

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФЛЕЙТА В КОНТЕКСТІ ПАСТОРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ**

Магістерська робота

Ян Цзін

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент Романюк І. А.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Ян Цзін

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ ПАСТОРАЛІ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ	8
1.1. Жанр пасторалі: генеза, різновиди та прототипи	8
1.2. Питомі ознаки музичної пасторалі	12
Висновки до Розділу 1	16
РОЗДІЛ 2. ПАСТУША АЕРОФОННА ТРАДИЦІЯ: ЗВУКОВИЙ ІДЕАЛ ПАСТОРАЛЬНОСТІ	18
2.1. Флейта в традиційній культурі Китаю	19
2.2. Флейта в системі пастушого інструментарію традиційної культури України	22
2.3. Музично-інструментальний стиль пасторалі як звуковий ідеал	31
Висновки до Розділу 2	33
РОЗДІЛ 3. ЖАНР ПАСТОРАЛІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ У ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ–ХХІ СТ.	34
3.1. «Сад божественних пісней» І. Карабиця: тембр-образ флейти як втілення пасторальної семантики	34
3.2. «Пастораль» для флейти <i>solo</i> (2010) Золтана Алмаші: досвід виконавського аналізу	37
3.3. Пастораль як складова камерно-інструментального циклу: на прикладі «Маленького тріо» для флейти, скрипки й фортепіано (2015) Б.Сінченка	42
Висновки до Розділу 3	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	57

ВСТУП

Актуальність теми. Запропонована у даній праці наукова проблематика зумовлена актуальними питаннями музичної науки ХХІ століття, пов'язаних з дослідженням різновимірних зв'язків композиторської, виконавської творчості та Традиції. Дослідницький вимір магістерської роботи пов'язаний із вивченням пасторалі як феномена музичної культури в інструментальній традиції, що постає чинником міжкультурної комунікації «Схід – Захід». Дана праця покликана поповнити дослідження пасторалі на прикладі творів за участі флейти (зокрема, українських композиторів останньої третини ХХ – ХХІ століть).

Пастораль – усталений жанр європейської культури, який визначається тривалою історією побутування, відтак відіграє помітну роль в сучасному мистецькому часопросторі та концертному репертуарі (зокрема, інструменталістів із Китаю, які навчаються в Україні).

Тож актуальність обраної проблематики дослідження полягає в увиразненні ознак традиційно-жанрового (спадкоємність у рамках пасторальної традиції) й індивідуально-стильового в досліджуваних творах музичної пасторалі. Збагачення компендіуму наукових розвідок пасторалі дослідниками з Китаю шляхом засвоєння традиції європейського інструментального мистецтва зумовлює актуальність обраної теми.

Мета магістерської роботи полягає у визначенні жанрово-стильових та виконавських принципів досліджуваних творів для флейти як приналежних до пасторальної традиції європейської музики.

Обрана мета дослідження зумовила вирішення наступних **наукових завдань**:

- охарактеризувати жанр пасторалі, його генезу, тенденції становлення та розвитку пасторалі з урахуванням питомих ознак жанру, його різновидів та прототипів;
- окреслити значення флейти в традиційній культурі Китаю;

- здійснити огляд функціонування флейти в царині пастушої аерофонної традиції в рамках етноінструментальної традиції України (на прикладі етнолокального регіону Гуцульщини);
- здійснити структурно-функціональний і жанровий аналіз зразків пасторалі для флейти в професійній музичній культурі України останньої третини XX–XXI століть, в тому числі, виконавських принципів («Пастораль» для флейти *solo* З. Алмаші);
- виявити ознаки музичної семантики пасторалі у досліджуваних творах.

Об’єктом дослідження обрано мистецтво гри на флейті, **предметом** – специфіка трактування музичної пасторалі в творах для флейти композиторів європейської музичної культури.

Матеріалом дослідження обрано твори для флейти, що презентують художній феномен пасторалі в інструментальній традиції європейської музики (на прикладі української музичної культури останньої третини XX–XXI століть), серед яких: зразок пасторалі для флейти *solo* з Хорового концерту «Сад божественних пісней» Івана Карабиця, «Пастораль» для флейти *solo* (2010) Золтана Алмаші, «Маленьке тріо» для флейти, скрипки й фортепіано (2015) Богдана Сінченка.

Методологія дослідження. У даній магістерській роботі методологічною базою постав комплексний підхід, втілений у поєднанні наступних наукових методів, що обумовлено обраним музичним матеріалом:

- *історіографічний*, що уможливлює порівняння опрацьованих досліджень і музикознавчих поглядів на жанр музичної пасторалі;
- *історико-генетичний*, що дозволяє охарактеризувати генезу, тенденції становлення та розвитку пасторалі, з урахуванням питомих ознак жанру, а також його різновидів та прототипів;

- *жанровий*, метою якого є виявлення ознак аналізованих творів за участі флейти як приналежних до пасторалі, що в свою чергу, обумовлені композиторським мисленням;
- *органологічний*, націлений на висвітлення акустичних, технологічних та художніх властивостей флейти (в тому числі – її різновидів, приналежних до пастушого інструментарію в царині традиційної музичної культури);
- *стильовий*, спрямований на увиразнення музично-стилістичних особливостей аналізованих творів як втілення засад композиторського стилю досліджуваних творів митців;
- *структурно-функціональний*, пов'язаний із розумінням музичного твору як цілого (єдність змістовних і формотворчих принципів), що залучений для обґрунтування архітектонічних особливостей аналізованих творів;
- *інтерпретаційний*, націлений на виявлення специфіки виконавської інтерпретації та виконавських принципів обраних для аналізу творів.

Теоретична база формується з наукових досліджень за такими напрямками:

- *мистецтво гри на флейті, а також питання органології дерев'яних духових інструментів* (В. Богданов [2], А. Гладких [5], В. Громченко [9], В. Дзисюк [10], А. Карпак [14–15], В. Качмарчик [17–18, 49–50]);
- *фундаментальні дослідження вітчизняної етноорганології* (І. Мацієвський [27], М. Хай [43], Я. Товкайло [41]);
- *історія музичної культури європейської традиції* (Т. Гнатів [6], І. Рябуха [39]);
- *теорія стилю і жанру в музиці* (О. Коменда [19], І. Коханик [21–23], Л. Шаповалова [45], С. Шип [47]);

- *теорія жанру пасторалі* (А. Волков [35], А. Жарков [11], Ю. Ковалів [36], Ю. Ніколаєвська [51], Л. Шаповалова [51], М. Чернявська [51], Н. Говорухіна [51], Хуан Лей [44]);
- *дослідження з теорії виконавства та інтерпретації* (А. Карп'як [14–15], О. Катрич [16], В. Качмарчик / V. Katchmarschik [49], І. Мацієвський [27], В. Москаленко [28 – 29], Ю. Ніколаєвська [30–32], Л. Шаповалова [46]);
- *аналізу музичних творів* (Н. Горюхіна [8], С.Павлюченко [33], М. Тіц [40], Я. Якуб'як [48], С. Шип [47]);
- *праці китайських дослідників* (Пан Тінтін [34], Хуан Лей [44]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження обумовлена дослідженням художнього феномена пасторалі в інструментальній традиції європейської музичної культури на прикладі творів за участю флейти. Висновки дослідження полягають у виявленні жанрово-стилістичних та інтерпретаційних особливостей творів для флейти, що увиразнюють атрибутивні якості пасторалі, ширше – пасторальну традицію.

Перспективи подальших наукових досліджень, пов'язаних з обраною темою, вбачаються у комплексному вивченні досліджуваного феномена з метою осмислення його значення в мистецькому часопросторі сьогодення. Одним із можливих шляхів, зокрема, є екстраполяція пасторалі у традиції європейської культури в інонаціональний контекст, що дозволяє виявлення історико-культурних паралелей, природи інтерпретаційних процесів у композиторській та виконавській творчості тощо.

Практична значимість отриманих результатів полягає в можливості залучення здобутих результатів дослідження в навчальних дисциплінах вищих музичних закладів України (бакалаврат та магістратура): «Музичний фольклор», «Історія виконавства на духових інструментах», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія української музичної культури», «Спеціальний клас» тощо, а також у виконавській практиці та подальших наукових працях, присвячених жанру

пасторалі в інструментальній традиції європейської музичної культури на прикладі творів для флейти.

Апробація отриманих результатів дослідження. За матеріалами магістерської роботи підготовано дві доповіді, що були оприлюднені авторкою в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, ХНУМ, грудень 2022 року), а також IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох основних Розділів і Висновків, а також Списку використаних джерел, що становить 52 позиції та Додатків, що містять фотоматеріали та нотні приклади. Основний текст магістерської роботи налічує 51 сторінку. Загальний обсяг – 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ ПАСТОРАЛІ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

*« ... хто зрозуміє пастораль і полюбить
її образ світовідчуття – той є запрошеним на свято!
І цей поклик слід виховувати в сучасній людині,
за допомогою сучасних виконавців»
Хуан Лей [44, с. 19]*

1.1. Жанр пасторалі: генеза, різновиди та прототипи

Передусім, вважаємо за доцільне звернутися до етимології ключових понять нашого дослідження.

Як відомо, «пастораль» походить від латинського етимона (*pastoralis*) й означає буквально «пастуший, сільський». Даний жанр, що представлений у різних видах мистецтва (образотворче мистецтво, драматичний театр, музика, балет, поезія і проза), усталено асоціюється з поетизацією тихого, підкреслено безтурботного, сільського життя на лоні природи. Загалом, панівними ознаками пасторалі прийнято вважати «умовність, антицивілізаційний пафос, ностальгія за втраченим золотим віком, вільним від соціальної нерівності, за чуттєвим світом людини, її простим існуванням» [36, с. 190].

Пов'язане із пастораллю в нашому дослідженні, ґрунтовне поняття «традиція» походить теж від латинського етимона (*traditio*, букв. «передавання») і відкриває простір для розмаїття наукових дефініцій та інтерпретацій. Видатні філософи, зокрема Едмунд Гуссерль, знаний як засновник феноменології, пов'язував традицію з певним способом існування культурного світу, а Мартін Гайдеггер тлумачив поняття традиції в історико-генетичному вимірі: як трансляцію смислових змістів, які визначають специфіку людського буття» [4, с. 122–125]. Традиція як вид

колективної пам'яті безумовно пов'язана з передачею досвіду суспільства, без якого унеможлиблюється розвиток і функціонування культури у повноті (роль спадкоємності в передачі досвіду). Тож саме традиція забезпечує сталість.

Повернемося до ключового поняття нашого дослідження. Як саме забезпечується тяглість пасторальної традиції упродовж історії розвитку культури? Апелюючи до репрезентанта пасторалі в конкретному вияві її носія, віднаходимо пошукувану відповідь у дисертаційному дослідженні Хуан Лея: «Герой пасторалі в колі співаючих, танцюючих, веселих людей має особливу функцію – бути особистістю від культури: це узагальнений образ поета-філософа, ідеолога простих людей у їхньому складному житті, хоча і в царині природи (*natura*)» [44, с. 36]. І далі автор підсумовує: «Отже, історична традиція європейської музичної пасторалі пов'язана з образом життя автентичних пастухів, які грали та співали, перебуваючи в сільській місцевості (*«carmen pastorale»*, згідно Вергілію, що походить від *«bucolica ode»* Феокрита)» [там само]. Недаремно, осердям наукової концепції дослідника пропонується уведення в науковий обіг образу людини, відповідного усталеній семантиці пасторальної традиції – Людини пасторальної (*homo pastoralis*).

Гене́за. Як було мовлено вище, генеза жанру пасторалі сягає корінням в античну добу мистецтва Стародавньої Греції та Риму і в історії культури, від давнини до тепер, засвідчує свою актуальність у різних царинах мистецтва (література, театр, балет, музика). Стисло торкнемось питання генези досліджуваного жанру (з урахуванням можливих різновидів та прототипів) у суміжних видах мистецтва.

Дослідники вказують на походження пасторалі від буколіки (з давньогр. βουκολικός – «пастуший», «пасторальний») – жанру античної поезії, котрий піднесено зображав пастуше буття і є класичним зразком пасторалі (дотичні до нього жанри еклоги та ідилії). У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» дослідники визначають

пастораль як **метажанр**, що базується на ідилічному зображенні пастушого життя, до якого відносяться такі жанри і форми: буколіка, пасторальний роман, драма, поема, трагікомедія [35, с. 401]. Таким чином, пастораль як метажанр «... синтезувала різні інтертекстуальні тенденції – традиції античної буколіки (Теокрит, Вергілій, Овідій, Кальпурній), пастуший роман Лонга, проповіді та новели Іоанна Золотоустого, досвід провансальців, а також середньовічних міраклів, ауто, фарсів тощо» [36, с. 191].

Окрім того, не можна не згадати в даному контексті і про жанр лицарської лірики доби Середньовіччя XII – XIV століть («досвід провансальців», див.цитату вище) *пастурель* (Франція) і *пастурелла* (Каталонія), і пастораль (Італія, Англія тощо), що зазнали впливу фольклорних традицій і творчості трубадурів як зразки куртуазної поезії. В українській літературі наслідування пасторальної традиції спостережується в творах представників барокової традиції – Феофана Прокоповича та Григорія Сковороди [там само]. Йдеться, зокрема, про один із виразних зразків пасторальної тематики творчості Г. Сковороди, а саме *Пісня 13* із «Саду божественних пісней» (про який більш детально у даній магістерській роботі йтиметься в аналітичному третьому розділі – при розгляді композиторської інтерпретації даної «пасторалі» І. Карабицем, де тембр-образ флейти є семантично обумовленим і відіграє панівну роль у парі з *solo* тенора).

Показовим щодо етимону і семантичної обумовленості як взаємопов'язаний із жанром пасторалі є *пасторалька* (польск. *pastoralka*) – різновид календарно-обрядової пісні зимового циклу (колядка) у польській традиційній культурі XVII – XVIII століть як «драматизований твір у вигляді діалогу між віфлеємськими пастухами, до якого додані пісні янголів та хорові партії» [там само]. Відтак жанр *пасторальки* містив хвалебне ангельське славослів'я, що пов'язане з оспівуванням народження Спасителя у Віфлеємі.

У той самий період пасторалі іменувались драматичні сцени в європейській культурі, що супроводжувались багатоголосними мадригалами.

Жанровим різновидом пасторалі як одноактної опери із змалюванням сільського ідеалізованого життя означена придворна музична культура Італії та Франції у той самий період. Жанрові константи виявились у співіснуванні в лібрето в якості персонажів міфологічних героїв (апелювання до жанрового «генокоду» в античній культурі) та пастухів, пастушок (опера творчість Я. Пері, Дж. Каччіні). Така традиція пасторальної опери була життєвою до ХХ століття включно (зокрема, опери Р. Штрауса: «Любов Данаї», поійменована як *«весела міфологія»*, *буколічна трагедія «Дафна»*, а також «День миру»).

Не можемо оминати засадничий контекст значення пасторалі в аспекті християнського дискурсу – пастораль як спогад про втрачений Рай, а точніше «пастораль як дзеркальний спосіб відображення Раю на землі» [44, с. 49]. На такому значенні акцентує дослідник Хуан Лей, що слушно наводить етимологічні паралелі ключового слова з концептом «Пастир» й апелює до достеменної сутності етимона жанру, розуміння і відношення до сенсу буття якого з часом піддалось змінам. Згідно визначенню дослідника, «антропологізм пасторалі базується на образі пастуха (пастиря), який уособлює істотну відмінність від інших людей: це або цар, володар, король, або символ вищої влади на землі – Цар Ісус Христос, від імені якого йдеться про закони улаштування світу. Так вимальовується духовний вимір жанру, несподіваний для пересічного слухача, далекого від християнських скрижалей культури» [44, с. 46].

Відтак, враховуючи християнський модус пасторалі (генеза) і проводячи паралелі з культурою античної (буколістичної) поезії, автор доходить цінного висновку про наявну (ба більше – очевидну) її інакшу роль і місію в історії культури «з позиції онтологічної першопричини – первинності Бога-творця світу та людини (як Образу та Подоби)» [44, с. 49].

Тож, неунікнено, засадничим для образно-семантичної сфери пасторалі, так чи інак, протягом історії буття даного музично-поетичного жанру, постає втілення образу Раю на землі з його Пастором – образом Христа. І упродовж розгортання даного цінного положення, дозволимо собі процитувати риторичне питання, яке ставить Хуан Лей, що має актуальність і в контексті наукової проблематики нашої розвідки: *«Може, саме тут слід шукати коріння явища повернення інтересу людини ХХІ століття до людини пасторальної, що уособлює чистоту життя і радість як мудрість, без ностальгії за втраченими ілюзіями?»* [там само].

Апелювання до християнського дискурсу дослідження пасторалі як дзеркального способу відображення Раю на землі (за Хуан Лей) у даній праці є не випадковим, конче затребуваним, і матиме продовження в наступному Розділі при аналізі одного із зразків *достеменної* пасторалі для голосу і флейти (*solo* тенора *«Ах поля, поля зелені!»* із першої частини хорового концерту *«Сад божественних пісней»* І. Карабиця, 1971), що покликаний актуалізувати духовний аспект музичної семантики досліджуваного фрагмента.

1.2. Питомі ознаки музичної пасторалі

Враховуючи усталені якості, притаманні жанру пасторалі, пов'язані з його образно-семантичним забарвленням, вкажемо на основні з них, спираючись на дослідження Хуан Лея (які дослідник визначає як інтонаційно-слухові критерії) [4, с. 4]:

- 1) пастораль як пастуша пісня (жанровий «ген», вплив античної поезії – буколіки);
- 2) тембр дерев'яного духового інструмента (авлос – на етапі генези; флейта), закріплений за жанровою семантикою пасторалі, що виконує функцію супроводу;
- 3) повільний темп;
- 4) мелодика плавного типу (ознаки мелодики узагальненого типу);

5) переважання мажорного ладу.

І найголовніший висновок, до якого доходить і який пропонує дослідник: «Зберіглася внутрішня форма жанру – образ людини пасторальної, онтологічна вертикаль (зв'язок неба та землі) та виконавський «генокод» (спів із супроводом флейти та танцю). У дисертації він визначений як усталений структурно-семантичний інваріант жанру» [там само].

Бачимо, що образ-тембр дерев'яного духового інструмента, який апелює до жанру пасторалі, є не випадковим і значущим. Як вказують дослідники, в осмисленні природи тембру слід враховувати, що його вплив не вичерпується виключно зовнішніми ознаками втілення певної музичної ідеї: «... музичний матеріал вже народжується в певному тембрі, який багато в чому визначає його характер, образ, логіко-конструктивні якості, власне його інтонування» [11, с. 272]. Даність тембрового втілення музичного тематизму є органічною, оскільки зумовленість втілення тематизму в звучанні тембру певного (того чи іншого) інструмента є безпосереднім втіленням певного образу. Дослідник О. Жарков розглядає тембр як багаторівневе поняття, виокремлюючи ряд певних рівнів його функціонування. Тож, спираючись на означені автором рівні, окреслимо ключові положення. Отже, за О. Жарковим [11, с. 273], тембр може бути залученим як:

- відмінна ознака одного тіла, що звучить, на відміну від іншого;
- відмінна ознака музичного інструмента (у нашому випадку, тембр флейти, в тому числі, спрацьовує як жанровий «код» пасторалі);
- специфічні артикуляційні, аплікатурні, звукові якості окремого регістра інструмента (дослідник наводить приклад и – тембр низької флейти, тембр високого фагота);
- окремі ознаки якості, характеру звуку, притаманні групам інструментів (у нашому випадку, дерев'яні духові інструменти – флейта,

гобой тощо як приналежні до втілення пасторального образу в музичній культурі, що є історично усталеним);

- специфічні музичні якості звука музичного інструмента;
- як стильовий і стилістичний елемент певного напрямку, школи;
- як елемент композиторського стилю;
- тембр в формоутворюючому значенні;
- тембр в драматургічному плані [11, с. 273].

У мистецтві Стародавньої Греції широко були розповсюдженими флейта та авлос як її удосконалений варіант. Створення пасторального колориту чималою мірою пов'язане із звучанням саме цих інструментів.

Дослідники вказують на схожість авлоса із сучасним гобоєм. Це був дерев'яний духовий інструмент, схожий на сопілку, з подвійною тростиною, із ніжним і легким, політним тембром звуку. Мистецтво гри на авлосі іменувалось «авлетика». Його залучали в античній трагедії, що означене синтезом мистецтв, а також для супроводу співу («авлодія» – спів у супроводі авлоса).

Ще одним поширеним духовим інструментом, спорідненим із авлосом, був сирінкс, або сирінга (гр. Συρίγξ) – прообраз сучасної флейти, за твердженням дослідників. Етимологія назви пов'язана з давньогрецьким міфом про Пана, бога лісів і полів (покровитель пастухів) та прекрасної німфи Сирінкс. Згідно міфу, шукаючи спасіння від Пана, Сирінкс у розпачі попросила про допомогу до річного бога, який перетворив її на тростину. Із цієї тростини Пан змайстрував флейту чарівливо-ніжного звучання (сирінкс, або флейта Пана). Звучання цього інструмента уособлювало пасторальність як родову жанрову ознаку – символ безтурботності й ідилії (інструмент простих пастухів на противагу лірі і кифарі як атрибутивних інструментів городян).

Тож, підсумуємо. Значуща колористична функція авлоса та вказаних, споріднених, дерев'яних духових інструментів повною мірою

відповідає і увиразнює образно-емоційний стрій жанру пасторалі (темброва семантика).

Спираючись на дослідження науковців, виокремимо засадничі положення щодо побутування жанру пасторалі в історико-стильовому вимірі (в тому числі, з урахуванням феноменологічних характеристик).

Особливого поширення пастораль набула у ХХ столітті, зокрема, у музичних творах, що означені естетикою імпресіоністської, неокласицистської спрямованості. Як зазначають ряд авторів наукової статті, присвяченої дослідженню пасторалі в інструментальній і вокальній музиці від XVIII до ХХІ століть : «Загалом музичні пасторалі ХХ століття безпосередньо пов'язані з природною ідилією, поетичною чарівністю, ілюзією та грацією, свободою та імпровізацією, що є не лише ідилічним образом, а більшою мірою поглядом людини на природу, яка постійно змінюється і вражає» [51, с. 138].

Згадаємо у даному контексті мініатюру «Сирінкс» («*Syrinx*») К. Дебюссі, створену у 1912–13 роках (у першому виданні іменувалась «Сирінкс – флейта Пана»). Даний твір, попри те, що є одним чи найбільш знаних творів для флейти, знаменував певну віху в історії флейтового сольного виконавства. Як зазначає І. Рябуха, «після відкриття К. Дебюссі “голосу самотньої флейти” у п'єсі “Сирінкс” французькими композиторами було створено цілу низку мініатюр для флейти *solo*, що дозволяє зробити висновок про те, що цей жанр зайняв особливе місце у композиторській практиці цієї країни. Маємо всі підстави вважати, що звернення до сольних флейтових п'єс пов'язане із відродженням імпресіоністами <...> інтересом до античної тематики, архаїки, звукового образу прадавньої свирілі, флейти Пана, образу флейти як голосу природи (останнє амплуа найяскравіше проявилось саме в творах К. Дебюссі)» [39, с. 25]. Так само, під впливом творчості К. Дебюссі, невдовзі була створена оркестрова мініатюра для флейти *solo* «Танець кізоньки» (1919) А. Онеггера – твір, що також апелює до античної пасторальності (і має ознаки

постімпресіоністської музичної стилістики). Підтвердженням того слугує програмна назва.

Тож, як зазначають дослідники, генеза пасторалі (ширше – пасторальності), безумовно, «має яскраво виражене театральне коріння, і не випадково для зображення пасторальних сцен і сюжетів потрібен простір, у якому формується пасторальний спосіб життя з його ієрархією життєвих цінностей, у системі “природа – людина”. Важливим тут є критерій естетико-етичного, що спрацьовує при оцінюванні семантики пасторального в музиці (особливо інструментальній, не “прив’язаній” до поетичного слова)» [51, с. 139].

Висновки до Розділу 1

Етимон досліджуваного явище пасторалі в музичній культурі дає ключ до розуміння даного жанру як такого, що пов’язаний із ідилією у відчутті і зображенні природи (*pastoralis* – буквально «пастуший, сільський»). Генеза жанру пасторалі сягає корінням в античну добу мистецтва. Дослідники визначають пастораль як **метажанр**, що базується на ідилічному зображенні пастушого життя.

Його різновидами, що приналежні до єдиного семантичного поля жанру, в історії культури є жанри *пастурель* (Франція) і *пастурелла* (Каталонія), *пастораль* (Італія, Англія тощо), що зазнали впливу фольклорних традицій і творчості трубадурів як зразки куртуазної поезії, *пасторалька* (Польща).

У музичній науці ХХІ століття з’являються креативні новітні концепції (Хуан Лей: Л. Шаповалова та ін.), метою яких обрано обґрунтування й упровадження в науковий обіг образу людини, відповідного усталеній семантиці пасторальної традиції – Людини пасторальної (*homo pastoralis*). Цінними здобутками постає й апелювання до християнського дискурсу дослідження пасторалі як дзеркального способу відображення Раю на землі.

Образ-тембр дерев'яного духового інструмента (авлос, сирінкс – на етапі генези; сопілка, флейта), який апелює до жанру пасторалі, є не випадковим і значущим, оскільки міцно закріплений за жанровою семантикою пасторалі. Значуща колористична функція авлоса та вказаних, споріднених, дерев'яних духових інструментів повною мірою відповідає і увиразнює образно-емоційний стрій жанру пасторалі.

РОЗДІЛ 2

ПАСТУША АЕРОФОННА ТРАДИЦІЯ: ЗВУКОВИЙ ІДЕАЛ ПАСТОРАЛЬНОСТІ

*«Найяскравішими інструментами,
пов'язаним із пасторальною семантикою,
є духові інструменти, і, зокрема, сопілка, що
спостерігається протягом всієї історії її існування»*
[51, с. 138]

Доцільним убачається стисло торкнутися питання побутування різновидів флейти в контексті етнічної музичної культури, оскільки залучення тих чи інших інструментів, спосіб передачі музичної думки відповідає традиційному музичному мисленню і увиразнює специфіку певної етнокультури. Бо ж саме різні народи зберегли у спадкоємних зв'язках свою самобутність етнічної картини світу через мову та традиційну культуру (музичну, зокрема).

Враховуючи архаїчність, традиційно усталене побутування флейт у контексті традиційної культури, можна припустити, що виконувані на даних інструментах твори мали значний вплив на формування інтонаційного строю народної музики, тобто зумовили формування і кристалізацію відповідного звукового ідеалу.

За О. Бенч-Шокало (авторка дослідження, присвяченого українському хоровому співу в контексті засад звичаєвої традиції) звуковий ідеал – це «чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури. Цей звуковий ідеал існує лише у внутрішньому передчутті виконавця й несе у собі весь його інтонаційний світ, свого роду “вертикаль” його духовного буття» [1, с. 88]. Про значущість звукового ідеалу у виконавській практиці (зокрема, для постаті самого виконавця) дослідниця висуває наступне

переконливе положення: «Звуковий ідеал інформує виконавця про той смисл, що його він виспівуватиме в інтонуванні. <...> він завжди з ним (у ньому), він органічний для нього й існує у його внутрішньому передчутті. Народний виконавець може забути якийсь елемент <...>, але він ніколи не помилиться у звуковому образі <...>, який завжди всередині й завжди з ним» [1, с. 88].

Тож, звуковий ідеал увінчує ієрархію виконавських засобів, перебуваючи на верхньому щаблі, замикаючи рівні таких засобів, як: звуковидобування, дихання, артикуляцію, які доповнюють і збагачують якісну реалізацію відповідної системи як культурної цілості [там само].

2.1. Флейта у традиційній культурі Китаю

Одним із традиційних китайських музичних інструментів серед аерофонів є бамбукова флейта. До бамбукових флейт, що набули поширення на значній території Китаю, відноситься багато різновидів. Передусім вкажемо на *дізі*, що і є безпосередньо виготовленою з натурального бамбука і має виразні національні ознаки. Прикметно, що бамбукові флейти переважно залучаються для сольного виконання. Однак, при тому, вони відіграють значущу роль і в складі оркестрів сучасної виконавської практики Китаю.



Дізі – це загальний термін для класу бамбукових китайських флейт.

Зупинимось коротко на органологічних властивостях і побудови бамбукової флейти. Даний інструмент виготовлено, як було вже зазначено, з бамбукової трубки циліндричної форми, внутрішня частина якої має отвір.

На корпусі флейти загалом є шість отворів, що зумовлюють видобуття звуків виразного і яскравого звучання різної висоти. Верхній звуковий отвір можна використовувати для нагортювання. Окрім того, його роль полягає в розмежуванні найнижчого діапазону висоти музичного інструмента. Нижній отвір можна використовувати для регулювання висоти, додаткового забарвлення тону, і, за необхідності, для збільшення гучності звучання бамбукової флейти.

Різновиди і, відповідно, назви китайських бамбукових флейт надзвичайно багаті і різнобарвні. За висотою звуку у китайській культурі флейти зазвичай поділяють на *куді (Qudi)* – корпус флейти довгий, висота звуку низька, тембр м'який. Така флейта поширена в південному Китаї. *Бангді – (Bangdi)* – бамбукова флейта з тонким корпусом і є доволі короткою по довжині (це північний Китай). І є ще *жонгді – Zhongdi* – бамбукова флейта, форма й органологічні характеристики якої межують між *Qudi* і *Bangdi*.

Види та назви китайських флейт надзвичайно багаті та барвисті.

Зазначимо назви флейт у Китаї, що об'єднуються за матеріалом музичного інструмента, наприклад: «бронзова флейта», «залізна флейта», «нефритова флейта», *Gu Siyi* – «флейта мавпячої лапи» (флейта, зроблена з кістки лапи мавпи) та «флейта орла». Так, щодо «орлиної флейти» існують два її різновиди (тибетська і таджицька), що названі на честь кісток крил орла. Тибетська *орлина* флейта розповсюджені на Тибеті, Сичуань, Цинхай і Ганьсу. Другий різновид – таджицька *орлина* флейта є архаїчним аерофоном таджиків і киргизів.

Є також назви, що пов'язані із зовнішнім видом музичного інструмента. Наприклад, якщо говорити про форму флейти, що прикрашена драконом: «Флейта з головою дракона» – 龙头笛 *LongTouDi*.

Інші назви групуються за топонімами: флейти названі із зазначенням регіону, що якого вони приналежні територіально. Серед таких: «Цзян Ді» з провінції Цзянді в Сичуані, «Флейта Дун» етносу Дун у Гуансі; наприклад, «Цюй флейта» в опері *Kunqu Opera*, «Я флейта» в *Gagaku* – що була сформульована в перші роки правління династії Західної Чжоу і разом із законами та етикетом становила внутрішні та зовнішні стовпи аристократичного правління. Відтоді ця система є важливою складовою музичної та танцювальної культури Східної Азії і яку імператори в стародавні часи залучали для поклоніння небу і землі, предкам, придворних поздоровлень, бенкетів та інших церемоній. Така музика є еталоном елегантності, а тексти елегантні та «чисті», тому її іменують «витонченою музикою». І згадаємо «*Neng* флейта» в *Noh* (Но) – драматична форма, була сформована в Японії в XIV – XV століттях нашої ери, проте вона існувала з моменту введення китайського «Сань Юе» в Японії ще у VIII столітті. У той час програми «Сань Юе» були насиченими і яскравими, включали пісні, хореографію. Прикметно, що з часом «Сань Юе» адаптувалося до соціального середовища й увібрало інші традиційні форми мистецтва. Сьогодні *Noh* домінує в японському театрі завдяки своєму впливу на лялькові вистави та кабукі. Зміст вистав *Noh* часто походить із традиційної літератури, сценарії яких базувались здебільшого на побутових сюжетах XII – XVI століть і написаний розмовною мовою Середньовіччя. Емоції в *Noh* втілюються через традиційно запрограмовані рухи. Також прикметним є залучення масок, яскравих костюмів і розмаїтого реквізиту, з танцем в якості основної форми вистави.

Іншим знаним різновидом флейти є флейта з отворами *Сякухаті* – архаїчний аерофон, завезений у Японію під час династії Тан у стародавньому Китаї. Початково цей музичний інструмент був поширеним у провінції Фуцзянь (південь Китаю). Варто навести уточнюючий коментар: під час правління династії Тан Китай був дуже могутнім і процвітаючим. У

той час Японія перебувала під впливом Китаю з точки зору економіки, культури, музики тощо.

Флейта у китайській музичній культурі пов'язана з ліричним пісенним колоритом і яскравим пасторальним стилем життя пастухів, рибалок, в ідилічному вимірі. Оскільки народна музика Китаю дуже багата і кожен регіон визначається самобутньою локальною народною культурою, неможливо у повноті претендувати на вичерпність переліку всіх різновидів флейт, що побутували на теренах Китаю.

2.2. Флейта в системі пастушого інструментарію традиційної культури України

Розглянемо побутування аерофонів в українській музичній традиційній культурі на прикладі карпатських українців-гуцулів, що визначаються високою музичною обдарованістю. Найбільш розвинений вид мистецтва в українських Карпатах – це інструментальна традиція, про що слушно вказують фольклористи і фахівці-дослідники Гуцульщини, оскільки «це передусім традиційна творчість скотарського народу, ніяк не схильного до хорового співу чи багатоголосся» [27, с. 30].

Про значущість інструменталізму в народній культурі гуцулів свідчить текст давнього зразка календарно-обрядового фольклору – гуцульської колядки, в якій змальовується багатство аерофонів (перелічуються різновиди відповідно до матеріалу виготовлення інструментів):

*Єк він затрубив в берестовую –
Б'ют голоси полонинами,
Єк він затрубив у мідєную –
Б'ют голоси та й полями
Єк він затрубив у золотую –
Б'ют голоси по-пид небеси.*

В центрі нашої уваги опиняються музичні інструменти – аерофони, що залучаються носіями традиції безпосередньо в побуті та творчості

гуцулів (живій виконавській практиці). Їх розгляд на прикладі обраного етнографічного регіону є тим більш цікавішим, враховуючи збереженість багатьох архаїчних рис гуцульського життя на різних рівнях аж до нашого часу¹. «Зовсім чужорідне (*гуцули* – Я.Ц.) не схоплюють і сприймають досить скептично. Сила дії, впливу гуцульських традицій настільки могутня, що іногородці, які мешкали серед гуцулів, протягом тривалого часу досить широко, втрачали свою специфіку та вливались в гуцульський етнічний масив», зазначає академік, етноінструментознавець світового рівня, Ігор Мацієвський, який фундаментально і протягом багатьох років вивчав інструментальну традицію, в тому числі, даного етнографічного регіону [27, с. 29].

Як відомо, гуцули складають одну з етнографічних груп українського народу (південно-західна етнографічна група – південна частина Західної України, її площа є доволі компактною і ледь перевищує 4 тис. кв. м.). Питомою якістю даної етнографічної групи є гуцульський діалект, що характеризується етнічними, мовними, антропологічними та музичними ознаками, межі яких тотожно збігаються. Мистецтво Гуцульщини загалом вирізняється вражаючим образним і яскравим колоритом, музична культура є надзвичайно темпераментною.

Гуцульщина знаходиться на території найвищої частини українських Карпат (хребет Чорногора). Як відомо, найбільш значущим фактором географічного ландшафту є різкість рельєфу, що, неunikнено, відбилось на побуті та музичній етнокulturі гуцулів. Звідси – звеличення краси, розвинене чуття прекрасного, що зумовлене оточуючою величною красою краю. Як слушно зазначають дослідники, особливості рельєфу зумовили наступні перелічені характеристики: «гуцули тонко відчують гармонію кольору та форм, ритм і колорит. Вони дуже вишукані в одязі, люблять оздобу, орнаментику. Зачаровані мистецтвом, творять його і вмiють

¹ Найдавніші людські поселення в українських Карпатах відносяться до доби палеоліту та раннього неоліту. У 3000-2000 до н.е. на цих теренах проживали племена, споріднені з тими, що відносяться до *трипільської* культури.

цінувати. Одна із найвищих нагород для них – похвала митцю за його майстерність» [27, с. 29].

Основним промислом гуцулів є вівчарство, мисливство, тому парадигма пасторальності дуже природно закладена у буттєві настанови даної етнолокальної групи.

Пасторальність унаочнена вражаючої краси полонинами (гірські луки) із кришталеvim гірським повітрям, незабрудненим дотепер (XXI століття), цілющими джерелами, у багатстві, з різними мінеральними складовими.

Життєвий і трудовий устрій гуцулів пов'язаний із тим, що неуникненим є тісний зв'язок із природою, втілений у полонинському господарстві (скотарстві). Ось як його змальовують дослідники-музикознавці (звернемо увагу, що подальша цитата, запозичена із ґрунтового наукового джерела, є фактом і слугує надвлучною ілюстрацією *пасторального* виміру трудоустрою гуцулів, ширше – стилю життя пастухів-гуцулів, прадавні закони якого фактично непорушні до тепер): «Майже півроку вся худоба знаходиться на полонинах. Цілими днями блукають безкраїми просторами пастухи зі своїми отарами, повертаючись за сигналом трембіти (*гуцульський інструмент. – Я.Ц*) лише на обід, а також на ночівлю до місць стоянки» [27, с. 24].

Отже, як було вказано вище, в музичній традиційній культурі гуцулів превалює інструментальна музика. На Гуцульщині безпосередньо вокальних (власне пісенних) жанрів фактично не зустрічається. «Більш скромна роль вокалу сповна компенсується бурхливим розвитком інструменталізму. Інструментальна музика має величезне значення в житті та мистецтві гуцулів. Вона супроводжує ряд трудових процесів, усі календарні та сімейні обряди, ворожіння. Вистави народного театру, усі без винятку види традиційних процесій, танців і хороводів», констатує І. Мацієвський [27, с. 29].

Далі, вчений зазначає ще більш цінну тезу, що наближає нас до виокремлення пасторальної складової в інструментальній традиції

досліджуваного етнолокального регіону: «Високо розвинені жанри інструментальної музики для слухання. Серед них важливе місце належить програмній музиці, яка нерідко зачіпає найглибші теми <...> У галузі інструментальної музики виникли чудові твори, у тому числі крупної форми, з великим симфонічним розмахом» [27, с. 29–30].

Дослідники (І. Мацієвський) виокремлюють в інструментальній музиці гуцулів (а також і в музичному інструментарії) кілька засадничих послідовних стильових шарів, що співмірні історичному поступу і діють в історико-еволюційній площині. Тож, найбільш архаїчний стильовий пласт є той, що відповідає пасторальній парадигмі і який вивершує роль пастуха як спостерігача і оспівувача природи: «Традиційні свята <...> мають яскраво виражений скотарський відтінок, тому особливе значення набирає постать *пастуха* та його головне знаряддя – музичний інструмент. У архаїчних гуцульських пастуших та мисливських награваннях (і відповідних інструментах) рельєфно виявляються характеристичні риси, які ріднять гуцульський інструменталізм з мистецтвом інших гірських народів колишньої білохорватської спільності та ширше, – умовно кажучи, – *Карпатсько-Балканської* музичної сім'ї. Це найстаріший шар гуцульського інструменталізму, гуцульської музики взагалі» [27, с. 30].

Компендіум музичного інструментарію Гуцульщини є вельми розмаїтим і багатим. Прикметно, що будучи репрезентованим фактично всіма (!) основними типами музичних інструментів (за систематизацією, Е. Горнбостеля і К. Закса, усталеною в Європі), панівною, найбільш численною і найбільш різноманітною групою гуцульських народних музичних інструментів є аерофони і, безпосередньо, флейти. «Це значною мірою зумовлено особливостями побуту горян, великим значенням в їх традиційному укладі мисливського та *пастушого* (курсив наш. – Я.Ц.) господарства», зазначає І. Мацієвський [27, с. 72]. Принагідно вкажемо, що в розмаїтті інструментарію Гуцульщини ряд музичних інструментів є загально типовими і розповсюдженими по всій території вказаного

етнолокального регіону, інші є поширеними лише в окремих, вибіркових зонах і місцевостях, і врешті – є групи інструментів, що наділені локальними специфічними самобутніми ознаками. Так от аерофони (зокрема, флейти) – відносяться до інструментів, що є типовими і розповсюдженими по всій території Гуцульщини і також вирізняються різновидами локального поширення.

Таким чином, розмаїття флейт на Гуцульщини безпосередньо виявляється пов'язаним з диференціацією їх побутування за функціональним призначенням, діалектним зонуванням, соціально-професійним призначенням тощо.

Перед тим, як перейти безпосередньо до розгляду різновидів флейт у традиційній культурі Гуцульщини, дуже стисло торкнемось засадничих питань морфології аерофонів (будова інструментів, вібратор, джерело звука та спосіб звуковидобування). Як відомо, вирішальною ознакою аерофонів є звуковидобування, пов'язане з коливанням потоку повітря всередині музичного інструмента (яке є обмеженим об'ємом останнього). У флейтах стрічковий струмінь повітря розсікається гострим краєм інструмента.

Тембр народних флейт на Гуцульщині є світлим, звучання приємним і проникливим.

Перелічимо три найосновніші (споріднені і похідні одна від одної) різновиди флейт, безпосередньо пов'язаних із пастушою традицією на Гуцульщині, враховуючи засадничі особливості їхньої конструкції, принципів звуковидобування, тощо.

Телинка – натуральна поздовжна флейта без грифних отворів, що має форму трубки, кінці якої є відкритими. Музичний інструмент відноситься до флейт, котрі виготовлені з бузини (або крушини), матеріал для виготовлення яких заготовляли заздалегідь (взимку вирубали гілля названих дерев). На сьогодні цей інструмент у живому виконанні зустрічається доволі рідко, однак є одним із найархаїчніших серед аерофонів в інструментальній

традиції досліджуваного краю. У нахиленому положенні видобуваючи звук на телинці, виконавець вузький потік повітря спрямовує з одного кінця трубки на другий кінець. За відсутності грифних (ігрових) отворів при грі пальцем то відкривають, то прикривають вихідний, кінцевий (нижній) кінець телинки. Таким чином, увиразнюється натуральний стрій звучання (заснований на обертонових рядах). Самі виконавці визначали гру на телинці наступною термінологією: грати на телинці – «зателинкати». Отож це передусім сольний інструмент.

Виконавська практика (телинка) пов'язана з чоловічою традицією (за статево-віковою приналежністю), а саме – юнацькою. Грають на Гуцульщині на телинці переважно навесні і влітку. Функціональне призначення торкається сфери весняних награвань; часто пастухи і мисливці виконували ліричні сольні інструментальні композиції *для себе* (не для слухача) під час відпочинку. Окрім вказаних прикмет функціонального призначення музичного інструмента варто вказати і на ідентифікуюче його значення: пастухи-юнаки навесні залучали телинку як, свого роду власну знакову характеристику, яку без перешкод, на далекій відстані, впізнавали дівчата, що сприяло знайомству молоді.

Флоєра – відкрита флейта, пов'язана із чабанським побутом (чабани – усталена назва пастухів овець чи іншої худоби, пов'язана з пасовищним тваринництвом, що на сьогодні є збереженим у народів Кавказу, Середньої Азії, частини України, Молдови, Монголії і західних регіонах Китаю), традиція гри на якій і дотепер частково є збереженою у виконавській практиці традиційного устрою. Звернемо увагу, що флоєра вважається символом культури Гуцульщини серед самих носіїв традиції і користується винятковою повагою. І. Мацієвський наводить переконливий наступний факт: «Вважають, що *флоєру створив Бог* і передав гуцулам разом із мудрістю» [27, с. 79]. Цим можемо пояснити усталену пошану до даного різновиду архаїчної флейти.

Одразу звернемо увагу, що виконавство на флоєрі, опанування грою на даному інструменті пов'язано із значними технічними складнощами, тому живе виконання на даному інструменті у наш час є рідкістю і значущим фактом. Перед грою інструмент промивають водою, аби звучання було більш дзвінкішим. Конструкція інструмента є похідною від телинки, як різновид на новому щаблі еволюції флейт. Інструмент має доволі довгу трубку (75–100 см) і шість грифних отворів.

За статеві-віковою приналежністю виконавська практика (флоєра) так само пов'язана з чоловічою традицією. Виконавство на флоєрі характеризується винятковою серйозністю і зосередженістю (без тіні легодумності). Флоєра є також суто сольним інструментом, що характеризується розмаїтою мелізматикою. (варто не плутати у даному випадку такий різновид народної гуцульської флейти, як *флоєра середня*, що відрізняється своїми компактнішими розмірами, строем, тембром і, власне, функціонуванням – як інструмент, що добре поєднується з різноманітними ансамблевими формами гри, аж до участі в складі ансамблю, так званих, *троїстих музик*).

Гра на даному різновиді флейти пов'язується з супроводом безперервним голосовим бурдоном самого виконавця, зумовлюючи таємничу, тиху й глуховату, свого роду, монотонно-заворожуючу атмосферу звучання. Тож, «гудіння голосом досить міцно увійшло до музичної свідомості гуцулів і стало неодмінним виконавським прийомом при грі на флоєрі», зазначають дослідники [27, с. 79].

Жанрова сфера награвань на флоєрі пов'язана з пастушими-полонинськими розгорнутими награваннями-композиціями. Це – неквапливі лірико-філософські мелодії, що апелюють до саморефлексії, звернення до Бога, композиції про красу і велич гір Карпат, природу, ширше – гармонію світу.

Прикметно, що в найпоширенішому, масовому інтернет-ресурсі Вікіпедія у статті, присвяченій поняттю «чабан» зустрічаємо наступне

твердження, на яке варто окремо звернути увагу: «Типовий атрибут чабана – *флуер або сопілка* (курсив наш. – Я. Ц.)»².

Сопілка (синонім *флуєрка*) – навидовижу популярний музичний інструмент на Гуцульщини, що характеризується віртуозним типом виконавства. Це коротка відкрита флейта (36–36 см) за особливостями будови безпосередньо споріднена з *флоєрою*, також із шістьма отворами (рідше сім отворів – шість на передній і один на задній стінці), розміщені на рівній відстані один від одного. Сам цим сопілка відрізняється від *флоєри*, в якій шість отворів за розташуванням групуються на два сегменти (по три отвори в кожному), відділяючись незначною відстанню, що спричиняє іншу специфіку гри на інструменті.

Сопілки, як правило, виготовляються з ліщини чи явора. Однак у нас час часто роблять сопілки металевими – з алюмінію, і навіть із бамбуку (!). Прикметно, що за відсутності бамбуку у природній флорі Гуцульщини, місцеві жителі виготовляють такі сопілки з лижних палиць (!). Поширеність залучення такого матеріалу можна пояснити тим, що Гуцульщина – це краї гір, де гірськолижна практика є невід’ємним атрибутом місцевого побуту.

Сопілка побутує на всій території Гуцульщини і як сольний, і як ансамблевий інструмент. Щодо сольного виконавства на сопілці, що безпосередньо пов’язаний із пасторальною традицією, вважаємо слушним навести цитату І. Мацієвського, що виразно ілюструє значення даного різновиду флейти в традиційній культурі: «Виконуючи обрядові награвання при “полонинському ході” – урочистому *весняному ритуальному* вигоні худоби на полонину, граючи чабанську музику *для слухання* або *для себе*, виступаючи соло чи у весільному ансамблі (танці і марші), виконавці на флуєрках – “сопілкарі” – завжди демонструють яскраву, витончену, рясно орнаментовану мелодику, з багатьма трелями, мелізмами, швидкими

² [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD_\(%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%96%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD_(%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%96%D1%8F))

пасажами, різнорегістровими зіставленнями [27, с. 83]. Далі дослідник наводить конкретні зразки унікальних жанрів сольною пасторальної традиції: «Окрім названих жанрів, у її репертуарі (*йдеться про сопілку. – Я.Ц.*) значне місце займають *програмні* сольні награвання з традиційним чабанським сюжетом. Пастух *загубив вівці*, журиться, шукає. Ось, здається, вони, але... це не вівці, а зрубані пні. Нарешті, знайшов. Радіє й танцює під веселу “Гуцулку”» [там само]. У горах звук сопілки не губиться, а звучить яскраво, самоцінно і вельми дзвінко – на відкритому просторі її звучання лунає на значну відстань.

За характером виконавства сопілка пов’язується із виконавською практикою в інструментальному ансамблі мішаного типу – одним із невід’ємних учасників *троїстої музики*, що є спорідненою з партією скрипки. Однак сопілка, як правило, не дублює провідну мелодичну партію скрипки, а постає самоцінним учасником ансамблю, утворюючи на фактурному рівні гетерофонію з партією скрипки. При максимально спорідненій формі співдії із скрипкою, партія сопілки, як правило, дублює її октавою або квінтою вище, періодично залучаючи елементи імітації, підголоску тощо. У цілому сопілка поруч із скрипкою в загальному складі учасників *троїстої музики* постають свого роду конкурентами (згадаймо принцип *concertato* із барокової музичної естетики як провідний принцип ансамблевої та оркестрової інструментальної музики), «змагаючись» між собою у віртуозності, швидкості виконання, ефектності звучання. Такий принцип цілком уможлиблюється, враховуючи сильний, виразний звук і яскравий тембр сопілки. Тож різкість і сила звука сопілки без зайвих складнощів здатна вирізнитися на фоні будь-якого ансамблевого складу музичних інструментів (у будь-якій кількості). Прикметним є факт, що саме за сопілкою наструюється весь склад ансамблю *троїстих музик*.

2.3. Музично-інструментальний стиль пасторалі як звуковий ідеал

Вочевидь, виконавська практика гри на флейті у рамках традиційної культури, що безпосередньо пов'язана із пасторальністю, є втіленням відповідного музично-інструментального стилю. Український етномузикознавець і фахівець з етноорганології Михайло Хай у монографії «Музично-інструментальна культура українців» (2007) розглядає один із варіантів тлумачення категорії «*інтонаційний модус мислення середовища*», який втілюється у понятті етнічного звукоідеалу (підрозділ 3.3. «Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу») [43]. У сучасній музичній науці при дослідженні як інструментального, так і вокального спрямувань, затребуваним і досліджуваним постає таке поняття, як звуковий ідеал.

Дана категорія у дослідженні М. Хая визначається і кваліфікуються як значущий і панівний чинник автентичності (й відповідно, автохтонності) музично-інструментального стилю. Визначальними критеріями у дефініції категорії *етнічний звукоідеал* дослідником М. Хаєм висувуються наступні чинники:

- *територіальний,*
- *часовий,*
- *соціальний,*
- *традиційність і нетрадиційність* форм етнічної культури.

Варто наголосити, що автор присвячує окремий підрозділ монографії розгляду *етнічного звукоідеалу*, що постає критерієм і знаком автохтонності інструментального стилю (підрозділ 3.4). Науковець пропонує авторську дефініцію *етнічного звукоідеалу* – як системи звукових та власне етнофонічних чинників його формування в автохтонному оточенні [там само].

Звуковий ідеал є семантичним розпізнавальним знаком, який є зрозумілим і для виконавців може слугувати певним орієнтиром для носіїв певної, тієї чи іншої, етнічної культури, за О. Бенч-Шокало. «”Пройшовши” через душі кількох поколінь, він стає зрозумілим кожному представникові певної етнічної культури», слушно констатує дослідниця [1, с. 88].

Коротко зупинимось на природі інтонування у виконавській практиці пасторальної традиції (на прикладі інструментальної традиційної культури, приналежної до тієї чи іншої етнічної традиції).

Торкаючись вартого для дослідження питання інтонування звукового ідеалу, О. Бенч-Шокало зазначає: «Саме інтонування стосовно звукового ідеалу постає зовнішньою формою, яка являє звуковий ідеал “назовні”» [1, с. 89]. Під час виконання у свідомості носіїв традиції – виконавців відтворюються *по пам'яті* інтонаційні блоки, що можуть вільно перекомбіновуватись. Дослідниця констатує: «Незважаючи на те, що ці інтонаційні комплекси мобільні, їх вільність переміщення й розвитку зумовлена рамками певного “інтерпретаційного поля” (І. Котляревський)», [1, с. 88].

Таким чином, підсумуємо. Розглядаючи музично-інструментальний стиль пасторалі як звуковий ідеал вважаємо за необхідне увінчати стислий методологічний нарис науковими здобутками дослідника пасторалі, стилю пасторалі Хуан Лея: «Стиль неможливий без краси як прояву духовної краси та висоти. Нетлінність і вічність краси визначає їх Божественність. І пастораль має до цього безпосереднє відношення. Отже, в основі пасторалі лежить фундаментальний онто-семіотичний трикутник “природа – Бог – людина”; звідси взаємини природи і людини складають для митця творче кредо, обумовлене світоглядною картиною світу (віддзеркаленням буття в свідомості людини-творця). Для дослідника ключовим в цьому трикутнику постає процес когнації ставлення людини до природи, місце людини в цій ієрархії» [44, с. 42–43].

Висновки до Розділу 2

У даному Розділі запропоновано розгляд звукового ідеалу пасторальності на прикладі функціонування флейти у контексті традиційної культури Китаю і України.

Одним із традиційних музичних інструментів Китаю серед аерофонів є бамбукова флейта (*dizi*), що переважно залучається для сольного виконання у традиційній культурі. Флейта у китайській музичній культурі пов'язана з ліричним пісенним колоритом і яскравим пасторальним стилем життя пастухів, рибалок, в ідилічному вимірі. Далі – здійснено огляд функціонування флейти в системі пастушого інструментарію традиційної культури України. На прикладі Гуцульщини увиразнюється парадигма пасторальності, що максимально природно закладена у буттєві настанови даної етнолокальної групи. Панівною, найбільш численною групою гуцульських народних музичних інструментів є аерофони і, безпосередньо, флейти (різновиди: *телинка*, *флоєра*, *сопілка* та ін.). Враховуючи архаїчність, традиційно усталене побутування флейт у контексті традиційної культури, можна припустити, що виконувані на даних інструментах твори мали значний вплив на формування інтонаційного строю народної музики, тобто зумовили формування і кристалізацію відповідного звукового ідеалу.

РОЗДІЛ 3

ЖАНР ПАСТОРАЛІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ

У ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – XXI СТОЛІТЬ

*«Пасторалі часто приписують не красу,
а вродливість, банальний зовнішній вигляд,
а не суть величі достеменної Краси»*

Л. Шаповалова [51, с. 139]

3.1. «Сад божественних пісней» І. Карабиця: тембр-образ флейти як втілення пасторальної семантики

Зупинимось детальніше на розгляді композиторської інтерпретації пасторалі, де тембр-образ флейти є семантично обумовленим і відіграє панівну роль. В якості прикладу оберемо знаковий твір останньої третини XX століття в музичній культурі України. Йдеться про фрагмент із Хорового концерту «Сад божественних пісней» Івана Карабиця, за участі *solo* флейти, що виявляє духовний вимір пасторалі і уособлює постать філософа Григорія Сковороди як *homo pastoralis*.

Хоровий концерт «Сад божественних пісней» (1971) І. Карабиця створений до дати вшанування 250-ої річниці з дня народження видатного українського філософа. В основу вербального ряду шестичастинного циклу, написаного для солістів, мішаного хору та оркестру покладено тексти з однойменного циклу Г. Сковороди.

У цілому цикл формується у контрастно-складену будову (чому сприяє залучений композитором прийом *attacca* між практично усіма частинами хорового Концерту, зумовлюючи принцип наскрізного розгортання).

В якості прикладу нами обрано початковий фрагмент із першої частини, в якій експоновано три тематичні блоки, що презентують

ключові образні сфери, на розгортанні яких і побудовано музичну драматургію цілого.

Відкривається Концерт *solo* тенора «*Ах поля, поля зелені!*» староукраїнською книжною мовою, в основу якого покладено фрагмент Пісні 13 із «Саду божественних пісней» Г. Сковороди. У Хоровому концерті І. Карабиця тембр-образ флейти є семантично обумовленим і відіграє панівну роль у парі з *solo* тенора.

Поетичний текст «*Ах поля, поля зелені!*», що оспівується у партії соліста, змальовує пасторальну ідилію. Принагідно вкажемо, що епіграфом першоджерела сам Г. Сковорода обирає парафраз *стиха* «Георгік» Вергілія *O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas!* – «Найщасливіше було б, коли б щастя свого пильнували, / Просте життя хліборобів!» (переклад – Микола Зеров) [42].

І поруч – цитата із Пісні Пісень (7, 12): *Прійди, брате мой, водворимся на селѣ*. І. Карабиць залучає перші дві строфи тексту із Пісні Г. Сковороди, в якій змальовано образи, типові для пасторальної тематики: «*Ах поля, поля зелені, / Поля, цвѣтмы распещренны! / Ах долины, яры! / Круглы могилы, бугры! // Ах вы, вод потоки чисты! / Ах вы, берега трависты! / Ах ваши волоса, вы, кудряви льса!*» (збережений оригінал правопису). Апелювання до звучання тексту мовою оригіналу доби українського бароко відкриває широкі можливості композиторів для, з одного боку, імпровізаційності, характерної для пасторалі, з іншого – втілення відповідного звукового образу. Змальований філософом стан споглядання втілюється у композитора орієнтиром на вільну імпровізаційність (виклад теми у безтактовому письмі). Цьому сприяє і сама будова нерівноскладового вірша Г. Сковороди, що, будучи «цементованим» римою, уможлиблює значущу свободу в авторській інтерпретації І. Карабиця.

Однак, при наскрізності розгортання мелодики, виразною є внутрішня структура теми, що піддається поділу на розгорнуті чотири мелодичні фрази

(остання з яких є більш тривалішою, враховуючи свого роду *доповнення*). Мелодія викладу у партії соліста, що втілює образ людини, захопленою гармонією природою у її розмаїтті і багатстві – образ філософа Григорія Сковороди, заснована на діапазоні в рамках октави, для якої властива розспівність і плавність руху як чинник структурування (наявні стрибки з заповненням) – див. *нотний приклад 1* у Додатках.

Пасторальний стиль збережено і в експонуванні другої образної сфери, що змінює показ людини мандрівника, спостерігача природи (*solo* тенора). Дана образна сфера постає виразом самоцінної гармонії природи і втілена в інструментальному звучанні – в *solo* флейти. Мелодика даної теми є наслідуванням імпровізаційної природу награвань (інструментальний тип мелодики), що апелює до образу безтурботного подорожнього філософа (Г. Сковорода) із сопілкою, який, милуючись красою довколишньої природи, відбиває свої переживання у легкій, рясно орнаментованій, кришталево-звучній (високий регістр), зорієнтованій на висхідний рух, темі флейти дзвінкого, холоднуватого тембру. Виявом пасторальності у даній темі слугує сама семантика жанру (звернемо увагу на авторську ремарку *Pastorale*) – див. *нотний приклад 2* у Додатках.

Теми, що втілюють образи *homo cantor* (*solo* тенора) і *homo instrumentalis* (*solo* флейти), попри те, що звучать *attacca*, є самоцінними і дуже виразними – що додатково підсилюється і підтверджується наявним відмежуванням, одна від одної, відповідним композиторським позначенням.

Звернемо увагу, що у хоровому Концерті І. Карабиця *solo* флейти звучатиме у коді заключної VI частини циклу, що постає на рівні музичної драматургії *епілогом* усього попереднього розвитку. Відтак, вибудовується, свого роду, тематична арка, що формує злагоджену архітектоніку музичної драматургії цілого. Інструментальне награвання флейти, разом із звучанням дзвонів, сприймається як вінець здобутої людиною гармонії.

Аналізований приклад із хорового Концерту І. Карабиця на тексти Г. Сковороди постає переконливим зразком пасторалі, створеної українським композитором з умов заідеологізованої радянської системи ХХ століття і з позиції дослідника ХХІ століття, з історичної перспективи, долає усталений штамп уявлення про пастораль як кітч. І говорячи словами Хуан Лея, такий ракурс дослідження має свою цінність, що полягає в «обґрунтуванні духовного змісту пасторалі, що є в музичному мистецтві Нового часу. Наприклад, пасторалі часто приписують не красу, а красивість, не сутність величі справжньої духовної сили людини та Бога, а зовнішню оболонку тілесного, або природного» [44, с. 21].

Підсумуємо. Образний стрій світу пасторальних образів у Хоровому концерті «Сад божественних пісней» І. Карабиця постає увиразненням довершеності, божественної злагодженості і краси. І при такому висновку на його підтвердження (і вивершення здобутих результатів аналізу) вважаємо за доцільне звернутись до переконливого постулату дослідника Хуан Лея, який здійснює спробу визначення пасторалі як жанрової сфери «європейського музичного мистецтва, в якому є типові відмінності від інших жанрів антропологічної культури: в центрі пасторальної картин світу європейської пасторалі постає образ людини (поета-філософа) в її ставленні до природи як вищої гармонії, що дорівнює функції Богоспівкування (в чому ми вбачаємо сродність китайського світосприйняття світу, за Конфуцієм)» [44, с. 46].

3.2. «Пастораль» для флейти *solo* (2010) Золтана Алмаші: досвід виконавського аналізу

Перед тим, як безпосередньо перейти до аналізу обраного твору, стисло надамо основні дані про автора досліджуваної «Пасторалі» для флейти *solo*.

Золтан Алмаші (народ. 1975 р, Львів) – український композитор і виконавець (віолончель) молодшої генерації, наш сучасник. Випускник

Львівської музичної академії імені М. Лисенка (клас віолончелі і клас композиції – Юрій Ланюк). У 2000 – 2002 рр. навчався в аспірантурі НМАУ імені П. Чайковського (Євген Станкович). Входить до національної Спілки композиторів України. Митець органічно поєднує композиторську і виконавську діяльність. Лауреат двох державних премій: у 2003 році – премії імені Л. Ревуцького, у 2013 – імені Б. Лятошинського (2013).

Як виконавець є учасником ансамблів «Київська камерата» та інших.

Жанрова палітра композиторської творчості З. Алмаші охоплює доволі широкий спектр: від мініатюр до концептуальних циклічних жанрів (інструментальні концерти, дві симфонії, «*Missa brevis*» для камерного хору й камерного оркестру та ін.)

Композиторський стиль митця визначається свободою, зацікавленням поєднання різноманітних композиторських технік письма, залученням фольклорних зразків, апелювання до традицій музичного мистецтва різних епох. Як зазначає сам митець, «моя основна ідея творчості – це синтез традиційного та новаторського, а саме універсальний стиль, в якому намагаюся продовжити й дещо узагальнити попередні надбання» (з інтерв'ю З. Алмаші українському інтернет-журналу «Музика», 26 грудня 2017) [7].

З. Алмаші відносить себе до рідниці неокласичної традиції, порівняно з митцями – радикальними експериментаторами. Знаковими й авторитетними для композитора є творчі постаті композиторів минулого й сьогодення, серед яких В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Г. Малер, Б. Барток, В. Сильвестров, Є. Станкович.

«Пастораль» для флейти *solo* являє собою одночастинну мініатюру. Твір містить авторську присвяту «*присвячується екологічно чистим місцям планети*».

Сам автор наголошує: «Я повністю виношую і формую твір в голові, а потім швидко, одразу на чистовик записую його у вигляді партитури» [7].

Наступні тези щодо історії створення твору стали нам відомі безпосередньо від самого З. Алмаші. Вважаємо за доцільне коротко оприлюднити найважливіші з озвучених митцем тез.

Твір створений митцем на замовлення колег – флейтиста і композитора Сергія Вілки (для його сольного концерту). Робота над твором відбувалась влітку, З. Алмаші надихала природа, перебування на березі річки Верещиця (Львівщина), серед заплав і луків. Власне, сама робота над композицією, ідеї щодо характеристичності тем, можливих принципів будови відбувалась паралельно з роздумами про взаємодію людської цивілізації і природи, про те, наскільки небагато вже (!) залишилось екологічно чистих місць на планеті. З. Алмаші звертає увагу, що створення композиції припадало на період, коли процес творення наслідував заявлений вище алгоритм: початково твір цілковито формувався в уяві і згодом фіксувався на папері відразу начисто, без чернеток.

«Я відчував величезну тривогу, але разом з тим насолоджувався прекрасною природою і – був щасливий що маю можливість споглядати її, проживати це буття в природі. Очевидно, що це щастя буття- в-природі відобразилось у творі», зазначає митець (із розмови автора магістерської роботи з З. Алмаші). Тож такий підхід увиразнює закладену у композиції ідею, і *«очевидно, що це щастя буття- в-природі відобразилось у творі»* (там само). Звідси – і назва твору («Пастораль»), і присвята.

Образний стрій «Пасторалі» відповідає заданій програмній назві, що пов'язаний із споглядальністю, оспівуванням природи, гармонії.

Форма даного твору – репризна тричастинна, яку схематично можна зобразити так:

$$\begin{array}{c} a \quad b \quad a1 \\ 27 + 27 + 37 \end{array}$$

Принцип імпровізаційності покладений в основі даного твору є типовим для втілення пасторальних образів. Саме він диктує і є засобом формотворення.

Як зазначає композитор, використання виразових засобів у творі є економним з опорою на традиційну музичну стилістику.

Основна тема – *Allegro moderato*, інструментальної природи (авторська ремарка – *poco rubato*). Імпровізаційна стихія зумовлює природність формування наскрізного розвитку.

Тричастинна структура цілого є доволі симетричною: два контрастні розділи (перший і другий – середній) за масштабами є збалансованими, більш структурно розгорнутим є заключний розділ, що має ознаки динамічної репризи.

Музична драматургія «Пасторалі» базується на визначальності динамічного параметра (на це вказує сам автор³). У цілому спостерігаємо тонку динамічну «партитуру» у багатстві розмаїтих градацій, що прописана композитором вельми детально. Можемо охарактеризувати наявний драматургічний принцип твору так: поступове розгортання – акумулювання енергії (*initio*), що невідворотно у другому розділі (*motus*) призводить до кульмінації («точка золотого перетину» твору, традиційно припадає на завершення другого розділу).

Після поступового (маркованого) динамічного спаду (див. такт 54, *Maestoro rubato, poco meno*) повертається основний темп, тема першого розділу як знаки початку репризи (*dolce cantabile*). Заключний розділ, що постає підсумком усього твору, з одного боку (*terminus*); з іншого – як дієва, значуща драматургічна віха «Пасторалі», з іншого – є фазою драматургічного розвитку, на яку припадає вирішальна смислова точка (кульмінаційна вершина) із завершальним розосередженням звучання інструментального *solo* у просторі (*morendo*).

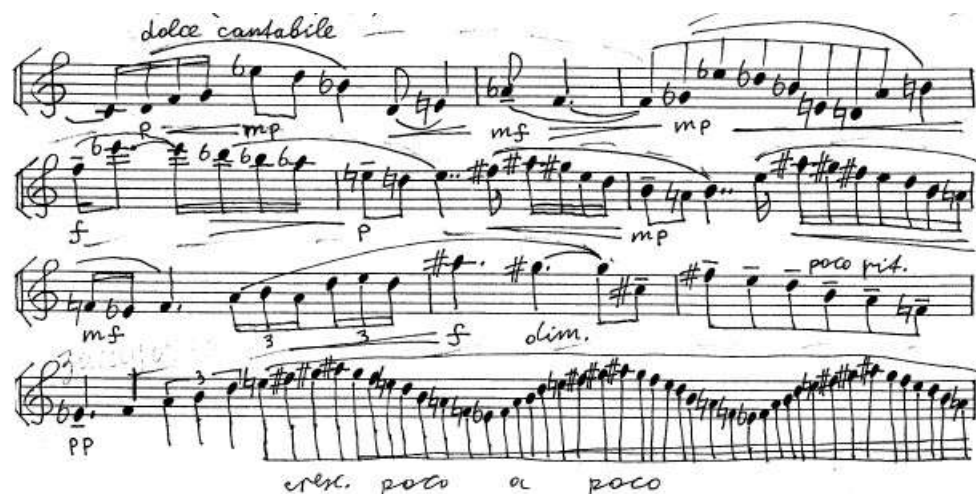
На усіх стиках розділів, що слугують переходом до наступної віхи драматургічного розвитку і відзначаються крупними тривалостями (цілі ноти, подовжені ферматами з авторськими ремарками *lunga*), перед виконавцем постає завдання продемонструвати фаховість у втіленні

³ Із бесіди з З. Алмаші.

навичок природного *vibrato* (у двох із трьох зазначених випадків подовжена тривалість має звучати у рамках динамічної шкали *piano*, а саме – *pp* і *ppp*, що потребує, в тому числі, міцної опори дихання). «Підхід» до подовжених тривалостей, що в цілому відіграють значущу роль у розвитку драматургії (маркування її основних фаз), відбувається шляхом залучення пришвидшення завершальних фраз розділів (*crescendo*; в кінці твору – *dolcissimo*).

У технологічному плані певні виконавські складнощі пов'язані із застосуванням крайніх регістрів музичного інструмента (заключний розділ у кульмінації – третя октава).

Виконавської майстерності вимагають і детально прописані динамічні нюанси, коли у досить компактному відрізку (1-2 такти) відбуваються динамічні зміни (подекуди від *forte* до *piano*), що потребують уважності від виконавця, враховуючи роль динамічного чинника у побудові драматургії цілого. Як приклад, можемо навести початок третього, заключного розділу:



Слід вказати, що композитору вдається, попри виразне маркування кожного із розділів форми (завершення першого розділу визначається авторською позначкою – двома тактовими рисками; зміна темпів; драматургічне «гальмування» розгортання, втілене у подовжених маркованих тривалостях, ферматах тощо), досягти плинності наскрізного розвитку цілого, природності вислову, увиразненні фантазійно-

імпровізаційного першоджерела як визначальних у втіленні семантики пасторальності.

Таким чином, у «Пасторалі» для флейти *solo* З. Алмаші органічно поєднується у виконавському вимірі два амплуа флейти: кантиленне (наспівне) та імпровізаційне (фантазійне).

Звідси – мелодична лінія є доволі вибаглива, розміжена віртуозними пасажами (і вельми прикметна в каденційних розділах). Перед виконавцем постає завдання здобути ту затребувану якість, що відповідає стилю пасторалі: ширяючого, просторового (максимально прозорого) звучання, тим паче у фазах динамічної шкали *piano* (в різних її градаціях – від *p* до *ppp*). Такий підхід уможлиблює побудову виконавської драматургії як цілого.

Тож виконавська концепція має базуватись на максимально точному відтворенні музичного тексту:

- дотримання вказаних темпів, метричної пульсації,
- досягнення природного виконання вибагливої мелодичної лінії, що постає буквально втіленням імпровізації (зафіксованої і виписаної у нотному тексті),
- усіх динамічних вказівок у їх багатоскладовості тощо.

Дотримання вказаних параметрів виконавцем уможливить ту затребувану легкість і відтворення фантазійно-імпровізаційної природи, що відповідає закладеній композитором ідеї твору як пасторалі.

3.3. Пастораль як складова камерно-інструментального циклу: на прикладі «Маленького тріо» (2015) для флейти, скрипки й фортепіано Богдана Сінченка

Богдан Юрійович Сінченко (народ. 1987, Старобільськ Луганської області) – харківський композитор молодії генерації, випускник ХНУМ імені І.П. Котляревського (клас композиції В. Золотухіна і В. Дробязгіної). За роки навчання в університеті мистецтв (2006 – 2011)

митцем були створені різноманітні твори для фортепіано і для різних ансамблевих складів (скрипка й фортепіано, валторна й фортепіано, квартет дерев'яних духових тощо); вокально-інструментальні твори (романси); «Сумніви й поривання» для струнного оркестру.

У 2010 році твори Б. Сінченка прозвучали у фестивалі «Музика молодих» (Харків): «...невпинно звуки жалю» для квартету дерев'яних духових і Сонатина для фортепіано. У 2011 році митець брав участь у майстеркласі К. Пендерецького, що його композитор проводив на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського. Дипломною роботою, що постала вінцем навчання ХНУМ імені І. П. Котляревського, стала Камерна симфонія в трьох частинах.

У період 2011 – 2017 років Б. Сінченко поєднував викладацьку діяльність з творчою. За цей час на концертах в Харкові були виконані такі камерні твори: «Маленьке тріо» для флейти, скрипки й фортепіано, «Ліричні сторінки» для флейти й фортепіано, п'єса для скрипки й фортепіано «З листопадovими вітрами», «Мелодії» для скрипки й фортепіано, «Миттевості» для фортепіано.

У 2017 році відбувся авторський концерт Б. Сінченка у камерній залі Сєвєродонецького музичного училища імені С. С. Прокоф'єва, де композитор здобував освіту у період 2002–2006 років на відділі теорії музики. У концерті прозвучали твори для фортепіано, для скрипки й фортепіано, для флейти й фортепіано (серед яких і «Маленьке тріо»).

У 2018–2021 роках співпрацював з Архиєрейським хором Свято-Духова собору міста Мінська як аранжувальник. Із 2018 року перебуваю винятково на творчій роботі.

У 2021 році Б. Сінченко стає дипломантом конкурсу імені Б. Лятошинського, створивши два хорових цикли на вірші українських поетів Ю. Іздрика й Є. Гуцала.

Активна творча діяльність композитора засвідчується наступними фактами останніх років (у тому числі – у воєнний час). Влітку 2021 року з

твором «*Espressivo*» для 11 виконавців Б. Сінченко став офіційним учасником акції Держмистецтв «Музика ПростоНеба», присвяченої 30-й річниці Незалежності України. Восени 2021 року твір для фортепіано «Пожовклий зшиток» композитора здобув третю премію в конкурсі *ICM 2021*, який відбувся в Києві.

У січні 2022 з фортепіанним квартетом «*Existentia*» митець здобув перемогу в міжнародному конкурсі *Garth Newel Composition*. А влітку 2022 твір «Сициліана» для симфонічного оркестру був відзначений дипломом у категорії «Старовинний танець» в межах конкурсу «Симфонічна майстерня–2022».

«Маленьке тріо» було написане в січні 2015 на прохання харківських друзів Б. Сінченка з товариства «*Classical Underground*». Цикл складається з трьох частин, що мають програмні назви:

I частина – «Пастораль»

II частина – «Сициліана»

III частина – «Скерцино».

Ідея твору базується на поєднанні типологічної моделі циклу як структури з репетитивною технікою як способом реалізації даної структури. Торкаючись питання художньо-образного змісту твору, можемо констатувати (озвучуючи тезу самого композитора), що автора привабила можливість створити цикл, в якому б могла бути втілена цілісність, гармонійність світосприйняття, яка так чи інакше властива музиці XVII – XVIII століть.

Тут чи не найдоцільніше навести цитату дослідників щодо основних функцій пасторалі, які «в онто-сонорній динаміці жанрово-стильової картини західноєвропейської музики є такими: природа як образ раю (людина в гармонії зі світом і собою, бо це божественний порядок); мистецтво стилізації, реакція на ідеалізацію минулого» (Л. Шаповалова та ін.) [51, с. 139].

Як зазначає сам Б. Сінченко – «формат низки мініатюр дозволив вкластися в потрібні виконавцям часові межі і дав можливість створити відчуття, що Тріо – це не стільки стилізація як така, скільки відбиток, зліпок з естетичного ідеалу. Такий собі медальйон» (із приватного листування з композитором). Можливо, такий підхід є втіленням «варіації на “мрію” про нездійснене життя, забарвлену в світлі тони – ностальгія за втраченим», за визначенням Л. Шаповалової та ін. [там само].

Три частини циклу складають ціле завдяки виразному тональному плану, його наявності (*G-dur* – *h-moll* – *G-dur*), завдяки застосуванню репетитивної техніки в усіх частинах і роботи з матеріалом, яка ґрунтується на варіаційному розвитку, вказує Б. Сінченко. Патерн у кожній з мініатюр побудований на основі плагального звороту, реалізованого в септакордах і нонакордах, що покликаний збагаченню гармонії. Композитор звертає увагу і на сам принцип співставлення частин «*рухливо–повільно–рухливо*», який апелює до формування циклів XVII – XVIII століть слугує ще одним підтвердженням побудови цілого «Маленького тріо» як циклу.

Пасторальний жанр видався авторові доречним вибором саме для першої частини, оскільки таке рішення дозволило втілити безконфліктний тип драматургії, з одного боку. З іншого – одразу ж встановлюється і задається затребуваний для композитора тон висловлювання.

Дослідники визначають ряд засадничих параметрів онто-семантичного інваріанта пасторалі [51, с. 137].

Спробуємо шляхом проекції параметрів онто-семантичного інваріанта пасторалі (на підставі аналітичного моделювання Л. Шаповаловою та ін.) на конкретний музичний приклад увиразнити його відповідність. Отже, серед ключових параметрів постає темп (його позначення), що є «водночас визначенням стану душі людини» [там само]. У «Пасторалі» із «Маленького тріо» Б. Сінченка бачимо позначення темпу *Con moto e abbandono* («Рухом, невимушено»). Наступний параметр – вибір тональності. Дослідники вказують, що дуже часто це тональності *F-dur*, *G-dur*, *d-moll* [там само]. У

творі Б. Сінченка перша частина «Маленького тріо» – *G-dur*. Панівна тема-мелодія, як правило, в пасторалі доручається музичним інструментам аерофонам і хордофонам, тембри яких «уособлюють природу, що промовляє, її дух», відтак – це «семантика спокою, гармонії з навколишнім світом» [там само].

В «Пасторалі» Б. Сінченка тема проводиться у партії флейти і скрипки (див. *нотний приклад 3* у Додатках). В її основі – танцювальний метроритм, «адже танець – це синонім божественного порядку <...> Організація часу і простору – найвищий закон ієрархії, який обґрунтовується Творцем, і музика – вершинне тому підтвердження» [там само].

«Пастораль» написана у формі подвійного періоду, який складається з трьох речень і доповнення (побудоване на тематизмі другого речення). Флейта й скрипка почергово виконують основну тему й утриманий контрапункт до неї, що також дозволяє втілити композиторський задум ощадливого ставлення до матеріалу. Варіаційний розвиток у партії фортепіано відбувається завдяки поступовому охопленню все більшого діапазону на тлі остинатних гармонічних фігурацій (що постають ознакою репетитивних технік).

Друга частина Тріо – «Сициліана» (*h-moll*). Форма даної частини заснована на проведенні основної теми (див. *нотний приклад 4* у Додатках), двох варіацій і невеличкої коди (на основі початкового мотиву основної теми). Композитор Б. Сінченко залучає ті ж самі принципи розвитку тематизму, що й у першій частині, що при наявному контрасті (I «Пастораль» – II «Сициліана») спрацьовує на втілення авторського бачення Тріо як цілого.

Фінал «Скерцино» (*G-dur*) – третя частина Тріо – масштабно є більш розгорнутішою, порівняно з попередніми двома частинами. Композитор ставив собі за мету створити образ, сповнений доброзичливим, світлим гумором, який би логічно завершив Тріо (див. *нотний приклад 5* у

Додатках). Прикметно, що «Скерцино» як фінал, водночас, виконує функцію власне Скерцо в циклі (на що вказує автор).

В основі «Скерцино» – тема з двома варіаціями й кодою, як і в «Сициліані». Головним принципом варіювання є поступове ускладнення, ущільнення фактури, що приводить до кульмінаційного проведення мелодії у другій варіації. Сама ж робота з тематичним матеріалом вирізняється більшою деталізованістю, покликаною підкреслити дещо примхливий, грайливий характер і образний стрій «Скерцино». Для досягнення цього ж ефекту автор застосовує такі виконавські прийоми: *pizzicato* у скрипки, *frullato* у флейти.

Кода третьої частини побудована на фрагменті основної теми у збільшенні. Таке художнє й конструктивне рішення допомагає створити відчуття поступового сповільнення руху й додатково звернути увагу слухача на завершення частини зокрема і твору загалом.

Висновки по Розділу 3

Даний розділ присвячений розгляду композиторської інтерпретації пасторалі, де тембр-образ флейти є семантично обумовленим і відіграє панівну роль.

Образний стрій світу пасторальних образів у Хоровому концерті «Сад божественних пісней» І. Карабиця постає увиразненням довершеності, божественної злагодженості і краси.

На прикладі новітнього зразка «Пасторалі» для флейти *solo* (2010) Золтана Алмаші запропонований досвід виконавського аналізу твору. Образний стрій «Пасторалі» відповідає заданій програмній назві, що пов'язаний із споглядальністю, оспівуванням природи, гармонії. Музична драматургія «Пасторалі» базується на тонкій динамічній «партитурі» у багатстві розмаїтих градацій, що прописана композитором вельми детально. В одночастинній мініатюрі для флейти *solo* З. Алмаші

органічно поєднується у виконавському вимірі два амплуа флейти: кантиленне (наспівне) та імпровізаційне (фантазійне). Дотримання вказаних параметрів виконавцем уможливить ту затребувану легкість і відтворення фантазійно-імпровізаційної природи, що відповідає закладеній композитором ідеї твору як пасторалі.

На прикладі «Маленького тріо» (2015) для флейти, скрипки й фортепіано сучасного харківського композитора Богдана Сінченка у даному розділі магістерської роботи досліджується пастораль як складова камерно-інструментального тричастинного циклу (І частина – «Пастораль», II – «Сициліана», III – «Скерцино»). Пасторальний жанр видався авторові доречним вибором саме для першої частини, що дозволило втілити безконфліктний тип драматургії, дія якої спостерігається на рівні всього циклу.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота присвячена дослідженою пасторалі як феномена музичної культури в інструментальній традиції, що постає чинником міжкультурної комунікації «Схід – Захід».

У Першому розділі дослідження надано характеристику жанру пасторалі, її різновидів та прототипів. Висвітлено основні положення щодо генези, тенденцій становлення та розвитку пасторалі. Генеза жанру пасторалі сягає корінням в античну добу мистецтва. Дослідники визначають пастораль як метажанр.

У дослідженні врахований один із засадничих тлумачень пасторалі як спогад про втрачений Рай (концепція Хуан Лея), що увиразнює християнський модус пасторалі. У підрозділі 1.2. на підставі фундаментальний досліджень пасторалі в музичній культурі вказані питомі ознаки жанру, взаємообумовлені його образно-семантичним забарвленням (тембр дерев'яних духових інструментів, мелодика узагальненого типу, пастораль як пастуша пісня, повільний темп тощо).

Другий Розділ присвячено дослідженню пастушої аерофонної традиції, враховуючи архаїчність, традиційно усталене побутування флейт у контексті традиційної культури. У підрозділі 2.1. здійснений стислий огляд побутування і значення флейти в традиційній культурі Китаю. Відзначено, що традиційні китайські флейти у багатстві різновидів мають виразні національні ознаки (*dizi*). Поширеним є різновиди флейт, виготовлених із натурального бамбука. Далі – здійснено огляд функціонування флейти в системі пастушого інструментарію традиційної культури України (підрозділі 2.2.). На прикладі Гуцульщини (етнолокальний регіон Українських Карпат), де основним промислом є вівчарство, чабанство, увиразнюється парадигма пасторальності, що максимально природно закладена у буттєві настанови гуцулів. Панівною, найбільш численною групою гуцульських народних музичних інструментів є аерофони і,

безпосередньо, флейти (різновиди: *телинка*, *флоєра*, *сопілка* та ін.). Виконавська практика гри на флейті у рамках традиційної культури, що безпосередньо пов'язана із пасторальністю, є втіленням відповідного музично-інструментального стилю – музично-інструментального стилю пасторалі як *звукового ідеалу* (підрозділ 2.3.).

У заключному, третьому Розділі, розглядається жанр пасторалі для флейти у професійній музичній культурі України останньої третини ХХ – ХХІ століть. На прикладах творів для флейти та за участі флейти українських композиторів (І. Карабиць, З. Алмаші, Б. Сінченко), що презентують художній феномен пасторалі в інструментальній традиції сьогодення, виявлено питомі ознаки музичної семантики пасторалі.

Так, на прикладі пасторалі для флейти *solo* з першої частини Хорового концерту «Сад божественних пісней» Івана Карабиця, виявлено духовний вимір пасторалі (підрозділ 3.1.). Аналізований приклад із хорового Концерту на тексти Г. Сковороди постає переконливим зразком пасторалі, що долає усталений штамп уявлення про пастораль як кітч. Образний стрій світу пасторальних образів у Хоровому концерті «Сад божественних пісней» І. Карабиця постає увиразненням довершеності, божественної злагожденості і краси.

Одночастинна мініатюра «Пастораль» для флейти *solo* (2010) Золтана Алмаші була обрана як яскравий зразок інструментальної пасторалі сьогодення (підрозділ 3.2.). Її образний стрій цілковито відповідає заданій назві і пов'язаний із споглядальністю, оспівуванням природи, гармонії. На підставі здійсненого структурно-функціонального і інтерпретаційного аналізу констатуємо, що виконавські принципи мають вирішальне значення у втіленні пасторального образу. Принцип імпровізаційності, що покладений в основі даного твору, вимагає неабиякої виконавської майстерності, що стосується дотримання вказаних темпів, метричної пульсації; природного виконання вибагливої мелодичної

лінії, що постає буквально втіленням імпровізації (зафіксованої і виписаної у нотному тексті) тощо.

У підрозділі 3.3. на прикладі «Пасторалі» із «Маленького тріо» для флейти, скрипки й фортепіано (2015) Богдана Сінченка досліджується пастораль як складова камерно-інструментального тричастинного циклу. Виявлено ознаки музичної семантики пасторалі, а саме: констатовано відповідність параметрів онто-семантичного інваріанта пасторалі (аналітичне моделювання Л. Шаповалової), що спроеційовані і виявлені на конкретному зразку.

Дана праця покликана поповнити дослідження пасторалі дослідниками Китаю, а саме жанрово-стильових та виконавських принципів творів для флейти та за участі флейти, приналежних до пасторальної традиції європейської музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Ред. журн. „Укр. Світ”, 2002. 440 с.
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.) : монографія. Харків, 2007. 350 с.
3. Ганудельова Н. Г. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. 22 с.
4. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник. Київ, 2005. 328 с.
5. Гладких А. Методика навчання гри на духових інструментах: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. III-IV рівнів акредитації; Харків : ХДАК, 2006. 106 с.
6. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть : навч. посібник для музичних вузів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
7. Голинська О. Золтан Алмаші: композитор-виконавець чи виконавець-композитор? *Музика*. 2017. URL: <http://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-kompozytor-vykonavets-chy-vykonavets-kompozytor/> (дата звернення: 12.02. 2023).
8. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму : підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. 362 с.
9. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ. Дніпро, 2020. 304 с.
10. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
11. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник національної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.

12. Камерна інструментальна музика.
URL : https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz13.html (дата звернення: 27.10.2021).
13. Карабіц І. Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру [Ноти] : клавір. Київ : Муз. Україна, 1977. 80 с.
14. Карп'як А. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності: автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавств. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2014. 36 с.
15. Карп'як А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста; *Науковий вісник : зб. наук. статей*. НМАУ імені П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2010. Вип. 91. С. 239-250.
16. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118.
17. Качмарчик В. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.: автореферат дис. на здобуття наукового ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2009.
18. Качмарчик В. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології): автореферат дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1995
19. Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 27.11.2022).
20. Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1994. 16 с.
21. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.

22. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
23. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
24. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
25. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
26. Макаров А. М. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
27. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга. 2012. 464 с.
28. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
29. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4 – 14.
30. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
31. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.
32. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.

33. Павлюченко С. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
34. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика XX століття: автореферат дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2015. 19 с.
35. Пастораль. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
36. Пастораль. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2. М–Я. 632 с.
37. Публій Овідій Назон. *Метаморфози* / перекл. А. Содомора. Львів : Апріорі, 2023. 520 с.
38. Романюк І.А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури): дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. 205 с.
39. Рябуха І. С. Музика для флейти композиторів Франції першої половини XX століття: жанрово-стильовий та виконавський аспекти : магістерська робота. ХНУМ імені І.П. Котляревського, Харків, 2021. 67 с.
40. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів : учб. посіб. Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.
41. Товкайло Я. Сопілкові практики в пастівницьких традиціях України (інструментарій, музика, виконавство): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 21 с.
42. Ушкалов Л. «Світ ловив мене, та не спіймав». *Сковорода Г. Вибрані твори* / упорядк. та передм. Л.Ушкалова; примітки й коментарі Л.Ушкалова та С.Вакуленка. Харків : Прапор, 2007. С. 3-24.
43. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : монографія / М. Й. Хай; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та

етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. Київ; Дрогобич : Коло, 2007. 543 с.

44. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти: дис. на здобуття ступеня доктора філософії; ХНУМ імені І.П. Котляревського, Харків, 2021. 209 с.

45. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.

46. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип.46. С. 289–300.

47. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

48. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.

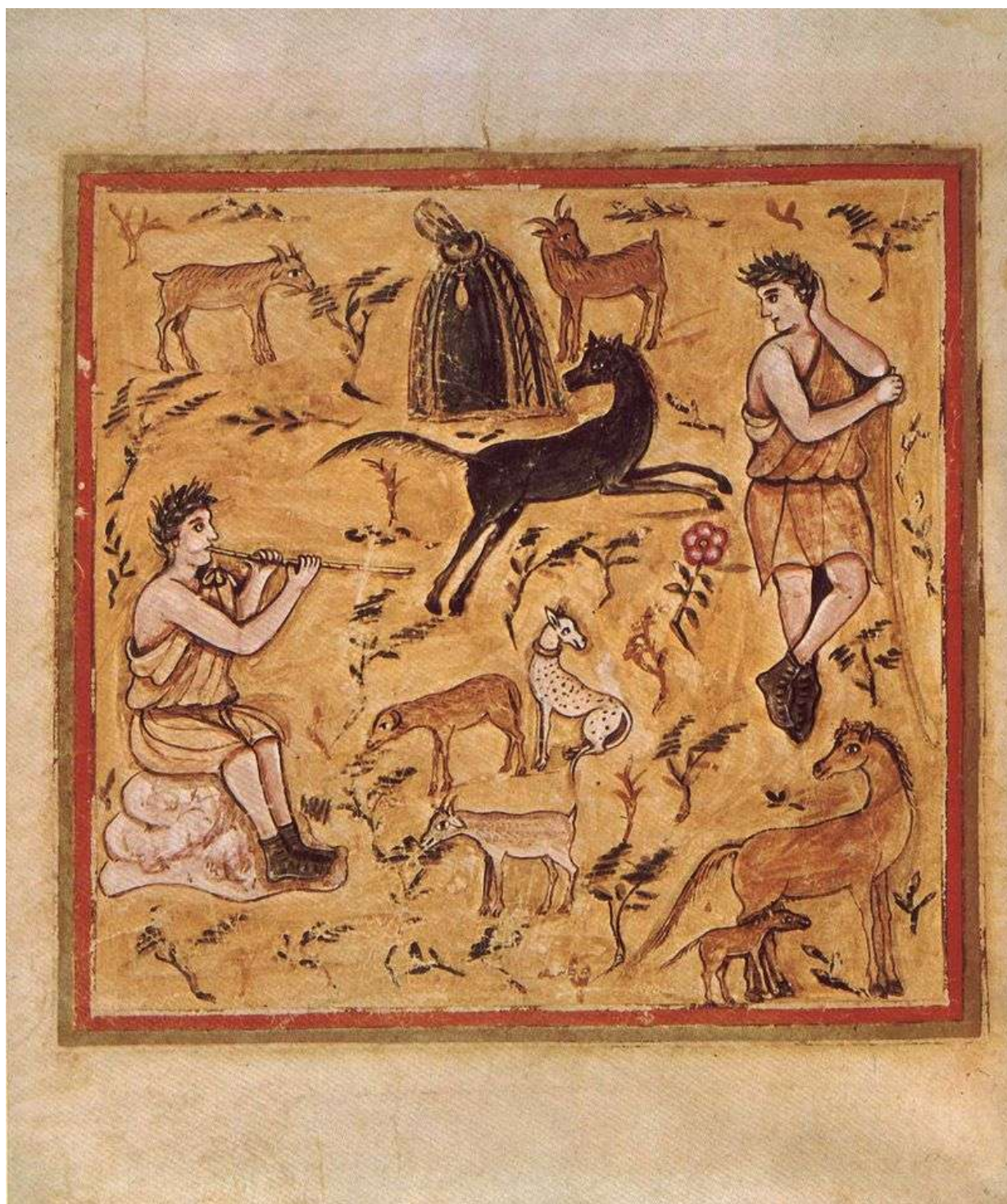
49. Katchmarschik V. Some Mysteries of Ancient Greek Aulets. *Journal Internationale Double Reed Society*. 1994, July. № 22, P. 93–99.

50. Katschmartschik W. Zur Entwicklungsgeschichte der Permanentatmung. *Tibia*. 1993. Heft 1. S. 346–351.

51. Nikolaievska Y., Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.136–140.

52. Pastorale. Definition. URL: https://www.vocabulary.com/dictionary/pastorale?fbclid=IwAR09Jj_ilERX29zOw9CRwBG27r5qRdf5Oh3TtyFFZQDUtYEbdS8W9C8Sbjs (accessed: 27.10.2022).

ДОДАТКИ









НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад 1

Andante
Тенор соло

Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны, по-ля, цвѣ-та-ми
рас-пещ-рен-ны! Ах, до-ли-ны, я-ры, круг-
_лы мо-ги-лы, буг-ры! Ах вы, вод по-то-ки чис-ты!
Ах вы, бе-ре-га тра-вис-ты! Ах ва-ши во-ло-
_са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са! *attacca*

Нотний приклад 2

Tempo rubato (Pastorale)
Флейта соло

attacca

mf

f

rit.

p

attacca

Нотний приклад 3

Маленьке тріо

1 Пастораль

Богдан Сінченко

CON MOTO E ABBANDONO $\text{♩} = 115$

FLAUTO

VIOLINO

PIANO

p dolce

pp dolce

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

6

FL.

V-NO.

PNO.

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

11

FL.

V-NO.

PNO.

pp dolce

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

Нотний приклад 4

62 *CON TRISTEZZA* $\text{♩} = 42$ 2. Сициліана 5

PIANO *p DOLCE*

66 *pp DOLCE*

V-NO.

PNO.

70 *mp ESPRESS.*

FL.

V-NO.

PNO.

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

Нотний приклад 5

3. Скерцино

90 *ALLEGRETTO BURLANDO* $\text{♩} = 100$

FLAUTO *p LEGGERO*

PIZZ.

VIOLENO *pp*