

**ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА УМЕТНОСТА
И ОБРАЗОВАНИЕТО НА ФЛЕЈТА НИЗ ПОЛОВАТА ДИСИНКЦИЈА
ФЛЕЈТИСТКА /ФЛЕЈТИСТ**

„Флејтата е метална цевка во која свирачот ја внесува својата душа“

Пјер-Ив Арто

Abstract

The author of the paper primarily aims to present the most important historical periods of the instrumental flute, from the beginnings until today, emphasizing the dominant periods in the evolution of the instrument, the flute schools, especially the Paris Flute School, with its current leader Pierre Yves Artaud, and the founding of the of the central pedagogical centers for music education, especially for flute, as a part of the great music conservatories. In this context, writing musical literature by famous male and female composers made this content topical, with the goal to present it to the educational and university institutions in the Republic of Macedonia and abroad, and to draw attention to the flute as a fast and efficient instrument, a catalyst for understanding classical and modern music. The historical presentation aims to do exactly this. There is a strong tendency for the flute to erase the traditional gender barriers and be even more prominent with its universality.

Key words: *Flute, Paris Flute School, Pierre Yves Artaud, gender distinction.*

Флејтата низ вековите

Историјата на инструментот флејта е долготрајна и е различна од континент до континент, поделена меѓу античките Грци, древните Кинези, Египќани, Французи, меѓу селани, аристократи, пастири, трубадури. Првите археолошки наоди на флејтата датираат уште од пред 40 илјади години пред новата ера. Првото усовршување на малата предисториска флејта е остварено со пробивањето отвори во неа, така што свирачот ќе располага со поголема колекција од различни тонови по висина. Така обична коска станува инструмент, којшто создава мелодии. Старите флејти биле различни: старо грчката сиринга (спомената од Хомер, како и од Есхил во *Окованиот Прометеј*, инструментот проникнал и во стариот Рим, опслужувал разни пирови и театарски претстави, потоа индијанската кена или кеначо, на која најчесто свират перуански музичари, кинеската бамбусова, глинена, каменена флејта, поврзана со дворските церемонии, но и со меланхоличните расположенија на луѓето.

Би требало, кога се зборува за историјатот на флејтата, да го означиме и првото разграничување, во големото семејство на различни флејти: флејтите напречни (траверсни, *flûte traversière*) и надолжни (*flûte à Pan*). Постари се надолжните флејти, додека напречните прв пат се појавуваат во Кина, нивните стари облици се сретнуваат во етрурски фрески илјада години пред новата ера. За да биде појасно нагласена разликата помеѓу флејтите – напречната или траверсната флејта, денес е главно застапена во оркестрите. Во долг временски период, од XI век до средината на XVIII век, господар на музичките сцени била надолжната флејта (позната и како блок флејта). Таа се одликувала со многу пријатен, мек, тих звук, што одговарало на тогашниот манир на леко свирење.

Флејтата се смета за најзвучен музички инструмент. Овде не станува збор само за реалната висина на тоновите – обемот на инструментот е од *до/си* до *до/ре* на четврта октава, туку и за тембарот, финесата за „птичјата суштина“ на инструментот. Не случајно кога станува збор за птици во музиката, флејтата се наоѓа на прва линија: Пасторалната симфонија на Бетовен, Карневалот на

животните од Сен Санс, композиција на Сергеј Прокопиев, дела на Оливије Месиен, Третата симфонија на Артур Онегер и други. Интересно е да се одбележи дека и покрај промената на флејтата во метал, таа и натаму е нарекувана „дрвен инструмент“. Постојат и дрвени и метални флејти, меѓутоа најзначајно е што принципот на образувањето на тонот, механиката и како во другите инструменти од дрвеното семејство. Металот, кој содржи сребро и злато, придонесува посебно за избликот и мекоста на звукот. Некои сметаа дека тој звукот на металната флејта е студен. Но, и да е така, флејтата останува „the sophisticated Lady“ на оркестарот..

Во текот на својот развој и еволуција, паралелно со ширењето на музичката култура, флејтата во своите приврзаници ќе има избрани музичари флејтисти, педагози, музиколози, кои своите животи ќе ги посветат на овој волшебен инструмент. Станува голема поврзаноста на човекот и инструментот, во флејтата, во „таа метална шипка“ како што ќе рече Пјер-Ив Арто, несомнено прв флејтист на денешницата, човекот го пренесува својот сензибилитет, својот ум и својата душа. Некогашната Декартова мисла дека „човекот е трска“ што мисли (roseau pensante), човекот станува „трска што свири“ (roseau sifflante). Приврзаниците на флејтата во историјата со љубов, ум ентузијазам и слух, и со раце ја усовршувале флејтата во потрага по идеалниот, волшебниот звук, песната на птицата познатите Сонати за флејта и basso continuo и Parita за соло флејта на Јохан Себастијан Бах, 12 – те солони фантазии на Г.Ф. Телеман, сонатите и концертите на Карл Филип Емануел Бах и ред други. Големите Волфганг Амадеус Моцарт, исто така ја влеа својата генијална дарба во компонирањето на флејтата, иако не бил посебно приврзан за овој инструмент. Остануваа драгоцености за флејтистите од сите времиња: - 2 Концерта за флејта и оркестар, Концерт (всушност Симфонија-концертанте) за флејта, харфа и оркестар, Симфонија – концертанте за флејта, обоа, фагот, корна и оркестар – а тука често и сосем неоправдано флејтата се заменува во некои оркестри со кларинет.

Следната решителна промена на флејтата ќе ја направи Теобалд Боем во почетокот на XIX век: тоа ќе биде нова флејта, со удобна механика, со систем на клапи (покривачи на дупките, мостови, мали лостови пружини). Ваквата флејта ќе биде целосно насочена кон подобрување на звуковите вредности на флејтата. Со реформите што ги изведува Боемовиот флејтизам, флејтата станува цврст учесник во составите на симфониските оркестри. Згора на тоа, - нејзе ѝ ги доверуваат своите незаборавни соли Хајдн, Моцарт, Глук, Бетовен, Шуман, Менделсон (незаборавната флејтова композиција во Скерцото од музиката на “Сон на летната ноќ“). Натаму следат другите големи композитори поддржувачи на флејтата во времето на нејзиниот подем: Берлиоз, Вагнер, Брамс, - флејтовата варијација – исповед од финалето на Четвртата симфонија, Сметана, самиот почеток на “Волтава – двете флејти претставуваат два потока, од кои започнува чешката река, потоа солата и симфониите на Дворжак. Специјално место зазема флејтата во компонирањето на Петар Илич Чајковски особено во балетните партитури.

Во текот на XX век флејтата, „the sophfistical Lady“, станува претпочитуван инструмент на многу славни композитори: Франсис Пуленк, Мартин, Прокофиев, Хиндемит, Едгар Варез. Во првата половина на XX век била изработена специјална платинеста флејта, со посебни својства, во времето кога за овој инструмент компонирале дела Булез, Ноно, Штоказен, Бернд Алоис Цимерман, Салваторе Шарино и други.

Безграничните технички можности на флејтата, јасниот и фокусиран звук, ги привлекуваат композиторите на нова музика за рацете на врвните флејтисти и флејтистки како што се Северино Гадзелони, Пјер-Анри Валад, Софи Шерие и други. Францускиот композитор Албер Русел ќе компонира суита за флејта и пијано која ќе ја нарече едноставно „Свирачи на флејта“. Биле претставени четирите знаменити флејтисти, од кои двајцата први биле според двете божества – Пан и Ктишна, и двајцата други биле смртните исполнители – Титјор дуото Пежоди.

Флејтата – како инструментална дисциплина

За волја на историската вистина треба да се рече дека флејтата својата приближна форма на денешната ја добива во Средниот век и тоа во Кина, а потоа во западно-европските земји. Првите

описи на инструментот датираат уште од XVI век, период кога флејтата се нарекува „германска флејта“.

Во средновековниот период и во Ренесансата, флејтата била составена од еден дел или два за „ниската“ флејта во сол, имала цилиндричен отвор и шест отвори мошне близу еден до друг . Во периодот на Ренесансата, односно во XVI и XVII век флејтата го задржува средновековниот аспект. Отворот е цилиндричен, покрива две и пол октави и е хроматски, под услов мајсторски да се служи со нејзините капачиња што е мошне комплексно. Во текот на XVIII век, првите поголеми трансформации на флејтата се должат на француското семејство Хотер (Hotterre), во текот на половината на XVIII век Жак Мартин Хотер ја дели флејтата на три дела: глава (со отворот), телото (кое ги содржи отворите за свирење директно со прстите) и la patte (главно содржи еден отвор за свирење со еден, понекогаш два клуча). Подоцна, во текот на XVIII век поголемиот број од флејтите ќе содржат и четири дела, телото поделено на две.

Во текот на повеќе векови, флејтата се изработувала од дрво. Меѓутоа, како творец на денешната, модерна флејта се смета Теоблад Боем (1794-1881), кујунџија, но и професионален германски флејтист. И конечно го заменува дрвото со метал на флејтата во 1847 година, посебно поради естетски причини во претставувањето на тонот¹.

Музичкото дело во Француската флејтистичка традиција

Целта на инструменталната дисциплина ќе биде во тоа да се унифицира односно обедини париското образование на флејта во Конзерваториумите во Париз со тие од провинцијата. Развојот на инструментот флејта, нејзината педагошка апликација е идејата на напредокот и ефикасноста во векот Просветителството и национализмот. (Le siècle des lumières). Духот на новите промени, кои резултираат од Париската школа се предочени на најдобар начин од Летиција Шасен којшто меѓу другото пишува:

„Целта на методите на француските конзерваториуми ќе биде да ја зајакнуваат новата инструментална специјализација. Се предлагало осмислено и напредно образование, каде што техничката димензија – односно - ‚механизмот‘ - и уметничката димензија ‚експресијата‘ (тоа што францускиот музиколог ќе го нарече ‚метафизика на уметноста‘ - се доброволно раздвоени едно од друго.“ (Itia Chassin, „Le conservatoire et la notion d’ Ecole française de musique“ in Le Conservatoire de Paris, 1795-1995)

Тогашната шема на традиционалното образование сметана за “анархична“, нема да биде во склад со новите идеи на Просветителството и Енциклопедистите. Настапува нова ера, се бара нов тип на специјализиран музичар. Се наложуваат нови критериуми кои се однесуваат во усовршувањето на техниката на свирење на флејта, додека аспектите на „експресивност“, односно уметничкиот аспект, како да остануваат на втор план. Образованието во француските конзерваториуми парадоксално останува по напливот на традиционалните рецидиви, кои и до денешни дни остануваат неизменети, а тие најмногу се однесуваат на релацијата: професор/ученик. Часот и натаму останува индивидуален. „Егзактната фиксација“ во музиката, го дозволува истакнувањето на специјализираниот модерен интерпрет, поразделен од композиторот, врска што била мошне посилна во поранешните периоди, кога често композитори компонирале за прононсирани флејтисти. Згора на тоа, и еволуцијата на инструменталната фактура повеќе ќе инклинира кон образованието. (Cf/ Boris Capter, L’ evolution des methodes d’ enseignement de la flut traversiere des progres de la facture instrumentale du XVIII au XX s., Memoire du Cofedom – Rhone-Alpes, 1996).

Повикувањето да се формираат „музички“ школи, да се најдат заеднички решенија на флејтистите, често распнати помеѓу инструменталните и педагошките императиви, „папочната“ поврзаност на професорот и ученикот, ќе бидат нов предизвик. Константа останува претензијата, таа му е својствена и на големиот Жан-Пјер Рампал, да продолжи традицијата. Останува голема

¹ Денес професионалните или полупрофесионалните се изработуваат во сребро, масивно сребро, или поретко во платина. Има флејти изработени во кристал. Постојат и флејти рачно изработени.

преокупацијата на еминентни флејтисти, инструменталисти и професори, да се сочува приматот на традицијата, без оглед што ќе донесе XXI век во тој домен.²

За посебен може да се смета придонесот на Пол Тафанел, големо име во историјата на флејтата, во создавањето и одржувањето и влијанието на Француската флејтистичка школа во светот. Во текот на целиот свој работен век Пол Тафанел собираше документи за телото и душата на флејтата, со цел еден ден да ја напише замислената книга *Уметност на флејтата (Art de la Flûtes)*, која што не успеа да ја заврши и објави до крајот на животот, иако одделни делови се објавени. Според мислењето на еминентни познавачи на флејтата ова дело на Тафанел доколку би било објавено би претставувало Енциклопедија за флејтата, сведоштво за нејзината еволуција низ времињата, монумент за естетиката на флејтата, нејзината уметност.

Естетската филозофија на Француската флејтистичка школа

Како што можеше да се види, Пол Тафанел беше „таткото“ на еден долг тек на флејтисти кои продолжува до денешни дни. Всушност, кога флејтата на Бохем најпосле му се наложи на Конзерваториумот како посебна дисциплина, беше времето да произлезе и нова естетика. Само за потсетување, во XIX век благодарјќи на флејтата на Теобалд Бохем, овој инструмент ќе се здобие со научни истражувања со надеж тој да стане совршен (со помош на математички операции на отворите на цевката).

Најпосле во 1874 година, може да се смета дека новата метална флејта се здобива со јачина, звучност и квалитети во однос на дрвените флејти од минатото. Нова флејта не ќе го задоволи вкусот на сите тогашни флејтисти. Тафанел нема да го постави ова естетско прашање, зашто неговиот тогашен мајстор Луј Дорус³, веднаш ќе побара од него да изработи нова флејта. Новата нова флејта ќе има многу „посериозен“ репертоар од тој во XIX век предизвикувајќи ги композиторите да компонираат дела за овој инструмент, повеќе наменети за камерни изведби и дела на минатото, отколку за оперите кои преовладувале во тие времиња. Новата флејта ќе претставува предизвик за виртуозни изведби, за поетски возвишувања и рафинирана експресивност. Плејада денешни флејтисти, остануваат верни на техниката од овој период. Во тој дух современиот флејтист Емануел Пахуд бележи: „Тоа што ја прави силна француската флејтистичка школа, е фактот што таа доследно следи програма на работа, виртуозност, што ќе рече дека оваа школа беше единствената што овозможи да се владее со инструментот“. (www.emanuelpahud.net)

Всушност, воспоставувањето на ригиден заеднички план за работа, доследно респектиран, ќе им овозможи, на „француските“ флејтисти да постигнат високи стандарди во техниката на изведбата на музичкото дело. Музиколозите, чија специјалност е флејтата, се согласни со оваа ситуација, но наведуваат дека би било штета да се запре единствено на овој аспект на француската флејтистичка школа. Затоа, се смета дека само техниката е лишена од значење на супстанција и за жал овој дисциплинарен аспект е единствениот што ја условува високата инструменталност во денешните времиња.

Методите на Алтес и Тафанел претставуваат вистински манифест во прилог на чистотата на артикулацијата, особено привилегирана од Француската флејтистичка школа. „Прстите и јазикот одат заедно на непрекорен начин“ прецизира Анри Алтес. Ригорозната работа на флејтистот, се состои во тоа да се здобие со техничките основи неопходни за изведба на дело на композитор. Затоа, според Француската флејтистичка школа, флејтистот треба да биде извонреден и специјализиран техничар во свирењето што е *conditio sine qua non* за да се дојде до крајот на патот: совршенството во изведбата. Тој треба воедно да биде и храбар за да ги совладува успешно сите тешкотии на патот.

² Во тој домен од посебно значење е текстот на Josephe Henry Altès, Метходе поур флулес, на кој што Жан-Пјер Рампал и Ален Марион ѝ посветуваат посебно внимание, во посебна монографија објавена во 1979 г.

³ Луј Дорус, француски музичар од XIX век, кој покрај тоа што прв ја употребува траверсната флејта, го усовршува овој инструмент.

Овие силно прононсирани вредности на Француската флејтистичка школа, кои ќе бидат и во основата на модерното и професионално образование на флејтистите кои што ќе школуваат во Конзерваториумот, ќе се ориентираат главно на кариери на солисти или музичари во оркестри.

Музичкото дело во Француската флејтистичка школа, морален и свет простор

Раздвојувањето на улогите помеѓу композиторот и изведувачот станува понагласено во XIX век. Инструменталистот се специјализира во дисциплина за да може да ја изведе напишаната, односно компонираната музика од страна на композиторот. Завршува улогата на композиторот – демиург, се нагласува улогата на музичката еволуција која битно ја нагласува прецизноста на изведбата. Фрапантно е во педагошките записи на времето што ретко се пишува за концептот на интерпретацијата.⁴

Музикално земено, интерпретот интервенира врз делото за да ја обезбеди медијацијата помеѓу делото и композиторот. Во поимот на „егзекуцијата“, делото станува централен пол и изведувачот се чини дека му е потчинет задржувајќи извесна маржа на слобода.

Изнесената шема била мошне често присутна во педагошките записи во почетоците на Француската флејтистичка школа. Карактеристично е да се наведе методата на Тафанел и Гобер во седмото поглавје под наслов „За стилот“. Тука е претставено делото адаџо на Донатата во си минор за флејта и пијано на Жан-Себастијан Бах. Еве како на почетокот се вреднува ова дело: „*Овој извадок, еден од најблескавите бисери на литературата за флејта, треба да биде изведено со благородна возвишеност ба чувствата, со ведрата чистота на линиите и со крајна едноставност. Кај Бах, како и кај другите големи композитори на класиката, изведувачот треба да го изведува делото со најголема можна едноставност*“ (Paul Taffanel & Philippe Gaubert, - Méthodes complètes de la flûte, 2^{ème} édition en deux volumes, 185-186, 2, „Alphonse Leduc“ 1923, Paris)

Студентот флејтист, мерка по мерка, е воден од јасните знаци, мошне прецизно дадени, како поддршка на секоја нота, на начин на фразирање. И покрај прецизните совети, авторот не заборава да го предупреди флејтистот, на секое можно застранување. Кога се работи за изведбата на Бах, но и на било кој друг класичен композитор, би било вистински престап да се отстапи од компонираното за вечни времиња. Еве што во тој однос прецизираа основоположниците на Француската флејтистичка школа:

„*Би било забрането апсолутно внесување на било какво вибрато или изнасилено демонстрирање „мајсторство“, ова би требело да им се препушти на просечните односно слабите музичари(...)*“ (Taffanel & Gaubert, Ibid).

Би можело да се рече во заклучокот за првичната фаза на Француската флејтистичка школа, дека потрагата по врвна инструментална изведба со крајната трансцендентна линија, припаѓа на страната на неискжливото и контрастира силно со аспектот на високата рационалност на теоријата и техниката на изведувањето.

Дидактичката транзиција и Француската флејтистичка школа од класичниот кон модерниот период (XIX – XX – XXI век)

Во европските култури, вклучувајќи ги тука и балканските, писменото, методите секако значајна улога ќе имаат во пренесувањето и на знаењето. Во премодерните општества, познанието (знаењето) останувале често зад превезот на таинственоста, мистеријата, пренесувани по устен пат (орален) од учителите до учениците во еден мошне широк темпорален контекст. Ова секако ќе има свој одраз и во доменот на животот на флејтата и другите музички инструменти. Создавањето на Конзерваториумот во Париз, како централизирана републиканска институција, создадена по уривањето на монархискиот режим со Француската револуција од 1789 година, ќе го разбрани

⁴ Се преферира поимот „егзекутира“, за сметка на интерпретира. Интерпретира (од латинскиот *interpretare*), всушност се поставува помеѓу две лица за да се пренесе порака.

тогашниот тип на трансмисија на знаењето, вклучувајќи ја овде и музиката. Сега образовните институции, вклучувајќи ги музичките, треба да им бидат отворени на сите граѓани. Меѓутоа, главниот проблем остануваше во тоа како „оралното“ знаење да се трансформира во запишани, утврдени методи.

Се разбира, проектот на идеален музичар на Француската флејтистичка школа ќе еволуира во текот на повеќе децении. Целта на Париската флејтистичка школа, од првиот Конзерваториум во XIX век, до денешните во XX и во XXI век останува иста: знаењето што се дифузира од нив треба да остане витрина на француското музичко образование во Европа, а подоцна и во светот. Методата на Пјер-Ив Арто, и покрај несомнените најмодерни пристапи во образованието на флејта не отстапува од суштината од трајните императиви на Француската флејтистичка школа.

Методот на Пјер-Ив Арто – помеѓу традицијата и модернитетот во доменот на Француската флејтистичка школа

Големиот флејтист и професор по флејта Пјер-Ив Арто, го означува не само континуитетот на Француската флејтистичка школа од XIX кон XX век, туку придонесува императивите на оваа школа да ги внесе во европскиот модернитет. Среќна, беше околноста, како и голема чест за авторот на овој труд, што во текот на повеќе години во еден од париските Конзерваториуми, да биде во класата на Пјер-Ив Арто и да вникне во императивите на Француската флејтистичка школа преку нејзиниот еминентен претставник. Речиси сите попознати флејтисти во светот, минале низ школата на Арто, заземајќи солистички и интерпретаторски места во познатите музички институции во светот.

Во една епоха кога методите на XIX век владеат како господари во образованието по флејта⁵ во Франција, *Елементарната метода за хоризонтална односно траверсна флејта*, од Пјер Ив Арто, објавена во 1972 година (*Méthode élémentaire pour la flûte traversière, édition Lemoine, Paris, 1972*), ќе има голем успех како врвно педагошко дело во домен на флејтата. Оваа метода е мошне поприлична од претходните на XIX век, помалку „масивна“ од претходните, изложени дури во два големи тома. Уште во воведот Арто нагласува дека не му било цел да претстави „комплетна метод“, со која би ја означил новата епоха на француската флејтистичка школа, туку нејзе можат да ја комплетираат низа студии, кои се веќе познати, (Artaud, *ibid*, p.3) не претендирајќи на монопол врз другите методи. Арто, како што можевме да се увериме и самите минувајќи низ неговата метода и Француската флејтистичка школа, големо значење му придаваше на дишењето и држењето на флејтата.

Разбирањето на аспектот – телото инструмент во својство на флејтата, е на прв план во Методата на Пјер-Ив Арто. Всушност тој инсистира на значењето на дијафрагматското дишење „примордијален услов за потрага по убава звучност“ (Artaud, *ibid*). Авторот посветува едно цело поглавје на дишењето на флејтистот, илустрирано со показни цртежи и фотографии. Во оваа, фаза ученикот уште не ја допира флејтата. Арто во својата метода, за разлика од своите претходници Алтес и Тафанел, следи прогресија на иста линија. За прв пат Арто ја доведува во прашање наследената унифицирана метода. Тој ги резимира различните аспекти на техниката на свирењето што ученикот може да ги работи и самостојно, независно од вообичаената програма, во функција на своето ниво и брзината на напредувањето. Методата на Арто настојува да ги доведе конечно во прашање линеаритетот на методата и „трупањето“ со историски факти, кои водат кон историчноста на методата.

Оваа нова филозофија во работата на професорите и флејтистите ја оспорува педагошката концепција на „кутија со алат“ (*boî à outil*), која му била при рака на професорот и ја употребувал како што му се чинело најдобро. Музикологот Борис Капер во методата на Арто ќе види обид за суштинско разбирање и откривање како се дефинирани образовни цели ученикот со своето резонирање ги оствари посаканите цели во изведбата. (Boris Kapfer, - *L' Evolution des méthode d'*

⁵ Се работи за методите на Алтес и Тафанел односно Гобер кои што биле систематски употребувани до 70-80 – те години на векот.

enseignemenet de flûte traversère au travers des progrès de la facture instrumentale du XIX s. au XX s., mémoire du Cefedem Rhône-Alpes, promotion, 1996, Lyon.p.25).

Авторот смета на значајниот психолошки момент за ученикот, зашто искуството покажува дека се што е поместено на крајот е секогаш „најтешко“ за совладување. Значи ако почетокот е „лесен“, крајот е „тежок“, тогаш е можна прогресивноста од лесно кон потешко. Неопходно е да не се дели учењето на една техника каде што таа ќе може да служи. Затоа, според Арто, неопходно е најнапред да се учат начините на свирење, за да потоа се свира.

Ив-Пјер Арто, кој се смета со право за наследник на Жан-Пјер Рампал, како педагог и флејтист, се смета денес за клучна фигура на Француската флејтистичка школа. Тој со иста леснина и задоволство изведува на флејта, како класични дела на композиторите класици, потоа композиторите на романтизмот, така и на делата на современите композитори, делата со најголема актуелност. Тој има личност што зрачи, обојувачан од своите ученици, има вистинска харизма на концертите. Арто останува отворен кон сите музики, особено екстра-европската на која ги потчинува своето флејтистичко знаење и големата музичка дарба. Поаѓајќи од композицијата *Syrinx* на Клод Дебиси (1913), тој ќе ја воведо флејтата во модернитетот, ја покажува неопишаната широчина на своите погледи неопходна за изведбата на современата музика.

Арто денес го сметаат за еден од знаменитите авантуристи на современата флејта, останува цврсто на браникот на современото музичко творештво за травесната флејта, на која што го посветува целиот живот, сета своја креативна енергија.

ЗАКЛУЧОК:

Во својот историски развој, инструментот флејта, со своите варијации и приврзаноста за човековиот живот, има и едно свое специфично, иманентно обележје во однос на половата дистинкција, што е евидентна во посебни културни, образовни и цивилизациски периоди. Имало периоди, и тие биле многу подолготрајни, кога флејтата се сметала за „машки инструмент“, додека жената во изминатите периоди (особено во средновековната схоластика била потиснувана на втор план во општествениот и културниот живот). Ситуација се менува со самата еволуција на инструментот и неговиот социјален пробив, особено со отворањето на Конзерваториумите и низата музички образовни институции, жената зазема понагласено учество во оркестрите, конзерваториумите, но и во доменот на компонирањето. Денес во врвни светски филхармониски оркестри како први флејтистки се појавуваат жени, настапувајќи со голем успех. Флејтистките – педагози заземаат челни позиции во европските и други светски Конзерваториуми, а се пројавуваат и како композиторки во музичката литература за флејта. Така, инструментот флејта станува обединувачки инструмент во универзалната музика и култура на нашето време. Пораката, на овој труд, со историски преглед на флејтата, е да потсети на нужноста за поактивен однос на нашите специјализирани музички образовни институции, но и во образованието воопшто да го заземе заслуженото место. Тоа е дотолку позначајно со оглед на виталната моќ на овој инструмент да биде катализатор во пренесувањето и урамнотежувањето на вистинските класични и модерни музички вредности во оддалечувањето на дисхармоничните, и фолк – музички содржини натранички упливи од сите страни.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

1. Artaud, P. (1972). *Méthode élémentaire de flûte*. Lemoine,
2. Artaud, P. (1986) *La Flûte*. Paris: Salabert/Lattes,
3. Dorgeuille, C. (1983) *L' Ecole française de flûte*. Paris: Goderg,
4. Sprogis, Eric & Pousseur, Henri (1987). *Quel enseignement musical pour demain*. Paris: IMPC, La Villette,
5. Ricquer, M. (1976) *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*. Paris: IMPI, Billaudot
6. Deshayes, S. (juin 1990) *L'enseignement des techniques contemporaines à la flûte, une approche acoustique*,
7. 17. Ferro, P. (mai 1994) *Pratiques et enseignement*. Paris.