

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ ЛЬВІВСЬКА
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. М. В. ЛИСЕНКА**

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проєкту

**«Соната для флейти і фортепіано Богдани Фроляк в контексті
втілення українського національного менталітету»
(спеціалізація «фортепіано»)**

Куліковська Єва-Евеліна
здобувач ступеня
доктора мистецтва
кафедри спеціалізованого
фортепіано

Творчий керівник:
Народний артист України,
професор
Ермінь Йозеф Франтишкович

Науковий консультант:
Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
професор

Катрич Ольга Тарасівна

Львів – 2024

ПЛАН

Вступ

Тема 1. Українська композиторська традиція XX ст. і національно-ментальний простір.

Тема 2. Світ української національної ментальності у фортепіанній та камерній музиці XX-початку XXI ст.

Тема 3. Соната для флейти і фортепіано Богдани Фроляк в контексті втілення українського національного менталітету.

Висновки

Список використаних джерел

Вступ

Одна з найважливіших соціально-історичних проблем – ментальність – завжди була і залишається у винятковому полі зору дослідників. Ментальність – це особливість людського мислення, яка є «наріжним каменем» історичних процесів. Тема ментальності стає все більш актуальною в умовах глобалізації, посилення соціальної диференціації населення та змін національної самоідентифікації.

В наш час увага до вивчення проблеми ментальності перебуває в центрі уваги дослідників в області філософії, політології, філології, культурології, психології та ін. Постійний рух процесів самоусвідомлення особистості, як об'єкта духовної діяльності, надає важливості цій проблемі.

Закони національної ментальності, які властиві всім націям і народам, стверджують необхідність гідно ставитись до вивчення власної генези. Бажання українського народу стати повноцінною частиною європейської багатонаціональної родини підтверджує його самоповагу. Ментальність є вагомим чинником сучасних процесів державотворчості України, вона є необхідною у збереженні культур в часи існування людства в умовах постійного збільшення глобальних проблем.

Питання актуальності українського національного мистецтва значною мірою обумовлені особливою важливістю музичного мистецтва України, яке є величезною частиною створення національної ідентичності. «Відтак, національна ідентичність є похідною і залежною від ментальності, адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці» [5, с. 103].

Українська музика несе в собі відображення історії і культури нашого народу: зберігає і популяризує національні традиції українців, постійно підвищує статус культурних досягнень України. Музичне мистецтво України

– один з головних чинників соціально-політичної ідеології, який творить і зміцнює національний патріотизм. Популярність української музики утверджує авторитет України на міжнародній арені культурних досягнень людства.

Вирішальну роль у збереженні українських культурних традицій відіграє національний компонент, який у всій повноті проявляється в музичному мистецтві. Академічна музика, що використовує елементи фольклору та типові форми образно-ментального змісту – традиційної культури – дає можливість зберігати і поширювати уявлення про українську історію, національний образний світ, народні звичаї, обрядову культуру. Така музика є цінним засобом спілкування між різними генераціями, зміцнює національну самосвідомість, накопичує культурне надбання.

Тема 1. Українська композиторська традиція ХХ ст. і національно-ментальний простір.

Національно-ментальний простір музики українських композиторів ХХ ст. увібрав в себе унікальні риси особливостей історії, культури та світогляду українського народу. Музика цього періоду відзначається глибоким зв'язком із народними традиціями та прагненням до відображення національної ідентичності в умовах складних історичних та політичних обставин.

Особливістю композиторської традиції України є синтез національних та світових тенденцій, в яких композитори поєднували елементи народної музики з досягненнями світової музичної культури в області форми, гармонії, стилю тощо. На творчість композиторів мали значний вплив політичні події; радянська влада обмежувала вільне самовираження та нав'язувала соцреалістичні канони. Не зважаючи на це, митцям вдалося зберегти національну ідентичність та створювати інноваційні твори. Важливим

аспектом існування української музичної культури також був розвиток музичної освіти та інституцій, що сприяло професійному зростанню нових поколінь музикантів.

Українська композиторська спадщина ХХ ст. – різностороння та самобутня частина світової музичної культури. Вона відзначається багатством стилів і жанрів, постійним пошуком нових форм та прагненням зберегти національну ідентичність. Значний внесок у розвиток музичного мистецтва на початку ХХ ст. зробили такі визначні композитори як Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Левко Ревуцький, Василь Барвінський, Борис Лятошинський, Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров, Іван Карабиць, Євген Станкович та інші. Микола Лисенко заклав основи української професійної музики, активно використовуючи народні мелодії та створюючи самобутній музичний стиль. Його творчі нащадки продовжували розвивати цей напрям, зосереджуючись на виразності та емоційній насиченості музики, в якій закладений національний дух. «Властиві українській музиці цього періоду утвердження демократичних, гуманістичних ідеалів, значне розширення тематики, жанрів, збагачення засобів виразності й піднесення професіоналізму стали запорукою її активного входження у наступну стадію розвитку» [2, с. 5].

Друга половина ХХ ст. була періодом значних змін в українській композиторській традиції. Композитори цього часу також активно використовували національні фольклорні мотиви та ритми, шукали нові шляхи в музичному вираженні під впливом світових авангардних течій. Важливу роль відігравало відновлення духовних та релігійних тем, на які не вплинули політичні обмеження. Унікальний культурний ландшафт формувався завдяки поєднанню традицій української культури з новаторськими творчими підходами, що відображали національно-ментальний духовний простір.

Період початку 60-х - кінця 80-х років – це новий етап в культурному розвитку України, який характеризується «значним стильовим оновленням творчості багатьох композиторів, активним розвитком концертно-виконавської діяльності та науково-дослідницької роботи, пов'язаної з вивченням історії української музики, реставрацією її пам'яток» [2, с. 45]. В цей період відбулося створення новітньої композиторської школи, представники якої відрізнялись оригінальним світобаченням та створенням неповторних стилів. В європейську музичну спільноту яскраво вписалися українські композитори-«шестидесятники» – Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Валентин Бібік, Євген Станкович. Вони продовжили розвиток лінії авангардної музики, втілюючи переосмислення національного, яке було притаманне українській музиці попередніх десятиріч.

Музика українських композиторів останніх 30-40 років характеризується поєднанням традиційних елементів із сучасними засобами композиційних технік, таких як алеаторика, серійна музика, мінімалізм, спектралізм. Інтеграція фольклору в сучасний контекст стала більш глибокою та переосмисленою, що відображається у творчості композиторів Євгена Станковича та Богдани Фроляк. Постмодерністські підходи, поєднання різних стилів та цитат стали характерними рисами, які можна побачити у творах Валентина Сильвестрова. Духовність та філософічність відіграють важливу роль у музиці багатьох композиторів, таких як Вікторія Польова та Юрій Ланюк: своїми творами вони звертаються до тем екзистенційного пошуку та медитації.

Міжнародне визнання та спорідненість зі світовим музичним контентом надихнули українських композиторів поєднати національні музичні традиції з глобальними тенденціями музичної культури, що зробило українську музику універсальною. Експерименти зі звуком, включаючи використання як акустичних, так і електронних інструментів, стали невід'ємною частиною творчості сучасних композиторів. Загалом, музика українських композиторів

останніх десятиліть відзначається багатогранністю, інноваційністю та глибоким зв'язком із національною культурою. «Українська музика вирізняється серед інших композиторських шкіл національною своєрідністю стильових засад, своєю історично зумовленою стадіальністю жанрових процесів. Кожний з етапів шляху української музики відзначений своїм здобутком, на кожному вирішувалися певні, викликані життям, завдання» [2, с. 63].

Тема 2. Світ української національної ментальності у фортепіанній та камерній музиці XX-початку XXI ст.

У першій половині XX ст. під впливом європейського модернізму українська культура зазнала значного розвитку. Жорсткі обмеження розвитку української культури, які були накладені соціалістичним реалізмом, здолала хвиля стрімкого зростання українського авангарду. Цей процес особливо розгорнувся у 60-ті роки XX ст. Широкий спектр різноманітних мистецьких напрямків підштовхнув до процесу оновлення стилів тогочасної композиторської творчості. Композиторські техніки «вибухали» з неосяжною швидкістю, і стриманню цього бурхливого розвитку не змогла завадити навіть «залізна» завіса.

Як зазначалось, наприкінці XIX-початку XX ст. Микола Лисенко заклав значну основу професійної композиторської творчості. Завдяки цьому, в названий період історії, остаточно сформувалась українська фортепіанна музична культура. Вона стала невід'ємною складовою усієї європейської артистичної культури. Передумовами виникнення цього культурного пласту були український фольклор та європейські романтичні традиції, сформовані композиторами кінця XIX ст.

Характерною рисою української фортепіанної музики на початку 80-х років XX ст. стала інтертекстуальність – можливість нового розуміння

«прочитання» традицій. «Нова фольклорна хвиля» демонструє об'єднання архаїчних мелодій з фольклору, народно-танцювальних ритмів з притаманними їм українськими інтонаціями. На рівні часових епох виникає «гра з традицією», в якій полістилізм і мета-мова об'єднують культурні досягнення минулого і сучасного. Відбувається і спрямування до універсальних категорій мистецтва. XXI ст. визначається розвитком рис української фортепіанної музики, які раніше були обмежені соціально-політичними обставинами. Національна ментальність дала поштовх до відкритості та можливостям розуміння «діалогічності» світу, його мрійливості і необмеженості в побудові багатобарвної української культури.

Проте, «особливістю українського фортепіанного модерну тієї доби стали оригінальний синтез пізньоромантичної стилістики і дистанціювання від традиційного пісенного фольклоризму. Водночас засвоєння інструменталізму як типу мислення кардинальним чином вплинуло на темпи й потужність стилістичних новацій в українській музичній культурі» [4, с. 122].

В музиці мистецьке ототожнення себе зі своєю національністю відбувається шляхом ідентифікації певних етнічних музичних елементів, які виражені таким чином, що будують музичну тканину та вказують на національну приналежність. Спосіб мислення творить специфічний національно-мовний тезаурус та відображає психічний устрій народу музичною мовою. Музикознавець Олександр Козаренко трактує мистецтво музики як надзвичайно важливу та багату символічну «мову почуттів» як засіб «збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності та життєво необхідної єдності (хай навіть уявної!) етносу в часі-просторі» [1, с. 10].

Взаємодія національної ментальності та особистої ментальності митця формують самобутні витвори мистецтва, які сформувались крізь призму культурного контексту, традицій та інновацій, певного культурного обміну, і, звичайно, особистого досвіду митця. Завдяки цьому складному процесу

народжується мистецький продукт, насичений унікальним характером та глибоким відтінком національного.

Нагадаємо, що «ментальність – це спільне «психологічне оснащення» представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення» [7, с. 4]. Розуміння суті цього «оснащення» дозволяє розрізнити ментальні виміри різних націй, якими зокрема є поведінка людини та її соціальна реакція на певні історичні події.

Ще в ХІХ ст. термін «ментальність» вважали чимось схожим з інтуїцією, складом думок, способом мислення. Іноді це трактувалось як «стиль світовідчуття спільноти» чи «дух народу». За твердженням Івана Лисого, на сьогоднішній день найчастіше це поняття-образ, яке сприймається як національний характер, психічний склад чи психологічний тип спільноти, матриця світорозуміння – «дух», «душа народу» [3, с. 10-11]. У різний час культурологи прагнули осмислити ці поняття та видокремити їх смислові домінанти.

Українській національній ментальності притаманні ліричність, закоханість у природу, емоційність, вміння насолоджуватись життям, любов до рідної землі. Лагідність та найтепліші почуття в українській ментальності концентруються навколо матері, а поняття матері тісно пов'язане із уявленням про власний дім, родинність, гостинність. Також українській ментальній традиції притаманна любов до мудрості – «софійність», яка знайшла своє відображення в таких чеснотах українського народу, як прагнення мудрої досконалості у життєвому укладі; бажання творити в усьому лад і гармонію. Софійність в українській ментальності виражена тяжінням до самозаглиблення та самоспоглядання, що пояснює інтровертність ментальності. Важливою ознакою ментальності українців є розуміння дійсності «серцем» та «душею». В цьому ментальному процесі емоції та почуття гармонізують мислення та волю.

«Українська фортепіанна музика пов'язана з особливостями національної ментальності через рівень розвитку музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрову-стильову динаміку» [4, с. 130]. Емоційність, кордоцентричність, софійність, сконцентрованість на внутрішній сфері почуттів, що є національно-ментальними ознаками, розкривають особливості ментально-психологічної структури художньої свідомості композитора, формуючи його суто індивідуальне бачення творчого процесу.

Особливості етнопсихології поєднуються з основними рисами національної ментальності, і відображення саме цього процесу можна почути у фортепіанній та камерній творчості Валентина Сильвестрова, Олександра Щетинського, Богдани Фроляк. Музика кожного з цих композиторів має унікальні стильові ознаки, але спільне національне забарвлення об'єднує їх творчість ментальними рисами. Їх музика тяжіє до самозаглиблення, сердечності, що проявляється в філософських, лірико-медитативних образах; вона характеризується відсутністю конфліктності драматургії та злагодженістю тематизму.

Унікальність музичної ментальності найпопулярнішого українського композитора сучасності В. Сильвестрова сформувала неординарний вияв національної ментальності в його музиці. Лірик-філософ в життєвих принципах та в творчості завжди залишає небайдужими усіх, хто хоча би раз поринув у ментальний світ його музики. Безпосередність, природність, відвертість, тепло та сердечність образів-станів музики В. Сильвестрова формують тісний зв'язок із Всесвітом української ментальності на метарівні.

Український сучасний композитор О. Щетинський інтегрує авангардні та експериментальні підходи, зберігаючи зв'язок з українським національним культурним доробком. Багатогранність та самобутність творчості цього композитора відкриває релігійність, софійність та медитативність як ознаки

української ментальності. Ці важливі ознаки ментальності української нації є фундаментальними елементами, які формують національну ідентичність та впливають на духовний розвиток нації.

Проникливість та світло музики Б. Фроляк – це те необхідне відчуття, яке надихає та лікує змучені трагічними подіями душі українців. Тісний зв'язок з поетичністю Т. Г. Шевченка підсилює національно-ментальні прояви в музиці Б. Фроляк. По-особливому тонко відчувається жіноче та материнське філософське трактування композиторкою любові та сердечності, що ментально можливо досягнути виконуючи та слухаючи її музику.

За твердженням Галини Ніколаї, «сучасні композитори прагнуть опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії. Спостерігається органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності. Відбувається відродження інтересу митців до прадавніх цінностей народу – передусім до релігійних ідеалів як найвищого символу духовності» [4, с. 131].

Тема 3. Соната для флейти і фортепіано Богдани Фроляк в контексті втілення українського національного менталітету.

Твори видатної української композиторки Богдани Фроляк вражають виконавців і слухачів своєю глибиною. В її музиці поєднані звуко-інтонаційні та образні традиційні українські мотиви із тенденціями сучасних композиторських технік. Оригінальна майстерність Б. Фроляк уславила українську музичну культуру на світовому рівні. Експресивність рефлексій музичного виразу відтворили багатогранність світосприйняття сучасної людини, що стало характерною ознакою композиторського стилю Б. Фроляк.

Дослідниця камерної творчості Б. Фроляк – Тетяна Слюсар – приходить до висновку, що «авторка демонструє своєрідне і тонке відчуття всіх складових фольклорного комплексу – етнохарактерних інтонацій, оригінальних ладогармонічних, специфічних метро-ритмічних побудов, яскравих техніко-виконавських фонічних ефектів» [6, с. 11]. Ці риси характерні для більшості творів Б. Фроляк, зокрема сонати для флейти і фортепіано.

Одночастинна соната для флейти і фортепіано (1989) є дуже змістовним музичним полотном, що відображає багатогранність виявів національно-ментального начала. «Камерність» сонати підкреслена її лаконічністю. Тембр флейти додатково асоціюється із певним народним типом звучання сопілки. В сонаті прослідковується лірична сутність, яка найбільше притаманна індивідуальності Б. Фроляк. Ансамблевість сонати побудована шляхом діалогічності з експресивними репліками в партії фортепіано, а також гротескним характером вальсу в *Allegro*. Проникливою ліричністю наповнена кода після флейтової каденції, яку сама композиторка трактує як певну «втому» - від всього, що відбулося. Ці складові розкривають національно-ментальний образний світ сонати.

Соната для флейти та фортепіано серед численних камерно-інструментальних творів Богдани Фроляк є надзвичайно різносторонньою і технічно, і образно-емоційно для ансамбліста. Особлива складність сонати, на перший погляд, прослідковується в метричному аспекті: постійні зміни тактового розміру, різноманітні метроритмічні комплекси.

Варіативність темпів протягом сонати розподіляють її на декілька невеликих розділів. Початковий темп *Allegretto* демонструє легкість та рухливість в наспівності (прикл. 1). Але за словами самої композиторки, хоч вона і не вказала *animato*, буде логічним його наявність з 7 т., так як перша хвиля розвитку тематизму приводить до бурхливого фортепіанного соло (17 т.).

The image shows a musical score for Flauto and Piano. The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of four measures. The Flauto part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 2/4, then to 3/8, and finally back to 4/4. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. There are fingerings indicated: '2' for the second finger and '4' for the fourth finger in both parts.

Приклад 1.

Фортепіанний епізод на початку виконується з деякою темповою розкачкою (прикл. 2). В 19 т. важливо витримати восьму паузу перед низхідним пасажем, який мчить немов лавиною і трансформується в початкову тему (23 т.). Фортепіанне соло – це перший кульмінаційний епізод, який закінчує свій розвиток у спільній кульмінації. Ліги мають здебільшого не штрихові, а фразувальні значення. В 21 т. четверту групу тріолей (для технічної зручності) можна виконати правою рукою.

The image shows two systems of musical notation for Flauto and Piano. The first system covers measures 18-20, and the second system covers measures 20-22. The key signature has one flat. The time signature changes from 8/8 to 2/4, then to 3/4, and finally to 3/4. The piano part features a forte (*f*) dynamic and includes triplets (trills) in measures 19 and 20. The flauto part has a fermata in measure 18 and a trill in measure 20.

Приклад 2.

Перша кульмінація побудована на початковій темі; розподілена вона між інструментами діалогічним типом. Тріолі в 26 т. виконуються чітко, ритмічно та без педалі, як і подальші побудови тридцятьдругих нот та тріолей. Перший розділ завершується невеликим канонем між партіями флейти і фортепіано (35-38 т.) (прикл. 3), ліричність якого передбачає подальші образи-стани сонати.



Приклад 3.

Наступному розділу *Andante semplice* передуює фортепіанний епізод *Moderato* (39-45 тт.). Починається він із настроєм суму, але питальна інтонація наприкінці готує до іншого емоційного стану – більш розповідного та зосередженого. В цьому епізоді важливо вислухати паузи, які створюють певну смислову зупинку.

В *Andante semplice*, *PP* з'являється прихована поліфонія, яка в партії лівої руки проводиться двома мелодичними лініями, а в партії правої руки – як одна лінія з окремо виділеними голосами (прикл. 4). В цьому епізоді слід звернути увагу на ліги, які виконують функцію і штрихових, і фразувальних. Ці ліги майже повністю співпадають із лігами в партії флейти, а їх початки слугують взяттям дихання для флейтиста. Таким розподілом ліг композиторка допомогла ансамблістам краще орієнтуватися в спільному виконавському векторі.

Приклад 4.

Виникнення *crescendo* в 55 т., а потім і *agitato* в 58 т., нівелює баладний настрій *Andante semplice* і приводить до більш драматичної кульмінації (71 т.). Віртуозні пасажи на *f* в 68-69 тт. виконуються підкреслено артикуляційно і по

характеру передують кульмінації, після якої знову буде проведення цих реплік. Шістнадцяті ноти в 73 т. та форшлаг шістнадцятими в 74 т. виконується досить швидко – *quasi marcato* – із тяжінням до останньої ноти. *Tranquillo* у 84 т. знову повертає нас в атмосферу *Andante semplice*. Форшлаг у 89 та 90 тт. (прикл. 5) виконуються разом із флейтистом, що є ансамблевою складністю та потребує спільного кількісного відпрацювання. Для виконавської синхронності піаніст повинен орієнтуватися на дихання флейтиста.



Приклад 5.

Наступному розділу *Allegro* знову передує зв'язка *Lento*, яку композиторка наділила містичними образами. У фортепіанній партії на першу долю кожного такту звучить ідентичний акорд, який змінює своє забарвлення в залежності від флейтової партії. В 98 т. цей акорд тримається на педалі, яка поступово піднімається до кінця такту і на першу долю наступного такту (вже *Allegro*) – знімається (прикл. 6). Акорди в цьому епізоді потрібно виконувати дуже тихо і максимально відгалужити від них репліки в 93 т. та 98 т.

The image shows two systems of musical notation. The top system has a piano part on the left and a flute part on the right. The piano part starts at measure 98 with a whole note chord (G3, B2, D3) and a fermata. The flute part starts at measure 98 with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of 100. The bottom system has a piano part on the left and a flute part on the right. The piano part starts at measure 98 with a whole note chord (G3, B2, D3) and a fermata. The flute part starts at measure 98 with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The tempo is marked *Allegro*.

Приклад 6.

Частина *Allegro* привносить зовсім інший характер: її саркастичні образи підтримує примхливість ритму та метру. Акордова фортепіанна фактура в цьому розділі виконується з підкресленою сухістю та чіткістю, а одноголосні мелодії – наспівніше, не втрачаючи загальний характер; педаль майже не використовується, здебільшого на довгих залігованих акордах. Для точнішого ритмічного виконання цього розділу впродовж робочого процесу варто грати повільно, вираховуючи кожну шістнадцяту для відчуття усіх пауз та крапок (прикл. 7). 121-122 тт. для технічної зручності можна виконувати дещо *rubato*, що дозволить відповідно тексту заграти усі акорди. З 142 т. з'являється невеликий канон між партіями інструментів, а фактура насичується тріольними ритмічними структурами. Після нього невелика фортепіанна зв'язка приводить до гротескного вальсу в 150-155 тт. (прикл. 8). Цей епізод слід виконувати темпово дуже точно, що допоможе виконавцям зберегти ансамблевість. В цих тактах для звукової диференціації піаністу слід грати *non legato*, а педаль використовувати або змінюючи, або не використовувати взагалі, що буде залежати від якості самого інструменту.

Приклад 7.

Приклад 8.

Епізод 156-164 тт. знову повертає до попереднього матеріалу раптовим переходом з тріолей шістнадцятих на квартолі шістнадцятих. Діалог між партіями за допомогою перекличок репетиційних реплік наділяє цей епізод невизначеністю характеру. Виконання цього епізоду вимагає емоційної напруги, зібраності репетиційних нот та відсутності педалі.

Зі 164 т. відбувається розвиток дещо нового матеріалу, який веде до наступної кульмінації. В цьому епізоді шістнадцяті ноти більше тяжіють до кантиленних, а восьмі ноти – строгі, *non legato* (прикл. 9). Фактура фортепіанної партії загалом тяжіє до симфонічності; в багатьох епізодах партії обох рук дублюються, тому мають рівноцінне значення. На це слід звернути увагу виконавцям-піаністам, які звикли до того, що акомпанемент зазвичай є в партії лівої руки.

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two systems. The first system has two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff contains a sequence of eighth notes, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The piano staff contains a sequence of chords and eighth notes, starting with a bass clef and a 7/8 time signature. The second system also has two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff contains a sequence of eighth notes, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The piano staff contains a sequence of chords and eighth notes, starting with a bass clef and a 7/8 time signature. A double bar line and a repeat sign are located at the end of the second system.

Приклад 9.

Починаючи з 180 т. можливе невелике *piu mosso*. Музика цього епізоду стає все більше настирливою та помітно веде до ще одної кульмінації в 197 т. В 193 т. довгий каденційний пасаж в партії фортепіано виконується дуже вільно, *rubato* (за словами самої композиторки).

В кульмінації (197 т.) повертається тематичне зерно, з якого зародилася музика сонати. Тема розгортається методом діалогічності – в неї помітно врістає тематизм попереднього матеріалу. Як і на початку сонати, восьмі ноти виконуються дуже сухо (прикл. 10). З 218 т. знову буде доцільним виконання *piu mosso*, яке приведе до завершення епізоду і переходу до флейтової каденції. Останні завершальні акорди епізоду виконуються дуже різко, *marcatissimo*.

Приклад 10.

Образно-сміслова кульмінація сонати міститься в останньому розділі *Lento*, який побудований на тематизмі *Andante semplice* (прикл. 11). За словами композиторки, емоційний стан цього розділу наповнений певною втомою, безсиллям. У постійних висхідних ходах, після яких завжди виникають низхідні, переважає простота, наспівність та сум. Виконавцям слід звернути увагу на ліги, які виконують роль фразувальних (як і в *Andante semplice*). Акорди в лівій руці в цьому розділі досить широкі, що змусить більшість виконавців їх «ламати», але бас доведеться потім брати беззвучно для можливості зміни педалі на наступному акорді. А в 234 т., де бас залігований до кінця такту, краще мінімально змінювати педаль протягом такту, намагаючись продовжити звучання басу.

Приклад 11.

Форшлаги в 244-245 тт. виконуються швидко та чітко, без апікатурної підміни. З 249 т. *PP* відноситься до акордів, а підголосок у верхньому регістрі по звучанню дуже світлий та ясний. Це також стосується фортепіанних реплік у 254-255 тт.

В лаконічності сонати для флейти та фортепіано Богдани Фроляк концентрується глибина образно-емоційного наповнення. Одночастинна соната тримає в напрузі виконавців, а слухачам дає змогу «прожити» цілий спектр зворушуючих станів тривоги, суму, любові, вдячності, радості. Технічно-виконавська цінність твору збагатить репертуарний арсенал високопрофесійного музиканта. Створення інтерпретації сонати для флейти та фортепіано Б. Фроляк розширить розуміння та погляд на сучасну українську камерно-інструментальну музику та розвине комунікаційні ансамблеві навички виконавців.

Висновки

Українська музика ХХ ст. є віддзеркаленням національної ідентичності та її еволюції, що демонструє її зміни під впливом часу і подій. Українська музика є живим свідченням того, як музичне мистецтво може втілювати та передавати глибинні ментальні та духовні цінності нації, залишаючись актуальним та зрозумілим для наступних поколінь.

Світ української національної ментальності у фортепіанній та камерній музиці ХХ ст. – це унікальне поєднання традиційної народної культури та сучасних музичних течій. Передаючи через музику глибокі почуття та життєві враження свого народу, українські композитори відобразили унікальні національні особливості ментальності українців, що відзначило період ХХ-початок ХХІ ст. особливим багатством та різноманіттям музичних ідей та знахідок. Одним з головних елементів композиторської творчості є використання народних мотивів, які віртуозно вплітаються у складні музичні структури, створюючи неповторні звукові картини.

Українські композитори ХХ-початку ХХІ ст. – В. Сильвестров, О. Щетинський, Б. Фроляк – стали справжніми «провідниками української душі» у світі фортепіанної та камерної музики. Їх твори, що містять інтонації українського фольклору та мелодії народних пісень, поглиблюють розуміння та відчуття національної ментальності. Водночас, вони не боялися експериментувати з формами та техніками, збагачуючи музичний ландшафт новими гармонійними та ритмічними рішеннями. Ці композитори в своїх творах передали відчуття безкрайнього простору української природи, що завжди було важливою складовою формування української ментальності.

Соната для флейти і фортепіано Богдани Фроляк є визначним зразком сучасної української академічної музики, яка відображає національний менталітет через поєднання традиційних і сучасних елементів. Композиторка використовує фольклорні мотиви, що дозволяє передати колорит української

культури та глибину народної душі. Структура сонати демонструє характерну для української музики мелодійність і емоційну насиченість, що допомагає слухачам зануритися в національно-ментальне світосприйняття.

Список використаних джерел

1. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. 286 с.
2. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття : навч.-метод. посіб. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.
3. Лисий І. Я. Філософська і мистецька культура. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 368 с.
4. Ніколаї Г. Ю. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ ст. // *Ars Inter Culturas*. 2010. № 1. С. 121-132.
5. Охїтва Х. М. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 38. Рівне, 2021. С. 101-106.
6. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 17 с.
7. *Українська душа* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Л. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.