

УДК 785.12 (311)
<http://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.46.271522>
ORCID ID: 0000-0001-6343-594X
ORCID ID: 0000-0003-0844-4004©

Едуард Головашич, Ірина Цебрій

ГОЛОВАШИЧ Едуард Анатолійович – доцент кафедри мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», заслужений артист України. Сфера наукових інтересів – дослідження витоків оркестрової творчості і сучасних мистецтвознавчих концепцій розвитку симфонічного оркестру.

e-mail: trombon68@ukr.net

ЦЕБРІЙ Ірина Василівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Сфера наукових інтересів – методологічні засади сучасної європейської музичної освіти.

e-mail: irynaz1958@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ ГРУПИ ФЛЕЙТ У СКЛАДІ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. Аналізуються історичні особливості гри групи флейт у складі симфонічного оркестру, здатність солістів-інструменталістів бути виконавцями єдиної груп та єдиного цілого серед великого складу учасників симфонічного оркестру. Автори обґрунтовують доцільність розвитку музикантів-інструменталістів насамперед як оркестрантів, а потім уже як виконавців-солістів. Розглядається широка палітра дослідження музично-виконавського процесу від Нового часу до сьогодення. Здійснюється аналіз нових сучасних концепцій підготовки музикантів-інструменталістів у закладах вищої освіти. Європейський пошук нових форм характеризується пошуком об'єктивних закономірностей у музичній освіті минулих століть, ураховується сучасний запит на оркестрантів на європейському ринку праці.

Ключові слова: оркестр, оркестрант, група флейт, сучасні концепції, традиційне й доцільне, закономірність, історичний процес.

Постановка проблеми. Особливості ансамблевої гри в групі флейт у складі симфонічного оркестру значною мірою визначають його професійність звучання. Зважаючи на те, що дерев'яні духові інструменти в складі оркестру відрізнятися колоритом та високою культурою звуку, а виконавство гри на флейті має багатовікові традиції, доцільним є виявити особливе значення флейтової групи у складі симфонічного оркестру. Аналіз гри групи флейт у складі симфонічного оркестру в історичній ретроспективі сприяє посиленню її значення як оркестрового інструменту. Зважаючи на те, що в Європі існує ціла низка спеціалізованих навчальних закладів, де присутній поділ виконавців на оркестрових інструменталістів, камерних виконавців та солістів, підготовка інструменталістів в Україні потребує змін, відповідно до яких наша флейтова школа була б затребуваною в країнах Європи. Це підтверджує своєчасність нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. До досліджень, присвячених флейтовому виконавству в духовому оркестрі, належать праці: І. Єрмака (2020), О. Шумської (2018), В. Олежко (2018), А. Мазко (2019), А. Карпяка (2013), І. Цебрій (2018). У окремих із них увага зосереджена на флейтовій культурі в духових оркестрах окремих країн, інші ж висвітлюють переважно історію конструктивного розвитку флейти та її побутування, приділяючи мінімум уваги флейтовому злагодженому виконавству в симфонічному оркестрі.

Мета та завдання статті – проаналізувати історичний розвиток ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру. Завданнями дослідження є аналіз публікацій з цієї проблеми та виділення необхідних складових для гри групи флейт у складі симфонічного оркестру

Методологія дослідження. Методологію дослідження становить співвідношення традиційного та сучасно доцільного, сходження від одиничного до узагальненого (генералізуючий принцип) від абстрактного до конкретного тощо.

Результати. Сьогодні ми говоритимемо про розвиток ансамблевих навичок у виконавців в оркестрових групах. Важливість уваги до ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру досить очевидна, відповідальна і складна, бо від звучання кожної групи залежить і звучання оркестру загалом. Ансамбль – стихія оркестру, тобто вся гра в оркестрі побудована на ансамблевій грі. Потрібно також зазначити, що цей аналіз буде корисною і для викладачів за фахом, бо робота йде в класах не сольо, а з фортепіано. Вже в ансамблевій грі починається розвиток ансамблевих навичок флейтистів, і саме на за-

няттях за фахом, адже майбутнє для духових виконавців – це гра в оркестрі, ансамблі (Єрмак, 2020, с. 32).

І якщо ця робота проходить обґрунтовано, то до оркестрового ансамблевого виконавства музикант підходить з інтересом і творчою зацікавленістю. Виконавець починає розуміти, що в ансамблі або в оркестрі грати набагато корисніше та важче, що свою індивідуальну майстерність музикант має підпорядкувати колективній грі, водночас індивідуальний внесок у звучання гурту, оркестру усіма професіоналами оцінюється високо та гідно. Відповідальність за загальне звучання піднімає як особисту самооцінку й гідність, виробляє переживання за загальний успіх. Колектив завжди виховує всі найкращі особисті якості. Тому виходить, що треба служити не лише собі, а й колективу, переживати за нього, жити його інтересами, а при цьому служити ще «Її величності – музиці» (Мазко, 2019, с. 21).

У цьому полягає надзавдання музиканта. Лише так він почуватиметься самореалізованим професіоналом. А якщо служити – то це підкорятися, а отже, ансамблеві навички в групі флейт це допомагають робити. І, звичайно, їх треба знати, відчувати, удосконалювати, щоб творити музику, а творчість у виконавстві – це вершина майстерності та радість служіння. Тож усі великі музиканти завжди вважали себе щасливими людьми. Однією з найважливіших кваліфікацій наших студентів є «артист оркестру», «керівник духового оркестру та ансамблю». Тому ті знання про ансамблеві навички, які вони отримують за методикою, а також практичний досвід під час гри в ансамблях та в симфонічному оркестрі (коли ці навички вдосконалюються та відточуються), мають велике значення.

Адже не випадково у всіх професійних оркестрах після успішного прослуховування спеціальної програми та читання з аркуша, оркестрових труднощів ще встановлюється випробувальний термін, під час якого виконавець має довести, що він є відмінним ансамблістом. Також, напевно, нікому не потрібно доводити: якщо кожна оркестрова група звучить струнко, злагоджено, разом, то й оркестр загалом звучатиме монолітно, різноманітно і зачаровуватиме грою.

У всіх темпах, динамічних нюансах з єдино виконуваними штрихами, що характерно зливаються тембрами (складними і простими мікстами), оркестр звучить цікаво, різноманітно, неповторно і передає яскраво будь-які образи настрою, характер душевних переживань: від ліричних, драматичних і радісних. Недарма оркестр супроводжує всі заходи: від національних до народних гулянь. Але все це можливо при стрункому звучанні оркестрових груп та їх збалансованому зву-

чанні між собою, а також усередині них між голосами, а це залежить від роботи диригента, його досвіду, майстерності, концертмейстерів груп і від виконавчої майстерності кожного оркестрового виконавця (Карпак, 2013, с. 55).

Тому ми й розглядатимемо всі ці моменти та проблеми, щоб оркестр завжди залишався сучасним, затребуваним і притягував до себе все більше пристрасних шанувальників або робив їх такими. Саме слово «ансамбль» французьке і перекладається «разом». А. Мазко справедливо стверджувала про те, що виконавець може розкритися художньо не так у сольному виконанні, як в ансамблі, з товаришами з ансамблю, коли творчо поєднуються їхні думки та почуття в єдиному пориві, і лише тоді це справжній музикант. І звичайно гра в ансамблі, як ніщо інше, наближає учасника до гри в оркестрі.

Сам же репетиційний процес, як ми знаємо, проводиться на основі індивідуальних, групових і зведених репетицій, але в кожному випадку диригент сам вирішує, залежно від обставин, що склалися (а вони можуть бути найрізноманітніші), який вид репетиції вибрати, і аж до того, коли він може об'єднати всі типи репетицій разом, творчо та активно все використовуючи: десь і з одним виконавцем пройти складну партію, десь із різними групами, а потім і з tutti, але при цьому зберігаючи ритм, темп, настрої репетиції – можна і так створювати зацікавлене активне та продуктивне середовище у роботі.

Тепер безпосередньо поведемо мову про виконавські навички ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру.

1. Складова чистого інтонування по вертикалі та горизонталі в ансамблевій грі групи флейт у складі симфонічного оркестру. Робота над чистим інтонуванням дуже копітка, але якщо в групах хоч на маленькому епізоді досягти стрункості звучання, і оркестр прозвучить разом, злагоджено, по-новому. Кожен учасник групи та оркестру відчує, як це красиво, яскраво і як цього важко досягти, і що роботи при цьому не треба боятися, а все потрібно робити ретельно для результату. А над розвитком слуху потрібно працювати диригенту та концертмейстеру з виконавцями окремо і регулярно, і проблема ця вирішуватиметься не відразу й не швидко, а скільки всі вкладуть свою працю.

І всі прийоми розвитку слуху виконавці повинні знати: чисте інтонування при сольфеджуванні, визначення на слух інтервалів, акордів, розвиток внутрішнього слуху різними методами, написання музичних диктантів, підбирання музики по слуху (за принципом від простих коротких мелодій до більш складних і розвинених) можливості створення мелодій: і весь час намагатися аналізувати в передчутті

інтервальний склад мелодій, передчути їх (інтервали) наперед і орієнтуватися в аплікатурі (Карп'як, 2013, с. 15).

2. Складова динамічного балансу усіх учасників ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру. Щодо динамічного балансу учасників у групі варто підкреслити, що всі голоси повинні звучати разом, жоден голос не має звучати тихіше за інших або яскравіше, якщо це не соліст (Мазко, 2019, с. 41).

Також потрібно враховувати, в якій теситурі звучать голоси групи, і особливості динамічного звучання, частіше середні і нижні голоси звучать трохи тихіше, ніж у верхньому регістрі голосу. Тому, коли група виконує епізод із лідуючим верхнім голосом (це обставина вдала для арії), всі інші голоси повинні бути тактовно тихіше до звучання верхнього голосу. А якщо це хоральний гармонійний супровід, то всі голоси повинні звучати на рівних, бо для балансу звучання групи верхній голос звучить скромніше, а нижній – яскравіший, щоб злитість динамічно була ідеальною. Це частіше стосується акомпануючих груп, але якщо це мелодійні голоси, то диригент повинен підказувати залежно від художнього образу: або верхній голос має звучати яскравіше за нижні, або для щільності звучання всі голоси повинні звучати на рівних. А іноді, якщо є якісь мелодійні обороти, вставки, затримання, потрібно подавати цей голос дещо яскравіше за верхній голос (Цебрій, 2018, с. 140).

3. Складова тембрової злитості ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру та повноцінне звучання у різних регістрах. Про темброву злитість ведеться найделікатніша розмова, бо багато в чому її визначають хороші якісні інструменти. Невипадково у професійних відомих колективах певні переваги віддають інструментам певної фірми, наявність яких визначає темброву єдність звучання груп і оркестру загалом. Про це також дбають у професійних колективах, коли купуються інструменти однієї фірми для групи колективу (труби, валторни тощо.).

У минулому столітті наші педагоги грали далеко не на кращих інструментах, а ми пам'ятаємо, наскільки їхнє звучання було чудовим і соло, і в групах, тому ми знову приходимо до висновку, що індивідуальні заняття та робота в групах надзвичайно важливі, коли кожен виконавець намагається максимально наблизити своє звучання до тембру концертмейстера або тембру великих музикантів минулого, що звучать у записах. І ця робота та прагнення теж поступово приносять позитивні результати. І, звичайно, в групах диригенту та концертмейстеру потрібно знати, які регістри у кожного оркестрового виконавця мають найкраще звучання, щоб саме в ньому

грала оркестрова партія, тоді й група інструментів загалом звучатиме стрункіше, бо кожен виконавець тонко відчуває «свій» регістр (Мерсен, 1996).

А яка повинна вестися робота над тембром, ми теж добре знаємо:

а) виконувати режим щоденних занять із розвитку всіх сторін виконавчого апарату для зміцнення витривалості та зібраного губного апарату на дерев'яних;

б) вдосконалення виконавського дихання з інструментом та без нього;

в) робота над фонетичними резонаторами;

г) робота над формуванням «Форманти» – акустичне явище вона виникає в результаті наповнення і ущільнення струменя повітря, що видихається, що сприяє збагаченню тембру.

І з кожного з цих компонентів написані і будуть ще писатися серйозні праці щодо їхнього удосконалення. Але про те, що їхня взаємодія тісно пов'язана між собою, вже ніхто не сперечається, що тільки вдосконалюючи кожен із них, учень буде вдосконалювати свій тембр і виконавське зростання буде дуже ефективним, це теж вже доведено.

4. Складова єдності розуміння у виконанні штрихів в ансамблевій грі групи флейт у складі симфонічного оркестру. Єдина атака у групі. У 80-х роках минулого століття систематизували групи штрихів і це було вчасно, бо зараз немає різних тлумачень у їх виконанні і в назві.

Про способи їхнього виконання на різних духових інструментах, про труднощі, проблеми щодо їхнього виконання ще тривають суперечки. Адже кожен інструмент має свої динамічні виконавські реєстрові особливості у їхньому індивідуальному виконанні. До того ж, постановка мови теж має індивідуальні анатомо-фізіологічні особливості у кожного виконавця, тому й відчуття по виконанню кожного штриха можуть відрізнятися. Але в нас є ідеал їхнього звучання і це дуже важливо, бо кожен йде до реалізації їхнього виконання своїм шляхом, і тут у викладача та учнів величезний полігон творчої роботи, в індивідуальних підходах (Мазко, 2019, с. 11).

Звичайно, ці речі потрібно розуміти, враховувати, пробувати, шукати, обговорювати та добиватися якісного звучання всіх штрихів, а не лише тих, що найчастіше зустрічаються. І при роботі над штрихом ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру повинна підбиратися система послідовного його освоєння, наприклад, *sfr* вимагає дуже серйозної і досить тривалої послідовної роботи. На початку поступово навчитися відчувати велику активність руху мови для посилення акценту, при цьому стежити, щоб губи не змикалися і

язик не починав у них бити, інакше нота може зриватися і акцент буде стріляючий, а висота акценту буде занижуватися або завищуватися (Єрмак, 2020, с. 10).

5. Складова виразності та яскравості фразування ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру. Рівномірність та злагодженість при виконанні «крещендо» та «дімінундо». А під виразністю та яскравістю фразування ми маємо на увазі точне розуміння розвитку фрази, логіку послідовного її розвитку, кульмінаційне її усвідомлення, осмислення та логічне її закінчення. І в ансамблевій грі групи флейт у складі симфонічного оркестру розуміння цього особливо важливе для того, щоб у всіх голосів був послідовний точний її розвиток, послідовний розвиток мелодії всіма голосами або з додатковими вставками, «обіграшами» в окремих голосах.

Все має підкорятися послідовному розвитку фрази. Звичайно, можуть бути будь-які композиторські аранжування, ремарки, тоді, звичайно, їм треба слідувати. І має бути розуміння стилістичних, композиторських особливостей, без цього яскравого фразування, звісно, не буде. Можна згадати, що В. Апатський відрізнявся відточеністю та яскравістю фразування. Його гра в оперному театрі ім. Шевченка виділяла його із здавалося б усіх високопрофесійних виконавців. Цього ж він вимагав і від своїх учнів: багато відомих його учнів – виконавців-лауреатів багатьох конкурсів, у тому числі і міжнародних (Цебрій, 2018, с. 40).

Також потрібно працювати над технічністю точного послідовного крещендо у всіх голосах, підпорядкованих законам фразування. Причому без прискорень та уповільнень темпів. А прискорення й уповільнення одночасно в ансамблі – ще складніший момент. І тут метроритмічне чуття кожного музиканта відіграє важливу роль.

7. Складова про стилі ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру. Тепер потрібно торкнутися питання єдиному розумінні характеру виконуваної музики, її стилю, змісту. Саме поняття «стиль» – це найвищий вид художньої єдності, а також «система стійких ознак художнього явища». І насамперед про класицизм у музиці. Класицизм – у перекладі «зразковий», у ньому панує культ розуму, стрункості, логічності, раціоналізму і виключається все зайве, другорядне (Єрмак, 2020, с. 41).

Основні представники класицизму – це віденські класики Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Як вважають музичні критики, з них найяскравішим представником є В. Моцарт і все, що стосується характеристики його стилю, так само належить й іншим, таким же яскравим (по-моєму) представникам класицизму. Всю глибину

свого духовного світу В. Моцарт висловив у фразі, що стосувалася характеристики його музики: «За мою творчістю стоїть Всесвіт, а його ніхто ніколи осягнути, зрозуміти й охопити не зможе».

Може тому досі його музика притягує та захоплює всіх, хто хоча б раз почує її, бо ми всі так чи інакше стикаємось із цим Всесвітом. Тому виконувати віденських класиків дуже важко. А диригент повинен пропустити через свою свідомість та серце всі стильові особливості роботи: а) розуміти структурний мелодизм твору (будову мелодії). В. Моцарт говорив, що «Мелодія – сутність музики» (Олешко, 2018, с. 55); б) різноманітна артикуляція. Характерні короткі ліги (одного дихання); в) початок завжди на сильному часі (властивий хорей); г) не повинно бути різких змішень світла та тіні, тобто. яскравих динамічних контрастів «р і ф» Вони завжди готуються *scendo* та *diminuendo*. До речі, сам В. Моцарт ще в 5-річному віці напрочуд яскраво їх виконував на клавесині, на якому, як вважалося, не можна зробити цього, саме цим і викликав захоплення публіки (Мазко, 2019, с. 34).

Разом із тим, з метою художньої виразності любив застосовувати контраст «f і p» як «ефект місяця». Домагатися ідеальної рівності виконання різних тривалостей і особливо за її чергуванні тощо. У досконалій музичній формі, властивий класицизму, витримувати необхідно темпи елементів. Важливо виявляти виразне значення штрихів і пауз. Партія акомпанементу виконується м'яко, плавно з трохи помітною опорою на бас, і затримувати і подовжувати його тривалості. Найважливіше завдання – досягнення темпової єдності у темах однієї частини.

Монолітність звучання ансамблю, оркестру досягається «щільністю» звучання всіх голосів, а басова партія має «литися» чітко. Репетиційні (повторювані) ноти, які йдуть на початку фраз, подаються трохи розвиваючись у *scendo*, наприкінці фрази вони йдуть на *diminuendo*. На артикуляцію творів впливають також вертикальні структури фраз: стрибки розчленовуються, обидві ноти широкого ходу грають вагомо і значно, а секунди зв'язуються. Артикуляція пов'язана з ритмом та метром.

Короткі ліги (характерні для В. Моцарта), пов'язані з єдиним підходом фраз, В. Моцарт ніколи не ставив ліг. Виникнення ліг на двозвучних інтонаціях (фігура зітхання) належить ще до XVII століття. Опора на першу ноту і більш укорочене та м'яке виконання другої, сприяло виразності обороту, що часто виражало страждання, сльози, скорботу або танцювальний рух. Темпи віденських класиків висловлювали не лише швидкість, скільки душевний стан. *Andante* став повільним темпом у XIX столітті (Мазко, 2019, с. 149).

В епоху В. Моцарта воно представлялося досить рухливим, «йдучим». Allegro В. Моцарт трактував у помірних темпах. За досить рухливих темпів композитор використав вказівку Presto або Allegro Assai. Про динамічну школу віденських класиків досить широко відомо, що В. Моцарт писав відтінки для партії кожної руки чи кожного голосу оркестрового ансамблю. Позначення crescendo чи diminuendo не виставлялися, бо у виконавців висхідний напрямок асоціювався з crescendo і навпаки.

Висновки. Таким чином, аналіз історичного розвитку ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру дозволив нам зробити наступні висновки: у часи панування стилю класицизму та романтичного стилю склалося розуміння необхідних складових для артиста симфонічного оркестру в групі флейт: 1) складова чистого інтонування по вертикалі та горизонталі; 2) складова відчувати динамічний баланс усіх учасників ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру; 3) складова тембрової злитості групи флейт та повноцінне звучання у різних регістрах; 4) складова розуміння у виконанні штрихів в групі флейт; 5) складова виразності та яскравості фразування ансамблевої гри групи флейт у складі симфонічного оркестру; 6) складова метроритмічного відчуття в ансамблевій грі; 7) складова колективного розуміння стилю групою флейтистів у складі симфонічного оркестру. Усі ці складові в своїй єдності дозволять звучати групі флейт як єдиному гармонійному цілому.

Список літератури

- Єрмак І. Ю. Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII ст. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 1(46). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 29–42.
- Карпак А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів, Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.
- Мазко А. Ю. Акустична експертиза музичного інструменту флейти. Київ : НМАУ, 2019. 70 с.
- Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник / ред. О. О. Шумська, В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко. Харків : ХГПА, 2018. 202 с.
- Цебрій І. В. Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич: (до 100-ліття з дня народження). Історична пам'ять. 2018. № 1 (38). С. 139–141.
- Mersenne, M. Harmonie universelle, Liber II De instrumentis harmonicis. Paris: Guillaume Baudry, 1636. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP481881-PMLP156089-281_pdfsam_F_Marini_Mersenni_Harmonicorum libri_Mersenne_Marin_bpt6k63326

References

- Karpiak, A. Ya. (2013). *Kontseptsiiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta* [Conceptual principles of artistic thinking of a modern flautist]. Lviv, Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
- Mazko, A. Yu. (2019). *Akustychna ekspertyza muzychnoho instrumentu fleity* [Acoustic examination of the musical instrument flute]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Mersenne, M. (1636). Harmonie universelle, Liber II De instrumentis harmonicis Paris: Guillaume Baudry. Retrieved from https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP481881-PMLP156089-281_pdfsam_F_Marini_Mersenni_Harmonicorum libri Mersenne_Marin_bpt6k63326
- Shumska, O. O., Oleshko, V. L., & Oleshko, T. Ye. (Eds.) (2018). *Teoriia i metodyka ansamblevoho vykonavstva: navchalno-metodychniy posibnyk* [Theory and technique of ensemble performance: educational and methodological manual]. Kharkiv: KhHPA [in Ukrainian].
- Tsebrii, I. V. (2018). Mizhnarodni naukovo-mystetski chytannia pamiati Oleny Kostiantynivny Natalevych: (do 100-littia z dnia narodzhennia) [International scientific and artistic readings in memory of Olena Kostyantynivna Natalevich: (to the 100th anniversary of her birth)]. *Istorychna pamiat* [Historical memory], 1 (38), 139-141 [in Ukrainian].
- Yermak, I. Yu. (2020). Istorychno poinformovanyi pidkhid do vyznachennia tempu u fleitovii muzytsi XVIII st. [A historically informed approach to determining tempo in flute music of the 18th century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], 1 (46), 29-42. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

Golovashych E.A., Tsebriy I.V.

HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE ENSEMBLE PLAYING OF THE FLUTE GROUP IN A SYMPHONY ORCHESTRA

Introduction. The historical features of the playing of the flute group in the symphony orchestra, the ability of soloists-instrumentalists to be performers of a single group and a single whole among the large composition of members of the symphony orchestra are analyzed. The authors substantiate the expediency of the development of instrumental musicians first of all as orchestra players, and then as solo performers. **The aim** and the tasks: to analyze the historical development of the ensemble playing of the flute group as part of the symphony orchestra. The tasks of the research are the analysis of publications on this issue and the selection of the necessary components for playing a group of flutes in a symphony orchestra. **Research methods:** the research methodology consists of the ratio of traditional and modern expedient, ascent from individual to generalized (generalizing principle) from abstract to concrete. **Research results:** a wide range of research on the musical performance process from the New Age to the present is analyzed. Analysis of new modern concepts of training of instrumental musicians in institutions of

higher education is carried out. The European search for new forms is characterized by the search for objective regularities in music education of past centuries, taking into account the modern demand for orchestra players on the European labor market. Discussion. What should come first in the training of an orchestra player—individual classes or his training in a team. **Conclusion.** Thus, the analysis of the historical development of the ensemble playing of the flute group in the symphony orchestra allowed us to draw the following conclusions: during the reign of the classicism and romantic styles, an understanding of the necessary components for a symphony orchestra artist in the flute group was formed: a the component of pure vertical and horizontal intonation; a the component to feel the dynamic balance of all participants in the ensemble playing of the flute group as part of the symphony orchestra; a component of the timbre fusion of the flute group and full sounding in different registers; a component understanding in performing strokes in groups of flutes; a component of expressiveness and vivid phrasing of the ensemble playing of a group of flutes as part of a symphony orchestra; a component of metrorhythmic feeling in ensemble playing; a component of the collective understanding of style by a group of flautists in a symphony orchestra. All these components in their unity will allow the group of flutes to sound as a single harmonious whole.

Key words: *orchestra, orchestra member, group of flutes, modern concepts, traditional and dotsilne, regularity, historical process.*

Надійшла до редакції 15.12.2022