

УДК 78.03+788.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-21>**Павло Вікторович Доронін**

ORCID: 0000-0002-9081-2744

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
udoronin@gmail.com

СУЧАСНА ФЛЕЙТОВА МУЗИКА ЯК ПРОСТІР НОВОЇ ЗВУКОВОЇ ЕСТЕТИКИ

Метою роботи є виявлення й аналіз виконавських та акустичних особливостей сучасної флейтової музики, визначення художніх і технічних закономірностей її становлення. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному підході до вивчення сучасної флейтової музики як синтезу виконавської, композиторської та акустичної діяльності. У роботі розглядаються малодосліджені аспекти інтерпретації експериментальних флейтових творів, розкриваються принципи функціонування розширеної техніки у контексті музичної драматургії та естетики звуку. **Методологічну основу роботи** становлять міждисциплінарні підходи сучасного музикознавства. Використано методи музично-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу, елементи акустико-спектрального й структурно-семіотичного підходів, що дає змогу розглядати флейтову музику не лише як текст, а і як процес звукового втілення. Порівняльно-історичний метод дозволяє осмислити розвиток флейтової техніки у контексті еволюції музичної мови ХХ–ХХІ століть.

Висновки. Сучасна флейтова музика являє собою складний художній простір, у якому техніка, звук і форма утворюють єдину систему естетичних взаємовідносин. Уключення експериментальних творів до конкурсних і концертних програм свідчить про визнання їхньої значущості як показника професійного рівня виконавця. Новітні композиції для флейти вимагають від інтерпретатора не лише високої технічної підготовки, а й здатності до аналітичного та творчого мислення, уміння сприймати звук як живу, рухому матерію, підпорядковану внутрішній логіці художнього висловлювання. Використання розширених прийомів звуковидобування докорінно змінює уявлення про звукову природу інструмента, формуючи нову концепцію тембру як драматургічної категорії.

Ключові слова: сучасне флейтове виконавство, розширені прийоми звуковидобування, обертонова техніка, темброва драматургія,

експериментальна музика XX–XXI століть, інтерпретація та виконавська практика; аудіальний кругозір, альтернативна аплікатура Роберта Діка, нова музична естетика, звук як категорія.

Doronin Pavlo Viktorovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Contemporary flute music as a space of new sonic aesthetics

The aim of the study is to identify and analyze the performance and acoustic features of contemporary flute music and to define the artistic and technical regularities of its development. **The scientific novelty** of the research lies in its comprehensive approach to studying modern flute music as a synthesis of performative, compositional, and acoustic practices. The work examines little-studied aspects of interpreting experimental flute works and reveals the principles of functioning of extended techniques in the context of musical dramaturgy and the aesthetics of sound.

The methodological foundation of the research is based on the interdisciplinary approaches of contemporary musicology. The study employs methods of musical-analytical and performance-interpretative analysis, along with elements of acoustic-spectral and structural-semiotic approaches, which make it possible to consider flute music not only as a text but also as a process of sonic embodiment. The comparative-historical method allows for an understanding of the development of flute technique in the broader context of the evolution of musical language in the twentieth and twenty-first centuries.

Conclusions. Contemporary flute music represents a complex artistic space in which technique, sound, and form constitute an integrated system of aesthetic interrelations. The inclusion of experimental works in competition and concert programs testifies to their recognition as indicators of a performer's professional level. The newest compositions for flute require from the interpreter not only high technical mastery but also analytical and creative thinking, as well as the ability to perceive sound as a living, mobile substance governed by the internal logic of artistic expression. The use of extended sound-production techniques radically transforms the perception of the instrument's sonic nature, shaping a new concept of timbre as a dramaturgical category.

Key words: contemporary flute performance, extended techniques, overtone technique, timbral dramaturgy, experimental music of the 20th–21st centuries, interpretation and performance practice, auditory horizon, Robert Dick's alternative fingering, new musical aesthetics, sound as a category.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю глибокого осмислення процесів, що відбуваються у сучасному флейтовому виконавстві, в якому віддзеркалюються провідні тенденції музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століття. Флейта, як один із найбільш гнучких і виразних інстру-

ментів, стала полем експериментальних пошуків, спрямованих на розширення звукової мови, розробку нових тембрових та артикуляційних прийомів, формування оригінальної акустичної поетики. Вивчення сучасних творів для флейти й еволюції виконавських технік є важливим не лише для виявлення закономірностей розвитку інструментальної культури, а й для глибшого розуміння трансформації музичного мислення загалом. Залучення авангардних композицій до міжнародних конкурсів і фестивалів засвідчує не епізодичність, а стійкість цього художнього напрямку. Аналіз нових флейтових практик стає невід'ємною складовою професійної підготовки виконавця, формує його естетичне сприйняття та методологічну базу інтерпретації сучасної музики.

Метою роботи є виявлення й аналіз виконавських та акустичних особливостей сучасної флейтової музики, визначення художніх і технічних закономірностей її становлення, а також дослідження ролі розширених прийомів звуковидобування у формуванні нової тембрової та драматургічної парадигми флейтового мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному підході до вивчення сучасної флейтової музики як синтезу виконавської, композиторської та акустичної діяльності. У роботі розглядаються малодосліджені аспекти інтерпретації експериментальних флейтових творів, розкриваються принципи функціонування розширеної техніки у контексті музичної драматургії та естетики звуку. Уперше здійснено систематизацію новаторських прийомів гри (обертонові ряди, мультифонія, дихальні й шумові ефекти, альтернативні аплікатури Роберта Діка) як елементів нової музичної виразності. Крім того, запропоновано концепцію «аудіального кругозору» виконавця – інтегративної категорії, що відображає процес формування сучасного слухового сприйняття.

Методологічну основу роботи становлять міждисциплінарні підходи сучасного музикознавства. Використано методи музично-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу, елементи акустико-спектрального й структур-

но-семіотичного підходів, що дає змогу розглядати флейтову музику не лише як текст, а і як процес звукового втілення. Також застосовано принципи феноменологічної герменевтики, орієнтовані на виявлення внутрішнього смислу звучання та зв'язку між композиторським задумом і виконавською реалізацією. Порівняльно-історичний метод дозволяє осмислити розвиток флейтової техніки у контексті еволюції музичної мови XX–XXI століть.

Викладення основного матеріалу. Сучасне музичне мистецтво на межі XX–XXI століть характеризується напруженим пошуком нових виражальних засобів, у результаті чого сформувався пласт принципово оновлених звукових, формотворчих і структурних явищ. У цьому процесі однією з ключових тенденцій стало переосмислення інструментального звучання – прагнення перевершити усталені межі тембру, артикуляції та технічних можливостей. Особливо відчутно ці процеси виявилися у сфері флейтового мистецтва, де творча енергія композиторів спрямована на розширення виконавських прийомів, ускладнення традиційної техніки та освоєння принципово нових способів звуковидобування. Унаслідок інтенсивного розвитку інструмента й накопичення нових художніх практик саме сольний флейтовий жанр набув особливої актуальності, ставши простором експериментальних пошуків, що відрізняються за масштабом і спрямованістю у різних національних композиторських школах. Звідси постає необхідність усебічного осмислення феномена сучасної флейтової музики як цілісного художнього й технологічного явища.

Варто підкреслити, що у вітчизняній виконавській і педагогічній практиці спостерігається суттєвий дефіцит актуальної інформації про новітні тенденції флейтового мистецтва, що ускладнює професійний контакт музикантів із сучасною композиторською творчістю. Обсяг репертуару, який належить до «нової музики» для флейти, вже давно вийшов за межі академічної традиції та потребує постійного аналітичного переосмислення. Однак неможливо збагнути специфіку сучасного стану цієї галузі без звернення до її історичних основ – до логіки ево-

люції інструмента, його конструктивних, акустичних і виконавських перетворень.

Історична перспектива дозволяє не лише глибше досягнути природу флейти, а й розкрити внутрішні закономірності її художнього розвитку. Усвідомлення походження інструмента стає запорукою адекватного сприйняття його сучасного потенціалу. Це особливо важливо для виконавців, які звертаються до нових технік, адже розширення виконавської мови потребує розуміння внутрішньої організації інструмента, його фізичних та акустичних принципів. Трансформації, започатковані ще у XVII столітті й викликавши палкі дискусії, сформували динаміку, що й нині визначає розвиток флейтового репертуару та стимулює появу творів у найрізноманітніших жанрах і стилях.

Освоєння експериментальних напрямів сольної флейтової музики неминує ставить перед виконавцем низку специфічних проблем, пов'язаних із технічними й інтерпретаційними аспектами сучасного виконавства. Музикант, який входить у простір нової музики, змушений заново переосмислювати власні уявлення про природу інструмента, про межі його виразності та способи їх подолання. Уже на етапі першого знайомства з сучасними партитурами стає очевидним, що академічно закріплені стереотипи сприйняття флейти заважають повноцінному освоєнню її художніх ресурсів. Уявлення про «фіксоване забарвлення» звуку, «одноголосність» інструмента чи неможливість виконання мікроінтервалів виявляються не лише застарілими, а й такими, що обмежують творче мислення виконавця.

Подібне традиціоналістське мислення впродовж тривалого часу стримувало входження флейти до авангардних, джазових і рок-направів, а також перешкоджало освоєнню мікротонових систем, притаманних східним музичним культурам. Проте зростаючий інтерес композиторів і виконавців до розширених технік гри свідчить про нагальну потребу перегляду попередніх установок. Флейта Бьома, залишаючись класичним інструментом західної традиції, нині знову стає об'єктом експериментального пошуку, спрямованого на розкриття її прихованих тембрових, артикуляційних та інтонаційних потенціалів.

Розвиток сучасного флейтового мистецтва доцільно розглядати як синтез історичного досвіду, технологічного поступу та художнього експерименту. Саме цей комплекс чинників визначає напрям еволюції флейтового репертуару та зумовлює потребу у створенні цілісної концепції, здатної поєднати композиторські інновації, виконавські відкриття й теоретичне осмислення інструмента як живого носія нової музичної виразності.

У музичному просторі кінця XX – початку XXI століття спостерігається повернення до архаїчної постаті музиканта-універсала, який поєднує в собі риси виконавця й композитора. Флейтисти цього часу дедалі частіше створюють власні твори, експериментуючи з новими способами звуковидобування та розширюючи звичні межі виконавської техніки. Такий синтетичний тип творчості, у якому виконавець стає співтворцем музичного тексту, відображає не лише тенденцію до індивідуалізації художнього жесту, а й прагнення до відродження органічної єдності композиторського та виконавського начал, характерної для музичної культури минулих епох.

Серед найпомітніших представників цього напрямку – канадський музикант Роберт Айткен, який поєднує академічну традицію з естетикою авангарду. Його п'єса *«Icicle»* («Крижинка», 1977) стала символом нового типу сольної флейтової віртуозності, у якій техніка перетворюється на форму драматургічного висловлювання. Не менш показовим є приклад американського флейтиста Роберта Діка, який створив своєрідну школу «усної передачі» виконавського досвіду. Його музика, що практично не піддається адекватній фіксації у нотному письмі, передається учням усно, повертаючи виконавське мистецтво до архаїчних витоків, коли знання існувало як живе, тілесне переживання звуку [1]. Недарма лише небагатьом вдається виконати його твори, адже з усього спадку опубліковано лише одну п'єсу – *«Воспоминание»* («*Memories*») для флейти соло, своєрідний звуковий автопортрет майстра.

Особливе місце в історії сучасної флейтової педагогіки посідає Матіас Циглер – виконавець, педагог і один із найактивніших популяризаторів сучасної музики у США та Європі. У своїх

висловлюваннях він наголошує, що справжня складність роботи над сучасною партитурою полягає не у подоланні технічних труднощів, а у розкритті внутрішньої емоційної та смислової структури твору. Циглер зізнавався, що його перше знайомство з новою музикою – зустріч із «*Sequenza I*» Лучано Беріо – стало досвідом майже фізичного спротиву: «Я змушував себе працювати через силу, доки не почав розрізняти взаємозв'язки деталей і не відчув їх як єдине дихання». У цих словах виражена сутність сучасного виконавства – рух від хаосу звукового матеріалу до його осмислення, перетворення техніки на засіб пізнання змісту. За спостереженням музиканта, найскладніші години – перші п'ять-десять, доки слух і тіло не навчаться існувати в іншій, незвичній акустичній логіці.

Розвиваючи думку Роберта Діка, Циглер підкреслює, що сучасна музика особливо вразлива щодо якості виконання: якщо Моцарта можна впізнати навіть на розстроєному інструменті, то твір Беріо або Такеміцу у недбалій інтерпретації просто втрачає сенс. Ця думка висвітлює одну з центральних проблем авангардного мистецтва – питання інтерпретації, яке сьогодні набуває не лише естетичного, а й онтологічного виміру. Сучасна композиція існує не стільки у вигляді зафіксованого тексту, скільки в моменті її живого втілення. Нотний запис стає умовним, неповним носієм авторської ідеї: він насичений графічними символами, спеціальними позначеннями і вимагає глибокого знання ідіоми «нової музики». Без осмисленого розшифрування цих знаків твір залишається безжиттєвим, а його внутрішній зміст – непізнаним.

Звідси зростає роль виконавця, який перетворюється на посередника між авторською концепцією та звуковою реальністю. Саме на ньому лежить відповідальність за точність і чистоту звукового образу, за донесення сенсу, який у традиційній культурі був закріплений формою, а в сучасній – народжується у процесі виконання. Як слушно зазначав Жерар Грізе, представники спектралізму «пишуть не нотами, а звуками, і навіть не звуками, а тими мікроскопічними різницями, що їх розділяють». У цьому парадоксі криється ключ до розуміння нової естетики:

сенс сучасної музики існує у проміжках, у переходах, у самому акті звучання, який вимагає максимальної точності, зосередженості та професійної відповідальності.

Сучасна флейтова практика перетворюється на лабораторію, де виконавець не просто інтерпретує чужий текст, а фактично заново творить музику, матеріалізуючи її у звуці. Високий рівень складності й крихкість звукового задуму роблять можливим справжнє розуміння лише за умови виняткової майстерності, глибокої внутрішньої зосередженості та поваги до композиторського задуму. У цьому полягає сутність нового виконавського мистецтва, що поєднує ремесло й філософію, фізичне й метафізичне, індивідуальний досвід і універсальну мову сучасного звучання.

Серйозність та інтелектуальна зосередженість у процесі освоєння сучасної музики – одна з фундаментальних умов професійного виконавства [2]. В епоху, коли межі звукового мислення стрімко розширюються, робота над творами, заснованими на новітніх техніках флейтової гри, перетворюється на шлях пізнання самого звуку як феномена культури. Розширені виконавські прийоми, що стали у XX столітті невід'ємним елементом композиторської мови, створили новий акустичний горизонт, у межах якого флейта постає вже не як носій стабільного тембру, а як рухоме джерело множинних тембрових, артикуляційних і шумових відтінків. Ці новації не просто збільшили технічний арсенал виконавця – вони радикально перетворили слухову тканину музичного сприйняття, вводячи в неї спектр раніше недосяжних відчуттів, контрастів і асоціативних зв'язків.

Так, в одинадцятій частині програмної Сонати Гайнца Голлігера відбувається зіткнення реального та ірреального, де протиставлення звичного звуковидобування і «згустків» надзвичайних тембрових барв породжує особливу метафізичну напругу. Протяжна мелодія, виконана за допомогою реактивного свисту, набуває ілюзії «безповітряної» гладкості, ніби народженої поза фізичним диханням, хоча фактично побудована на чергуванні вдику і видиху. У подібних експериментах звукова матерія

постає як живий організм, підпорядкований внутрішнім драматургічним імпульсам.

Сучасне звуковидобування формує цілі «*драматургічні координатні системи*», засновані на нюансах артикуляції та колористики. Контраст між вібрато і безвібратністю визначає глибину звучання – від просторової об'ємності до площинності; співвідношення чистоти та шумового відтінку породжує шкалу від кришталевої ясності до «затемненого» тембру; гра ударами по клапанах створює діапазон від точної інтонаційної фіксації до граничної невизначеності; а перехід від монодії до мультифонії – від єдності до багатовимірного розшарування звуку. Ці параметри утворюють своєрідну систему координат нової звукової драматургії, у якій тембр, динаміка й артикуляція перетворюються на повноцінні структурні елементи форми.

Крім того, у виконавській практиці з'являється феномен тембрових наростань і згасань, своєрідних «*дихальних хвиль*» звучання, що базуються на взаємодії активних і пасивних, м'яких і жорстких, «мікро» та «макро» станів звуку. Музикант працює не з фіксованою нотою, а з процесом – рухом між різними станами матеріалу. Саме тому протиставлення на кшталт «*ущільнення – розрідження*», «*концентрація прийому – його розчиненість*» стають новими драматургічними опозиціями. У цих переходах народжується динамічна форма, насичена енергетичними імпульсами та внутрішніми контрастами.

У композиторській практиці подібні ідеї вперше знайшли втілення у Варіаціях Урсули Мамлок (1961) та Чарльза Ворініна (1963), де артикуляційні засоби набули формотворчої ролі. У цих творах ущільнення і розрідження звукової матерії, варіювання ступеня шуму й чистоти тембру стали основою формоутворення, позначаючи межі варіацій і кульмінаційні вершини. Аналогічні принципи лежать в основі *Sonata (in)solit(air)* Гайнца Голлігера, де контраст між традиційним звучанням і експериментальними прийомами визначає форму циклу, перетворюючи низку частин на послідовність акустичних станів.

Найрадикальнішу концепцію цього типу демонструє Браян Фернейгоу у творі «*Оболонка єдності*», де суворо серіалізова-

ний музичний матеріал охоплює не лише висотну та ритмічну організацію, а й артикуляційні параметри, формуючи складну систему взаємодій. Тут флейтове звуковидобування стає носієм самої ідеї структурної множинності, а виконавець – своєрідним кодувальником раціонально організованої акустичної матерії [3].

Окремою сторінкою в історії флейтового виконавства слід вважати розробку *обертонових прийомів* – особливого способу зміни тембру, який дає змогу видобувати звуки з природного обертонового ряду. Позначений символом (0) над нотою, цей прийом відкриває унікальні можливості для створення ефектів еха, мерехтливих затухань або граничної звучної прозорості. На *piano* обертони звучать як примарне дихання звуку, на *forte* – як сліпучий спалах, насичений спектром обертонових частот. Приклад такого використання знаходимо у сьомій варіації «*Variations for Solo Flute*» Урсули Мамлок, де вони виконують функцію контрастної фарби, що виокремлює смислові акценти. Часто композитори досягають особливих ефектів завдяки використанню альтернативних аплікатур, які змінюють тембр і динаміку по всій довжині другої та третьої октав, створюючи ілюзію руху всередині звуку.

Драматургічний потенціал новаторських флейтових технік у сучасній музиці залишається невичерпним. Ці прийоми не лише змінюють уявлення про технічні можливості інструмента, а й відкривають нові горизонти музичного мислення, у межах яких звук перестає бути статичною даністю та перетворюється на процес – живий простір художнього становлення.

У контексті сучасної флейтової практики феномен природних гармонічних обертонів набуває особливого значення, адже саме він розкриває глибинні темброві можливості інструмента й формує нову акустичну естетику виконавства. Природні гармонічні звуки виникають у процесі передування основних тонів – від «сі» малої октави до «ре-дієз» другої, що дозволяє отримувати цілий спектр додаткових висот без зміни базової аплікатури. Так, якщо передуги «до» першої октави, формується типовий обертоновий ряд: $C_1 - C_2 - G_2 - C_3 - E_3 - G_3 - B_3 - C_4$ – своєрідна

«внутрішня» гармонічна шкала інструмента, прихована в його акустичній природі.

Однак тембровий результат передування завжди залежить від обраної аплікатури. Кожен варіант постановки пальців створює власне забарвлення звуку та визначає ступінь його чистоти. Часто під час видобування гармонічних обертонів виникає явище залишкового тону – тонкого акустичного призвуку, подібного до музичного шуму. Цей залишковий звук, утворений тихим основним тоном і кількома слабкими обертонами, створює відчуття просторової багатшаровості та наближає флейтове звучання до ефекту поліфонії. Ряд композиторів – серед них Андре Жоліве, Урсула Мамлок і Гайнц Голлігер – свідомо використовують цю властивість як виражальний засіб, перетворюючи природні обертони на складову багатоголосного звучання.

Звукова природа гармонічних обертонів полягає в тому, що обертони, видобуті в октаву або квінту над основним тоном, мають майже ідентичне темброве забарвлення, хоча й відрізняються спектральною насиченістю. Цей ефект подібності надає музиці особливої органічності, але при варіюванні інтервалів постає багата палітра тембрових відмінностей. У циклі «П'ять заклинань» (*Cinq Incantations*) Жоліве використовує саме цю особливість: у першій і четвертій частинах звучать октавні флажолети, тоді як у третій – квінтові, створюючи враження тембрових віддзеркалень і своєрідної «магічної акустичної гри». Вище «сі» третьої октави можливе також виконання обертонів, але фізично чисте їх відтворення вимагає виняткового контролю дихання й точності амбушура, адже навіть незначне відхилення може порушити гармонічну рівновагу звуку.

Сучасна виконавська практика значно збагатилася завдяки дослідженням і експериментам Роберта Діка, який запропонував систему альтернативних аплікатур, що дозволяють варіювати тембр і динаміку на всьому діапазоні хроматичної гами аж до «сі» третьої октави. Його ідея полягає в наданні виконавцеві максимально широкого спектра акустичних можливостей, які дають змогу керувати звучанням флейти з тією ж гнучкістю, з якою художник працює з кольором. Нові аплікатурні рішення

Діка дозволяють отримувати відтінки, недосяжні при традиційній постановці пальців, відкриваючи простір для індивідуальної тембрової артикуляції.

Традиційна флейтова аплікатура, сформована в класичній школі, орієнтована передусім на досягнення «якісного» звуку – округлого, збалансованого, благозвучного. Класичний флейтист, володіючи досконалою технікою дихання й артикуляції, прагне до максимальної однорідності звучання у всіх регістрах, долаючи природні нерівності тембру. Водночас навіть у межах традиційної системи можливе певне розмаїття звукових відтінків, яке майстерні виконавці тонко використовують для надання звуку індивідуального забарвлення.

Особливе місце посідає *перехресна аплікатура*, що застосовується в академічному виконавстві переважно для зручності виконання складних пасажів або трелей. Її «фальшивість» – тобто мікроскопічні відхилення висоти й тембру – у традиційному контексті зазвичай маскується, проте в сучасній музиці цей ефект дедалі частіше усвідомлюється як цінний художній засіб. У межах нової звукової естетики саме «неточність» і «шорсткість» тембру стають носіями виразності, створюючи найтонші контрасти звучання.

Отже, кожна аплікатура – чи то традиційна, чи експериментальна – становить унікальну систему звукових співвідношень, що піддаються подальшому формуванню за допомогою амбушура, дихання й акустичного налаштування інструмента. Сучасні флейтисти сприймають ці параметри як елементи живої музичної матерії, у якій техніка стає способом філософського осягнення звуку.

Розширені прийоми гри на флейті – продукт взаємодії західної та східної музичних традицій XX століття – сьогодні не лише увійшли до композиторської мови, а й стали невід’ємною частиною виконавської культури. Їхнє освоєння свідчить не стільки про технічну підготовленість музиканта, скільки про його художній світогляд – здатність досягнути авторський задум, прочитати складний акустичний текст і втілити його у живому звучанні. У цьому сенсі сучасна флейтова техніка – не просто

інструментальне новаторство, а засіб духовного самовираження, який розкриває в звуці безмежні можливості людського дихання та музичного мислення.

Не є випадковим той факт, що включення творів новітнього флейтового репертуару до обов'язкових конкурсних програм стало сьогодні нормою міжнародної виконавської практики. Для провідних музичних змагань інтерпретація сучасної музики перетворилася на один із головних показників художньої зрілості виконавця, його професійної гнучкості та здатності до творчого мислення. Освоєння складних експериментальних партитур, що потребують володіння розширеними техніками звуковидобування, сприймається не лише як демонстрація віртуозності, а як свідчення музичної інтелігентності, уміння вступати в діалог із актуальними естетичними процесами доби.

Сучасні опуси для флейти дедалі частіше стають невід'ємною частиною концертної практики, звучать на провідних фестивалях і форумах нової музики, де саме вони формують осереддя найінтенсивнішого творчого обміну. Ці твори створюють особливий простір акустичного сприйняття, у якому поєднуються експеримент і традиція, техніка й художній зміст, індивідуальність виконавця й авторська ідея. Для професійної аудиторії вони стають матеріалом для аналітичних роздумів, а для слухача – засобом розширення слухового досвіду, навчання сприйняттю складних звукових структур, формування «нового слуху» сучасності.

Поступово у світовому музичному середовищі формується своєрідний «аудіальний кругозір», що являє собою сукупність уявлень про звукову матерію сучасної флейтової музики. На Заході цей кругозір уже досяг високого рівня зрілості: накопичено значний досвід сприйняття та виконання новітніх творів, вироблено критерії їх художнього аналізу й естетичної оцінки, створено простір професійних дискусій. Завдяки цьому західна виконавська школа володіє не лише технічною, а й концептуальною базою для осмислення авангардних напрямів флейтового мистецтва.

Зростаюча популярність творів для флейти у програмах фестивалів і конкурсів свідчить про те, що сучасна флейтова музика

перестала бути надбанням вузького кола фахівців і поступово посіла стале місце в культурній свідомості слухача. Її затребуваність зумовлена не лише інтересом до новизни звучання, а й прагненням публіки до розширення меж музичного досвіду, до зустрічі з іншим, нетрадиційним образом звуку. Таким чином, сучасний флейтовий репертуар стає однією з найважливіших складових живого музичного процесу, відображаючи динаміку естетичних трансформацій і водночас формуючи новий тип музичного мислення, у межах якого звук осмислюється як поле безмежних художніх можливостей.

Висновки. Сучасна флейтова музика являє собою складний художній простір, у якому техніка, звук і форма утворюють єдину систему естетичних взаємовідносин. Уключення експериментальних творів до конкурсних і концертних програм свідчить про визнання їхньої значущості як показника професійного рівня виконавця. Новітні композиції для флейти вимагають від інтерпретатора не лише високої технічної підготовки, а й здатності до аналітичного та творчого мислення, уміння сприймати звук як живу, рухому матерію, підпорядковану внутрішній логіці художнього висловлювання.

Використання розширених прийомів звуковидобування докорінно змінює уявлення про звукову природу інструмента, формулюючи нову концепцію тембру як драматургічної категорії. Гармонічні обертони, мультифонія, свист, шумові та дихальні ефекти, альтернативні аплікатури – усі ці елементи створюють особливу звукову семантику, у якій тембр виступає носієм смислу. Саме у флейтовому виконавстві цей процес проявляється найрельєфніше, адже інструмент має унікальну здатність поєднувати традиційну співучість і експериментальну відкритість звучання.

У західній музичній культурі вже сформувався стійкий пласт сприйняття сучасної флейтової музики, що підтверджує її визнання як самостійного художнього явища. Водночас для вітчизняної виконавської школи залишається актуальним завдання системного вивчення новітнього флейтового репертуару, осмислення його виконавських проблем і інтеграції в освітній процес. Розширення слухового й технічного кругозору

виконавця стає підґрунтям формування його художньої індивідуальності, професійної свободи та здатності до інтерпретації складних звукових структур.

Отже, сучасна флейтова музика – це не просто результат технічних пошуків, а відображення глибинних процесів художньої еволюції, у межах якої оновлена звукова естетика поєднує раціональність та інтуїцію, традицію й експеримент, виконавство й композиторську творчість. Вона формує нову модель музичної свідомості, у якій звук постає філософською категорією, а флейта – інструментом пізнання простору між тишею та звучанням, між тілесним диханням і метафізикою звуку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Dick R. A Performance Guide to Lookout. *Flute Talk*, Vol. 9 (Feb. 1990). Pp. 14–18.
2. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81–83.
3. Stolper M. East Wind by Shulamit Ran: a practice and performance guide. *Flute Talk*, Vol. 22, (April 2003). Pp. 10–12.

REFERENCES

1. Dick, R. (1990) A Performance Guide to Lookout. *Flute Talk*, Vol. 9 (Feb. 1990). Pp. 14–18 [in English].
2. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81–83. [in English].
3. Stolper, M. (2003) East Wind by Shulamit Ran: a practice and performance guide. *Flute Talk*, Vol. 22, (April). Pp. 10–12. [in English].