими виразними можливостями, привернула увагу музикантів, що належали й належать до різних та, власне, полярних за своєю спрямованістю музичних напрямів. Саме тому частина музикознавців XX-XXI століть звернула свою увагу на роль флейти у становленні й творенні саме неакадемічної музики.

Наприклад, І. Палій зазначає: «В етнічній музичній сфері та у фольклорі є розповсюджена практика звучання флейти. В різних етнічних культурах існує велике різноманіття флейт, наприклад в китайському музичному мистецтві, японському, індійському, скандинавському, кельтському, балканському, арабських країн Близького Сходу, африканських країн, фольклору країн Західної та Східної Європи, музичному мистецтві індіанців Північної Америки».

Далі науковиця продовжує думку: «...із винайденням та покращенням можливостей підсилення звуку багато виконавців-флейтистів продемонстрували, що флейта може дуже вдало звучати в джазі та рок-музиці. В джазі популяризації флейти сприяв той факт, що багато виконавців-саксофоністів з легкістю опановували флейту, оскільки ці інструменти дуже схожі за аплікатурою. Яскравим прикладом флейти в джазі є творчість Еріка Долфі та Гербі Манна. Четвертий домен, *plugged*, також відкритий до застосування тембру флейти, хоча в дещо зміненому вигляді. Серед цікавих прикладів слід назвати рок-гурти Jethro Tull, Van Der Graaf Generator, Focus, Genesis. Зазначені музичні колективи не є типовими рок-гуртами, а представляють напрям, який має назву *Progressive rock*. За Кевіном Холм-Хадсоном, однією з відмінних рис напрямку *Progressive rock* є залучення музикантами тембрів нетипових для рок-музики інструментів: інструментів

симфонічного оркестру, як струнних, так і духових, етнічних інструментів тощо. В той час, як типовими для рок-музики інструментами такими дослідниками, як Девід Темперлі (Temperley, 2018) та Алан Мур (Moore, 2001) вважаються, передусім, електрогітара та ударні (барабанна установка). Ступінь змішування рок-музики з іншими сферами музикування в творчості зазначених вище гуртів різна, та компоненти, що змішуються, є також різними. Наприклад, в Jethro Tull змішується англійський фольклор, академічна класика, джаз (в невеликих пропорціях) та рок, у *Van Der Graaf Generator* – джаз, рок та класика, у Genesis – рок та класика, так само, як і у *Focus*, проте у *Focus* процент джазової складової є вищим» [20, С. 66].

Джош Джексон з цього приводу пише: «Флейта — один із найдавніших відомих інструментів, але до неї мало поваги. Ще з часів, коли неандертальці влаштовували джем-сейшени в печерах на перфорованих ведмежих кістках, гуманоїди критикували повітряну магію інструменту. Сьогодні кожен, у кого є стегнова кістка, ймовірно, вкаже на численні сентиментальні записи концертної флейти або її дерев'яних духових двоюрідних братів — жерстяного свистка, флейти Пана, окарини чи навіть тонетки. На щастя, віртуозна сила багатьох джазових виконавців надала цьому часто критикованому інструменту особливого шарму» [42].

Автори статті Духові інструменти в джазовій музиці звертають увагу: «Варто відмітити, що є ряд інструментів, які в меншій мірі асоціюються у слухачів з джазовим звучанням, як-от флейта. Проте в XX столітті виникає цілий ряд виконавців, які починають застосовувати флейту в джазі» [6, С. 227]. Важливим, на нашу думку, є й таке зауваження дослідників: «Джазове мистецтво – це система, в якій досить часто поєднуються елементи абсолютно різних культур та традицій, а флейта – інструмент, що має значні виразні можливості, які ще не до кінця розкриті» [6, С. 227].

М. Перцов у авторефераті дисертації розвиває наведену вище думку: «Розвиток флейти в популярній музиці загалом та джазі зокрема пройшов

кілька етапів. Спочатку цей інструмент сприймався як певна інновація, проте поступово, з розвитком звукопідсилювачів та мікрофонів, він стає одним зі «стандартних» для джазового бенду. Якщо на початку ХХ ст. флейта лише зрідка використовувалась у джазі, то вже в 1950-х роках, з виникненням звукопосилювальної техніки та мікрофонів, її вводять до більшості колективів. У таких напрямках, як ф'южн, флейта взагалі є знаковим інструментом» [22, С. 8]

Засновником етноджазу є Х. Манн, який також досить активно виконував на флейті поп-композиції. С. Мост, Ю. Латіф, Р. Кірк, Дж. Ньютон, Х. Лоуз – найвідоміші американські джазові виконавці на флейті, котрі впроваджували новітні техніки гри, часом запозичуючи їх із класичної музики, а також випереджаючи їх. Прагнення до свободи, яким сповнена джазова музика, призвело до того, що виконавці намагалися відшукати нові виразні засоби і шляхом залучення нетрадиційних для джазу інструментів, і завдяки появі нових прийомів гри на них. Р. Кірк здійснив неабиякий внесок у розвиток флейтового мистецтва, що проявилось у використанні прийому гри «продування» (*overblowing*), коли під час подачі повітря в інструмент, виконавець одночасно підспівує в мікрофон.

Розвиток українського джазу відбувався з певним запізненням, проте мав ряд сутнісних відмінностей, які полягали у впливі фольклору на джазове мистецтво. Якщо згадати використання флейти та флейтоподібних інструментів, то українські джазмени грали на флейті Пана, сопілці та «класичній» флейті. Українськими джазовими флейтистами є В. Зінковський, экс-учасник джазового квартету «Синкопа» та музиканти, які грали у «РадіоБенді Олександра Фокіна» – Г. Івченко (тенор-саксофон, флейта) та С. Цимбал – (баритон-саксофон, блок-флейта). Хоча до цього часу флейта тільки зрідка використовувалась в українському джазі, проте, зважаючи на те, що більшість західних джазових стилів вітчизняні виконавці опановували дещо

пізніше, її входження в музичний простір України є перспективним напрямом розвитку» [22, С. 8].

У тезах до своєї дисертації Ребека Гай вказує: «Я зосереджуюсь на періоді 1965-1975 років, епосі розвитку прогресивного року – жанру, в якому імпорт інструментів з інших музичних традицій сформував важливий композиційний прийом. Моє головне завдання полягає в тому, як стилі та техніки гри на флейті, що зустрічаються в рок-музиці, пов'язані з попередніми музичними та культурними ролями флейти, а також з її потенційними семантичними наслідками для слухачького досвіду. Відповідно, дисертація починається з розгляду аспектів історії флейти, її функцій у різних видах музики та її набутих культурних конотацій (таких як, наприклад, військовий та пасторальний); на основі цього розробляється парадигматична структура, за допомогою якої можна проаналізувати вплив флейти на новіший жанр року. Після цього простежуються численні шляхи флейти в прогресивну рок-музику, аналізуючи її роль у різноманітному музичному репертуарі, включаючи художню музику, джаз та кельтську народну музику, які вплинули на звуковий ландшафт жанру.

Потім детально аналізуються стилі та техніки гри деяких окремих флейтистів, використовуючи як приклади чотири відомі гурти, що використовують флейту; Jethro Tull, Genesis, Focus та King Crimson. Я обговорюю, як роль флейти в прогресивному році може бути пов'язана з аспектами соціально-культурного контексту цього жанру, і завершую підсумовуючи вплив визначених музичних та семантичних конотацій флейти, що спостерігаються в чотирьох тематичних дослідженнях. Дисертація в цілому пропонує нове розуміння еволюції технік гри на флейті, композиційних процесів та культурного контексту прогресивного року, а також комунікативного потенціалу інструментального тембру, що поєднує жанри» [43].

Висновки до Розділу 1

Флейта, як інструмент, що розвивався й удосконалювався протягом кількох тисячоліть, зайняла помітне місце в сучасній музичній культурі, охоплюючи царину як сольного так і ансамблевого виконання. Її значні технічні й виразні можливості, що постійно оновлюються за рахунок нових прийомів звуковидобування, експериментування з конструкцією тощо, а також виразний та легко впізнаваний «голос» стали стимулом і для виконавців та композиторів-представників неакадемічних музичних напрямків звернутися до багатих можливостей флейти як учасника різного роду ансамблів, оркестрів тощо.

Процес залучення інструмента, наприклад, до джазового виконавства, що розпочався ще в першій половині XX століття і згодом доповнився низкою інших музичних напрямків, досить докладно розглянутий у закордонній музикознавчій літературі, майже на рівні із академічним виконавством. У вітчизняній музичній науці академічне флейтове виконавство висвітлене повно й різнобічно. Проте робота з неакадемічною сферою музикування розпочалася значно пізніше, як і самі подібні процеси у композиторській та виконавській діяльності на теренах України. Саме тому деякі аспекти, що стосуються залучення флейти до сфери все ще потребують більш розширеного та уточненого розгляду, зокрема й із залученням іноземних джерел, що є підґрунтям для розуміння згаданих процесів.

РОЗДІЛ 2. ФЛЕЙТА В НЕАКАДЕМІЧНОМУ МУЗИКУВАННІ

2.1. Гербі Манн. Життєвий і творчий шлях

Гербі Манн (Герберт Джей Соломон) народився 16 квітня 1930 року в Нью-Йорку. Музикант мав румунсько-єврейське походження і віддавав йому належне, оскільки сам називав власну творчість «афро-ідиш» [60]. За свідченням біографа, майбутній джазмен почав грати на кларнеті вже в дев'ять років, але невдовзі опанував ще й флейту і тенор. Після служби в армії він долучився до квінтету Мет Метьюза (1953-1954), а потім почав працювати та записуватися і як соліст. Протягом 1954-1958 років Манн переважно грав боп, іноді співпрацюючи з такими музикантами, як Філ Вудс, Бадді Колетт, Сем Мост, Боббі Джаспар та Чарлі Рауз. Він деякий час грав на тенорі й був одним з небагатьох джазових музикантів 50-х років, які записувалися на бас-кларнеті. Музикант також записав повний альбом у 1957 році (для *Savoy*) на флейті без супроводу [44].

Пітер Кіпн'юз, зокрема, зазначає: «Протягом десятиліття флейта стала набагато поширенішою в джазі, хоча тоді, як і зараз, вона зазвичай була другим чи третім інструментом для саксофоністів. Значна заслуга в її вищому визнанні належала пану Манну, який на той час досяг популярності, що вийшла далеко за межі джазового світу, значною мірою завдяки своїй готовності шукати натхнення за його межами» [46].

Граючи та пишучи музику для телебачення, Манн у 1959 році створив свою групу *Afro-Jazz Sextet*, до складу якої входили кілька перкусіоністів, музиканти (Джонні Рей, Хагуд Харді або Дейв Пайк) та флейта, на якій солював він сам. Музикант гастролював Африкою (1960) та Бразилією (1961), мав хіт «*Comin Home Baby*» та навіть записувався з Біллом Евансом [44].

Найпопулярніший джазовий флейтист тієї епохи, Манн досліджував і босанову (навіть записувався в Бразилії у 1962 році, зустрічався там із Серхіо Мендесом, Антоніо Карлосом Жобімом та Баденом Пауеллом).

Додамо також, що «У 1960-х роках Манн став популярним артистом звукозапису на Atlantic Records, яка випустила його перший альбом «Common Ground» у 1960 році. Два роки по тому його концертний альбом «Herbie Mann at the Village Gate» був проданий тиражем понад 500 000 копій. До неї входив його перший хіт «Comin' Home Baby», який потрапив до топ-30 поп-чартів» [45].

«Після свого бразильського періоду Манн найняв виконавця на уді та кількох сирійських і вірменських перкусіоністів. Його близькосхідний гурт дебютував у театрі *Village* в ніч початку арабо-ізраїльського конфлікту 1967 року, і невдовзі розпався. Джаз-басовий квінтет передував нинішньому захопленню Манна ритм-енд-блюзом. «"Мемфіський" андеграунд був найуспішнішим альбомом Манна з часів альбому «*Village Gate*». «Все, що я робив, це грав з різними ритм-секціями та різними почуттями», – каже він. «Тепер я їду до Англії, щоб працювати з Еріком Клептоном, Стіві Вінвудом, Кітом Емерсоном (з Emerson, Lake and Palmer) та Ієном Андерсоном (з Jethro Tull). Хлопці в Англії мають інші почуття, ніж хлопці в Мемфісі, Новому Орлеані чи Масл-Шолс. Усі вони грають свій власний підхід до ритм-енд-блюзу, і всі вони є спеціалістами» [60].

Музикант включив зразки музики з багатьох культур (зокрема, сучасні поп-мелодії) до свого репертуару, а серед його «сайдменів» були такі провідні молоді музиканти, як Віллі Бобо, Чік Корія (1965), Аттіла Золлер та Рой Айерс; на Ньюпортському фестивалі 1972 року до його секстету входили Девід Ньюмен та Сонні Шаррок.

На той час Манн вже три роки працював продюсером в Embryo (дочірній компанії Atlantic) і у власній творчості часто виходив за стильові межі джазу. З настанням 70-х років Манн почав більше займатися роком, попом, реггі та навіть диско: «Мене запитують, як джазовий музикант може грати рок. Ну, якщо

він живе в 1973 році і має слух і голову відкритими, як він може не грати? Я виріс, слухаючи Лестера Янга та Чарлі Паркера. Я люблю Каунта Бейсла; я люблю Теда Джонса та Мела Льюїса. Але для мене опус 1973 року — це Стіві Вандер» [60].

Після того, як музикант покинув *Atlantic* наприкінці 70-х, він деякий час мав власний лейбл і поступово повернувся до джазу. Флейтист записувався для *Chesky*, також записав платівку з Дейвом Валентином, а в 90-х заснував лейбл *Kokopelli*, на якому, перш ніж відокремитися в 1996 році, він мав змогу вільно приділяти увагу своїм розмаїтим музичним зацікавленням [44].

С. Янов зазначає, що протягом багатьох років музикант записувався як лідер для Bethlehem, Prestige, Epic, Riverside, Savoy, Mode, New Jazz, Chesky, Kokopelli і, що найважливіше, для Atlantic. Він помер 1 липня 2003 року. Його останнім альбомом мав назву «Beyond Brooklyn» (2004) і був випущений посмертно для *Telarc*.

За словами С. Янова, «Гербі Манн грав найрізноманітнішу музику протягом своєї кар'єри. Він став досить популярним у 1960-х роках, але в 70-х роках настільки занурився у поп-музику та різні види світової музики, що, здавалося, втратив себе в джазі. Однак Манн ніколи не втрачав своєї здатності творчо імпровізувати, про що свідчать його пізніші записи» [44]. «...він був піонером в адаптації джазменами ритмічних концепцій з Карибського басейну, Латинської Америки, Близького Сходу та півдня Сполучених Штатів» [59].

Сам музикант так говорив про свою творчість: «У мене завжди була аудиторія, яка переважно складалася з чорношкірих та латиноамериканців; я вважаю, що якщо мені вдається змусити цих людей ритмічно сприймати мою музику, то я роблю щось правильно» [60].

2.2 Риси творчого почерку.

У цьому розділі ми розглянемо чотири твори Г. Манна, які належать до різних проміжків його творчого шляху, що дасть змогу якомога повніше скласти композиторський і водночас виконавський портрети автора.

Композиція «*Guinean*» є складовою альбому «*St. Thomas*» (1962). Вона вирізняється лаконічним аранжуванням (ударні, перкусія, бонги, контрабас флейта, маримба) і світлим безтурботним характером. Назва твору вказує на увагу автора до африканських ритмів і тематики. І саме в цьому випадку насамперед спадає на думку згадка про «афро-ідиш», як характеризував свою творчість сам автор. Написана п'єса в тональності *E-dur*. Починається твір зі вступу, побудованого на пружній пульсації у перкусії та бонгів, звучанні басу й тонічній висхідній квінті у маримби, що повторюється остинатно.

Тема у флейти з розділу **A** ґрунтується на висхідній великій сексті від V до III щабля й низхідному русі від III щабля до I, чітко окреслюючи мажорний нахил мелодії. Фонізм великої сексти додає образу ліричного відтінку. Тематичний матеріал повторюється кілька разів із мінімальним інтонаційним і ритмічним варіюванням. Мелодія викладена у другій октаві, де тембр інструменту досягає «чистоти», ясності, але не сягаючи різкості, яка іноді властива йому в більш високому регістрі. Тематичний матеріал викладений на тлі звучання ударних, перкусії та басу.

Середній розділ **B** складається з кількох сегментів, у кожному з яких солює певний інструмент чи група інструментів. Сегмент **a** містить кілька квадратів імпровізації у маримби. Тематичний матеріал тут за інтонаційним наповненням відрізняється від попереднього, оскільки в партії інструменту використовуються подвійні ноти, мелодика насичена хроматичними ходами, елементами блюзового ладу, ритміка вирізняється вигадливістю, насиченістю синкопами.

Наступне соло — сегмент **b** — знову доручене флейті. Додамо, що через подібне чергування тембрів виникає ефект рондальності, оскільки флейта

сприймається як тембр-рефрен, хоча сам тематичний матеріал у соло з середнього розділу відрізняється від основної мелодії. Ритміка у соло флейти з розгляданого розділу є більш гострою, різноманітною за характером рисунків. Також привертає увагу використання елементів міксолідійського ладу (VII понижений щабель), що збагачує інтонаційну та власне ладогармонічну складову твору. Також серед нових інтонаційних елементів — репетиції на одному звуці, які «вкраплюються» до окремих мелодичних фраз. Відзначимо також використання *glissando* в окремих інтонаційних зворотах, які додають звучанню музики ще більшої характерності.

Сегмент *c* базується на імпровізації бонгів, звучання якої підтримане лише остинатним ритмом перкусії.

Реприза починається з квінтової інтонації у маримби, як це було в експозиційному розділі, й складається з двох проведень основної теми, загальний характер фактури, порівняно з експозицією, лишається незмінним.

П'єса «*Right Now*» написана в тональності *a-moll* і входить до складу до альбому «*Jungle Fantasy*» (1967), у якому, зокрема, відбилося захоплення музиканта стилем босанова. Вплив згаданого напрямку насамперед виражений у характерних ритмічних зворотах, пов'язаних із жанром самби та окремих інтонаціях. До ритм-секції, що містить ударні та ампліфіковані клавіші, включені бонги. Електрогітара в цьому номері не має окремих соло, але супроводжує й доповнює звучання флейти.

У розгляданому творі композитор знову звертається до тричастинної структури п'єси, що визначається насамперед тембровою драматургією та принципом репризності, застосованим у цьому творі. Починається композиція невеликим вступом, побудованим на вишуканій ритмічній пульсації у бонгів та ударних і виразного соло у клавішних, яке ґрунтується на самостійному тематичному матеріалі — ритмічному обіграванні VII натурального та першого щаблів.

Перший розділ **A** побудований на основі двох лаконічних та інтонаційно споріднених тем, що виконуються флейтою й повторюються остинатно декілька разів. Інтонаційною особливістю обох мелодій є низхідний стрибок на тонічну квінту, що заповнюється в першій темі висхідним гамоподібним рухом, у другій — виразним низхідним пасажем на блюзового ладу, який підкреслений дублюванням електрогітарою. Обидві теми звучать у контрапункті з виразною мелодичною лінією у клавішних ніби у виразному діалозі.

У середині **B** інтонаційний розвиток стає більш вільним, мелодичні побудови у флейти — тривалішими, завдяки чому відбувається й охоплення більшої частини діапазону, якщо порівнювати з експозиційним розділом. Інтонаційний характер тематичного матеріалу також ускладнюється завдяки ритмічному розвитку та введенню елементів блюзового ладу. Виразності звучанню флейтової партії додають паузи всієї ритм-секції, що дають змогу додатково зосередитися на імпровізації соліста й створюють фактурний контраст із першим розділом.

Реприза **A1** відчутно розширена й варійована. Інтонаційні елементи першої теми проводяться у збільшенні й чергуються з «репліками» у клавішних, що містять як мелодичні звороти, так і виконання окремих акордів тремоло. Таким чином, принцип діалогічності заявлений ще в експозиційному розділі, повною мірою був реалізований у репризі. Між проведенням першої й другої теми розташоване соло клавішних, у якому ніби реалізується вся «кінетична енергія», накопичена протягом експозиційного розділу й середини. Соло є клавішних є досить тривалим і містить як виразні інтонаційні звороти, викладені одноголосно, так і акордові послідовності. Фактура у проведенні другої теми ідентична експозиції, включно з «діалогом» між флейтою і клавішами. Завершується композиція кадансом на інтонації низхідної тонічної квінти, яка є основою обох тем, завдяки чому форма твору набуває ще більшої завершеності.

Альбом «*Memphis Underground*» був записаний у 1969 році на студії «*Atlantic Recording Corporation*» за участі октету виконавців: Боббі Еммонс — орган, Боббі Вуд — клавіші, Джин Крістман — ударні, Гербі Манн — флейта, Ларрі Коріелл — гітара, Реджі Янг — гітара, Рой Айерс — вібрафон, Сонні Шаррок — гітара.

Композиція «*Memphis Underground*», яка є ніби заголовком до всього альбому, позначена безтурботним, невимушеним настроєм, що, загалом, поширюється на характер усіх п'єс, які входять до його складу. Тональність твору — C-dur теж ніби підкреслює світлий, «простий» характер музики.

Загальна тричастинна структура в розгляданому номері продиктована передусім засобами тембрової драматургії: у крайніх розділах сконцентровані соло флейти, тоді як у середньому звучить соло гітари, підсиленої овердрайвом, і кілька квадратів імпровізації вібрафона. Матеріал ритм-секції (дві гітари, ударні, клавіші), який вирізняється примхливою й пружною ритмікою, остинатно повторюється протягом усього твору, ніби занурюючи слухача у стан безтурботного споглядання. Наявні у цій композиції й елементи рондальності, що виникають завдяки постійному поверненні головної теми у крайніх розділах саме в початковому вигляді.

Починається твір кількатактовим викладенням матеріалу ритм-секції, що слугує рухомим тлом для розвитку в партіях інструментів-солістів: флейти, гітари, вібрафона. Експозиція головної теми у флейти в розділі А підтримана лаконічним контрапунктом у вібрафона, що додає загальному звучанню ще й додаткової гармонічної насиченості.

Сама ж мелодія викладена переважно в другій октаві, де світлий, «прозорий» тембр інструменту особливо яскраво підкреслює виразний, наспівний характер теми. Рефрен починається з вершини — звуку c^3 . Після низхідного стрибка на октаву мелодія рухається по звуках тонічного септакорду, але з блюзовим VII щаблем. Завершується тема ходом від II підвищеного щабля до третього. Таким чином основна мелодія вирізняється інтонаційною

простотою й лаконічністю, яка поєднується з примхливою синкопованою ритмікою. Додамо також, що блюзовий лад, хроматизми також додають музичному образу дещо лукавої грайливості. Чергування *staccato* й *legato*, як артикуляційна особливість цієї мелодії, також доповнює своєрідну скерцозність образу. Розглянута побудова повторюється кілька разів.

Автор, крім того, використовує глісандо, короткі й довгі форшлаги, *frullato*, подвійний язик у квадратах з імпровізацією. Усі згадані прийоми доповнюють виразний музичний образ новими колористичними деталями, збагачуючи його зміст. Загалом характер мелодики в імпровізаційних квадратах є підкреслено декламаційним. Іноді автор будує фрази на репетиції одного або кількох звуків, проте в будь-якому разі кожна інтонація вирізняється виразністю, відточеністю. Таким чином, автор у цьому творі акцентує увагу не стільки на віртуозних можливостях флейти, скільки на суто мелодичних, виразних.

Розділ **B** починається з кількох квадратів кантиленного соло гітари, яке відрізняється від флейтових соло більш протяжними фразами. Завдяки підсиленню, інструмент звучить ще більш насичено, його тембр вирізняється теплотою. Соло вібрафона позначені більш жвавою ритмікою та за характером ближчі до флейтових імпровізацій. Яскравий, ніби позначений матовим блиском, тембр перкусії

Розділ **A1** починається з квадрату, в якому рифом служить низхідна хроматична фраза в межах чистої кварта, причому перший її звук, c^3 , звучить на *frullato*, додаючи звучанню характерності. Сама ж повторювана тематична побудова має кантилений характер, підкреслений її виконанням *legato*. Після проведення розгляданого рифу повторюється головна тема-рефрен. Завершальний квадрат повторюється кілька разів, виконуючи функцію коди.

Композиція «*Fife 'N' Tambourine Corps*» входить до складу альбому «*Flute, Brass, Vibes and Percussion*» (1961), у назві якого одразу відображений і його виконавський склад. У цьому творі автор віддає данину захопленню латиноамериканськими ритмами й інтонаціями, але за стилем розглядана п'єса

ближча до естрадної, «легкої музики», аніж до джазу. Додамо також, що принцип діалогічності, реалізований насамперед через репліки між солістом і групою мідних є основою тембрової драматургії твору.

Форма композиції містить ознаки складної тричастинної форми зі скороченою репризою. Починається номер невеликим вступом, що демонструє ритмічну сітку у перкусії, яка, повторюючись остинатно, стане «фундаментом» для мелодичного розвитку у флейти й мідних.

Перший розділ **A** написаний у простій тричастинній формі з варійованою репризою: **a-b-a1**. Сегмент **a** має форму подвійного періоду. У першому проведенні звучить тема у флейти, яка має безтурботний, радісний характер, яку доповнює супровід перкусії та басу. Сама мелодія побудована на основі мотиву з висхідною квартою, що повторюється з транспонуванням на секунду вгору, і низхідного гамоподібного мотиву, який базується на русі від V до I щабля. Тема повторюється двічі майже без змін. Варіювання зазнає лише каданс. Інтонаційна простота тематичного матеріалу безпосередньо впливає на характер музичного образу. У другому проведенні до основної мелодії додається контрапункт у вібрафона, який має досить вигадливий ритмічний рисунок, завдяки чому доповнює основний матеріал.

Другий сегмент **b** побудований на кантиленній темі у мідних, що також написана у формі періоду. Особливої співучості цій мелодії, яка розвивається завдяки секвенційному повторенню мотиву, додає дублювання в терцію. У другому реченні матеріал першого проводиться октавою вище, що додає звучанню додаткового блиску, яскравості, в яких відбивається життєрадісний характер музики. Звучання мідної групи також доповнює контрапункт у вібрафона. Загалом, розгляданий матеріал є чудовим прикладом «співу» на мідних духових інструментах.

Третій сегмент **a1** виконує функцію репризи. Цей розділ найбільш насичений у фактурному плані, оскільки складається з соло флейти (переритмізована основна тема), контрапункт у мідних, який супроводжує

основний тематичний матеріал, та мелодична лінія у вібрафона, яка, продовжуючи розвиватися, утворює єдину лінію, що додає цілісності формі першого розділу.

Середина **B** побудована на матеріалі, що співвідноситься з основним за принципом похідного контрасту та має форму складного періоду. Введенню тематичного матеріалу також передують вступ у перкусії й басу. Тема середнього розділу має більш складну й витончену ритміку, проте інтонаційно подібна до головної. Тут композитор звертається до принципу діалогічності: реплікам соліста «відповідає» або труба соло, або ж дуєт труб, що викладений паралельними терціями.

Розвиток приводить безпосередньо до репризи, яка починається одразу з варійованого повторення сегменту **b**. Варіювання тут стосується фактурної компоненти, оскільки мелодію у групі мідних супроводжує, звучання флейти, продовжуючи, таким чином, розвиток діалогічного принципу, застосованого в середині. У сегменті **a1** практично без змін повторюється матеріал з аналогічного експозиційного розділу, завершуючи увесь твір яскравим кадансом, що містить тоніку з доданою секстою.

2.3 Ієн Андерсон. Основні біографічні відомості

Ієн Андерсон народився 10 серпня 1947 року в Данфермліні, Файф, Шотландія. Після навчання в початковій школі в Единбурзі його родина переїхала до Блекпула на півночі Англії в 1959 році. Після закінчення традиційної граматичної школи він переїхав до художнього коледжу, щоб вивчати образотворче мистецтво, перш ніж вирішити спробувати музичну кар'єру.

Гурт «*Tull*» утворився в 1968 році шляхом об'єднання «*John Evan Band*» та «*McGregor's Engine*», двох місцевих британських блюзових гуртів. Досі насолоджуючись тривалою та стрімкою кар'єрою, Jethro Tull випустив 30

студійних та концертних альбомів, продавши понад 60 мільйонів копій з моменту першого виступу гурту у відомому лондонському клубі «*Marquee*» [49].

Сам музикант згадує про початок функціонування гурту: «Все почалося влітку 1967 року, коли я обміняв свій старий *Fender Strat* на все, що Кен Воттс, власник музичного магазину в Літем-Сент-Еннс, дозволяв мені в обмін. *Shure Unidyne III* був легким вибором. Професійний мікрофон, виготовлений у Чикаго, у старих добрих США, з якого почалася моя довга історія використання мікрофонів *Shure* та їхньої іншої продукції донині.

Другий вибір був складнішим, і єдине, що впало мені в око, — це блискуча студентська флейта *Selmer Gold Seal*, що висіла на стіні, виблискуючи на сонці. “Іди сюди”, — ніби казала вона... Що ж, принаймні Ерік Клептон не грав на флейті, тому здавалося, що варто спробувати.

На той час, коли нас винагородили резиденцією у відомому лондонському клубі *Marquee*, я грав більш впевнено та різко, і мій старий шкільний приятель Джеффри Хаммонд помітив мій неортодоксальний стиль і познайомив мене з альбомом американського джазера Роланда Кірка, який використовував ту саму сміливу техніку вокалізацій своїх мелодій та соло. Решта – це вже історія, добре задокументована в інших місцях» [50].

Після понад 2500 концертів у 40 країнах протягом трьох десятиліть, «*Tull*» зазвичай грає 100 концертів щороку для давніх, а також нових шанувальників по всьому світу. Широко визнаний як людина, яка ввела флейту в рок-музику, Ієн Андерсон залишається коронованим представником популярних та рок-жанрів флейтової гри. Ієн також грає на етнічних флейтах та свистках разом з акустичною гітарою та мандоліною, створюючи акустичні текстири, які є невід'ємною частиною більшої частини репертуару «*Tull*». [49].

Андерсон за свою кар'єру записав сім різноманітних сольних альбомів: «*Walk Into Light*» 1983 року, інструментальний альбом для флейти «*Divinities*» для *EMI Classical Music Division* у 1995 році, який досяг першого місця у

відповідному чарті *Billboard*, акустичні збірки пісень «*The Secret Language of Birds*» та «*Rupi's Dance*». У більш прогресивному рок-контексті він записав «*Thick As A Brick 2*» у 2012 році та «*Homo Erraticus*» у 2014 році. Випущений у 2017 році, класично натхненний альбом «*Jethro Tull – The String Quartets*» з квартетом Кардуччі досяг першого місця в *Billboard Classical Charts*.

В останні роки музикант дедалі частіше гастролює під своїм іменем на сольних концертах з оркестрами, струнними квартетами, за участю запрошених солістів та в інших своїх акустичних шоу. [48].

У 2006 році музикант був нагороджений докторським ступенем з літератури в Університеті Геріота Ватта в Единбурзі, премією Айвора за міжнародні досягнення в музиці та, у списку почесних нагород Нового року 2008 року, орденом МВЕ за заслуги перед музикою [49].

2.4 Розгляд творчого доробку

У цьому розділі ми розглянемо три твори з репертуару «*Jethro Tull*», у яких флейта виконує різноманітні функції. Отже, пісня «*Locomotive Breath*» належить до альбому «*Aqualung*», що був записаний у 1971 році. За стилем останній можна віднести до прогресив-року, оскільки, з одного боку, значна кількість пісень у ньому побудована на основі блюзового ладу й відповідних гармоній, а з іншого боку, інструментарій альбому, що включає флейту й піаніно, вказує на зв'язок з академічною музикою. Причому роль піаніно в аранжуванні цієї пісні є однією з ключових. Таким чином, спостерігаємо сполучення елементів різних музичних стилів у межах саме рок-альбому, що і є однією з важливих рис власне прогресив-року.

Виконавський склад, який був залучений до створення й запису: перкусія — Клайв Банкер, флейта — Іен Андерсон, акустична гітара — Іен Андерсон, вокал — Іен Андерсон, бас-гітара — Джеффрі Хаммонд, фортепіано — Джон Еван, електрогітара — Мартін Барре.

У пісні «*Locomotive Breath*» розглядається екзистенційне питання суті людського буття, його змісту, сенсу, цінності та неминучого завершення. Причому авторська інтонація має тут гостроіронічний і навіть дещо саркастичний відтінок. Додамо також, що подібна тематика, розглядана у схожому ракурсі, є близькою різноманітним суто блюзовим творам.

Композиція пісні має чітку двочастинну структуру. Перша частина — розгорнуте *intro A*, що складається з двох сегментів. Друга частина *B* має строфічну форму, причому між другою і третьою строфами розташоване флейтове соло.

Отже, розглянемо детальніше кожен із розділів твору. Перший сегмент *intro a* — розгорнуте фортепіанне соло, яке має форму періоду з розширенням, що виникає завдяки перерваному кадансу. Цей елемент форми виконується в повільному темпі. Соло ліричне за характером, підкресленим виразними хроматичними й альтерованими гармоніями, наприклад альтерованою DD, акордами з доданими тонами, зокрема, домінантою з секстою. Особливої яскравості звучанню фортепіанного соло надають блюзові тони й гармонії. Ритміка тут вирізняється наявністю синкопованих зворотів, які додають ритмічності гостроти звучанню. А інтонація висхідною кварта в басі, якою починається кожне з речень розгляданого періоду, ніби нагадує про невблаганність людської долі, невідворотність і лінійність її розвитку.

Другий сегмент виконується в швидкому темпі і базується на діалозі піаніно й ампліфікованої гітари. Гостроти й енергійності звучанню цього розділу надає рівномірна пульсація четвертними нотами в басі на основі тонічного органного пункту, яка, проте, кілька разів переривається інтонаціями мотиву, що забезпечує наскрізний розвиток структурі пісні. Цей інтонаційний елемент базується на оспівуванні тоніки за участю III й VII натурального щаблів. Проте в цьому сегменті форми він ще перебуває на «периферії» музичного розвитку.

Додамо також, що партії обох інструментів у розгляданому розділі насичені яскравими блюзовими інтонаціями, які додають експресії й характерності звучанню тематичного матеріалу. Виразний фактурний прийом — переміщення партії гітари панорамою з правого каналу до лівого завершує розглядааний структурний компонент форми.

Появі вокальної партії у другому розділі передуює невеликий вступ, у якому на повну гучність звучить згаданий «лейтмотив». Фактурно він «потовщений» одночасним звучанням басу, фортепіано й електрогітари.

Мелодія вокальної партії є декламаційною за характером та переважно охоплює середній регістр діапазону виконавця, що забезпечує природне її звучання без зайвого напруження. Вона базується на оспівуванні переважного V щабля ладу. Між фразами вокаліста також повторюється згаданий лейтмотив. Звучання вокальної партії супроводжують також «репліки» електрогітари, збагачуючи зміст музично-поетичного образу.

Після другої строфи звучить розгорнуте флейтове соло. Воно позначене пружною ритмікою зі значною кількістю синкоп і охоплює верхню середину та верхню частину флейтового діапазону. Соло має більше віртуозний характер, аніж орієнтований на мелодичний розвиток, хоча музикант і не використовує спеціальних виконавських прийомів. Але привертає увага атака інструменту в цьому розділі, досить різка, що відрізняє її від характеру звуковидобування в академічному виконавстві. Інтонаційною особливістю цього сегменту форми є його насиченість блюзовими інтонаціями.

Третя строфа загалом не містить особливих змін порівняно з першими двома й завершує всю пісню кількарізним повторенням останніх рядків.

«*Living in the Past*» є піснею з однойменного альбому, що був записаний 1972 року таким виконавським складом: ударні, перкусія — Клайв Банкер, бас-гітара — Гленн Корнік, флейта, орган — Іен Андерсон, вокал: Іен Андерсон електрогітара — Мартін Барре. Зміст пісні побудований довкола ідею непротивлення злу насильством, властивий мистецтву 70-х років XX століття,

зокрема, як реакція на події холодної війни. Саме на це десятиліття припадає кульмінація розвитку й занепад руху хіпі, ідеї якого відбилися у змісті цієї пісні.

Твір написаний у строфічній формі, де власне строфи чергуються з розгорнутим ритурнелем у виконанні флейти. Починається пісня саме першим проведенням ритурнеля. Флейтове соло тут супроводжується звучанням перкусії, басу та електрогітари. Гармонічною основою цього розділу є плагальний зворот з дорійською субдомінантою, що надає звучанню флейтової теми ліричного, м'якого колориту. Принцип мелодичної побудови ґрунтується на оспівуванні квінтового тону мелодії. Проте у другій частині розгляданого розділу характер флейтової теми змінюється на більш енергійний, жвавий, зокрема, завдяки ускладненню ритмічного рисунку, окремі мелодичні звороти звучать на *frullato*, що надає загальному звучанню характерності, гостроти.

Основна тема будується з коротких поспівок і має декламаційний характер. Блюзові ноти в мелодії надають музично-поетичному образу дещо іронічного відтінку. Використання струнних у супроводі додає загальному звучанню додаткової повноти, насиченості. Другий ритурнель і друга строфа містять той самий тематичний матеріал. У третій строфі партія флейти звучить контрапунктом до вокальної партії. Вигадлива ритміка, блюзові інтонаційні звороти, гостра атака, використання *frullato* — всі ці засоби виразності сприяють тут створенню активного, яскравого образу, що доповнює звучання вокальної партії, поглиблюючи вже продемонстровані риси музично-поетичного образу. На третій строфі поступовим згасанням звучності завершується розглядана пісня.

Bourée є своєрідною парафразою на тему Буре з сюїти для лютні *e-moll* Й. С. Баха. Додамо, що для прогресивного року подібні жанрово-стильові експерименти є властивими. У цьому творі музикант демонструє неабияку винахідливість у використанні тембрових ресурсів флейти, яка тут виконує функцію сольного інструменту. Основна тональність, *e-moll*, тут збережена. Форма має ознаки як тричастинної (A-B-A1), завдяки повторенню основної теми

на початку й у кінці твору, так і варіаційної, оскільки середній розділ форми побудований у формі варіацій-імпровізацій на мелодію Буре.

Твір починається викладенням основної теми, проте виконавець за допомогою свінгу й внутрішньодольових синкоп пожвавлює ритміку, наближаючи бароковий танцювальний образ до художньо-стильових реалій XX-XXI століть. Соло флейти у першому проведенні супроводжує лише мелодизована лінія басу, завдяки чому загальне звучання наближається за характером до стилістики джаз-року, що знов-таки є властиво й для прогресивного року.

У другому проведенні до флейти й басу додається акустична гітара, завдяки чому вже викладений музичний образ збагачується новими гармонічними барвами та флейтовий контрапункт, записаний сам І. Андерсоном і доданий до запису вже у процесі зведення.

Третій розділ є імпровізацією на тему. Тут зберігаються лише контури основної мелодії, ритміка ускладнюється за рахунок використання шістнадцятих, тріолей, синкопованого ритму. Темброва складова збагачується завдяки використанню *frullato* та застосуванню більш жорсткої атаки. Четвертий розділ позначений відчутним розрідженням фактури: динамічне соло флейти підкреслене тільки окремими ударами й ходами басу та акцентами ударних. Крім того тут соліст використовує прийом співу в мундштук у процесі звуковидобування, що значно збагачує темброву палітру флейти й додає музичному образу нових барв.

Наступний розділ близький за стилістикою до блюз-року, фанку тощо. Насамперед подібну схожість викликає пружний біт ув ударних зі складним ритмічним рисунком. Мелодична лінія флейти також вирізняється ритмічною вигадливістю, а перенесення розвитку у верхню середину й високий регістр надають звучанню ще більшої яскравості, насиченості.

Наступні дві варіації виконують функцію своєрідної інтерлюдії, оскільки в них функцію соліста виконує бас, підтримуваний пульсацією хету в ударних

та акордами гітари, або ж тільки пульсацією ударних. Флейта з короткими репліками озивається лише в кадансових формулах. Після розгляданого розділу та двох тактів вступу, виконаних басом, починається реприза, в якій тема Буре звучить у початковому вигляді, проте супроводжувана контрапунктом вже в першому проведенні. Удруге до мелодії Буре додаються арпеджійовані акорди гітари та ненав'язливий біт ударних. У такому фактурному оформленні тема повторюється втретє. Після третього виконання настає завершальна каденція, в якій І. Андерсен мобілізує додаткові темброві ресурси флейти використовуючи не лише *frullato* й спів у мундштук, але й глісандо та форшлаги.

2.5 Нестор Торрес. Біографія і творчий доробок

Флейтист Нестор Торрес народився та виріс у Пуерто-Рико. Батько Торреса, талановитий музикант, купив йому барабанну установку, коли йому було п'ять. Він почав навчатися грі на флейті у 12 років. Юного музиканта надихали такі люди, як Кал Тьядер, Дейв Брубек та Тіто Пуенте [54]. Як говорить сам музикант: «Хоча флейту не називають “джазовим голосом”, як саксофон, гітара чи труба, флейта сама по собі є універсальним інструментом. Майже кожна культура у світі має традиції гри на флейті, як-от Куба, Венесуела, Бразилія чи південноамериканські Анди, аж до Далекого Сходу, Індії та Балі. Це справді дуже універсальний звук. У джазовій сфері він не такий вже й звичний. Проте, я взяв флейту майже випадково. Мій батько був музикантом, тому я завжди був оточений усілякими інструментами, і коли я бачив флейту, це було щось особливе. Мені стало цікаво, і я сказав: “Добре. Я зіграю на ній”, не дуже замислюючись. Але мені це справді сподобалося» [56]. «Через кілька років я також вивчав гру на саксофоні, але зрозумів, що є багато чудових саксофоністів, але не так багато чудових флейтистів. Саме тоді я вирішив зайнятися флейтою» [56].

Його гра поєднує в собі різноманітні латиноамериканські джазові, поп-музикальні, прямолінійні та класичні стилі. Після закінчення школи музикант переїхав до Нью-Йорка з мрією знайти роботу з безліччю латиноамериканських джазових гуртів. Зрозумівши, що його навички флейтиста потребують більшого вдосконалення, виконавець вступив до Музичного коледжу Берклі та Музичної консерваторії Нової Англії. Він також навчався у Джона Вуммера в Музичній школі Маннеса. У 1977 році закінчив навчання та повернувся до Нью-Йорка з новим дипломом. Н. Торрес навчався у своїх наставників, таких як Пуенте та Едді Палмієрі, а також працював з різними менш відомими групами чаранги (традиційної кубинської музики). У Нью-Йорку музикант записав три сольні альбоми, які отримали схвальні відгуки в андеграунді, але не були широко комерційно доступні.

У 1981 році музикант зв'язався з латиноамериканськими виконавцями *Hansel & Raul* та переїхав до Маямі. Торреса одразу ж прийняли до яскравої сальса-сцени міста, і він проводив значну частину свого часу, читаючи лекції та виступаючи в коледжах Південної Флориди, а також регулярно виступаючи на фестивалях та в клубах Маямі та його околицях. У 1989 році флейтист підписав контракт на випуск кількох альбомів з *Polygram Records* та випустив свій перший альбом для *Verve/Forecast* під назвою *Morning Ride*. Він піднявся на вершину чартів сучасного джазу, увійшовши до десятки бестселерів.

Пізніше того ж року він потрапив у аварію на перегонах знаменитостей на човнах у Маямі, розтروقивши верхню частину тіла та пошкодивши свої потужні легені. У 34 роки він розпочав тривалий процес одужання, перш ніж випустити «Танець Фенікса» у серпні 1991 року, знаходячи сили, практикуючи буддизм Нічірена Дайшоніна та будучи членом *Soka Gakkai International (SGI)*. «Танець Фенікса» був екзотичною сумішшю стилів, що провела слухача крізь американський, бразильський та афро-кубинський джаз. У 1994 році Торрес записав альбом «*Burning Whispers*» для новоствореного лейблу *Sony Latin Jazz*;

після цього вийшли такі альбоми, як «*Talk to Me*» 1996 року та «*Treasures of the Heart*» 1999 року, останній з яких був записаний для *Shanachie*.

Альбом «*This Side of Paradise*» вийшов на початку 2001 року, а через рік вийшов «*Mi Alma Latina: My Latin Soul*», у якому Торрес заглибився у класичні твори Тіто Пуенте, Віллі Бобо, Абея Пабона та інших. Він запропонував ще більш різноманітні твори з альбомом 2004 року «*Sin Palabras*» («Без слів») з акцентом у стилі хіп-хоп та 2006 року з етнічним ф'южн-спрямуванням «*Dances, Prayers and Meditations for Peace*». [54]. Стосовно альбому «*Sin Palabras*» музикант сказав: «Я особливо зазначив, що цей твір має бути більш актуальним, набагато більше відповідає тому, що відбувається на мейнстрімній музичній сцені сьогодні. В інших своїх роботах я не був таким сумлінним у цьому. Те, що мені вдавалося в музичному та художньому плані, було результатом моїх експериментів з різними комбінаціями ритмів, одночасно оновлюючи свої технології. Я маю віддати велику належне людям з *Heads Up*. Вони справді працювали зі мною та не відставали від реальності. Раніше я не був таким зосередженим, як зараз. Я в надзвичайному захваті від результатів» [56].

Три роки по тому він випустив витончений альбом «*Nouveau Latino*», орієнтований на латиноамериканські танці. Звідти музикант продовжував працювати над альбомами Дейва Грузіна, Алі Райерсона та Кеба Мо. У 2017 році він повернувся з альбомами «*Jazz Flute Traditions*» та «*Del Caribe, Soy! Latin American Flute Music*», своїм першим альбомом класичної музики [54].

2.6 Особливості композиторського і виконавського стилів

У цьому розділі розглянемо декілька прикладів із творчого доробку Н. Торреса, які дадуть змогу виявити особливості трактування музикантом технічних і виразних можливостей флейти. Назва першого твору, обраного для розгляду, — «*Mambo Sensual*» сама по собі вказує на джерело музичних образів

у цьому творі, адже містить посилання на один із найвідоміших кубинських танців. Цей твір є частиною альбому «*Burning Whispers*» (1994), що, як було сказано вище був записаний для лейблу *Sony Latin Jazz*. Вибір лейблу був одним із факторів, що загалом визначив характер змісту в цьому альбомі.

Тональність цього твору — *a-moll*. Композиція твору має риси куплетно-варіаційної форми з розгорнутим вступом, що складається з двох розділів. Застосований тут принцип варіаційного розвитку поширюється як на тематичний матеріал, так і на фактуру.

Вступ позначимо як розділ **A**. У першому сегменті вступу (**a**) звучить гітарний дует: тремоло у супроводі й виразне соло. Трепетний музичний образ тут сповнений меланхолією, тихою печаллю. Другий розділ (**b**) позначений звучанням ліричного соло флейти, підтримане супроводом гітари й гармонічною педаллю струнних. Мелодія соло багата на різноманітні мелізми та хроматичні звуки, що додають їй вишуканості. М'яке звучання мінорних тризвуків і малих мінорних септакордів підкреслює ніжний характер флейтової теми.

Розділ **B** складається з двох тем, які звучать у жвавішому темпі, порівняно з матеріалом вступу. Тема **a**, що виконує функцію заспіву, теж лірична, наспівна за характером і написана в простій двочастинній формі. У другому реченні мелодія дублюється в терцію, що досягається за рахунок накладання одна на одну записаних партій. Перша тема звучить переважно в другій октаві та верхньому тетрахорді першої, де тембр флейти звучить ясно, прозоро, але без зайвого напруження й різкості. Тут Н. Торрес демонструє майстерне володіння легато та яскравою тембровою палітрою, властивою флейті.

Тема **b** — приспів. Вона відрізняється від попередньої яскраво вираженим танцювальним началом. Саме тому соліст артикулює її, віддаючи перевагу штрихам *non legato*, *staccato*. Прикрашена мелізмами й глісандо, друга тема, підтримана пружним ритмом перкусії та ударних і є, власне, втіленням танцю,

що дав назву цій п'єсі. Тут виконавець загострює атаку та акцентує увагу на блиску флейтового тембру у верхньому регістрі.

Розділ **В** побудований на повторенні вже експонованого матеріалу.

У розділі **С** замість теми **а** звучить новий тематичний матеріал (**с**), що відрізняється за характером від уже експонованого, оскільки він більше тяжіє до танцювального начала, як і друга тема (**б**). Нова мелодія також написана в двочастинній безрепризній формі й також привертає увагу пружною ритмікою та яскравим тематичним матеріалом. У цьому розділі Н. Торрес демонструє як володіння кантиленою, так і суто технічний блиск у виконанні пасажів, глісандо тощо. Щоб підкреслити грайливий характер музики, виконавець використовує *frullato* в озвучуванні деяких мелодичних зворотів. Аранжування також стає більш насиченим завдяки залученні групи мідних духових, які або частково дублюють партію флейти, або ж вступають із нею в діалог.

Проведення теми (**б**) в цьому розділі є кульмінаційним, воно й завершує твір загалом. Додамо, що завдяки включенню мідної духової групи розглядане виконання другої теми також звучить більш повно, набуває нових виразних деталей.

Композиція «*Sin Palabras*» з однойменного альбому є чудовим зразком інтерпретації ритмоінтонаційного словника латиноамериканської музики в межах стилю близького до *Smooth Jazz*. Ця п'єса написана в *f-moll* і починається композиція невеликим вступом у гітари соло, підтриманої перкусією, в якому продемонстрований основний гармонічний зворот на основі фригійського тетраорду. Після демонстрації біту в перкусії та ударних вступає флейта.

Основна тема має кантиленний характер та написана у двочастинній безрепризній формі — «заспів-приспів». (**аб**) Вона ніби демонструє ліричний нахил усього альбому, підкресленого назвою «*Sin Palabras*» («Без слів»). Перший період теми містить три речення й має структуру **aab**. Оспівування I та III щаблів, виразний мелодичний хід зі зменшеною квартою підкреслюють ліричної теплоту, емоційну щирість мелодії. Друга тема також є наспівною,

проте в ній міститься дещо більше мелізмів, завдяки чому стає відчутним ще й танцювальне начало. Обидві теми викладені переважно в межах другої октави — чи не найбільш зручного відрізка діапазону для викладення тематичного матеріалу. Гармонічною основою обох тем є зворот на основі фригійського тетрахорду, що додатково споріднює їх.

Після повторного викладення обох тем починається розділ, що базується на інтонаційно спорідненому матеріалі, проте має імпровізаційний характер та відрізняється більш різкою артикуляцією, складнішою ритмікою, використання таких виконавських прийомів як *glissando*, *frullato*. У цьому сегменті форми домінує віртуозне начало. Розглядааний розділ завершується проведенням речення **b**, після чого починається кількаразове остинатне повторення другого періоду, яке, поєднуючись із поступовим зниженням гучності завершує цей твір.

П'єса «*Labios Dulces*» є ще одним зразком оригінального трактування ритмоінтонаційних джерел латиноамериканської музики, проте в стилі ближчому до Нір-Нор/Тріп-Нор на що вказує характерний біт ударних, деталі аранжування, як-от «глибокий» «темний» бас, наявність типової для цього стилю речитації, використання електронних тембрів тощо.

Починається композиція зі вступу в якому продемонстрований основний ритмомелодичний матеріал, що стане основою для розвитку та остинатного повторення та буде виконувати роль своєрідного рефрену, який буде виконуватися між імпровізаціями у флейти та проведенням інших видів тематичного матеріалу. Рефрен побудований на низхідному русі терцієвого мотиву у виконанні акустичної гітари. Він щонайменше двічі чергується з імпровізацією флейти.

Характер мелодики у партії флейти в цьому творі відрізняється від попередніх розглянутих зразків насамперед декламаційністю, фразами короткої тривалості, досить частим використанням репетицій на одному звуці, відмінним від попередніх зразків принципом артикуляції, що передбачає насамперед

використання штрихів *non legato/staccato*, більш різкою атакою, використанням *frullato*, досить складною синкопованою ритмікою. Тематичний матеріал розташований у межах другої- третьої октав, завдяки чому звучить з характерною чіткістю й гостротою. Привертає увагу в аранжуванні розгляданого зразка використання вокалу в кількох сегментах-епізодах. Завершується цей номер остинатним повторенням рефрену із додаванням до нього тембру флейти, що супроводжується поступовим згасанням динаміки, аж до повного

Твір «*Smooth*» з альбому «*Mi Alma Latina (My Latin Soul)*» є ще одним зразком звернення Н. Торреса до латиноамериканського стилю, про що безпосередньо свідчить і назва самого альбому. У розгляданому випадку загальна стилістика твору також близька до *Smooth Jazz*, але доповнена звучанням перкусії з характерними для латиноамериканської музики ритмами, виразними репліками в партії акустичної гітари, що також сприяють створенню відповідного колориту.

Тональність твору — *a-moll*. Структура подібна до попередніх, вже розглянутих зразків: заспів-приспів (**ab**), що повторюються, потім звучить розділ імпровізаційного характеру та кількаразове повторення другого періоду, яке зазвичай завершує твір. Подібна структура загалом нагадує складну двочастинну репризну форму, але в кожному з розглянутих випадків дрібні деталі дають змогу говорити про творче трактування певної схеми, а не про її механічне «заповнення» різними видами тематичного матеріалу.

Отже, починається твір зі вступу, викладеного у фортепіано, підтриманого звучанням перкусії й гітари, до яких додаються короткі репліки в мідних духових. Тема у флейти, на відміну вже розглянутого зразка в цьому стилі, вирізняється фразами короткої будови, чіткою «загостреною» артикуляцією, використанням форшлагів, глісандо, подвійного язика, примхливою ритмікою. У приспіві мелодія дублюється терціями, як ми це спостерігали в попередніх

прикладах, що надає звучанню теми більш «теплого», насиченого, співучого звучання. Після виконання обох тем вони повторюються.

У розділі імпровізаційного характеру пасажі вирізняються більш віртуозним характером виконавець застосовує подвійний язик, глісандо, різноманітну мелізматичну, охоплюючи діапазон у понад дві октави, що перевищує його обсяг у першому розділі, попри їхню інтонаційну спорідненість.

Завершується розгляданий приклад кількарізним повторенням другого періоду.

Висновки до Розділу 2.

Розвиток флейти в неакадемічній музичній практиці XX – XXI ст. став можливим завдяки цілій плеяді визначних виконавців.

Гербі Менн є одним із перших музикантів, які долучили флейту до джазового інструментарію. Не відкидаючи напрацювань, здобутих у академічній царині, музикант створив унікальний виконавський і композиторський стиль, який залишається впізнаваним в умовах будь-якого напрямку: від босанови до ритм-енд-блюзу. Виділимо кілька основних його особливостей.

1. Використання різноманітних штрихів та їхнє постійне комбінування в межах одного твору.

2. Застосування усього арсеналу технічних засобів академічного виконавства, доступних флейтисту, але за виключенням авангардних способів звуковидобування.

3. Переважання декламаційного типу мелодики над кантиленним, побудова переважно коротких фраз, фраз середньої тривалості, що загалом більше властиво характеру звуковидобування флейти. Відзначимо також часте звертання до остинатності як до типу розвитку мелодичного матеріалу. Крім

того автор віддає перевагу високому й середньому регістру флейти для викладення тематичного матеріалу.

4. Мелодичний тип мислення переважає над суто віртуозним, що, проте, не означає повне ігнорування віртуозної компоненти.

5. Композитор часто віддає перевагу тричастинній структурі композиції, яка базується на принципі репризності та тембровому обрамленні. Іноді автор залучає до формотворення і принцип рондальності.

У творчості І. Андерсена та гурту «*Jethro Tull*» флейта відіграє особливу роль. Її звучання значно збагачує темброву палітру колективу. Флейтові соло І. Андерсена вирізняються різноманіттям. З одного боку, це ліричні теми, в яких виразність флейтового тембру сприяє розкриттю емоційної глибини музичних образів, з іншого, це рухливі, енергійні образи, в яких втілюється динаміка життя у XX-XXI століттях. Саме в таких випадках музикант використовує різноманітні прийоми звуковидобування, як-от гостру атаку, не властиву академічній манері виконання, *frullato*, передування, спів та вигуки у мундштук одночасно зі звуковидобуванням, глісандо тощо. Мелодика в таких випадках насичується яскравими віртуозними пасажами з досить складною ритмікою та вигадливими інтонаційними зворотами, що часто побудовані на основі блюзової гами.

Таким, чином, І. Андерсон не просто ввів флейти до інструментарію рок-музики, але й адаптував та розвинув її технічні й виразні можливості згідно зі стильовими особливостями прогресивного року та власними художніми задумами.

Виконавський стиль Н. Торреса вирізняється класичною відточеністю всіх деталей і складових: різнобічним і майстерним володінням кантиленою, позначеною теплотою тембру та виразним *legato*, яскравою віртуозністю, блиском, чіткістю у виконанні пасажів, мелізмів, глісандо, подвійного язика тощо, які поєднані з тембровим блиском, властивим флейті особливо у верхньому регістрі.

Точність і виразність артикуляції, виразне фразування, багата темброва палітра — всі ці елементи виконавського стилю Н. Торреса дають йому змогу створювати яскраві музичні образи на основі жанрів латиноамериканської музики, додаючи до них риси індивідуального виконавського стилю, в якому сполучається здатність створювати як виразні ліричні образи, так і танцювальні характерні, сполучаючи їх із різноманітними стилями неакадемічного музикування як от Pop, Hip-Hop, Smooth Jazz тощо.

ВИСНОВКИ

Висновки магістерської роботи логічно підсумовують проведене дослідження виконавства на флейті в контексті сучасних форм неакадемічного музикування та фіксують вирішення кожного з окреслених на початку завдань. Узагальнення матеріалу дозволяє побачити цілісну картину еволюції інструмента від академічної традиції до широкого спектра неакадемічних практик, простежити зміну його функцій, тембрового статусу та виконавських моделей, а також окреслити можливості інтеграції цього досвіду у сучасну систему підготовки флейтистів.

1. Досліджено історичні передумови виникнення та розвитку неакадемічного музикування на флейті, що дало змогу простежити, як із багатовікової історії інструмента виводиться його сучасний статус у неакадемічній сфері. У роботі показано, що витoki універсальності флейти криються в її давньому ритуальному, побутовому та пізніше – камерно-академічному побутуванні, коли інструмент послідовно набуває рис носія «людського голосу» з особливою емоційною виразністю. Саме удосконалення конструкції (система Бема, подальші модифікації, описані в працях Т. Бема, М. Перцова та ін.) і становлення академічних шкіл гри забезпечили той техніко-виразовий запас, який у ХХ столітті став підґрунтям для виходу флейти за межі суто «класичного» репертуару. Історичний аналіз продемонстрував, що перехід інструмента до джазу, рок-музики, world music, латиноамериканських та етно-напрямів був не випадковим чи одномоментним, а спирається на тривалий процес накопичення технічних можливостей, розширення жанрово-стильового поля, а також на загальні тенденції музичної культури ХХ століття – полістилістика, ф'южн, руйнування меж між «високим» і «масовим» мистецтвом. У межах цього завдання також з'ясовано, що появу флейти в джазі й рок-музиці варто розглядати як логічний етап розвитку інструмента, коли до його природної мобільності, яскравого тембру та гнучкої артикуляції додаються

технічні та акустичні умови епохи (звукопідсилення, студійний запис, електроніка), які зробили флейту повноцінним учасником електрифікованих ансамблів.

2. Проаналізовано сучасні технічні прийоми гри на флейті, що використовуються в неакадемічному музикуванні, і показано, у чому полягає їхня специфіка порівняно з академічною традицією. У дослідженні системно описано як «класичні» техніки (виплекана кантилена, різноманітні штрихи, віртуозні пасажі, контроль дихання та регістру), так і ті прийоми, які в середовищі джазу, року, латиноамериканської музики набувають особливого змісту: широке використання *frullato*, *glissando*, репетиційних фігур з ефектом «ритмічного тремоло», декламаційно-риторичної артикуляції, віртуозних секвенцій із синкопованим ритмом, співу в мундштук, «*overblowing*», а також, у деяких напрямках, використання препарованого інструмента та електронної обробки звуку. На прикладі гри Гербі Манна простежено, як традиційні академічні навички трансформуються у мові джазу й босанови, стаючи основою м'якої, але ритмічно загостреної кантилени, в якій технічна складність завжди підпорядкована виразності фрази. У флейтовій манері Ієна Андерсона показано інший полюс – гру з підкреслено жорсткою атакою, експресивними вигуками, «шорсткими» тембровими ефектами, що цілком відповідає енергетиці прогресив-року. У Нестора Торреса наголошено на поєднанні академічної віртуозності з латиноамериканськими ритмами та *smooth jazz*-аурою. Таким чином, завдання дало змогу виявити, що сучасне неакадемічне виконавство не відмовляється від академічного технічного фундаменту, але активно розширює його, адаптує і переосмислює відповідно до жанрових вимог.

3. Вивчено темброві та виразні можливості флейти у контексті сучасних музичних напрямів і визначено їхню унікальність у порівнянні з академічним виконавством, що дозволило по-новому осмислити роль інструмента в системі засобів музичної виразності. У роботі показано, що в академічному контексті флейта традиційно сприймається як носій «світлого», легкого, часто ліричного

або пасторального образу, у той час як у неакадемічних жанрах спектр образних функцій розширюється: інструмент може звучати як «голос» протесту, іронії, екзистенційного надлому (прогресив-рок), як носій «тілесного», ритмічно загостреного танцювального начала (латиноамериканська музика), як інструмент, що імпровізаційно «розмовляє» в джазовому ансамблі. Виявлено, що темброва гнучкість флейти дозволяє їй органічно «вписуватися» в найрізноманітніші інструментальні поєднання – від камерних форматів (флейта у комбінації з гітарою та фортепіано) до великих джазових і рок-ансамблів, при цьому інструмент здатний як розчинятися у загальному тембровому полотні, так і виходити на передній план з виразною сольною репрезентацією. Особлива увага приділена тому, як у неакадемічному середовищі змінюються баланс між кантиленною та декламаційною манерою, значення динамічних контрастів, зв'язок тембру з ритмом.

4. Встановлено роль флейти у фольклорі, етнічній музиці та джазі та описано специфіку її використання в різних жанрах неакадемічного музикування, що дало змогу окреслити широкий культурний горизонт функціонування інструмента. У роботі показано, що в етнічних традиціях різних регіонів світу (китайська, японська, індійська, кельтська, балканська, близькосхідна, африканська музика, фольклор народів Європи та Америки) флейтові й флейтоподібні інструменти часто пов'язані з архаїчними практиками, міфологічними уявленнями, ритуалами, пастушою, пасторальною, любовною тематикою. У джазі ж флейта, починаючи з середини ХХ століття, постає як «нетиповий», але дуже показовий учасник ансамблю, який приносить до джазової мови своєрідну прозорість, гнучкість і водночас здатність до гострої ритмічної артикуляції. На прикладі творчості Гербі Манна показано, як флейта стає ключовою ланкою в синтезі джазу з латиноамериканською та африканською традиціями, як вона пов'язує між собою поп- та етно-складову в межах одного альбому. Аналіз ролі флейти у напрямку прогресив-рок (на матеріалі творчості Ієна Андерсона та гурту Jethro Tull) продемонстрував

специфічне переосмислення барокових, фольклорних, блюзових моделей у рамках рок-дискурсу, де інструмент одночасно відсилає до європейської традиції та створює виразні висловлювання сучасної популярної культури. У латиноамериканській музиці та етно-джазі (Нестор Торрес) флейта постає як природне продовження вокальної та танцювальної стихії, здатне тонко передавати нюанси мелізматики, ритмічного «гойдання» та афро-карибського пульсу.

5. Систематизовано виконавські прийоми флейти, характерні для неакадемічних музичних практик, та здійснено їх порівняння з прийомами академічної школи, в результаті чого сформовано своєрідну «карту» технічних і виразних можливостей інструмента у двох вимірах – академічному та неакадемічному. У роботі узагальнено, що академічна школа фокусує увагу на рівномірності звуковедення, чистоті інтонації, вивіреному вібрато, точності артикуляції, балансі регістрів, структурному мисленні у фразі. Неакадемічні напрями, спираючись на це підґрунтя, відсувають на перший план елементи, пов'язані з відчуттям груву, свінгу, імпровізаційною свободою, індивідуалізованою тембровою «шорсткістю», нерівномірністю, що є естетично виправданою. Підкреслено, що в джазі та рок-музиці допустимими, а нерідко бажаними є екстрамузичні «ефекти» – шорохи, призвуки, надлишковий шум дихання, «перевантаження» звуку, які в академічній практиці вважалися б недоліками. Систематизація показала також, що частина «авангардних» прийомів (мультифоніки, препарування, екстремальні форми звуковидобування) у неакадемічній сфері використовуються штучно й епізодично, натомість стабільно затребуваними є ті техніки, що пов'язані з чіткою ритмічною пульсацією, ясністю інтонації в умовах складної гармонії (джазові лади, блюзова гама), умінням миттєво змінювати характер атаки та тип фразування залежно від стилю.

6. Виявлено особливості адаптації принципів виконавства на флейті музики західноєвропейської традиції до потреб сучасної неакадемічної музики, що

дозволило описати механізми взаємодії академічної та неакадемічної компетенцій флейтиста. На основі аналізу творчості обраних виконавців показано, що жоден із них не «обнуляє» академічну школу, а навпаки – спирається на неї, але переосмислює ключові параметри: ритм, агогіку, артикуляцію, тембр, структуру форми. Гербі Манн демонструє адаптацію академічної кантילени до джазової фрази, де легато та вільна агогіка поєднуються з чітким метроритмом та синкопованою пульсацією; Ієн Андерсон використовує барокові моделі (*Bourée* Й. С. Баха), у яких академічна артикуляційна дисципліна поєднується із «брутальністю» рок-саунду; Нестор Торрес показує, як академічна техніка може органічно «влитися» у латиноамериканський грув, не втрачаючи прозорості звуку. Відмічено, що адаптація полягає не лише у зовнішньому перенесенні прийомів, а у зміні способу мислення: флейтист переходить від «сумлінного» відтворення нотного тексту до імпровізаційного, модульного, варіаційного оперування матеріалом, у якому важливими стають не тільки «що» зіграно, але й «як» це інтегровано в живий потік ансамблю, ритмічну структуру твору, очікування аудиторії.

Підсумовуючи результати, слід зазначити наступне. В магістерській роботі показано, що флейта здатна стати одним із ключових медіаторів між різними сферами музикування – від фольклорних і етнічних джерел до джазу, рок-музики й популярної музики. Відтак флейта постає не лише як універсальний тембровий ресурс, а й як інструмент, на прикладі якого можна простежити саму логіку розвитку музичної культури XX–XXI століть – логіку діалогу, синтезу та взаємопроникнення традицій. Це, у свою чергу, відкриває перспективи подальших досліджень як у галузі музикознавства, так і в царині виконавської та педагогічної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арендарчук О. (2021) Теобальд Бем засновник поперечної флейти. Дисертація на здобуття наукового ступеня бакалавра за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка Міністерства культури та інформаційної політики України, Львів, 27 с.
2. Гавриленко Л. (2023). Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у світлі концепту «жіноче/чоловіче». *Музичне мистецтво і культура*, випуск 36, книга 1, 88-99.
3. Гладких А. Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці // *Культура України*, зб. Наук. Праць, вип.. 34. Харків, ХДАК, 2011. С. 265- 274.
4. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX - початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
5. Гутник І., Каплієнко-Іллюк Ю. (2024). Музика для флейти: історичний огляд у контексті жанру. *Південноукраїнські мистецькі студії*, №1, 80-83.
6. Давиденко В., Чернов І., Сагітов О. (2017). Духові інструменти в джазовій музиці. *Молодий вчений*, 9, (49) 225-228.
7. Данильченко Ю., Скакун К. (2024). Препаровані інструменти: флейта & фортепіано. *Слобожанські мистецькі студії*, №3, 62-66.
8. Єрмак Є. (2020). Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І.

Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 212 с.

9. Карпак А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. – Львів, Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378с. Катрич О. Т. (2013) Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. В. 29., - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_14., дата звернення 16. 05. 2022.
10. Качмарчик В. Физиологический механизм перманентного выдоха / Музичне мистецтво. - Донецьк, 2009. - вип. 9, с. 220-22
11. Кияновська Л. (2010) Національний образ світу в українській професійній музиці / Л. Кияновська // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В.Нежданової. — Одеса : Друкарський дім, Вип.11. — С.202–212.
12. Коваль С. (2024). Володіння технікою гри обертонів (гармонік) як базова навичка сучасного флейтиста. *Музична думка Дніпропетровщини*, №26, 260-272.
13. Коломієць Є. (2022). Новітні тенденції флейтового виконавства ХХ-початку ХХІ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня магістра за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» - Херсонський державний університет Міністерства освіти і науки України, Івано-Франківськ, 49 с.
14. Коменда О. І. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І.

Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 520 с.

15. Кушнір А. Специфіка спадковості традицій в українському флейтовому мистецтві. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. №4. С. 204-207.
16. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Науковий вісн. – К., 2002. – Вип. 20. – С. 3-13.
17. Новосадов Я., Мозгальова Н. (2023). Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, випуск 29, 222-229.
18. Олендарьов В. Лідер у сучасному джазі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / вип..24, Харків, 2009. С. 387-395.
19. Олендарьов В. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу // Науковий вісник, вип.. 38, Київ, 2004. С. 267-275.
20. Палій І. (2023). Духові інструменти в *Unionique music*: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 64, том 2, 64-70.
21. Перцов М. (2017). Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Молодий вчений*, 10, 312-316.
22. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція, сучасні тенденції. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Київ - 2018. 19 с.
23. Пістунова, Т. В., Постой Г. Г. (2017). Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*, 11(51), 618 - 621.
24. Римаренко В. (2024) Формування флейтового репертуару у творчості віденських класиків. Дисертація на здобуття наукового

- ступеня бакалавра за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 25 с.
25. Степанова А. (2021). Сучасна наукова думка про розвиток духової музики та виконавства. *Наукові записки: серія Педагогічні науки*, випуск 192, 209-212.
26. Суханова (2014) А. Флейта в камерно-ансамблевій музиці французьких композиторів першої половини ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, випуск 20, 525-532.
27. Тормахова В. М. (2017) Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К. – 204 с.
28. Федорова І. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Київ - 2020. 19 с.
29. Хома І. (2024). Флейтовий репертуар ХХ століття: стилістика та виконавське втілення. Дисертація на здобуття наукового ступеня бакалавра за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка Міністерства культури та інформаційної політики України, Львів, 31 с.
30. Цайтц В. (2013) Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : Монографія. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, вип. 31, С. 102-107.
31. Шевченко О. Г. Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 102–107.
32. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. - 368 с.

33. Яковенко М. (2022) Жанр поеми у флейтовому репертуарі (на прикладі творів Ч. Гріффіса та Ж. Колодуб). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, № 3-4(56-57), 183-196.
34. Яркіна І. Классика и джаз в стиле "funk": межпластовый синтез Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. - 2014. - Вип. 41. - С. 94-103. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_41_12
35. Alpar, B. (2016) CROSSingOVER. Musicological And Sociopsychological Aspects Of Blending Classical And Popular Music. Dissertation is submitted for the degree of doctor of philosophy University of Music and Performing Arts Vienna Department of Popular Music Theory and History of Popular Music Vienna.
36. Bailey, Derek (1992). Improvisation: its nature and practice in music. The British Library National Sound Archive, 146 p.
37. Bándi, G. (2016) The Third Stream. Bachelor-Thesis, Universität Mozarteum Salzburg.
38. Boehm, Theobald. The Flute and Flute-playing. Translated from the German and annotated by Dayton C. Miller. 2nd ed. (first published 1871). London: Rudall Carte & Co. 1922
39. Brackett, David (2002). "(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories, and Crossover." In Popular Music Studies. Ed. by David Hesmondhalgh and Keith Negus, London: Arnold, pp. 65-84.
40. Cope, David ((1997). Techniques of the Contemporary Composer. - Schirmer Books, 250 p.
41. Ellenberger K. (2022) Music and Evolution: Hearing Math, Seeing Sound, and other Unanswered Questions.

- <https://www.allaboutjazz.com/music-and-evolution-hearing-math-seeing-sound-and-other-unanswered-questions>
42. Flaunt It With Jazz Flute Hear Five Totally Tubular Songs Below (дата публікації 2.12.2008). URL: <https://www.npr.org/2008/12/02/97700830/flaunt-it-with-jazz-flute>
 43. Guy Rebecca The Role of the Flute in Progressive Rock, University of Salford, Salford, UK , 2007. - 264 p.
 44. Herbie Mann Biography by Scott Yanow
URL: <https://www.allmusic.com/artist/herbie-mann-mn0000678408#biography>
 45. Herbie Mann, 73; Jazz Flutist Explored Genres By Jon Thurber
URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-jul-03-me-mann3-story.html>
 46. Herbie Mann, Jazz Musician, Dies at 73 By Peter Keepnews URL: <https://www.nytimes.com/2003/07/02/obituaries/herbie-mann-jazz-musician-dies-at-73.html>
 47. Howard, D, Angus, J. (2016) Acoustics and psychoacoustics /. Description: 5th edition. | New York; London : Routledge.
 48. Ian Anderson Flute, Guitar, Bouzouki, Mandolin, Harmonica, Vocals
URL: <https://jethrotull.com/musicians/ian-anderson-bio/>
 49. Ian Anderson URL: <https://web.archive.org/web/20110713000413/http://www.iananderson.com/musicians/iananderson/index.html>
 50. Ian Anderson's Flutes URL: <https://jethrotull.com/ian-andersons-flutes/>
 51. Ian McDonald (King Crimson/Foreigner) on the Beatles and the origins of Progressive Rock Music. URL: <https://youtu.be/BJXMYiSuuX0>
 52. M. Pertsov (2020). Flute: Design, technical and expressive features. Музичне мистецтво, серія: Мистецтвознавство, Вип.43, 109-113

53. Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes. Philadelphia: Open University Press.
54. Nestor Torres Biography by Richard Skelly [https URL: ://www.allmusic.com/artist/nestor-torres-mn0000337557#biography](https://www.allmusic.com/artist/nestor-torres-mn0000337557#biography)
55. Nestor Torres Biography URL: <https://nestortorres.com/biography/>
56. Nestor Torres With Words (and Music) Artist Interview by: Jeff Winbush URL: <https://web.archive.org/web/20050228003035/http://www.jazzreview.com/articleprint.cfm?ID=2987>
57. Roland Kirk: Here Comes The Whistlerman. URL: <https://www.allaboutjazz.com/roland-kirk-here-comes-the-whistlerman-roland-kirk-by-duncan-heining.php?width=393>
58. Short History of the Jazz Flute By Peter Guidi (an extract from the method 'The Jazz Flute', volume II). URL: <http://www.flutehistory.com/Playing/Jazz.php> Steve Hackett – Ian McDonald – John Wetton \ I Talk to the Wind. URL: <https://youtu.be/8nMuA2y0kyA>
59. Shuring, Martin (2009). *Oboe: Art and Method*. Oxford University Press, 237 p.
60. Why Herbie 'Sold Out,' Or The Evolution of Mann By Robert Palmer URL: <https://www.nytimes.com/1973/11/11/archives/why-herbie-sold-out-or-the-evolution-of-mann-the-evolution-of.html>