

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ЗВУКООБРАЗ ФЛЕЙТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ**

Виконав:
студент 2 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Флейта»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ШУМЕЙ Олег Романович
.....

Науковий керівник:
канд. мистецтвознавства,
професор
ПАВЛЕНКО Олена Федорівна

Рецензент:
доктор філософії Ph.D
старший викладач кафедри
духових та ударних інструментів
Максименко Лілія Василівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ФЛЕЙТОВА МУЗИКА: НАУКОВІ РОЗВІДКИ ТА ПЕРШІ ЗРАЗКИ ТВОРІВ.....	5
1.1. Інструмент флейта у наукових розвідках та в сучасному флейтовому репертуарі.....	5
1.2. Специфіка трактування флейтових творів у спадщині Ж. Колодуб: ліризм та фольклоризм як засоби творення звукообразу інструменту.....	8
РОЗДІЛ 2. РОМАНТИЗМ ТА СУЧАСНІСТЬ ЯК ОСНОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЕКСОПНУВАННІ ФЛЕЙТОВОГО ТЕМБРУ.....	15
2.1. Сучасне композиторське письмо Л. Дичко на прикладі флейтових творів української авторки.....	15
2.2. Класико-романтичне трактування флейти у Концерті В. Губаренка.....	20
РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІЧНА ТА ЖАНРОВА ТЕМАТИКА У СУЧАСНОМУ ФЛЕЙТОВОМУ РЕПЕРТУАРІ.....	24
3.1. Експозиція флейти у творах В. Камінського в символічному амплуа.....	24
3.2. Жанрове трактування флейтового тембру у композиціях О. Яковчука...	29
ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	36
ДОДАТКИ.....	40

ВСТУП

Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексно вивчити, проаналізувати та відвести підсумки, яким чином інструмент флейта позиціонують українські композитори у своїй творчості. Традиційний образ, який викликає інструмент в більшості випадків апелює до пасторальності, зображальності, граціозності і танцювальної характеристики інструменту. Поруч з тим, флейта є набагато глибшим, змістовнішим і може виконувати функцію драматургічного осередка, символічного образу або комплексу образів, головного героя та співучасника вагомих подій. Доволі нечасто її тембр та звукообраз у сучасних наукових дослідженнях розкривається саме з вектору багатогранності, колористичності, універсальності в стилях, напрямках, течіях, композиторських прийомах та методах.

Головна мета даного дослідження: виявити та дослідити флейтову творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Згідно з поставленою метою, виникає **ряд завдань**, які необхідно вирішити для опрацювання даної проблеми, а саме:

1. **Дослідити** флейтовий репертуар сучасних українських композиторів.
2. **Виявити** специфіку втілення звукообразу інструменту флейта у сучасних творах митців
3. **Провести** підсумки, яким чином, за допомогою яких музично-виразових засобів сучасні українські композитори використовували інструмент флейта да втілення своїх авторських задумів.

Об'єкт дослідження: український флейтовий репертуар кінця XX – початку XXI доби.

Предмет дослідження: Флейтові твори Ж. Колодуб, Л. Дичко, В. Губаренка, В. Камінського та О. Яковчука.

Джерельна база дослідження сформулювалась біографічних даних про українських композиторів, матеріалів інтерв'ю, згадок, аудіо- та відео-записів флейтового виконавства.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу флейтового виконавства, було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження флейтового мистецтва, позиціоновано у творчості українських композиторів; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо-, відео- матеріалів, що містять виконавські особливості флейтової інтерпретації; *компаративний*: при порівнянні прийомів, способів, методів та підходів у флейтовому виконавстві,

Результати наукового дослідження та практичне застосування можуть бути використані при освоєнні мистецтва гри на інструменті флейта в контексті навчання у музичній школі, музичному училищі та вищому спеціалізованому навчальному закладі; на спеціальних уроках з флейтового сольного, дуєтного та ансамблевого виконавства; на уроках історії сучасної української музики; на заняттях з методики викладання флейтової гри у навчальних закладах різного рівня акредитації.

Наукова новизна роботи полягає у спробі зробити комплексне дослідження, котре б містило позиціонування інструменту флейта та її звукообразу в різноманітних амплуа у творчості українських композиторів.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Інтерпретація флейтових творів», «Флейтовий дует», «Концертмейстерський клас», «Спеціальний клас», «Камерний ансамбль», «Історія сучасної української музики та виконавства».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Список використаних джерел складає 56 одиниць літератури.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ФЛЕЙТОВА МУЗИКА: НАУКОВІ РОЗВІДКИ ТА ПЕРШІ ЗРАЗКИ ТВОРІВ

1.1. Інструмент флейта у наукових розвідках та в сучасному флейтовому репертуарі

Флейтове мистецтво у складі композиції, виконавства, стилістичних тенденцій та педагогіки, взаємозв'язків загальноєвропейських та українських з усіма сукупними традиціями на сьогоднішній день експоновано у наукових працях різних вітчизняних дослідників. Серед найвизначніших постатей варто назвати Я. Верховинця, А. Карпяка, В. Громченка, М. Перцова, В. Качмарика. Аналізом флейтових творів сучасних авторів займалися З. Ходан та О. Павленко, а теоретичну проблематику та еволюційні жанрові процеси яскраво висвітлені О. Комендою, І. Туковою та С. Салдан.

Музичні композиції для флейти виникають, фактично, у той самий історично-мистецький період, як і сам інструмент. В контексті еволюційних процесів, що відбувались з ним, органологія сповнена великою кількістю різновидів, відповідно, широта використання флейти в музичному мистецтві – також зростала. Необхідно зазначити, що з плином часу інструмент поступово проникає у велику кількість академічних та сучасних жанрів. Такі регулярні музичні процеси, на думку окремих дослідників, сприяють актуалізації теоретичних та практичних питань музикології в аспекті систематизування і каталогізації флейтових творів [12].

Серед усіх духових, та й в цілому, музичних інструментів, флейта була однією з перших, котру винайшла людина. Виконавство на цьому інструменті все більше популяризується, тому він поширений в академічному, народному, аматорському та естрадному музичному мистецтві: від участі у невеликих ансамблях, оркестрах – до сольних номерів та індивідуальних концертів. Вітчизняний дослідник А. Карпак, до прикладу, зазначає, що місце флейти в українському музичному мистецтві є особливим, адже культурна історія і практика виконавства на духових інструментах є досить давньою [13, с.15–22.], Про це говорить й інший науковець, А. Кушнір, стверджуючи про

наявність спадкової традиції у вітчизняному флейтовому виконавстві [21, с. 204–207]. Саме тому, дослідження та систематизація флейтових творів на сьогодні є актуальною у роботі українських та зарубіжних науковців.

Можна погодитись і з думкою іншого музикознавця, Громченка В., котрий зазначає, що жанр, в якому написаний твір, в подальшому окреслює його подальше функціонування. Дане твердження варто враховувати з точки зору позиціонування варіабельності жанрів у спадщині різних композиторів в залежності від історичного контексту. Тут же, можна прослідкувати і закономірну зміну технічних характеристик інструменту, його виконавську специфіку, ансамблевий склад, де експоновано флейту [6, с. 122–126].

В цілому, як на теренах нашої держави, так і у світі, флейта використовується не лише у своєму традиційному класичному вигляді, її поперечний різновид, а й такі зразки, як блокфлейта, окарина, а дослідник М. Перцов називає ще вістл, кену та лоу-вістл [26]. Поява нових, сучасних різновидів інструменту багато в чому завдячується композиторським пошукам ХХІ доби, коли митці прагнуть не лише використовувати нові техніки та способи звуковидобування, а й тембральний потенціал все нових інструментів, адже, саме нові звучання здатні максимально реалістично відобразити навколишню дійсність. В цілому, необхідно підсумувати, що флейта знаходиться в контексті свого постійного конструктивного розвитку і вдосконалення.

В Україні флейтове мистецтво формувалось та еволюціонувало доволі нерівномірно на усій її території, попри цей факт, представники різних локальних шкіл здійснювали величезну клопітку педагогічну та виконавську роботу. Зокрема, у Київській консерваторії варто згадати постать І. Михайловського та О. Химиченка, в Одесі – мистецьку роботу здійснювали О. Протас, Л. Роговий, Я. Ковлер та інші [37, с. 109–113].

Важливо, що у дисертації львівського виконавця та дослідника, А. Карпяка, зокрема, можна віднайти історичну інформацію про позиціонування флейтового мистецтва у Львові, адже, свою наукову працю митець будує на

його позиціонуванні у XIX та XX добу. Автор зазначає вагомі етапи та періоди львівського флейтового виконавства, зокрема, його розквіт наприкінці XVIII та на початку XIX доби, вказуючи прізвище М. Яцковського; надалі – творчість вихідців зі Львова – Франца і Карла Доплерів, окреслює їхню роль у формуванні флейтового мистецтва міста; пізніше – у хронологічній прогресії визначає вагомі персоналії, педагогіку та репертуар до сьогоденних днів. [13, 15–22]. Дана праця дуже позитивно вплинула на подальший розвиток львівського, та й всеукраїнського флейтового виконавства, адже, розкрила багато раніше невідомих сторінок історії, таким чином, проливаючи світло і для майбутніх наукових досліджень.

Аналіз сучасної флейтової спадщини дозволяє стверджувати, що, між композитором та потенційним виконавцем проходить постійний комунікативний процес. Свого, часу, музикознавці висловлювали думку щодо поняття жанру та його позиціонування у творах XX та XXI доби. Зокрема, в сучасному музичному, а конкретніше, і у флейтовому мистецтві, термін «жанр» позиціонується вагомим музично-виразовим засобом, адже, він активізує усі свої практичні функції в конкретному творі, попередньо окреслює зміст композиції та передбачає наявність конкретних засобів в своїй потенційній експозиції [5, С. 143].

Оригінально до жанру інструментального концерту підійшли В. Губаренко, Є. Станкович, І. Щербаков, О. Безбородько, втілюючи власні композиторські бачення, апелюючи до класичного жанру та висвітлюючи своє індивідуальне трактування. Оригінальним зразком постає і «дивертисмент» А. Штогаренка. Апеляції до української джазової музики дозволяють стверджувати, що флейтове виконавство тут також є затребуваним. До прикладу, українським джазменам імponує флейта Пана, класичний зразок поперечної флейти, блокфлейта та сопілкові різновиди. Незважаючи на пізніший факт опанування джазового флейтового виконавства українськими музикантами (в порівнянні із західно-європейськими), інструмент досить

активно увійшов в український мистецький простір, отримуючи все нові та нові практичні перспективи – на думку музикологів [27, с. 312–316].

Дуже важливим чинником в еволюційних процесах флейтового мистецтва відіграв той факт, що композиції для інструменту соло все частіше починають актуалізовуватись у спадщині вітчизняних авторів. Якщо, ще донедавна, сольні твори були присутні тільки у Лесі Дичко, то сьогодні, в рамках проєкту The Solo Flute Project, що проходив недалекого 2009 року, спеціально для заходу були написати твори О. Серовим, О. Шмураком, А. Аркушиною та О. Безбородьком [27, с. 312–316]. Поруч з тим, для популяризації цих творів та введенні їх в активну виконавську практику сучасного флейтиста, виявляється однієї експозиції в сучасному проєкті – замало, саме тому, кожен фестиваль чи будь-яка інша мистецька подія, наукова розвідка, та просування нотного тексту в мережі – на сьогодні постають вагомими складовими елементами для розвитку флейтового виконавства ХХІ доби.

1.2. Специфіка трактування флейтових творів у спадщині Ж. Колодуб: ліризм та фольклоризм як засоби творення звукообразу інструменту

Основною прерогативою сучасного флейтового репертуару постає широке жанрове коло, використане українськими композиторами. Тож, це твори великої та малої форм, стилізація барокових тенденцій й данина сучасності, популяризація виконавцями в Україні та поза її межами. У кожному флейтовому жанрі з точки зору індивідуального аспекту передбачений певний сюжет, композиція, стилістичні ознаки, завдяки чому розкривається основний зміст твору відносно жанрової приналежності. Цілком закономірно, що, згідно традицій інструментальної музики, що почали

своє активне формування за часів віденського класицизму та у контексті сонатно-симфонічного циклу (соната, симфонія, квартет, концерт), саме останній, поруч з сонатою та фантазією отримав найбільшу популярність у композиторській практиці, відповідно, і у виконавській.

Починаючи з періоду творення віденських класиків, Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена, автори наступних епох у різних країнах створювали композиції у конкретних жанрах, з притаманними виключно їм загальним структурним, формотворчим, змістовим, тональним та образним принципам. Серед різноманітних жанрових форм в інструментальній музиці з супроводом все більшого поширення отримує поема. Якщо апелювати до минулого, то, варто звернути увагу на первинну появу жанру у вигляді симфонічної поеми в творчості **Ференца Ліста (1811-1886)**. Зокрема, він є автором тринадцяти зразків композицій цього жанру [41]. Надалі, композитори-романтики відкрили шлях для поемних музичних жанрів для певних інструментів, серед яких скрипка та фортепіано були одними з перших.

Зацікавленість до жанру інструментальної поеми у репертуарі для флейти також виникає у деяких композиторів, зважаючи на відсутність достатньої спадщини, написаної саме для цього інструменту та прагненні розкрити специфіку жанру. До тонкощів інструментальної поеми в її структурному, формотворчому та образно-змістовному плані 1965 року звернулася українська композиторка **Жанна Колодуб (р. н. 1930)**. Багатогранна та різнопланова мисткиня, авторка балетів, сюїт, кантат, інструментальних творів, написала їх левову частку для великої кількості інструментів, охоплюючи, фактично, усю струнну та духову групу. Ймовірно, таким чином композиторка прагнула заповнити нішу відсутніми композиціями, та акумулюючи свою творчість саме в дане русло.

«**Поему**» слід віднести до ранньої творчості композиторки, що створена для інструменту в супроводі камерного оркестру або ж – фортепіано. З точки

зору М. Черкашиної-Губаренко, це твір складає контраст між ліричним образом та примхливим скерцозним епізодом [33, С. 9].

Перший розділ. Moderato. Має структуру періоду повторної будови, при тому, що друге речення отримує певні варіативні видозміни. Основна тема написана в тональності As-dur, і розпочинається її виклад двома тактами вступу у супроводу. Слід зазначити, що перші такти у партії фортепіано одразу налаштовують на лірично-меланхолійний настрій, що цілком відповідає зазначеному розповідному жанру поеми. Почергові зміни мажоро-мінору ще яскравіше розкривають мрійливий образ, а сама мелодична лінія нагадує інтонації ліричних протяжних пісень. Див. **Приклад 1.**

Друге речення структурної побудови поеми, ніби розширює її лірично-образний розвиток, адже, авторка пропонує виклад основної теми на октаву вище, відповідно, задіюючи високий тембровий регістр інструменту. Мелодія насичується варіативним та секвентним розвитком, масштабується фортепіанний супровід. Присутність національного колориту у Moderato композиторка досягла завдяки використанню ладів народної музики (лідійського, дорійського).

Середній розділ, **Tranquillo**, як і належить функціоналу, має зовсім інший характер, скорцозний, граційний. Метричні зміни відбуваються як у партії супроводу – вона насичується гамоподібними позиційними пасажами, так і у соліста: флейта виконує лаконічні скерцозні поспівки на стакато, а надалі розвиток переходить у фольклорне русло, де мелодика нагадує коломийку. Див. **Приклад 2.**

Асоціативне сприйняття з українським мелосом Ж. Колодуб сформувала завдяки роботі з інтонаціями та метроритмікою – вона насатила мелодичну лінію кварто-квінтовими тиратами, орнаментальними зворотами, народними ладами. В комплексі, такі прийоми відсилають не лише до архаїчних джерел, а й до імпресіоністичної музики. Активний розвиток середнього розділу

призводить до лаконічного каденційного епізоду, після чого – наступає реприза.

В цілому, можна засвідчити, що «Поема» синтезує в собі елементи неофольклору, імпресіонізму, та, навіть, джазовість. У творі Ж. Колодуб вдало поєднані класичні структурні форми, індивідуальне композиторське мислення та пантеїстично-імпресіоністична тематика. На сьогодні, «Поема» отримала свої різнотипні експозиції завдяки багатьом вітчизняним флейтистам, зокрема, Є. Ганіну, В. Турбовському, А. Когану, Ю. Шутко, та іншим. Проте, першим, хто виконав цей твір, був О. Кудряшов. Задля розкриття усієї глибини образів твору Ж. Колодуб – варто здійснити порівняльну інтерпретацію двох різнопланових виконавців, до прикладу, Антона Кушніра та Юрія Шутко.

Антон Кушнір, сучасний флейтист з Чернігова, розпочинає твір у зазначеному темпі *Moderato*, проте динаміка, обрана виконавцем, не зовсім відповідає ремарці *mf* [17]. Поруч з тим, Юрій Шутко, соліст національної філармонії України, обирає при виконанні цього твору значно повільніший темп, відповідно, кожна з тривалостей звучить значно довше, і загальна мелодична лінія – більш легатна [18]. Також, слід зазначити, що київський флейтист використовує чіткішу атаку звуку з перших нот проведення основної теми – це робить її особливо ліричною, виразною і, навіть, пантеїстичною.

В цілому, перший розділ у А. Кушніра, фактично, виконаний в одноплановій динаміці, як *тенуто*, та і *рітенуто*, виражені досить неяскраво. При виконавстві мелодії у високій теситурі виникає деяке враження інтонаційної нечіткості. Слід зазначити, що обраний Ю. Шутко повільний темп передбачає витримку усіх нот довгих тривалостей та грамотний розрахунок дихання. Зважаючи на ці складнощі, флейтист ще й варіює внутрішньотактову динаміку – це вказує на його професіоналізм і тонке відчуття поємності. Також, цей флейтист дуже вдало підкреслює альтерації, розставляючи правильні акценти.

В інтерпретації Tranquillo складається враження, ніби обидва виконавці «помінялись місцями» - у Ю. Шутко цей розділ звучить в швидшому темпі, стакато – чітке, акцентоване, з правильною подачею звуку та лаконічними тривалостями, епізод, де у тріолі вміщено дві шістнадцяті та восьмі – у грі київського флейтиста бездоганно відчekanені, акцентовані, метрично чіткі, сконцентровані та артикуляційно виконані. Див. *Приклад 3*.

В цілому, можна узагальнити, що в середньому розділі Ю. Шутко демонструє свою нову виконавську грань – вміння досконало виконувати не лише кантилену, а й скерцозні епізоди. Інтерпретація А. Кушніра не справляє такого яскравого враження, адже зазначене у нотах стакато флейтист виконує як нон легато, тріолі не вирізняються артикуляційною чіткістю, також, іноді, виконавець не дослуховує тривалість довгих нот, ніби, «кидаючи» їх. Тобто, весь середній епізод не фігурує в його експонуванні яскравим протиставленням до крайніх розділів, а, лише, видозмінний за зовнішніми характеристики прискореного темпу та метроритміки.

Ще одним яскравим зразком творчості для флейти Ж. Колодуб, де специфічним чином експоновано фольклорні джерела – постає твір «Слов'янське коло». Ця циклічна п'єса сповнена яскравих художніх образів, багатою звуковою палітрою, щира та насичена почуттям, і усе – з фольклорним колоритом. У творі рондоподіної форми, фактично, кожен наступний епізод – це новий яскравий зразок не лише з українського, а й фольклору сусідніх країн. Зокрема, тут можна розгледіти і коломийку, і жартівливу пісню, аркан.

Виконавство цієї п'єси потребує неабиякої музичної реакції, адже, каскад швидкої зміни темпів, інтонаційної основи, характерів, образів, метрики – потребує від музиканта оперативного творчого переорієнтування, задля того, аби не втратити загальну цілісність. Однією з найяскравіших інтерпретацій цього твору, котру можна віднайти в якісному аудіо- та відео- записі, необхідно назвати також виконавства Ю. Шутко [19]. Для проведення

порівняльного виконавства було обрано один із сучасних записів львівської випускниці ЛНМА – Наталії Кожушко [45].

Різниця у виборі темпів – це найперше, що впадає у вічі під час аналізу двох інтерпретацій, відповідно, безліч інших виконавських аспектів – також різнитиметься. Зважаючи на фольклорно-танцювальну основу п'єси, на що сама авторка вказує у програмній назві твору, бачення Ю. Шутко постає більш органічним у темповому виборі. Першій темі передує лаконічний вступ у партії фортепіано, що одразу задає темп і характер українського жвавого танцю в манері коломийки, після чого – вступає соліст. Див. *Приклад 4*.

Основна технічна складність постає в бездоганній артикуляції та правильно розподіленому диханні, задля того, аби фрази були витримані у часі – цього майже стовідсотково досягає Ю. Шутко. Також, важливим виконавським моментом є витримка фольклорного характеру, дотримання образності та відтворення елементів, типових музичному мелосу – синкопи, акцентуація, різка зміна тривалостей з дрібних на довгі та навпаки. Ще одним моментом, закладеним у твір композиторкою – є перехід теми від партії соліста – до супроводу, саме тому, необхідно тонко «відчувати» ці межі. З усіма труднощами Ю. Шутко досить вдало справляється, зважаючи на колосально швидкий обраний темп і характер виконання.

Н. Кожушко, в свою чергу, обирає образно-емоційне трактування «Слов'янського кола»: дещо помірний темп, чітке, обдумане інтонування, вибудова ліричних ліній, проте, у її грі – відсутність прямої, аналогії з народними жвакими танцями – лише опосередкована. З іншого боку, апеляції до моцартівської стилістики, інтонаційно розташовані від ц.4 – флейтистка виконує бездоганно. Див. *Приклад 5*.

Також, Н. Кожушко дуже наспівно та лірично виконує народну пісню гуцулів, інтонації котрої закладено в наступному елементі музичного матеріалу.

Загалом, необхідно зауважити, що обраний швидший темп буде більш точно та влучно відтворювати танцювально-образний характер танців. Також, не слід забувати, що увесь комплекс образів п'єси необхідно з'єднати в своєрідне коло, незважаючи на відмінність музично-тематичного матеріалу. На шляху потенційного виконавця, окрім швидкого темпу, дрібних тривалостей та оперативної зміни образів, постає велика кількість авторських ремарок, як гліссандо, алларгандо, сфорцандо, фрулято, також, нотний текст сповнений коротких форшлагів, тремоло, синкопованого ритму, частоті зміни метрики, тощо.

Тобто, насичений музично-виразовими засобами твір, оригінальна інтонаційна фольклорна основа та швидкий темп – потребують від флейтиста неабиякого професіоналізму у відтворенні загального образу, контролі дихального, артикуляційного та інших виконавських процесів.

РОЗДІЛ 2. РОМАНТИЗМ ТА СУЧАСНІСТЬ ЯК ОСНОВНІ СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЕКСОПНУВАННІ ФЛЕЙТОВОГО ТЕМБРУ

2.1. Сучасне композиторське письмо Л. Дичко на прикладі флейтових творів української авторки

Творчий доробок для флейти сучасної української композиторки, *Лесі Дичко (р. н. 1939)* складають лише два твори, попри це, в українському композиторському доробку для цього інструменту, вони експонують черговий еволюційний щабель. Мисткиня не лише здійснила свій особистий внесок у розширення флейтового репертуару такими творами, як «Поема» та «Партита», а в унікальному екземплярі представила єдині сольні зразки ХХ доби.

Перше, що вражає у розгляданих творах – це знання української авторки усіх сучасних тонкощів роботи західно-європейських композиторів в контексті новітнього підходу до потенційно флейтового репертуару та експериментальне трактування звуковисотності, звуковидобування, сучасних виконавських ефектів. Тобто, якщо раніше, в романтичну добу композитори експонували на першому плані флейтовий мелодизм, легкість, повітряність та віртуозне виконавство, то сучасні зарубіжні, а з аналізу творів Л. Дичко – індивідуально українські автори першочергово виводять флейтове виконавство на якісно новий рівень, розширюючи образну та ідейну палітри та використовуючи новітні виконавські прийоми.

У своїх двох флейтових творах раннього творчого періоду мисткиня зосереджує камерну стилістику з інтимністю висловлювання, використовуючи мінімум виражальних прийомів і засобів, проте, кожен з них постає важливим та функціональним. Як «Поема» так і «Партита» насичені рисами, притаманними вокальним творами, зважаючи на прихильність композиторки до цього музичного спрямування. Флейтові композиції інтонаційно пластичні, наділені особливою гнучкістю. Також, у них прослідковується емоційно-узагальнений програмний різновид, на думку дослідників творчості Ж.

Колодуб [3, С. 7]. Авторка, радше, намагається передати своїми творами основну суть та настроєві реакції людської душі, та не звертається до відвертих описів і зображень.

«**Поема**» для сольного виконання флейтою розкриває події Голодомору 1032-1933 років, вчинених радянською владою на території України. Завдяки зверненню до цього жанру, авторка, за прикладом інших композиторів ХХ доби, відкриває для себе свободу вислову, вдало скомпоновану з індивідуальним композиторським письмом. Зі слів самої композиторки, в основі твору стоїть протиставлення темної та світлої сили [7, С. 64], Тричастинну форму Л. Дичко трактує у повній свободі музичного вислову, надаючи перевагу розвитку наскрізного зразка.

Andante, вона ж, **Перша частина**, містить лаконічний виклад теми, що в процесі свого розвитку – заповнює увесь розділ. Тут авторка використовує, фактично, двотактовий інтонаційний зворот, і кожне наступне проведення змінюється в інтонаційному, інтервальному, діапазонному, метроритмічному викладах. Основною складністю для флейтиста постає витримка емоційного стану цієї частини, тобто технічно-віртуозний план тут знаходиться в якості фону, а першочергово необхідно відчувати настрій, пригнічено-трагічний стан людської душі.

Див. *Приклад 6*.

Надмірна кількість фермат, логічні зупинки, часті інтонаційні повтори з альтерованими видозмінами, трелі, довгі та короткі форшлаги, швидка зміна динаміки – це основні труднощі цього розділу. Саме тому, для грамотного відтворення образного змісту виконавець повинен бути професіоналом і не задумуватись над постановочними елементами, як дихання та артикуляція – ці складові просто необхідно контролювати.

Другу частину, Vivace, умовно можна назвати квінесенцією труднощів для флейтиста. Розпочинається частина з пульсуючих повторів на одній ноті, що асоціюється з невідворотністю ситуації, певним, «тихим фатумом», після

чого, використовуючи короткі «вистрілюючі» форшлагги – з’являється, ніби різнобарв’я можливих страждань – настільки колористично композиторка зображає темряву і зло.

Див. *Приклад 7*.

Л. Дичко бере за основу в цій частині пульсуючі ноти на одній звуковисоті, далі – поступеневий рух з альтерованими форшлагами, а потім – наспівні мелодизовані швидкі тріолі, котрі звучать як «знущення» в цьому хаосі болю та страждань. Необхідно зазначити, що в цій частині усі пекельні муки українців, котрі пережили Голодомор – втілені найточнішим чином. Стакато, тритони, швидкий темп, фрулято та глісандо – усе це складає комплекс інтонаційно-образних складностей для виконавця. Флейтист повинен контролювати і технічно досконале виконавство, і втілення непростого, трагічного образу. До усіх складнощів додається ще різка зміна теситури в комплексі зі змінами динаміки.

Andante dolce з усіх частин є найменшою. Безумовно – це трагічна розв’язка, невагомість. Таким чином композиторка представила моменти, що існують поза часовими рамками. Тема Третьої частини побудована на інтонаціях Першої, проте, з використанням елементів «ракоходу». Задля досягнення максимально позачасового ефекту, Л. Дичко задіяла флажолети з музичного матеріалу Першої частини, проводячи, таким чином, логічну змістовну арку. Див. *Приклад 8*.

Флейтове виконавство заключної частини потребує від музиканта чималої емоційної та професійної витримки – задля передачі образу. Складнощами постає гра трелі на ферматі, після чого, необхідно правильно прорахувати коротку паузу, часті альтерації в поєднанні з тріолями та форшлагами, ррр, активні зміни динаміки, темпу, щотактової метрики, флажолети у високій теситурі.

Ще одним сольним твором для флейти Л. Дичко – є «**Партита**», яка зосереджує в собі абсолютно еволюційні тенденції в сучасному музичному

мистецтві не лише в гатунку композиції, а й в образно-емоційній сфері. Починаючи з ХХ доби, барокова партита набуває нових трактувань: якщо попередньо вона експонувала проторенесансні поліфонічні уявлення, релігійний та міфічний світогляд, то поступово жанр набуває індивідуального музичного трактування та характеристик гомофонно-гармонічного стилю. В українському композиторському арсеналі вперше партита з'являється у творчості М. Скорика. Митець написав зразки композицій для колективів різного складу, прагнучи експериментувати з тембрами, структурою, komponуючими жанрами, використовуючи оригінальні та новаційні способи творення та мислення в цілому [11, С. 113].

Аналіз композиторської творчості Л. Дичко дозволяє стверджувати, що багато з її циклічних творів містять структурні або ж, стилістичні принципи у творах, близьких до партити. Зокрема, це можна спостерігати у хорових Фресках.

«Партита» складається з п'яти частин, зокрема, Перша частина, «Інтрада» - це – своєрідна інтродукція, вступ до основної частин. Тут композиторка надала перевагу нижньому флейтовому регістру. Серед інтерпретаційних труднощів – зустрічаються часті паузи, котрі необхідно грамотно витримувати, довгі ноти (також «дослухати»). У вступному розділі Л. Дичко активно використовує низький флейтовий регістр, що, апріорі, нетипово для класичної виконавської практики, саме тому, кожну ноту флейтисту необхідно «визвучити». Тут же, зустрічаються часті паузи, які необхідно витримувати, довгі ноти – щоб звучали при динаміці *p*, грамотно розставити акценти всередині лаконічних поспівок, образно відтворити «колоподібні звучання», після чого – здійснити плавний перехід в середній діапазон інструменту. Перша частина насичена частими повторами на одній ноті, також – поступеними рухами в чергуванні поступеними повторами (прагнення авторки наголосити увагу на незворотності цього образу) – тут слід звернути увагу на дрібні тривалості, метрику, задля вірного розподілення

дихання. Також, тут вперше композиторка використовує трелі. В цілому, образність даного вступного розділу нагадує середньовічну стилістику.

Другий розділ має назву «**Рондо**» - одразу формуються асоціації з жанром і формою барокової та класичної музичної епохи. Тема-рефрен є доволі лаконічною, проте, вона є складною в аспекті артикуляційної та інтонаційної чіткості, а також образного відтворення. В якості епізодів авторка вміщує музичний матеріал на основі фольклорних інтонацій етноспадщини різних народів. «**Діалог**» - таку назву має Третя частина «Поєми» - це лірична, поемного типу, розспівна мелодія широкого діапазону, побудована з окремих фраз. У цьому розділі важливою є передача образності, та діалогу кількох людей, що можна зрозуміти за використанням теситури та типі викладу фраз.

Передостанню частину циклічного твору Л. Дичко надає програмної назви «**Варіації**», це передбачає форму розділу. Зовсім іншим настроєм наділена ця частина, зокрема, танцювальним, грайливим настроєм у середній та високій флейтовій теситурі. Головне в цій частині – витримати скерцозний настрій, який відсилає до барокової та класичної епохи. «**Монолог**» завершує флейтову «Поєму». Тональні глісандуючі «ковзання», вібрато, оригінальна сучасна образність, фрулято, пронизливі високі звучання на *f* та *ff* викликають неоднозначні неприємні слухові відчуття.

Формується таке враження, що Рондо та Варіації – ніби вирвані з давнього музично-історичного контексту, у той час, як Діалогу, Монологу та Інтраді притаманні цілком сучасні характеристики. Діалогічність Партити, котру необхідно втілити флейтисту, виражена на рівні інтонацій, стилістики, композиційних складових. Окрім основних технічних труднощів – перед музикантом стоїть завдання відображення різнотипних образних сфер.

Отже, флейтові сольні композиції Л. Дичко на сьогодні презентують черговий етап в репертуарній еволюції інструменту. Обидва твори наближають українське флейтове виконавство до західно-європейського. Авторські твори наділені цілісним композиторським письмом, і, як представниця нової фольклорної хвилі, мисткиня наділяє композиції

фольклорними елементами. У розглянутих флейтових творах композиторка використала ритмічну свободу, ладову варіантність, наситила танцювально-пісенними інтонаціями та сучасними музично-виразовими засобами.

2.2. Класико-романтичне трактування флейти у Концерті В. Губаренка

Віталій Губаренко (1934-2000), яскравий представник сучасної музично-культурної традиції, експонує харківську композиторську школу. Митець закінчив консерваторію в рідному місті і в 1961-1972 рокам став викладачем у своїй альма-матер. Окрім викладацької діяльності в цей період його творчості з-під пера майстра виходять твори різноманітних жанрів, зокрема, опера, балет, два перші симфонії, моноопера, камерна симфонія, концертино для струнного оркестру, та, звісно, флейтовий **Концерт оп. 10**.

Необхідно сказати, що написання даного твору має свою традиційну історію в аспекті такого частого явища, як творчі контакти «композитор-виконавець». У амплу виконавця був Олег Кудряшов, відомий тогочасний флейтист, котрий долав усі виконавські стереотипи, виводячи флейтове виконавство на зовсім інший, європейський рівень.

Прем'єрне звучання Концерту пройшло 1965 року, в Донецьку. Зважаючи на той факт, що твір відноситься до ранньої спадщини митця, він сповнений новаторських рішень, чим і постає цінним не лише в контексті реформування флейтового репертуару, а й для даного магістерського дослідження, де шукаються та аналізуються позиціонування флейти у творчості композиторів. Перш за все, такі рішення митець застосовував до форми, гармонії, тонального плану та інтонаційного тематизму [9, с. 52].

Перша частина, написана в складній тричастинній формі, складається з двох контрастних тем, і для кращого розуміння не настільки формотворчих, як суто флейтових, виконавських тонкощів, втілених композитором, варто проаналізувати інтерпретацію одного з кращих вітчизняних флейтистів, Дмитра Кузьміна [2].

Специфіка основної теми в тому, що автор переносить її і до Третьої частини, формуючи, таким чином, своєрідну тематичну арку. Див. *Приклад 9*.

На початку тема звучить у соліста, автор проводить її двічі: лірично-меланхолійне звучання, довгі ноти, об'єднані лігою у фрази, плавна альтерована мелодія, що апелює до народних тужливих пісень – це основні характеристики теми. Серед труднощів для флейтист постає, фактично, лише прораховане грамотно дихання, щоб звучало кожне закінчення фрази та внутрішньофразова динаміка. Основну тему автор проводить сім разів, що свідчить про певний монотематизм. Необхідно зазначити незвичайну красу оркестру В. Губаренка: він звучить повно, тембрально насичено, формує асоціації з романтичними симфонічними творами Й. Брамса, проте, наділений зворотами, типовими українській музичній мові.

Друга тема має протилежний характер до першої – це делікатно-граційна, танцювальна, навіть, скерцозна мелодія, котру соліст проводить тричі від різних нот. Див. *Приклад 10*.

Дуже барвистим і при цьому проведення постає оркестр: спершу він підтримує соліста на витриманих нотах, а далі – і сам висловлюється активнішою підтримкою. Основним завданням соліста є вдало поєднати та зацентувати грайливі фрази теми, поєднуючи стакатне та легатне виконання, що і робить Д. Кузьмін. Граційність та скерцозність в інтерпретації не повинна формувати «писклявий» звук – все ж, звуковидобування має бути академічного зразка. Надалі, до виконавських труднощів слід додати часті знаки альтерації, асиметричні акценти, тридцять другі ноти, мелодичні

фігурації, розділені на лаконічні слід чітко визвучити, вони, у Д. Кузьміна – це чітка, зразкова артикуляція. У моментах, коли в оркестрі звучить основна, мінорна тема – соліст повинен дещо відійти на другий план, виконуючи протискладення, даючи, таким чином, можливість висловитися оркестру, щоб потім підхопити його ініціативу.

Другу частину окремо в нотах композитор не виділяє, *Allegro grazioso* розпочинає оркестр, а далі – підхоплює соліст. Основна тема – грайлива, граціозна, в дечому, навіть, казкова. (Див. *Приклад 11.*)

Серед технічних вимог, подолання яких експонує Д. Кузьмін – це визвучення в швидкому темпі коротких поспівок, часті випадкові знаки, швидкий темп, динамічні «виделки», акцентуація, хвилеподібне розгортання теми з середнього флейтового діапазону – у високий. Цей діапазонний перехід не повинен бути відчутним. Важливою також є артикуляція, контроль губного апарату. Також, не слід забувати про образність, котра дуже нагадує казковість – гра повинна бути легкою, але чіткою, без «прісного» звучання. Наприкінці теми автор вперше використав довгу трель.

Заклучна частина формує, фактично, ті ж самі виконавські складнощі, проте, до них додаються нові. Діатонічні кластери в оркестрі, квінтові акорди, кварто-квінтові комплекси, монотематизм, поліладовість, політональність – це особливості Концерту, радше, оркестрового плану. Завдання соліста, звісно, є взаємодія з оркестром, проте, флейтист має свої виконавські та інтерпретаційні завдання. Якщо виділити виконавські, то вони будуть стосуватися суто технічного аспекту, а до інтерпретаційних варто віднести і втілення авторського задуму та образного змісту.

Отже, Д. Кузьмін експонує яскраву барвистість втілення завдяки танцювально-граційним зворотам та чистому інтонуванню у високому регістрі, соліст повинен активно «йти в ногу» з оркестром, адже, активність цілого твору, особливо в середній частині – є досить інтенсивною. В епізодах,

де автор передбачає тривалі ліги – необхідно планувати локальне фразування, аби не втрати закінчення фраз та відтворити основу інтонаційно-тематичну думку. Репетиції та подвійні ноти, повтори слід виконувати з особливою чіткістю та артикуляцією, а в тих епізодах, де мелодична лінія має колоподібний виклад – варто професійно підійти до продумування дихання, аби «не розірвати коло».

Наприкінці твору автор використовує імпресіоністичну зображальність, і Д. Кузьмін дуже вдало передає цей пасторальний момент у творі, тембрально визвучуючи кожну ноту в експонуванні картини пейзажу.

РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІЧНА ТА ЖАНРОВА ТЕМАТИКА У СУЧАСНОМУ ФЛЕЙТОВОМУ РЕПЕРТУАРІ

3.1. Експозиція флейти у творах В. Камінського в символічному амплуа

Творчість українського композитора *Віктора Камінського (р. н. 1953)* – це сучасна спадщина багатьох музичних фестивалів, телепрограм, великих та малих залів в межах нашої держави та за кордоном. Заслужений діяч мистецтв України експонує свою творчість у широкій жанровій палітрі. Це паралітургічні вокально-симфонічні твори, обрядові та літургійні, багатогранні інструментальні зразки та камерно-інструментальні ансамблі. Дослідники творчості митця визначають наявну полістилістику в творчості, а також – присутній драматичний розвиток і тяжіння до поліфонізації [31, с. 299].

Спадщина автора містить неокласичні, необарокові, романтичні та риси фольклоризму. Попри той факт, що автор майстерно володіє різними композиторськими прийомами в контексті переорієнтації творчих інтересів – в контексті камерно-інструментальної музики він завжди залишається вірним своїм основним принципам: філософським ідейним тлумаченням, внутрішнім заглибленням, та оригінальному синтезі колористики та інструментальних тембрів [34].

Одним з оригінальних творів В. Камінського постає «Соната псалмів». Цей твір адресовано для дуже нетипового складу, а саме двох флейт, інструменту фортепіано і людського голосу голосу *ad libitum*. Незважаючи на дату створення, а це – 1993 рік, тематика твору актуальна і в наш час: автор вдало komponує елементи національної ідеї та фіксує свої дослідження у відтворенні старовинного традиційного богослужбового співу.

Любов Кияновська, дружина митця, постала адресатом присвяти Сонати, а сам твір, безперечно, отримав синтезовані впливи композицій, які автор писав паралельно, у цей же період. Серед них варто виділити християнський гімн подяки «*Te Deum*» - «Тебе, Бога, хвалимо», хоча, створений не для

хорового колективу, а для камерного інструментального; Перший фортепіанний концерт та Адажіо для оркестру струнних інструментів. Прем'єра твору відбулась ще у 90-их роках минулого століття, проте, твір виконується і у наші дні. Для аналізу було обрано запис 2010 року в інтерпретації львівських музикантів [43].

Твір розпочинається з тривалого вступу фортепіано: початкова тема-мотив отримує в подальшому розвиток і у двох флейт. У партії фортепіано вона звучить в сольному викладі в низькому регістрі та нагадує тему поліфонічної фути – кожна рука проводить свою тему і протискладення. Флейти вступають по чергово, а елементи їхньої теми надалі дублює фортепіано. Характер теми – похмуро-заглиблений, врівноважений, статичний. Ця тема мотив спонукає задуматись, замислитись над буттям та апелює до високих матерій.

В подальшому розвитку твору митець наділяє основний тематизм багатством розробкових проведень – більш та менш інтенсивного зразка. Флейти заворюють витонченими тембрами, динамічними градаціями, незважаючи на те, що фортепіано завжди «прагне» звернути на себе усю увагу слухача. В епізоді, де флейти звучать виключно дуєтно – композитор чудово застосовує поліфонічні елементи, різноманітні перегукування.

Почасти, складається враження, ніби митець формує дві полярні образні сфери, котрі видно «неозброєним оком». Перша – це масивний, переважно, акордовий, або щільний поліфонічний фактурний виклад у партії фортепіано, гучна динаміка, часті повтори, акценти, «вигуки» та наголоси. Друга сфера – це тремтіння людської душі, щось піднесено божественне, закладене в мінливий образ у партії двох флейт.

Окремі дослідники, зокрема, А. Кравченко, тлумачать, що в основі задуму автора є вокальне виконання інструменталістами 117-го псалому, хоча, в досліджуваній інтерпретації цей момент був відсутній [43]. Такий оригінальний підхід митця передбачає відродження стародавньої церковної традиції виконання прихожанами псалмів та синтез цього дійства з сучасними

музично-виразовими засобами, оригінальним складом ансамблю і наділенням партій виконавців образно-символічним змістом. З огляду на такий інтегративний підхід, коли камерно-вокальний твір проникає своїми елементами у камерно-інструментальний – музикознавці зазначають наявність складових моновистави, або ж моноопери [20].

Важливо, також, зауважити, що імпровізаційна манера викладу і рубатний характер, превалюючий у творі, дозволяє кожним наступним інтерпретаторам вносити у композицію власне бачення і трактування в інструментальному та вокальному амплуа.

Ще одним твором для флейти В. Камінського, обраним до аналізу в даному магістерському дослідженні, є композиція для флейти соло з оригінальною програмною назвою «*Urlicht-Irrlicht?*». Назва композиції, написаної 2004 року, має багатозначний переклад, адже, «*Urlicht*» перекладається як «первісне світло», «праматеринське» або «божественне світло», у той час, як «*Irrlicht*» «блукаюче світло», «омана», «примарне світло», а бо ж – «вогник блуду». Необхідно зазначити, що німецькі слова не дарма обрані композитором, адже, несуть в собі глибинне символічне навантаження. До прикладу, вони були використані композиторами Г. Малером та Ф. Шубертом у власному, концептуальному навантаженні.

Тобто, В. Камінський обирає сольне флейтове виконавство для передачі образно-символічного змісту. Звукообраз інструменту тут представлено в якості багатозначного представника семантичного (знакового) змісту. Зважаючи на деталі перекладу, варто стверджувати, що автор прагне продемонструвати посередництвом мінімального залучення звукового складового елемента (тембру флейти) – не лише переливання світла, а й набагато глибший сенс. Зокрема, світла, як чогось первинного, божественного, що йде від добра та «світла» в негативному контексті, що вводить у блуд, пітьму та темряву.

Дане трактування перегукується з дуалістичними образами барокових циклів та мікроциклів, зокрема, «фантазії – токати», «прелюдії – фуги»,

«сарабанди – дублю». До аналізу була обрана інтерпретація Марії Семотюк, звідки й наукова розвідка в контексті магістерського дослідження і отримала певний аналітичний ракурс [44]. Незважаючи на позиціонування в одному творі, автор вводить у цикл два різнотематичні музичні матеріали. Зокрема, перша тема апелює до справжнього, божественного, хоч і в новітньому трактуванні: митець обирає широкий флейтовий діапазон, переважно, середньої та високої теситури, довгі тривалості, емоційне забарвлення мелодії наділене часопросторовим та медитативним характером, що в процесі свого розвитку набуває рис тривожності. Основу тему автор викладає в Першій, досить лаконічній частині та додає до неї оригінальну ремарку: ***Andante, sempre espressivo e liberamento*** (завжди виразно та вільно).

Варто звернути увагу, що початкова поспівка інтонаційно є близькою зі старовинними українськими духовними наспівами, а окреслене композиторське рішення перегукується з попереднім твором автора, «Сонатою псалмів», де митець обирає подібну концепцію. В інтонаційно-тематичному елементі вбачається українська архаїка що в подальшому отримує свого розвитку, ніби переміщуючись з минулого – в майбутнє. Дуже важливою характеристикою цього твору фігурує той факт, що автор обирає саме звукообраз флейти для втілення свого основного задуму, демонструючи глибину та цілісність. Символікою короткої першої частини слід назвати стародавній зворот-заклик, котрий, незважаючи на інтенсивний розвиток, містить незмінну первинну поспівку в своїй основі.

У наступному, активному розділі, означено автором як ***Presto***, музичний виклад наділений токатними рисами, а його характер – активний, напружений та де в чому хаотичний. Автор вдається до беззупинного розвитку тематичного матеріалу Другої частини, партія соліста наділена колоподібними активними пасажами в швидкому темпі, тому, потребує від виконавця не лише чіткої артикуляції, а й контролю дихання. В кульмінації цього розділу митець застосовує виконавський прийом фрулято, проводячи тему, що апелює до

початкової в повільній, виваженій манері розгортання, довгих тривалостях, проте надривна емоція, притаманна їй, гучна динаміка та загальний образ, котрий виникає при виконавстві у високому флейтовому регістрі – демонструє абсолютно нове амплуа – від «первісного світла» не залишилось і сліду.

Надалі митець продовжує тематичний розвиток все активнішим безкінечним рухом, намагаючись знайти зупинку та «перепочити». Інтенсивність викладу музичного матеріалу – знову набирає обертів, і композитор уже вдруге вдається до прийому фрулято на вершині цього інтонаційного розвитку, після чого – тема переходить в більш врівноважене емоційне русло.

Апелюючи до семантичного навантаження твору, варто засвідчити, що автор надає позиціонуванню інструменту флейта дієвого драматургічного розвитку. Насамперед, поділ твору на дві частини та присутність програмних назв – засвідчують наявність глибокого символізму, і, якщо «прадавнє світло» було викладене образно першим в творі, а «блукаюче світло» отримало в творі потужний розвиток, то потім воно шукає певні опорні точки для спокою та умиротворення – повернення до свого первісного вигляду. Така глибока концепція автора втілена завдяки лише одному інструменту, і В. Камінський яскраво тлумачить звукообраз флейти в розгляданому ключі постмодерної епохи.

В. Камінський використовує у творі сучасні виконавські флейтові прийоми та вдало синтезує їх з бароковими концертно-віртуозними прототипами. Тут же, присутній філософсько-естетичний задум автора.

Аналіз обраної флейтової спадщини В. Камінського дозволяє сформулювати певні висновки щодо його індивідуального трактування звукообразу флейти у двох проаналізованих композиціях:

- у «Сонаті» автор синтезує елементи українського мелосу та апелює до церковного співу в ракурсу тематично-інтонаційного зерна;
- «Соната псалмів» постає інтегрованим жанром, де в камерно-інструментальний зразок вміщено елементи камерно-вокального;

- Флейти у обидвох проаналізованих творах автор наділяє інтенсивними образними сенсами та символікою;
- «Соната» експонує синтез світського та духовного завдяки тембру та звукообразу флейти;
- композитор змінює традиційні уявлення про флейту як виключно пасторальний або віртуозний інструмент, наділяючи партії в обидвох творах глибинними ідейними та символічними смислами.

3.2. Жанрове трактування флейтового тембру у композиціях

О. Яковчука

Олександр Яковчук (р. н. 1953) – ще один композитор, котрий представляє сучасну генерацію авторів, які мають свій індивідуальний погляд на інструмент флейта. Насамперед, слід зазначити, що митець створив цілу збірку різнотипних п'єс, видану 2021 року, що так і називається «Музика для флейти» [38]. Даний збірник з 16 різнотипних творів одразу звертає увагу на експозицію жанрів, окреслених у змісті: Canon, Fughetta, Promenade, Starry Prelude, Grotesque, Franch suite, Bucovinian capriccio, Old landler, Bouree, Waltz, Podolyanochka. Уже з назви кожного з них варто зробити висновок, що композитор прагне представити флейту у традиційних вокальних та інструментальних жанрах різних країн. Зокрема, це французькі, німецькі, польські та українські зразки композицій. Також, митець звертається до різноманітних жанрових форм, як канон, фугетта, старовинних танців – бурре, лендлер, подольночка.

Зважаючи на наявність тільки одного зразка інтерпретації – буде здійснено виконавський аналіз виконання Світлани Іванової (флейта) та Надії Яковчук (фортепіано) [42]. Цикл творів відкриває «Starry Prelude» («Зоряна

прелюдія»), що є досить типовим явищем для цього «вступного» жанру. Твір написано в простій тричастинній формі. Тема першого розділу написана в тридольному розмірі, проте, вона не наділена вальсовим характером, радше, сумним, лірично-наспівним, в жанрі серенади. (Див. *Приклад 12.*)

Тема викладається в середньому та високому діапазоні інструменту. Автор формує довгі заліговані фрази, виконання яких потребує від флейтиста правильно розподіленого дихання; також важливо чітко вираховувати метричні долі, адже, перші з них, переважно, заліговані; довгі форшлагги, морденти та часті альтерації – основні технічні виконавські труднощі флейтиста у цьому творі. До художньо-образних варто додати відтворення виконавцем нічної атмосфери, краси зоряного неба та відчуття часопростору.

Середній розділ разюче не відрізняється від попереднього тематичного матеріалу: тут автор лише змінює метрику на дводольну та дещо урізноманітнює партію флейти лаконічним фразуванням.

З точки зору позиціонування звукообразу флейти О. Яковчуком – варто розглянути відмінну в образному аспекті п'яту п'єсу циклу – «**Bucovinian capriccio**». Слушно, що цей твір існує не лише в ансамблевому викладі скрипки та фортепіано, а й існує його перекладення для кларнета з супроводом фортепіано, для кларнету в супроводі камерного оркестру, окремо для фагота та для ансамблю флейти, кларнета та фагота.

Розпочинається твір з шеститактового акордового вступу фортепіано. Витримані акорди цілими залігованими тривалостями налаштовують на бурхливий розвиток подій, що диктує уже назва твору, фактично, *буковинський каприз*. Надалі, вступний характер продовжує ансамбль з флейтою, в партії котрої автор розташовує також довгі тривалості, щоб при викладі основної теми кардинально змінити її характер. (Див. *Приклад 13.*)

Композитор апелює до народно-пісенних і танцювальних джерел, зокрема, інтонації та метро-ритміка основної теми перегукується з піснею

коломийкового характеру «Ой, піду я вулицями». Флейтова партія насичена мелізмами, насамперед, мордентами, короткими форшлагами, трелями. Флейтисту варто звернути увагу на синкоповану ритміку, часті акценти, змінну динаміку, періодичні ритмічні зміни: від епізоду з шістнадцятими та восьмими – до мотивів з поступеневим рухом четвертних. Складнощами у викладенні цієї теми є довгі трелі, швидкий темп, метроритміка, дрібні тривалості, котрі мають бути чітко проартикульовані.

Новий тематичний матеріал з'являється від т.26. це така ж танцювальна мелодія в активному темпі, проте, з дещо іншою акцентуацією. (Див. *Приклад 14.)*

Завдання флейтиста в даному епізоді – розрахувати дихання, вчасно його брати, виконувати всі інтонації з наявними мелізмами, не забуваючи про інтонаційну чіткість та ритмічну регламентованість (щоб не виникало надто прискореного темпу, в результаті чого – спотворених та додаткових звучань).

Ще одним виконавським прийомом, котрим повинен володіти виконавець – є часте використання О. Яковчуком фрулято. У цих епізодах повинен відбуватися активний контроль за губними м'язами, контролювати зволоженість губ та епітелію, в комплексі з диханням. В цілому, інтерпретація «Буковинського каприччіо» базується на технічних складових, які були вище описані, та художньому відтворенні образу, насиченому національним колоритом. Таким чином, можна зробити висновок, що експозиція О. Яковчуком звукообразу флейти в розгляданій п'єсі збірника формується з ракурсу національно-фольклорного, й подекуди, виникають асоціативні зв'язки її звучання з тембром сопілки.

Наступною колористичною композицією збірника варто розглянути «**Franch suite**» («Французька сюїта»). Цей цикл складають такі танці як Гавот, Павана та Жига. Першопочатково, сюїтний жанр другої половини XVII століття містив танці алеманду, куранту, сарабанду та жигу. З плином часу, у

сюїту композитори вводили гавот, менует, бурре та рідше – пасп'є. До прикладу, павана, в якості похоронного танцю, дуже рідко використовувалась композиторами в сюїтному циклі, адже, мала зовсім інше змістовне навантаження.

В. Яковчук вирішив у своїй українській «Французькій сюїті» поєднати саме гавот – в якості танцю, павану – урочистого танцю ренесансної доби (з іншої точки зору – вона може мати похмурий, навіть, похоронний характер) та жигу – активного, бурлескного, легкого жанру. Гавот в українського композитора цілковито відображає стилістику танцю XVII–XVIII доби: тут витримана метрика , 4/4, відчуються усі танцювальні па та присідання, поклони, нон-легатний штрих та інтонаційна основа цілковито відображають стилістику тогочасної епохи. (Див. *Приклад 15.*)

Як і в попередньому зразку твору, перед виконавцем постає ряд труднощів, переважно, художньо-образного зразка, в меншій мірі – технічного. До останніх характеристик слід віднести морденти, дослуховування фраз, вірну акцентуацію, синкопи, чергування стакато з нон-легато, а в епізоді простої тричастинної форми – чисто проінтонувати та проартикулювати морденти, альтерації, акценти.

Загалом, Гавот потребує від флейтиста розуміння принципів побудови та основних характеристик старовинних жанрів, задля того, аби розуміти: яким чином це звучало в минулі століття, та як це втілив у своїй флейтовій творчості О. Яковчук.

Середня частина циклу, Павана, представлена українським композитором в дещо сумному, похмурому настрої (варто, лишень, згадати «Павану на смерть інфанти» М. Равеля). Як і у попередньо проаналізованих творах композитора, тут флейта отримує зовсім інакше художньо-образне та стилістичне «забарвлення». (Див. *Приклад 16.*)

Основна тема простої тричастинної форми звучить, безумовно, в соліста: це лірична, сумна, наспівна мелодія, що складається з довгих тривалостей, подекуди, залігованих на два такти. Звідси, уже необхідно звернути увагу на пропорційно розподілене дихання, визвучення кожної ноти, адже, на флейту, як на головного героя покладено вагомий трагічно-драматичний образ. Тут відчувається і смуток, і туга, біль, але, подекуди, автор вселяє надію при висхідних інтонаціях та зміні ладовості в бік мажору. У цьому творі циклу митець також застосовує морденти, пасажі дрібних тривалостей.

Варто зазначити, що у Павані автор наділяє фортепіано також вагомою драматургічною роллю, особливо це помітно в переході між першим розділом та серединою: музична мова супроводу ускладнюється, динамізується, насичується акордовим викладом та альтераціями. В середньому розділі флейта представлена абсолютно в новому образі. Тут змінюється темп, метроритміка: з'являються елементи з відомої фігури «альбертієві баси», де прослідковується, навіть, приховані підголоски у верхньому голосі; морденти, трелі та тріолі нікуди не зникають – автор подає їх в новому трактуванні. (Див. *Приклад 17.*)

Дуже оригінально композитор до експозиції флейтового тембру та й інструменту в цілому: митець викладає лаконічний каденційний епізод, насичуючи його активними акцентованими пасажами з шістнадцятих, пасажами з тріольних груп, трелями, гамоподібними та хвилеподібними пасажами, тремоло та мордентами, при цьому, збільшуючи динаміку до *fff*, після чого – знову викладає похмуру основну тему.

Такий підхід митця до позиціонування флейти в українській музиці разюче відрізняється від тих стереотипних догм, коли інструмент використовувався лише в якості «прикрашаючого», барвистого та пасторального.

Заключний танець циклу «Французька сюїта» – це Жига. Танцювальна основа та загальний характер танцю жига у інтерпретації О. Яковчука втілений бездоганно: автор дотримується стилістики епохи, а це також XVII–XVIII століття, метрики 6/8, ритміки, акцентуації, гарційності та стрибків на широкі інтервали. (Див. *Приклад 18.*)

Флейта знову представлена абсолютно в протилежному до попереднього образі. З виконавських труднощів тут зосереджено аналогічні музично-виразові засоби, але до них ще додається висока флейтова теситура, де важливо чітко проінтонувати звучанні, а не зробити його «прісним» та «писклявим»; також, повинні чисто звучати стрибки на широкі інтервали при штриху стакато та частій паузованості; трелі, морденти, заліговані ноти, витримані внутрішньотактові та міжтактові синкопи, фрулято, тремоло – усе це складнощі технічного аспекту.

Поруч з цим, митець наділяє інструмент ще й образною функцією: важливим для флейтиста не лише виконати усі методичні рекомендації, а й представити художній зміст, що б відповідав стилістиці епохи. Манера звуковидобування, інтонування, відтворення усіх мелізматичних та метро-ритмічних фігур повинна бути узгодженою в суцільній, комплексній інтерпретації.

Загалом, варто підсумувати, що О. Яковчук демонструє абсолютно новий образно-емоційний рівень інструменту флейта в XXI столітті. Композитор не переслідує авангардних ідей та постмодерністичних музичних тенденцій, а втілює свій, індивідуальний авторський задум бачення та позиціонування інструменту флейта в нових, нетипових та багатоперспективних амплуа.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою метою у магістерській роботі було виявлено та досліджено флейтову творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. Відповідно до мети – розв’язано низку завдань:

1. **Досліджено** флейтовий репертуар сучасних українських композиторів. Зокрема, було досліджено «Поєму «та «Слов’янське коло» Ж. Колодуб, «Поєма» та «Партита» Л. Дичко, Концерт для флейти В. Губаренка та флейтові п’єси О. Яковчука («Starry Prelude», «Bucovinian capriccio», «Franch suite»).
2. **Виявлено** специфіку втілення звукообразу інструменту флейта у сучасних творах митців, зокрема, інструмент позиціонується як ліричний, епічний, драматичний, фольклорний – у Л. Дичко та Ж. Колодуб, символічний та носій семантичного змісту – у В. Камінського, розмаїтий у жанрово-стилістичному ракурсі – у О. Яковчука та експонуючий синтез класико-романтичних традицій в сучасному їх трактуванні – у В. Губаренка.
3. **Проведено** підсумки, що кожен з композиторів вдавався до своїх власних засобів музичної виразності, проте, усіх їх можна поділити на технічні та художньо-образні. О. Яковчука та Ж. Колодуб можна умовно поєднати за подібним підходом до демонстрації звукообразу флейти в її максимально природньому і традиційному варіанті, коли інструмент майже не виходить за межі свого потенціалу і висвітлюються його кращі виконавські можливості; В. Камінський задіяв сучасний авангардний підхід, надаючи флейтовому звучанню аналогій з людським голосом та наближаючи її до духовних творів в розкритті специфічної образності; В. Губаренко наділяє інструмент функцією повноцінного соліста, протиставляючи струнному оркестру, а також – втілює в її звукообраз важливий драматургічний зміст, демонструючи усі колористичні барви як флейти соло, так і при її взаємодії з оркестром та окремо його інструментами. Л. Дичко, в свою чергу, апелює до сучасних композиторських технік та виконавських прийомів, втілюючи при цьому, оригінальний авторський задум у флейтових творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданов В. О. Фантазія на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво*. Вип. 5. 2005. сс.274–282.
2. В. Губаренко - Концерт для флейти і струнних. V. Hubarenko - Concerto for flute and strings. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=otekwplDpEI> .]
3. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ: Музична Україна, 1978. 77 с.
4. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
5. Громченко В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство, II (5). 2015. 140–144. С. 143.
6. Громченко В. Музика для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 3. 2013. 122–126.
7. Громченко В. Особливості музичного мовлення в інструментальній творчості Л. Дичко (на прикладі Поеми для флейти соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2011. Вип. 6. С. 56–63.
8. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української радянської музики 70–80-х років). *Українське музикознавство*. Київ, 1989. Вип. 24. С. 118–125.
9. Драч І. С. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності /І. С. Драч. Суми: 2002. 228 с.
10. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation*. Львів: Сполом, 2000. С. 51-66.
11. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков: Форт ЛТД, 1994. 188 с. С. 113.
12. Каплієнко-Ілюк Ю. В., Гутнік І. О. Музика для флейти: історичний огляд у контексті жанру. Модерні пошуки у просторі мистецтвознавства. Дніпро, Випуск 1 (4). 2024. С.80-83. С. 80 URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/20037/1/15.pdf> .]

13. Карп'як А. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Вип. 9. 2017. 15–22.
14. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. 2002.
15. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
16. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство*: вип 30).
17. Колодуб Ж. Поема. Виконують: Марія Пухлянко та Антон Кушнір. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U-flD5HO1i8> .]
18. Колодуб Ж. Поема. Юрій Шутко (флейта). Михайло Мерзлікін (фортепіано). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Aie8qkUrhR4> .]
19. Колодуб Ж. Слов'янське коло. Юрій Шутко (флейта). Михайло Мерзлікін (фортепіано). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E1F12741cSw> .]
20. Кравченко А. Камерне та інструментальне мистецтво України кінця 20 – початку 21 століття (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. ISBN 978-966-452-309-4, с.152.
21. Кушнір А. Специфіка спадковості традицій в українському флейтовому мистецтві. *Вісник ХДАДМ. Музично-театральне мистецтво*. Вип. 4. 2011. 204–207.
22. Кушнір А. Я. Специфіка формування репертуару епохи романтизму у виконавській діяльності представників київської флейтової школи. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 102. 2011. сс.138–144.
23. Новосадов Я., & Мозгальова Н. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29 с. 222–229.

24. Пастеляк Н. В. Літературні джерела поемності в Українській музичній творчості першої третини ХХ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка* Вип. 3. 2012. сс. 63–68.
25. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 106–116.
26. Перцов М. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2018.
27. Перцов О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Young Scientist*. 2016. 10 (50), 312–316.
28. Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ: Музична Україна. 1983. 160 с.
29. Строй І. Культурологічні виміри постмодернізму. *Syntagmation*. Львів; Сполом, 2000. С. 67-79.
30. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості: монографія. Суми: ВБ Еллада. 2017.
31. Сюта Б. Віктор Євстахович Камінський. В: Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ НАН України, 2008, т. 2, с. 299., с. 299.
32. Тукова І. Музично-теоретична система: феномен чи фантом? Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134, с. 8–17.
33. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанны Колодуб: монографія. Київ. 1999.
34. Чернова-Строй І. Рефлексія в сучасному камерно-інструментальному виконанні. В: Наукові збірники Національної академії наук імені М.В. Лисенка. Львів: Сполом, 2010, випуск 24: Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: збірник статей, с. 14–22. ISBN 978-966-665-561-8.

35. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. «Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка)», с.154–177, Київ. 2002.
36. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури: дис. ... канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. 2010.
37. Шутко Ю. Творчі принципи та професійні риси сучасної української школи гри на флейті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4. 2010. 109–113.
38. Яковчук О. Музика для флейти. Київ: «Спринт-Сервіс», 2021. 64 с.
39. Catlin K. Charles Griffes and American impressionism in music. Ph.D. in Art History. Thesis. California State University. 2015.
40. Heikkila E. D. Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano. Master of Music Education. Thesis. University of North Dakota. 2013.
41. Macdonald, Hugh, Sadie S. «Symphonic Poem». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), 20 vols. ISBN 0-333-23111-2
42. Starry Prelude for flute and piano - Alexander Jacobchuk (Yakovchuk). [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k2TlMsFOwy8> .]
43. Viktor Kaminsky "Sonata of Psalms" for 2 Fluetes and Piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3jds1ykipU> .]
44. Viktor Kaminsky "Urlicht - Irrlicht" for the flute of solo. [URL: https://www.youtube.com/watch?v=IL_HTb4y0Vk .]
45. Zhanna Kolodub "Slavic Circle" Ж. Колодуб - Словянське коло. Н. Кожушко(флейта) С. Позднишева (ф-но). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zZQIBtxvuMo> .]

ДОДАКТИ

Приклад 1.

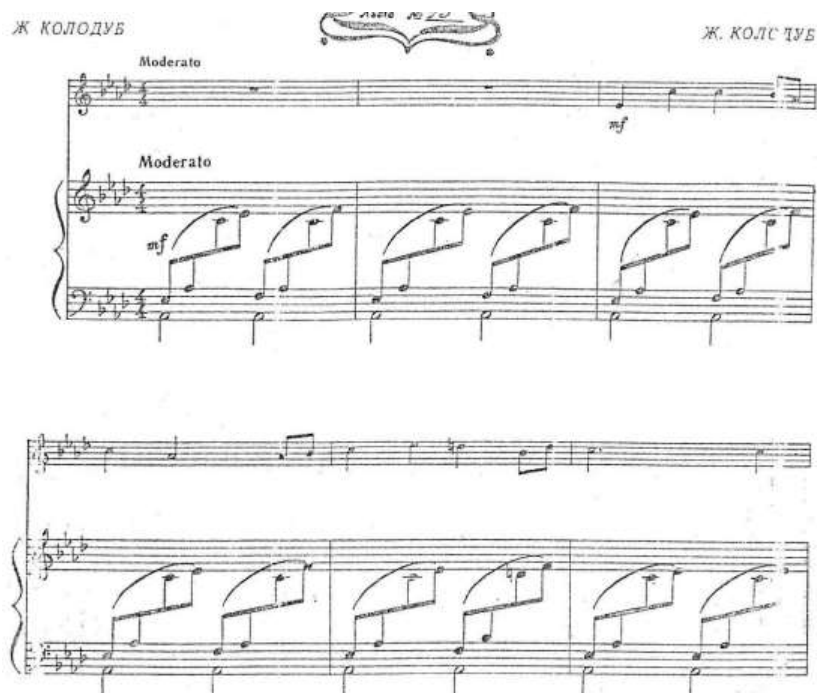
Ж. КОЛОДУБ  Ж. КОЛОДУБ

Moderato

mf

Moderato

mf



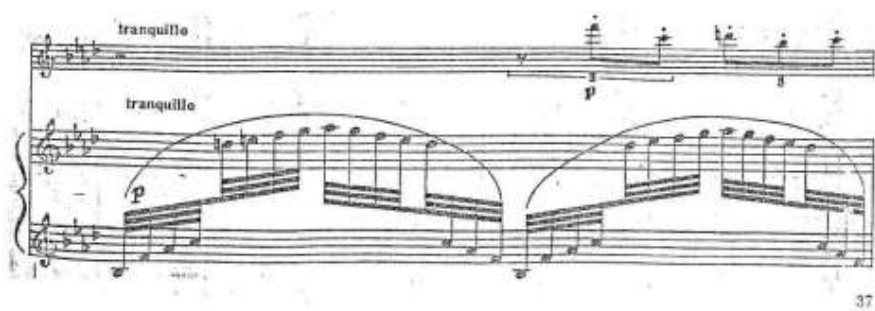
Приклад 2.

tranquille

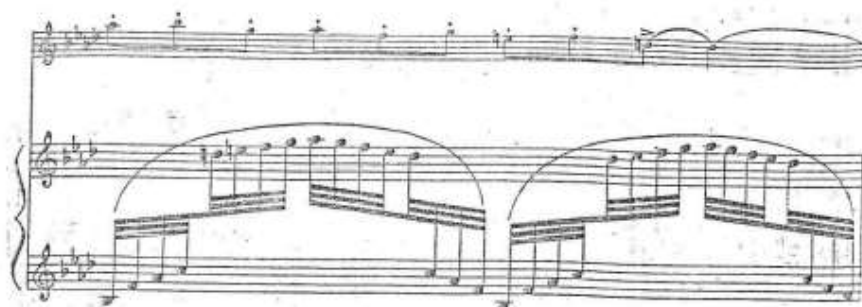
p

tranquille

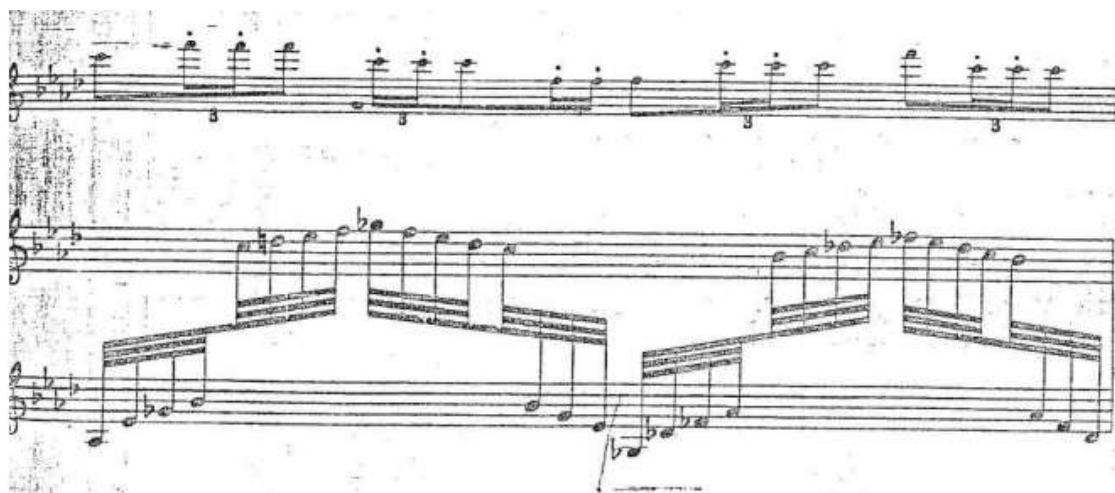
p



37



Приклад 3.



Приклад 4.

Жанна Калодзь
Janna Kalodz

Allegro

Flauto

Piano

f

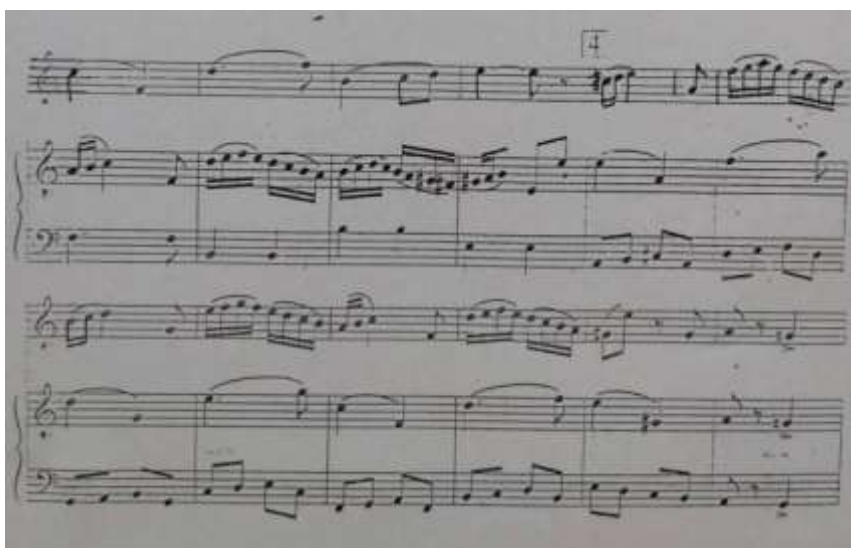
f

fz

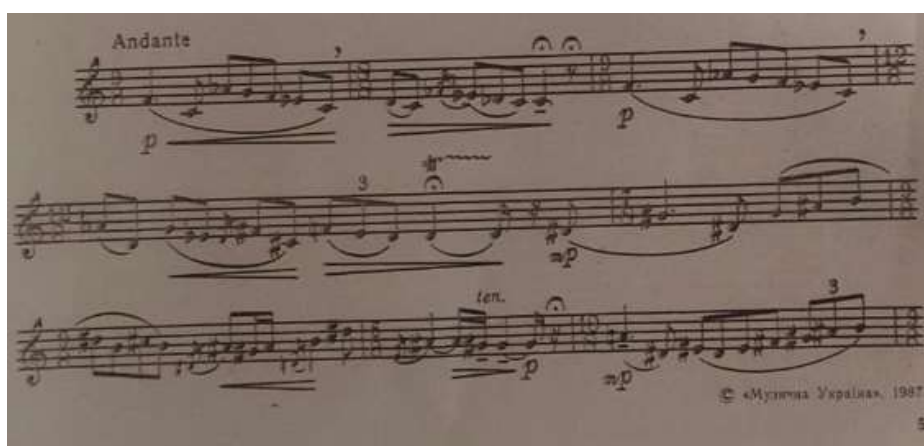
I

Example 4 is a musical score for Flute and Piano. The tempo is marked **Allegro**. The score is in 3/4 time and has a key signature of two flats. The Flute part (Flauto) is written on a single staff. The Piano part (Piano) is written on two staves. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *fz* (forzando). A first ending bracket labeled **I** is present in the Piano part. The score is composed of several measures, showing intricate rhythmic patterns and melodic lines for both instruments.

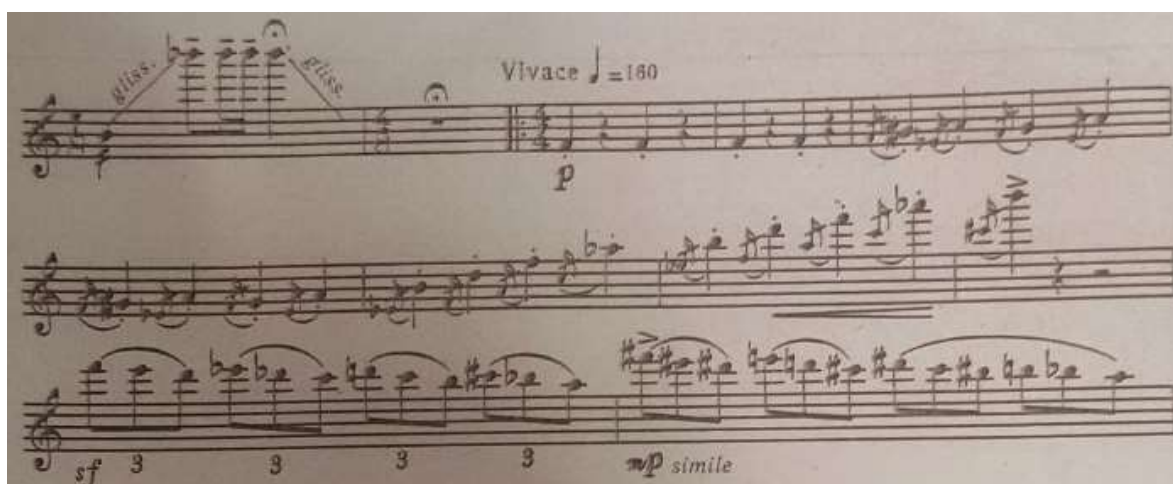
Приклад 5.



Приклад 6.



Приклад 7.



Приклад 8.

Andante dolce
ord.

fff

Meno mosso

a tempo

pp

Meno mosso

ppp

Meno mosso

a tempo

Приклад 9.

Олегу Кудряшину

КОНЦЕРТ

ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С КАМЕРНЫМ ОРКЕСТРОМ
(1965 г.)

В. ГУБАРЕНКО, соч. 10

Переложение для флейты и фортепиано

Флейта

Andante

Ф-п.

molto

Приклад 10.

Example 10 shows a musical score for measures 7 through 13. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 7 is marked with a box containing the number 7 and the tempo/mood instruction "Con grazia". The melodic line begins in measure 7 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment starts in measure 8 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*).

Приклад 11.

Example 11 shows a musical score for measures 14 through 17. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 14 is marked with a box containing the number 14 and the tempo/mood instruction "Allegro grazioso". The melodic line begins in measure 14 with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts in measure 14 with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*).

6536

Example 11 continues with measures 18 through 21. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 18 is marked with a box containing the number 12. The melodic line begins in measure 18 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment starts in measure 18 with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *p*).

Приклад 12.

Starry Prelude

Moderato cantabile ♩ = 82 A. Jacobchuk

Flute *mf*

Piano *p*

Fl.

Piano

4

Приклад 13.

Andante A. Jacobchuk

Flute

Piano *f*

Fl.

Piano *p*

Allegro

Fl.

Piano *mf*

Приклад 14.

Fl.

mf

This musical score for Example 14 is written for Flute (Fl.) and Piano. The Flute part is in the treble clef, featuring a melodic line with various ornaments and a trill. The Piano part is in the bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for the piano part.

Приклад 15.

French suite

Gavotte

I

Moderato ♩ = 90

A. Jacobchuk

Flauto

mf

Piano

mp

This musical score for Example 15 is titled "French suite Gavotte I" by A. Jacobchuk. It is marked "Moderato" with a tempo of 90 beats per minute. The score is written for Flauto (Flute) and Piano. The Flauto part is in the treble clef, featuring a melodic line with various ornaments and a trill. The Piano part is in the bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are indicated for the respective parts.

Приклад 16.

Ravana II

Andante ♩ = 62

Fl. *mp legato*

Pno. *p*

The image shows a musical score for a piece titled "Ravana II". The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of a quarter note equal to 62 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The flute part is marked *mp legato* and the piano part is marked *p*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the flute playing a melodic line and the piano playing a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the same musical ideas.

Приклад 17.

Piu mosso

mf

The image shows a musical score for a piece titled "Piu mosso". The tempo is marked "Piu mosso". The key signature has two sharps (F# and C#). The score is for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The flute part is marked *mf* and the piano part is marked *mf*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the flute playing a melodic line and the piano playing a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the same musical ideas.

Приклад 18.

**Jig
III**

Allegretto $\text{♩} = 110$

Fl. *mf* stacc. sempre

Pno.

The musical score is for a piece titled "Jig III" in 6/8 time, marked "Allegretto" with a tempo of 110 beats per minute. It is written for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is marked *mf* and *stacc. sempre*. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system shows the initial entry of the Flute and Piano. The second system continues the piece, with the Flute playing a more active melodic line and the Piano providing a steady accompaniment.