

**Карп'як А. Я. КОНЦЕПЦІЙНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО
МИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО ФЛЕЙТИСТА : Монографія**



Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : Монографія / А. Я. Карп'як. – Львів : Наукове товариство імені Тараса Шевченка, 2013. – 378 с. : іл. – Бібліограф. 432. – ISBN 978-966-8868-31-3

Монографія А. Я. Карп'яка «*Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста*» охоплює широке коло проблем, пов'язаних з сучасним виконавством на флейті. І саме художні аспекти виконавської інтерпретації творів різних епох, стилістичних напрямків, жанрів є об'єктом її дослідження. Праця

А. Карп'яка висвітлює сучасний стан музичного мислення, основ трактування та відтворення музичного матеріалу, спираючись на акустичні засади флейтової техніки, фактурно-інструментальні прийоми виконавства на флейті. Як зазначає професор О. Адор'ян (ФРН) – це «*трактат, який представляє собою ґрунтовне дослідження в галузі історичної органології та виконавства на флейті*», він обов'язково «*стане дорогоцінним скарбом для українських спеціалістів*».

У вступному розділі автор обґрунтовує вихідні положення та напрямки наукового аналізу флейтового виконавства, особливо підкреслюючи психофізичний аспект техніки гри, розглядає ряд «*трансформацій праці виконавця*» з посиланнями на найвизначніші праці у даній галузі. Передмова присвячена детальному розгляду та аналізу формування засад європейського інструменталізму у історичному аспекті з цікавими прикладами, паралелями із сучасними проблемами та захоплюючою інформаційною насиченістю, цікавим фактологічним змістом, що торкається різноманітних аспектів виконавської техніки, еволюції і розвитку методики її опанування. Окреслені особливості формування школи гри на флейті на різних

етапах розвитку європейського музичного мистецтва: автор наводить чимало цікавих, маловідомих фактів, характеристик виконавської стилістики на різних історичних етапах, відображеної у збірниках вправ, «школах гри» відомих флейтистів Й.Квантца, Й.Тромлітца, А.Фюрстенау, Й.Альте, Ф.Гобера, К.Таффанеля, авторів пізніших періодів – Е.Пріля, В.Поппа, Р.Галлі, А.Тершака, а також Г.Гарібальді, Р.Дресслера, Ф. і К.Допплерів, Й.Андерсена, Д.Бріччяльді, Ж.Демерсмана та інших. Музикознавець спирається на методичні дослідження та посібники ряду відомих авторів, представляє об'ємний перелік їхніх праць, присвячених даній меті. Цікавими є посилання на роботи ряду дослідників духового мистецтва Н.Харнокурта, П.Харпер, Д.Ферро, Н.Волкова.

Автор формулює завдання своєї дослідницької праці: це не лише спроба наочної демонстрації впливу ерудиції, спеціальних знань, світогляду і творчих зусиль музиканта на його безпосереднє виконавство, а також висвітлення концепцій методики та стилю викладання фахових занять, що переростають рамки автономного шліфування виразових засобів.

Після вступного розділу та «*Передмови*» матеріал дослідження викладений у трьох основних розділах:

I. Концепційні засади переосмислення виконавської технології флейтиста.

II. Концепційні аспекти конструювання образно-художніх форм музичних композицій (витоки інтерпретації).

III. Флейтова спадщина класиків світової музики.

Глибоко науково аналізуючи багатий фактологічний, історичний матеріал, науковець концентрує увагу на засадах переосмислення виконавських технологій флейтиста, детально досліджує мистецько-методичні концепції художньо-технологічних функцій дихання, амбушюра та їх взаємовпливи у флейтовому виконавстві. Яскрава історична основа, посилання на здобутки видатних митців, методистів минулих століть (Ж.Оттетера, Ж.Б.Буаморт'є, М.Коррета, С.Арнольда, А.Мао), а також сучасних зарубіжних та вітчизняних авторів (Д.Гелуея, П.Арто, П.Графа, А.Проценка, С.Антонова, Ю.Смірнова, В.Апатського та ін.), представників вокального мистецтва, дозволяє досліднику сформулювати фундаментальну, обґрунтовану позицію щодо виконавського дихання флейтиста, підкріплену результатами досліджень в галузі фізіології, методики, акустики. Автор простежує зв'язок техніки дихання з фразуванням у різноманітних мелодичних побудовах, сольних епізодах флейтових партій, з амбушюром, звуковидобуванням, вказує на суперечності, які існують у сучасних школах

гри щодо виконавського дихання та постави губного апарата.

Важливими аспектами у межах даної теми виступають також інтонація та вібрато і їх роль у художньому втіленні музичного образу. Підкреслюючи особливості інтонування при грі на флейті, автор приходиться до висновку, що «не фіксованість» висоти звуку на флейті дає виконавцеві істотні переваги, оскільки інтонація мелодичних послідовностей і «чистий гармонічний стрій» дають помітні розбіжності. Отже, в залежності від фактурної функції, кожен звук може бути виконаний у різних висотних варіантах – але в межах «зони», (інтонування – вище-нижче) – автор посилається на зауваження Н.Гарбузова та В.Апатського щодо зловживання «зонавістю» інтонування. Звичайно процес активного використання техніки інтонування є значно делікатніший і тонший, ніж можна уявити. Важливою деталлю цього питання є проблема звуковисотної артикуляції та вібрато. Автор зазначає, що на різних етапах розвитку флейтового виконавства ставлення до вібрато було різним і пройшло певну еволюцію, і водночас має витоки досить раннього походження (посилання на трактат М. Агріколи 1529 р.). «Вібрато – стверджує дослідник – належить до найтонших та найвишуканіших атрибутів в арсеналі виразових засобів флейтиста..., ніщо яскравіше не відтворить музичний смак артиста, як його вібратор». Розгляд особливостей вібрато у різних стилях, жанрах та фактурно-виразових побудовах завершує розділ.

Подальший розгляд художньо-естетичної ролі звукодинаміки та динамічної артикуляції музикознавець пов'язує зі змінами в конструкціях інструментів, еволюцією тембру звуку, різноманітними трактуваннями тембру і динаміки у технологічному та художньому аспектах. Автор спирається на конкретні приклади музичних творів різних стилів, підкреслюючи, що «флейта – динамічно вибагливий та одночасно гнучкий інструмент», вона дозволяє досягнути значної виразності, широкого діапазону емоційних відтінків за рахунок використання динаміки і вимови, штрихової виразовості.

Артикуляція – художньо-виразова основа виконавського процесу на флейті розглядається автором як поєднання та вимова найдрібніших елементів музичного твору, разом з тим вона визначає стилістичну приналежність музики і тісно пов'язана зі штрихами. Автор визначає шляхи опанування мистецтвом артикуляції, наводячи значну кількість прикладів зі світової літератури, підкреслює її зв'язок з акустичними особливостями флейти і особливо прагне виді-

лити питання вимови, вміння «*висловлювати думки на інструменті*», гнучко використовуючи здатності штрихів, вібрато, динамічних відтінків. Значний інтерес становлять наведені акустичні спектрограми та інші фізичні параметри звучання флейти. Більш поглиблено ці ідеї розроблені у наступному розділі, присвяченому методиці використання довжинної, ритмо-агогічної, тембрової, декламативної артикуляції на конкретних прикладах творів Й.С.Баха, В.Моцарта, Ф.Мартена, А.Дютійє, П.Булеза, Г.Форе, Г.Ляхенмана, Ф.Бузоні, К.Сен-Санса. Торкаючись питань розмежувальної функції артикуляції та дихальних цезур, автор розглядає дві тенденції у вивченні та засвоєнні нових творів. Це системне, «*жорстке*» засвоєння та вправлення тексту, або проникнення в образний стрій твору з його поезикою, підтекстами, розуміння глибинного змісту музики, стилістики. Праця музиканта стає плідною від поєднання цих двох напрямків.

Значну цінність становить спроба автора визначити проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста. У цьому розділі накреслені тенденції, зміни в особливостях виконання сучасних композицій, трансформація ролі виконавця, пошуки нових, незвичайних звукових барв, різкі регістри, динамічні контрасти, примхлива, вишукана ритміка, чвертьтонова інтонація, «*мультифонні*» епізоди, незвичні штрихові прийоми – все це проілюстровано на прикладах творів П.Булеза, Л.Беріо, Г.Ляхенмана, В.Фельдмана, І.Юна, В.Рунчака. Відбувається активне використання найвищого регістру флейти у четвертій октаві, створення нових виконавських прийомів. Окремий розділ присвячено ролі додаткових аплікатур та особливостей їх використання в залежності від фактурно-технічних, а також художньо-виразових особливостей тексту партій флейти.

Центральним і особливо важливим розділом дослідження є концепційні аспекти конструювання образно-художніх форм, що є джерелом і основою інтерпретації. Автор підкреслює роль творчої фантазії музиканта та художньо-образної уяви як основи мотивації для формування технічних, «*психомоторних*» засобів виконавства з метою втілення художньо-образної суті виконуваних творів.

Зіставлення мистецтва флейтиста-виконавця з художньою літературою, драматургією, іншими мистецтвами приводить до ідеї досягнення найвищих вершин виразовості втілення музичного образу твору шляхом поєднання, синтезу мистецьких завдань композицій, створених у сферах різних мистецтв та літератури. Не тільки програмна музика може знайти безпосередні аналогії літературного походжен-

ня, а й також музика позапрограмна, мистецтво *«чистих форм»*. В аспекті такої проблеми автор детально розглядає і аналізує образну сферу флейтової інструментальної програмності, пов'язану з відтворенням голосів птахів засобами технічно-фактурних виконавських прийомів. Розгляд цього питання відкриває цілий масив програмного інструментального репертуару (не тільки флейтового), який має кілька сотень років і не лише залишив значний слід в історії музичного мистецтва, а й має продовження у творчості сучасників. Саме спів птахів, близький теситурою до флейтових регістрів, дає натхнення для створення поетичних образів, концептуальну основу для яких ми знаходимо у творчості відомого неаполітанського письменника Д.Маріно. Творчість відомих композиторів А.Вівальді, Ф.Куперена, Ж.Рамо відтворює *«орнітологічні»* ідеї не як просте наслідування пташиних звуків, а й як певну естетичну концепцію, глибоко поетичний образ, пов'язаний з людськими почуттями. *«Пташина»* тема виявилась плідною на всіх етапах флейтового мистецтва. *«Щиглик»* А.Вівальді немов підказав фактуру деяких тем у флейтовому репертуарі. Композитори класичної і романтичної доби сприйняли і по-своєму втілили поетичний образ пташиного співу – *«Лісова пташка»* Допплера для флейти і чотирьох валторн. Автор наводить поетичний приклад – вірш англійського поета Т.Гарді – *«Чорний дрізд»*. Особливо акцентує музикознавець на *«новому повороті» «орнітологічної»* тематики у творчості відомого композитора ХХ ст. О.Мессіана в його творах *«Квартет на кінець часу»*, *«Двадцять поглядів на немовля Ісуса»*, *«Турангаліса»*, голоси птахів є важливим елементом композицій, і цілком нових ідеях у творах *«Пробудження птахів»*, *«Екзотичні птахи»*, *«Каталог птахів»*. Особливе місце у творчості О. Мессіана посідає композиція *«Чорний дрізд»*. Пташиний спів стає основою теми та фактури композиції. Автор дослідження наводить приклади відтворення пташиного співу флейтою з симфонічної творчості композиторів різних епох: Л. ван Бетховена (симфонія № 6), О. Скрябіна (симфонії № 2, 3), І. Стравінського (опера *«Соловей»*), а також К. Сен-Санса (*«Вольєра»* з *«Карнавалу тварин»*), В. Поппа (*«Пташиний спів»*), З. Карга-Елерт (*«Колібрі»*), Х. Юрісалу (*«Соловей»*), С. Губайдуліної (*«Голоси лісу»*) та багатьох інших. Фактурно-експресивні прийоми флейтової техніки, що наслідують пташиний спів, і водночас втілюють поетичну, неповторну атмосферу людських почуттів, пов'язаних з ідеєю *«польоту у вирій»*, з тендітністю, легкістю, становлять істотну час-

тину семантично-виразового спектру флейтової виразовості. Автор дослідження наводить як приклад у підтвердження значимості цього аспекту випущений у Мюнхені компакт-диск «Музична вольєра» зі записом 19 творів, присвячених «пташиній» тематиці (виконавці – М.Хенкель – флейта та О.Тріндель – фортепіано).

Інше амплуа образної семантичної сфери виразовості флейти – здатність відтворення співочого, мелодійного начала з внесенням декламаційних елементів. «Флейтова сповідь» Ф.Шуберта, що представляє особливу манеру виконання з інструментальним «оспівуванням» вокальних, пісенних інтонацій, на які накладається тональна драматургія, мажоро-мінорні зіставлення, вимагає від виконавця особливої витонченої виразовості та бездоганного відчуття форми.

Продовжуючи і розвиваючи тему зв'язку літературно-поетичної образності з виразовими засобами флейтового виконавського мистецтва, автор дослідження приходить до розгляду програмності (уявної та літературної) у творах К.Дебюссі. Музичне мислення композитора перебувало під суттєвим впливом літературної творчості символістів, зокрема, С.Маларме, М.Метерлінка, а також представників образотворчого мистецтва Е.Мане, А.Матісса.

Цікавим є розгляд сольного епізоду флейти у симфонічній поемі К.Дебюссі «Пополудневий відпочинок фавна». Зустрічаємо застосування особливого, небувалого раніше типу виразовості інструмента, коли флейта стає органічною в своїй експресії і немов стає персонажем, пов'язаним з літературним першоджерелом. Ці ідеї були розвинені К.Дебюссі і продовжені у п'єсі «Сірінкс» (до драматичного твору «Псіхея») – примхлива, витончена мелодія «арабеск» стала взірцем для цілої плеяди композиторів, що писали для духових інструментів (Ф.Гобер, Ж.Ібер, А.Дютійє, Д.Енеску). Дослідження творів К.Дебюссі для флейти та історії їх створення і виконання виявляють нову сферу виразовості, особливий колорит звучання, оновлення ролі солюючого інструмента, використання незвичних регістрів. Автор дослідження на прикладах творів «Пісні Біліміс» (в оригіналі для двох флейт, двох арф і челести), Сонати для флейти, альту і арфи виявляє нові риси експресії, тембровості нижнього та середнього регістрів флейти, розкриття особливих барв інструмента, його тонких відтінків та нюансів. Витончене та вишукане використання тембрових фарб флейти, характерне для К.Дебюссі, музикознавець вважає таким, що вплинуло на творчість цілого покоління композиторів – крім перерахованих, розглядаються твори К.Ніль-

сена, автор також відзначає твори композиторів А.Казелли, Ф.Пуленка, Г.Форе, як такі, що продовжують певні ідеї, які вперше виявилися у творах К.Дебюссі.

Окремий розділ присвячений творам для флейти С.Прокоф'єва, Д.Мійо, Д.Вайнцвайга, А.Жоліве, А.Шенберга та інших сучасних композиторів.

У їх творчості автор відзначає подальше розширення сфери виразовості інструмента, а також досягнення нових рівнів програмності, посилення гротескного начала, рис трагедійності, рельєфності у відображенні фантастичних образів. Автор дослідження широко залучає літературні джерела, наводить фрагменти поетичних та прозаїчних творів, висловлювання видатних музикантів.

Втілення міфологічних сюжетів у творах для флейти становить окрему галузь програмності. Інструмент став ніби символом античності. Дослідник, наводячи приклади творів XVI – XVII ст. зазначає, що героями музичних легенд стали міфічні персонажі: Фавн, Німфа, Орфей, Кассіопея, Сірінкс, Гідра, Сізіф. Але особливо велику увагу дослідник приділяє втіленню міфологічного сюжету композитором XX ст. А.Жоліве у його творі «*Пісня Ліна*», заснованому на трагічній легенді долі вчителя музики, який намагався навчити Геракла гри на кіфарі і поплатився за це життям.

Автор підкреслює особливості використання виразових можливостей флейти для втілення міфологічного сюжету. А.Жоліве прагне збудувати певну організовану звукову систему, засновану на «*природно-акустичному резонансі*», використовує звуки найвищого регістру флейти поряд з іншими частинами звукоряду, формує музичні побудови при допомозі дорійського, фрігійського, еолійського ладів та інших структур звукорядів. Особливу увагу автор приділяє аналізу форми твору, драматургії та співвідношенню епізодів, зміні характеру музики, яка вибудовувалася як сценічне дійство, драма. Інші спроби втілення міфологічних сюжетів відрізняються від розглянутого прикладу (Ж.Муке, К.Рейнеке, Й.Андерсен, Г.Берліоз, Е.Гріг), у цих творах в рамках їх стилістичних особливостей реалізуються виразово-експресивні та технічні можливості флейти як інструмента, здатного втілювати програмну, сюжетну музику різного характеру та стилістики.

Наступний розділ присвячено особливостям відображення історичних, стилістичних та концертно-виконавських та конструктивно-технологічних рис виконавської практики флейтиста у художньо-

живописних документах. Представники різних шкіл та напрямків живопису минулого нерідко зображали музикантів під час гри, що дозволяє нашим сучасникам судити про конструкції інструментів, їх системи, а також про манеру гри, виконавські прийоми та інші риси інструментального виконавства. Зображення музикантів сучасними живописцями автор розглядає у ракурсі взаємовпливу різних мистецтв (А.Казелла – П.Пікассо), перенесення художніх ідей з живопису у музичне виконавство і навпаки.

У третьому великому розділі монографії *«Флейтова спадщина класиків світової музики»* Й.С.Баха та В.А.Моцарта, автор підкреслює значення творчості Й.С.Баха, детально висвітлює особливості музичної мови, описує історію походження, аналізує темброво-акустичні вимоги виконання флейтових композицій Й.С.Баха. Особливо важливими є аналіз бахівської мелодики та питання інтерпретації флейтових творів композитора.

Глава *«В. А. Моцарт та класичний концерт для флейти»* присвячена різним аспектам, пов'язаним з виконанням та інтерпретацією флейтових концертів В.А.Моцарта. Автор аналізує особливості виконання концертів В.А.Моцарта для флейти з оркестром, розглядає в історичному аспекті творчу діяльність композитора, його особливе відношення до флейти як інструмента з багатими можливостями. Незважаючи на критичні зауваження композитора щодо флейти, він доручає цьому інструменту досить розвинені віртуозні та виразні партії, у яких виявляється досконале розуміння специфіки інструмента.

Роль флейтового концерту у творчості композиторів-сучасників В.А.Моцарта розглядається музикознавцем як важливе підтвердження існування та продовження певних традицій та творчих пошуків у даному жанрі в концертах Й.Квантца, Г.Буффардена, А.Гассе, Х.В.Глюка, Ф.А.Гофмейстера, Й.Гайдна, Й.Стамітта, Рьослера-Розетті, К.Ф.Абеля. Проводиться аналіз-співставлення концертів різних авторів, оцінюється їх роль і місце у навчальному репертуарі на різних етапах фахового виховання молодих музикантів.

«Концерти для флейти з оркестром та їх роль у формуванні особистості В.А.Моцарта» – частина, яка дуже важлива в контексті даної праці. Визначаючи фактурні особливості концертів Соль-мажор та Ре-мажор, автор зіставляє їх: у даному фрагменті трактату представлений широкий аналітичний огляд, визначені особливості передумов створення концертів, їх формально-фактурний аналіз дозволяє визначити особливості і відмінності цих творів. А.Я.Карпьяк особ-

ливу увагу надає питанням манери виконання, вибору штрихів та мелізматики, а також каденцій, співставляє різні редакційні варіанти концертів. Автор підкреслює, що Концерт Ре-мажор зберігає специфіку гобойної техніки, незважаючи на зміну тональності та певну фактурну адаптацію тексту до виконання на флейті. Обидва твори посіли гідне місце в репертуарі флейтистів і, безумовно, є шедеврами і їх значення у творчій спадщині композитора, у загальноєвропейській та світовій музичній культурі важко переоцінити.

Завершують монографію Післямова та висновки. Узагальнюючи проведений аналітичний розгляд сформульованої проблеми – концепційних засад художнього мислення сучасного виконавця на флейті, автор дає порівняльну характеристику різним підходам до комплексу проблемних аспектів музичної психології, методики виконавства, відзначає поступове витіснення «чуттєвого досвіду» науководослідницьким началом, тенденцією до вимірювань, точних визначень та зведенням художніх понять до певних кількісно-якісних переходів, векторів руху, особливостей обробки інформації. Однак, творча сутність мистецтва зберігає свою неперехідну цінність, спираючись на «чуттєвий досвід», саме він визначає мотивації певних проблем музичного мистецтва, які стають об'єктом наукового аналізу. Особливо негативними є застигли теоретичні догми і вузькі уявлення, а також консерватизм виконавських шкіл, якщо у них не культивується творче начало, що спирається на чуттєвість, інтуїцію і особливу здатність талановитої особистості долати обмеженість певних умовностей, педантизму та канонів, які гальмують поступ. Звичайні відносини вчителя та учня, залишаючись у рамках традицій, не повинні перешкоджати розвитку творчої індивідуальності. І незважаючи на посилення раціонально-наукового аналітичного начала у сучасних дослідженнях, як вважає автор, *«існує таїнство виконавського мистецтва, таїнство індивідуальності»*.

Автор приходять до важливих висновків:

Традиційні, застарілі виконавські школи минулих століть не розвивалися виключно у руслі *«механічного»* напрямку в методиці, в них часто зустрічаємо чимало прогресивного (приклад – трактат Й. Й. Квантца), прийнятного у наш час, зокрема – необхідність, крім отримання вузько ремісничих установок збагачуватися знаннями про явища мистецтва та інформацією з інших галузей людської діяльності.

Послідовна зміна музично-дидактичних методів – такими є механічний (раннє бароко), анатоμο-фізіологічний (бароко, класицизм), психофізіологічний метод (сучасні напрямки мистецтв)

позначає незворотній та цілеспрямований поступ системи виховання музиканта, формування артистичної індивідуальності та опанування виконавської майстерності.

Вперше запропоновано метод опанування мистецтвом флейтового виконавства шляхом структурування та активної обробки властивостей явища артикуляції змісту (за О. Соколом). Використовуючи здобутки психофізіологічного напрямку, автор пропонує методи опанування виконавської пластики, перенесення відчуття процесуальності у процеси аналізу творів. Це дозволяє мобілізувати приховані резерви техніки виконання та гнучкіші, нестандартні вирішення інтерпретації.

Пошукова функція техніки та багатство палітри відтінків виконання артиста відображає зв'язок музичної фантазії, уявлення, глибинних зв'язків естетичної системи та художньої форми зі спорідненими явищами в інших мистецтвах, художній літературі, що допомагає стилістичному охопленню творів та породжує нові виразові якості.

Педагог спеціального класу стоїть перед завданням формувати творчі особистості, індивідуальності. Тому *«авторитарне»* начало повинно поступитися перед свободою творчого пошуку – виконавський апарат слід не *«ставити»*, а *«формувати»*. Усілякий прояв паростків творчої ініціативи учнів, знахідки щодо виразовості та технічних прийомів гри, що сприяють розкриттю музичного образу, слід розглядати як успіх педагога.

Для вирішення будь-яких фахових проблем, питань, пов'язаних з виконавством на флейті (як і на кожному іншому інструменті), необхідне володіння широким колом знань, у першу чергу щодо свого фаху та у музично-теоретичних дисциплінах, слід уникати суб'єктивізму, перебільшень та «зміщення акцентів» при оцінці визначних особистостей, корифеїв музичного, і зокрема, флейтового мистецтва та характеристики мистецьких явищ.

Оцінки, висловлювання визначних музикантів з приводу фахових питань, мистецьких подій, концертних виступів часто бувають суперечливими і, на перший погляд непослідовними, але це тільки є відображенням примхливості художніх завдань виконавства. Професіоналізм може ґрунтуватися тільки на високому рівні музичного інтелекту, який дозволяє досягнути інтонаційної, тембрової, артикуляційної, штрихової, агогічної гнучкості, образної яскравості виконання, переконливості втілення музичного образу.

Розширення виразових можливостей флейт не повинно призводити до втрати органічних, суто флейтових звукових барв та арти-

куляційно-штрихових якостей інструмента.

Працю завершує алфавітний покажчик імен, у якому представлені видатні композитори, флейтисти, представники інших спеціальностей. Список використаних джерел містить 432 позиції, серед яких є праці різного масштабу: трактати, дисертації, статті, замітки, джерела зарубіжного та вітчизняного походження.

Широта охоплення значного масиву матеріалу – музичного, музикознавчого, літературно-філософського та спроби глибокого аналізу різноманітних явищ у виконавстві на флейті, продемонстровані у монографії, є рідкісним, унікальним явищем, проявом росту методичної думки у масштабах не тільки нашого навчального закладу, а й у масштабах європейського музикознавства.

Вивчення монографії переконує у тому, що більшість спостережень, аналізів, висновків не мають вузько спеціалізованого «*флейтового*» характеру і мають чітку проекцію на інші фахові галузі музичного виконавства.

Автор стверджує і обґрунтовує ідею подолання вузько-ремісничого ставлення до мистецтва гри на флейті (і інших інструментах), проводить думку про необхідність здобуття широкого кола знань не тільки в галузі музично-теоретичних дисциплін, а й у філософії, літературі, живопису, історії та ін. Особливо важливим є виховання творчої уяви, осягнення свободи володіння технічними, виразовими засобами, підпорядкованими виконавській волі музиканта, його мистецькій культурі, вимогам відтворення стилістичних особливостей музики та художній фантазії. Необхідним є володіння багатобарвним спектром звукових відтінків, притаманних флейті у різних регістрах. Автор чітко визначає необхідність виконання старовинної класичної музики минулих епох, збереження всіх ознак її стилістики, водночас вважає необхідним подальший розвиток виразових засобів, технічно-фактурних прийомів. Збагачуючи аналітичний арсенал підходу до розбору структури творів, автор користується новим поняттям артикуляції. У галузі методичних ідей проводиться думка про те, що слід використовувати і впроваджувати у практику виховання молодих музикантів прогресивні здобутки минулих століть, шкіл і вчень, методів, однак, віддаючи перевагу сучасному психофізіологічному напрямку музичної педагогіки.

Монографія доцента А. Я. Карпяка має значну наукову, пізнавальну цінність, вона, без сумніву, відіграє роль важливого етапного рубежу розвитку науково-методичної думки у галузі інструментального, і особливо духового виконавства.