

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Ван Юцзе

УДК 780.641/.642.071.1(510)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЛЕЙТА В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
XX-ПОЧАТКУ XXI СТОРІЧ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів
і текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело

Ван Юцзе

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Ван Юцзе. Флейта в творчості китайських композиторів ХХ-початку ХХІ сторіч: жанрово-стильова парадигма. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

В дисертації складено жанрово-стильову парадигму творчості для флейти китайських композиторів ХХ-ХХІ ст. *Актуальність обраної теми* зумовлена великою зацікавленістю творчістю композиторів і виконавців КНР в мистецьких колах світу та необхідністю осмислення шляхів міжстильової взаємодії у глобалізаційних процесах сучасного музичного мистецтва.

Метою дослідження є формування жанрово-стильової системи флейтового мистецтва Китаю ХХ-ХХІ ст.

Декілька основних питань спроектували основну концепцію дисертації:
 1.*Жанр*: як він мислиться композиторами? Що зумовлює їхній вибір? Як спрацьовують його комунікативні функції? 2.*Стиль*: наскільки китайський національний стиль (в термінології дослідження – ідіоетнічна стратегія) змінюється під впливом індивідуальних стилів та чи рухається в часі? 3.*Програмність*: які основні образи, символи та знаки складають підґрунття флейтової творчості китайських композиторів? Якими стійкими характеристиками володіють темброобраз та тембросимвол флейти у мистецтві китайських композиторів?

Матеріалом дослідження слугують твори для флейти авторства композиторів Європи, України (К. Дебюссі, А. Онегер, Ж. Муке, О.Месіан, Т.Мюрай, С.Губайдуліна, В.Губаренко) та Китаю. Зокрема:- твори для флейти соло, з фортепіано та у складі ансамблів композиторів Чжао Цзипіна, Чен І, Тан Міцзі, Ч. Чеї, Чжон Лу, Хе Лютін, Цзін Та, Лі Хуанчжі, Лі Гочен, Цзін Фунцай та Ле Цуфун, Хуан Хувей, Да Голвей, Хуан Аньлун, Брайта

Шень, Ван Льобін, Бао Юнькай, Xiaozhong Yang; - оркестрові твори Лю Тешань і Мао Юань, Хе Чжанхао та Чжен Ган, Wang Ming, Бао Юнькай.

Теоретичну базу складають дослідження Г. Абаджяна, О. Александрової, В. Апатського, Ван Янсуй, В. Громченка, О. Жаркова, А. Карпяка, В. Качмарчика, Я. Кушніра, Лі Ян, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, О. Овчара, Су Юйчен, Л. Шаповалової, Ю. Шутко, Хуан Лей, О. Boatman, D. Fair, H. Giroux Paul, J. Montagu, A. Powell Sh. Smith, R. Soldan, (2017), Wu Xuelai, C. Changning, Jin Jie, S. Jones, A. Thrasher, Yuexin, Liuqian, Peiyi Guan, Wong Hoi Yan, S. Wu, G. Xin, Ch. Chen, Zhangjingwen, Gao Qinping, Kan Lei Wen Мо, присвячені історії та теорії флейтової творчості, флейтології в аспекті інтерпретології, музичній семантиці та методиці виконання.

Методологія базується на засадах аналітичної інтерпретології (Ніколаєвська, 2020) та напрацюваннях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (зокрема – в аспекті акцентуації на виконавському тезаурусі сучасної музичної науки таких понять, як виконавське формотворення, звуковий та звучний образ інструменту, композиторська стратегія, контонаційність). Також залучено комунікативно-інтерпретативний, системний підходи, що є стратегічно важливими для сучасної музикології, та компаративний аналіз. Жанровий метод є доречним в межах дослідження жанрової системи флейтової музики ХХ-ХХІ ст., стильовий – при зверненні до конкретних індивідуальних рішень втілення флейтового звукообразу.

Позиції **наукової новизни отриманих результатів** (зокрема, для флейтології) пов'язані з досвідом формування жанрово-стильової системи сучасної композиторської творчості для флейти (та за участі флейти) китайських композиторів ХХ–ХХІ ст. Зокрема: представлено систему понять сучасної флейтології в аспекті аналітичної інтерпретології (зокрема такі, як «звучний образ», «темброобраз», «тембросимвол», «поетика», «композиторська стратегія»); актуалізовано поняття «контонація» в контексті

флейтового мистецтва Китаю; концепцію пасторальності в музичному мистецтві розвинено та збагачено власними дефініціями; представлено компаративний аналіз пасторальної семантики європейської та китайської музики для флейти, визначено стабільний та мобільний пасторальний комплекс у творах для флейти XX-XXI ст.; проаналізовано функційність флейти в симфонічних партитурах китайських композиторів XX ст.; представлено огляд творів для ансамблю за участі флейти, уведено в науковий обіг твори, що ще не ставали об'єктом наукових розвідок; надано комплексний аналіз сонатному жанру для флейти і фортепіано у творчості Цзін Та через позиції виконавсько-композиторського стилю автора та формулюванням нової парадигми флейтової музики XXI ст.

Дослідження складається з двох розділів. В першому представлено огляд творчості для флейти в контексті композиторських стилів XX–XXI ст.

Зокрема флейта розглянута в концептосфері органології (підрозділ 1.1), надано порівняння гри на європейській та китайській флейті. Виокремлено флейтовість як концепт інтерпретології, проаналізовано актуальність понять «звуковий образ», «флейтова поетика», «композиторсько-виконавська стратегія» тощо.

У підрозділі 1.2 відображені композиторські пошуки в камерному флейтовому репертуарі XX ст., проаналізовано окремі твори К. Дебюсі, Л. Берію, Т. Мюрає, В. Губаренка.

Підрозділ 1.3. представляє аналіз поетики пасторалі у творах для флейти європейських композиторів XX–XXI ст. Так, у продовження досліджень пасторальності в музичному мистецтві запропоновано власну дефініцію. *Пастораль в музиці* – це: - метажанр музичної творчості, увиразнюючий тісний зв'язок земного та небесного начал; твір, що відбиває певну тематику (природну, релігійну, мітологічну, символічну). *Пасторальність* як якість музичного тексту це: комплекс засобів виразності, пов'язаних з відображенням ідилістичних мотивів; втілення свідомої композиторської

стратегії через контонаційність (співслухання простору), направлену на створення конкретного звукового образу.

Також на ґрунті моделі звукового образу з 4 рівнів – акустичного, інтонаційного, композиційно-драматургічного, позамузичного (Ніколаєвська, 2020) – визначено стабільні та мобільні *компоненти пасторального звукового образу інструменту*. Сформульовано тенденцію композиторської творчості, яка насамперед відображає використання досить конкретної програмності, яка, звичайно ж, до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі.

У підрозділі 1.4 оглядово представлено виконавську специфіку флейтових творів у ХХ ст., як європейської, так й китайської традиції.

Експлікацію жанрово-стильової системи флейтової музики Китаю здійснено у II розділі, кожен з підрозділів якого присвячено окремому питанню: ролі флейти в симфонічних партитурах (2.1), виокремлення типів семантики у творах для флейти соло та флейти з фортепіано (2.2); дослідження у підрозділі 2.3 шляхів синтезу у творах концертного типу (Капріччіо «Empty Fortress Strategy» Цзін Та, рапсодії «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» Хуан Хувей, «On the Grassland of Inner Mongolia» Dai Голвей, «Поєми для двох танцюрів, флейти та фортепіано» Хуан Аньлуна). Окремо досліджено сонатну творчість Цзін Та (2.4) на прикладах Сонати ор.3 №1 та ор.6 №2. Наприклад, шляхи оновлення традиційного амплуа флейти у Сонаті №1 пов'язані з поєднанням елементів західноєвропейської музики (алюзія на флейтову сонату Ф. Пуленка), латиноамериканських та джазових компонентів (у I та III частинах) – анакруза, синкопування, структура формули «питання-відповідь», вавп, імпровізація, ритм Montuno тощо. Підкреслено, що жанр сонати (новий у творчості для флейти китайських композиторів) надає можливості задіяти таку стильову багатовимірність, що, без сумніву, впливає на флейтове амплуа сучасного інструменту. Підкреслено, що творчість Цзін Та для флейти на сьогодні, з одного боку, продовжує складені традиції відтворення флейтової образності в китайській культурі, з другого – вписана у контекст найсучасніших композиторських

тенденцій, а з третього – налаштована на слухача, що робить її вкрай популярною серед молодих та досвідчених виконавців по всьому світу. Все сказане вище дає право невдовзі очікувати від композитора створення опусу концертного жанру, для існування якого вже існують всі підстави.

Підрозділ 2.5 присвячено ансамблевим творам, як однорідним (Bamboo flute Tune для ансамблю флейт Б. Юйкая), так і класичним квінтету (Ван Льобіна), творам, де тембр флейти урізноманітнено її різновидами (пікколо, альтова флейта – у творах Б. Шень, Xiaozhong Yang) і інструмент збагачено тембрами арфи, qin, струнних. Жанр концерту для флейти з оркестром представлено у підрозділі 2.6 короткими оглядами творів Чен І («Золота флейта») та Брайт Шень. Його *Flute Moon* – двочастинний опус для флейти/пікколо, арфи, фортепіано, струнних та перкусії, в якому за відсутністю жанрової назви, є всі ознаки повноцінного концертного жанру саме для флейти (педальовано її солюючу функцію).

У **Висновках** підсумовано наступне:

1. Традицію творчості для флейти в китайському музичному мистецтві можна умовно розділити на два напрями – музикування на різновидах китайської флейти й інструменті західного зразка. Звісно, традиція гри на китайській флейті є фундууючою, саме вона заклала основи семантики та взагалі сприйняття інструменту в китайській культурі та стала основою китайської *ідіоетнічної стратегії*. Перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти.

2. Можна виявити два основні періоди доволі плідного взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті: 30-ті рр. ХХ ст. та період з 1976 р. Саме в ці роки формується жанрово-стильова парадигма творів для флейти китайських композиторів. Так, основним жанром є мініатюра (для флейти соло та з іншими інструментами, такими як фортепіано, віолончель тощо) та сюїти мініатюр, також популярними є проміжні жанри на кшталт поеми, капричіо, жанр

концерту малочислений (автори – композитори китайського походження, які проживають в інших країнах), наразі сонати тільки дві, багато ансамблевих творів, де флейта різнобарвно представлена у комбінаціях з різними інструментами. Також набуває популярності жанр перекладень (зокрема з китайської флейти – джуді, дізі; з фортепіано, гуджена тощо). Семантична та звукообразна система творів для флейти китайських композиторів на момент 2024 р. містить такі прояви, як пасторальність, мітологічність (обрядовість), пейзажність, релігійність (ритуальність), споглядальність (медитативність)

2. Вказано, що у творах китайських композиторів (як оригінальних, так й перекладеннях) флейта в більшості підкоряється пасторальному комплексу, поєднує архаїчну безполутоновість та хроматику. Інструмент здебільшого пов'язаний з темою природи, образами гір, річки, сонця. Це відображено навіть у назвах. Якщо в європейській традиції твори називаються часто просто «пастораль» (тобто жанрове ім'я передбачає повний комплекс впізнаваної музичної виразності, а також – посилення на мітологічні образи, що апелює до пасторальності, то «простих» пасторальних назв творів китайських композиторів майже немає, всі вони – більш поетичні, картинні, пейзажні, настроєнні, багато символів та тематики з народних пісень, знакові географічні назви (наприклад, Тянь Шань, Памір тощо). В європейській традиції пасторальність проникає майже у всі *жанри* (окрім концерту для флейти) – мініатюри, соната, концертна п'єса, сюїта; в китайській – переважно мініатюри (флейта соло, з фортепіано, в ансамблі, перекладення, аранжування солоспівів). В європейській традиції позначено монотембровість, в китайській – політембровість (багато алюзій на тембри різновидів китайської флейти – джу ді, хулуси, сюй, юе тощо).

Узагальнено пасторальний звукообраз флейти у творчості європейських та китайських композиторів, базуючись на моделі рівнів, запропонованої Ю. Ніколаєвською.

Акустичний рівень в обох випадках залишається доволі стабільним, як і складена система інтоном (інтонаційний тезаурус). До стабільного

комплексу відносяться інтонації-перегукування, звукоуподобання, швидкі пасажі різної направленості, велика кількість прикрас, переважний метр (4/4, 6/8), тональності (лади) та ін.

Композиційно-драматургічний рівень – мобільна зона пасторального комплексу. В європейській традиції, дійсно, пасторальне обмежено жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси). Нарешті, *позамузичний* рівень також можна віднести до мобільної зони пасторального комплексу. В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим й часто – конкретним, що впливає на виконавське відтворення пасторальної семантики.

3. Важливо підкреслити, що жанрова семантика флейти залишається доволі стабільною. З точки зору стилю також можна вказати, що наявними є стиліми як фольклорного звучання, так й авангарду, експерименту, додекафонії. Це дає змогу довести, що флейта є тембросимволом Китаю, який є центральним у структурі *національного флейтового виконавського стилю* – як вищого щабеля розвитку культури.

Ключові слова: флейта, ампула інструменту, творчість китайських композиторів як ідіоетнічна стратегія, жанри для флейти, жанрова стилістика, інтерпретація жанрового канону, стильова взаємодія, інструментальне виконавство, пастораль, пасторальна композиторська стратегія, музична семантика, просторова семантика, виконавська поетика, часопростір, темброобраз, тембросимвол.

SUMMARY

Youjie Wang. Flute in the works of Chinese composers of the 20th-21st centuries: genre and style paradigm. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv

I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The dissertation contains a genre-stylistic paradigm of creativity for the flute of Chinese composers of the 20th-21st centuries. The relevance of the chosen topic is determined by the great interest in the creative work of composers and performers of the PRC in the artistic circles of the world and the need to think over the ways of inter-stylistic interaction in the globalization processes of modern musical art.

The **purpose** of the research is the formation of the genre-stylistic system of Chinese flute art of the 20th-21st centuries.

Several main questions designed the main concept of the dissertation: 1. *Genre*: how is it thought by composers? What determines their choice? How do its communicative functions work? 2. *Style*: to what extent does the Chinese national style (in the terminology of the research – idio-ethnic strategy) change under the influence of individual styles and does it move in time? 3. *Program* quality: what are the main images, symbols and signs that form the basis of the flute creative work of Chinese composers? What stable characteristics do the timbre image and timbre symbol of the flute have in the art of Chinese composers?

The research **material** is composed of the compositions for the flute by composers of Europe, Ukraine (C. Debussy, A. Honegger, J. Muquet, O. Messian, T. Murail, S. Gubaidulina, V. Gubarenko) and China. In particular: - compositions for the flute solo, with the piano and as part of ensembles by composers Zhao Jiping, Chen Yi, Tang Mizhi, Ch. Chei, Zhong Lu, He Liuting, Jing Ta, Li Huangzhi, Li Guocheng, Jing Funcai and Le Zufun, Huang Huwei, Da Golwei, Huang Anlong, Bright Shen, Wang Luobing, Bao Yunkai, Xiaozhong Yang; - orchestral compositions by Liu Teshan and Mao Yuan, He Zhanghao and Zheng Gang, Wang Ming, Bao Yunkai.

The **theoretical** base consists of the research of H. Abadzhian, O. Aleksandrova, V. Apatsky, Wang Yansui, V. Gromchenko, O. Zharkov, A. Karpiak, V. Kachmarchyk, Y. Kushnir, Li Yang, V. Moskalenko,

Y. Nikolaievska, O. Ovchar, Su Yuchen, L. Shapovalova, Y. Shutko, Huang Lei, O. Boatman, D. Fair, H. Giroux Paul, J. Montagu, A. Powell Sh. Smith, R. Soldan, (2017), Wu Xuelai, C. Changning, Jin Jie, S. Jones, A. Thrasher, Yuexin, Liuqian, Peiyi Guan, Wong Hoi Yan, S. Wu, G. Xin, Ch. Chen, Zhangjingwen, Gao Qinqing, Kan Lei Wen Mo, devoted to the history and theory of flute creativity, flute science in the aspect of interpretology, musical semantics and performing methodology.

The **methodology** is based on the principles of analytical interpretology (Nikolaievska, 2020) and the work of the Department of Interpretology and Analysis of Music of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Art (in particular, in the aspect of accentuation on the performance thesaurus of modern music science of such concepts as performing form creation, sound and sonorous image of the instrument, compositional strategy, intonation). Communicative-interpretative, systemic approaches, which are strategically important for modern musicology, and comparative analysis are also involved. The genre method is appropriate within the framework of the research of the genre system of flute music of the 20th-21st centuries, the stylistic method – when addressing specific individual solutions to the embodiment of the flute sound image.

The **positions of scientific novelty of the obtained results** (in particular, for flute science) are related to the experience of forming a genre-stylistic system of modern compositional creative work for the flute (and with the participation of the flute) by Chinese composers of the 20th-21st centuries. In particular: the system of concepts of modern flute science in the aspect of analytical interpretology has been presented (such as "sonorous image", "timbre image", "timbre symbol", "poetics", "composing strategy"); we have updated the concept of "contonation" in the context of Chinese flute art; the concept of pastoralism in musical art has been developed and enriched with its own definitions; a stable and mobile pastoral complex in compositions for the flute of the 20th-21st centuries has been determined; the compositions that have not yet become the object of scientific research are introduced into scientific circulation; a comprehensive analysis of the

sonata genre for the flute and piano in Jing Ta's creative work has been provided through the positions of the author's performing-composing style and the formulation of a new paradigm of flute music of the 21st century.

The study consists of two sections. The first one presents an overview of creativity for the flute in the context of compositional styles of the 20th-21st centuries. In particular, the flute is considered in the conceptual sphere of organology (subsection 1.1), a comparison of playing the European and Chinese flute has been given. Flute quality has been singled out as a concept of interpretology, the relevance of the concepts "sound image", "flute poetics", "composing-performing strategy", etc. has been analysed.

In subsection 1.2, the composer's searches in the chamber flute repertoire of the 20th century are reflected, individual compositions by C. Debussy, L. Berio, T. Murail, and V. Gubarenko have been analysed.

Subsection 1.3. presents an analysis of pastoral poetics in the compositions for the flute by European composers of the 20th–21st centuries. Thus, in the continuation of studies of pastoralism in musical art, our own definition has been proposed. Pastoral in music is: - a metagenre of musical creativity, expressing the close connection of earthly and heavenly principles; a composition reflecting a certain theme (natural, religious, mythological, symbolic). Pastoralism as a quality of a musical text is: a complex of means of expression associated with the reflection of idyllic motives; the embodiment of a conscious compositional strategy through contonation (co-listening of space) aimed at creating a specific sound image.

Also, on the basis of the sound image model of 4 levels – acoustic, intonation, compositional-dramaturgical, extra-musical (Nikolaievska, 2020) – stable and mobile components of the pastoral sonorous image of the instrument have been determined.

Subsection 1.4 provides an overview of performing poetics of flute compositions in the 20th century, both of the European and Chinese traditions.

The genre-stylistic system of Chinese flute music is explicated in Section 2, each of its subsections is devoted to a separate issue: the role of the flute in symphonic scores (2.1), the identification of semantic types in the compositions for the solo flute and the flute with the piano (2.2); research in subsection 2.3 of the ways of synthesis in the compositions of concerto type (Capriccio "Empty Fortress Strategy" by Jing Ta, rhapsodies "Bright Sun Shines over the Tian Shan Mountains" by Huang Huwei, "On the Grassland of Inner Mongolia" by Dai Galway, "Poems for Two Dancers, the Flute and the Piano" by Huang Anlunya). The sonata creative work of Jing Ta (2.4) has been separately studied using the examples of Sonata Op.3 No.1 and Op.6 No.2. For example, ways of renewing the traditional role of the flute in Sonata No. 1 are connected with the combination of elements of Western European music (an allusion to F. Poulenc's flute sonata), Latin American and jazz components (in movements I and III) – anacrusis, syncopation, the structure of the "question- answer", vamp, improvisation, Montuno rhythm and more. It has been emphasized that the genre of the sonata (new in the creative work for the flute of Chinese composers) provides opportunities to use such stylistic multidimensionality, which, without any doubt, affects the flute role of the modern instrument.

Subsection 2.5 is devoted to ensemble compositions, both homogeneous (Bamboo flute Tune for B. Yukai's flute ensemble) and classical quintet (Wang Lobin), the compositions where the timbre of the flute is diversified by its varieties (piccolo, alto flute – in the compositions by B. Shen, Xiaozhong Yang) and the instrument is enriched with timbres of the harp, qin, and strings. The genre of flute concerto with orchestra is introduced in subsection 2.6 with brief reviews of the compositions by Chen Yi ("The Golden Flute") and Bright Shen. His Flute Moon is a two-movement opus for the flute/piccolo, harp, piano, strings and percussion, which, despite the lack of a genre name, has all the signs of a full-fledged concerto genre specifically for the flute (its solo function has been pedalled).

The **Conclusions** summarize the following:

1. The tradition of creativity for the flute in Chinese musical art can be conventionally divided into two directions – making music on varieties of the Chinese flute and on the instrument of the Western model. Of course, the tradition of playing the Chinese flute is fundamental, it laid the foundations of the semantics and general perception of the instrument in Chinese culture and became the basis of the Chinese idio-ethnic strategy. The first original compositions for the European flute imitate the imagery (in particular, the pastoral one) and performing techniques (breathing) of the Chinese flute.

2. Two main periods of fairly fruitful interpenetration of Chinese and European flute music making traditions can be identified: the 1930s of the 20th century, and the period from 1976. It is during these years that the genre-stylistic paradigm of compositions for the flute by Chinese composers was formed. Thus, the main genre is the miniature (for the solo flute and with other instruments, such as the piano, cello, etc.) and suites of miniatures, intermediate genres such as poems, capriccios, concertos are also popular (the authors are composers of Chinese origin who live in other countries), currently there are only two sonatas, many ensemble compositions, where the flute is colourfully presented in combinations with various instruments. The genre of transcriptions is also gaining popularity (in particular, from the Chinese flute – judi, dizi; from the piano, gujen, etc.). The semantic and sound-image system of compositions for the flute of Chinese composers at the time of 2024 contains such manifestations as pastoralism, mythology (ritualism), landscape quality, religiosity (ritualism), contemplativeness (meditativeness)

3. It is indicated that in the compositions by Chinese composers (both original and transcriptions) the flute mostly obeys the pastoral complex, combines archaic non-semitonality and chromaticism. The instrument is mostly associated with the theme of nature, images of mountains, rivers, and the sun. This is reflected even in the names. If in the European tradition the compositions are often called simply "pastoral" (that is, the genre name implies a full complex of recognizable musical expressiveness, as well as a reference to mythological images that appeals to

pastoralism), then there are almost no "simple" pastoral names for the compositions by Chinese composers, all they are more poetic, pictorial, picturesque, moody, with many symbols and themes from folk songs, iconic geographical names (for example, Tien Shan, Pamir, etc.). In the European tradition, pastoralism permeates almost all genres (except the flute concerto) – miniatures, sonata, concert piece, suite; in the Chinese one – mostly miniatures (solo flute, with the piano, in ensemble, transcriptions, arrangement of solo singing). In the European tradition, mono-timbre quality is indicated, in Chinese – poly-timbre quality (many allusions to timbres of Chinese flute varieties – ju di, hulusi, xui, yue, etc.).

The pastoral sound image of the flute in the creative work of European and Chinese composers has been generalized, based on the level model proposed by Y. Nikolaievska.

The acoustic level in both cases remains quite stable, as does the complex system of intonemes (intonation thesaurus). The stable complex includes intonations-crosstalk, sound assimilations, fast passages of different directions, a large number of ornaments, the predominant meter (4/4, 6/8), tonality (modes), etc.

The compositional and dramaturgical level is the mobile zone of the pastoral complex. In the European tradition, indeed, the pastoral is limited to genre forms (there are sonatas, miniatures, and concert pieces). Finally, the extra-musical level can also be attributed to the mobile zone of the pastoral complex. In Chinese musical culture, the influence of other types of art (in particular, poetry) is more tangible and often concrete, which affects the performing reproduction of pastoral semantics.

4. It is important to emphasize that the genre semantics of the flute remains quite stable. From the point of view of style, it can also be noted that there are styles of both folk sound and avant-garde, experiment, and dodecaphony. This makes it possible to prove that the flute is a timbre symbol of China, which is central to the structure of the national flute performing style – as the highest point of cultural development.

Keywords: flute, role of the instrument, creativity of Chinese composers as an idio-ethnic strategy, genres for the flute, genre stylistics, interpretation of genre canon, stylistic interaction, instrumental performance, pastoral, pastoral compositional strategy, musical semantics, spatial semantics, performing poetics time-space, timbre image, timbre symbol.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Ван Юцзе. Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості Джин Та (на прикладі Сонати ор.3 №1). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXV (35). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 272-291. DOI 10.34064/khnum2-3514.

2. Ван Юцзе. Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С.214–239. DOI 10.34064/khnum1-7112.

СТАТТІ, ОПУБЛІКОВАНІ У ІНДЕКСОВАНИХ

НАУКОВИХ ЗАРУБІЖНИХ ВИДАННЯХ:

1. Nikolaievska, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; **Wang, Youjie**; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825. [AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research \(13/02-XXXV.\) \(magnanimitas.cz\)](https://doi.org/10.33543/j.130235.1825)

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	8
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ФЛЕЙТА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА	
ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ–ПОЧАТКІВ ХХІ СТОЛІТЬ	
1.1.Обрії сучасної флейтології.....	28
1.2 Відображення композиторських пошуків у флейтовому	
репертуарі ХХ ст.....	40
1.1.Поетика пасторалі у творах для флейти європейських	
композиторів ХХ–ХХІ ст.	54
1.2.Виконавська поетика флейтових творів у ХХ ст. (європейський	
та китайський досвід)	73
Висновки до Розділу 1.....	81
РОЗДІЛ 2. СИСТЕМА ЖАНРІВ ТА СТИЛІВ ТВОРІВ ДЛЯ	
ФЛЕЙТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ...86	
<i>Прембула: Змістовні обрії флейтових творів: інструменти, образи,</i>	
<i>символи, знаки (історичний контекст).....</i>	
	<i>87</i>
2.1. Флейта в симфонічних творах. Флейтові соло.....	93
2.2. Мініатюри для флейти соло та флейти з фортепіано	
(перекладення та оригінальні).....	102
2.3. Великі жанри концертного типу та жанровий синтез.....	120
2.4. Сонатний жанр у творчості Цзінь Та.....	134
2.5.Ансамблеві твори.....	147
2.6 Концерти.....	158
Висновки до Розділу 2.....	166
ВИСНОВКИ.....	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	183

ДОДАТКИ

Додаток А (нотні приклади).....	199
Додаток Б (ілюстрації та фото).....	207
Додаток В. Список публікацій та апробацій.....	209

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Музичне мистецтво ХХ-ХХІ століть багате на активні пошуки як композиційних структур, гармоній, ритму (область композиторської техніки), так і тембродинамічних, артикуляційних параметрів, пов'язаних з виконавською стилістикою. Незвичайне трактування звучання інструментів стало одним із важливих шляхів у цьому напрямі, що торкнулися й області флейтового музикування. При цьому композитори сконцентрувалися на ускладненні традиційних способів гри на флейті та на впровадженні принципово нових способів звукотворення.

У процесі накопичення флейтового репертуару початок ХХ століття – час особливих змін. У першій половині ХХ століття для флейти писали французькі композитори К. Дебюссі, Д. Мійо, А. Онегер, Ж. Орік, Ф. Пуленк, Б. Мартіну, А. Дютійє, З. Карг-Елерт, П. Хіндеміт, К. Таффанель, Р. Кларк. Друга половина ХХ століття пов'язана з авангардними пошуками О.Месіана, Л. Беріо, Т. Такемітцу, В.Рунчака, Т.Мюрая та ін. Зміни, відбиті у їхніх творах, безумовно, стосувалися прийомів гри інструменті, але більшою мірою флейтова музика відчувала на собі процеси жанрової трансформації, характерні для музичного мистецтва загалом.

Що стосується флейти в музичній творчості Китаю, то необхідно відзначити наступне. По-перше, в культурі затвердилось що найменше два звукообразу інструменту – традиційний та європейський. Власне через бамбукову флейту (як і через інші національні інструменти) світ пізнає китайську мистецьку традицію, бо саме вона є презентантом національного світогляду. Найбільш популярний національний різновид флейти – джу ді. Для неї написано, наприклад, концерт сучасного композитора Го Вендіна «Чжо Хуншан» («Сум у пустельних горах»), який звучить з оркестром китайських народних інструментів. Варто також пам'ятати, що перша половина ХХ ст. – час, коли почались інтенсивні контакти культур та

культурні інтервенції, в результаті чого склалась свідомо стратегія паритетності національного та міжнародного начал. Ці тенденції торкнулись і флейти, хоча зміни відбувались не так стрімко, як, наприклад, у фортепіанній творчості. Лише в останній третині ХХ століття європейський інструмент почав завойовувати свої позиції, для нього почали здійснювати перекладення писати оригінальні твори, організовувати фестивалі, конкурси, проекти. Зараз європейська флейта є поширеною в Китаї, існує виконавська школа, корпус перекладень та оригінальних творів для соло, соло з фортепіано, ансамблів з різними інструментами, значною є роль флейти у партитурах для симфонічного оркестру та його різновидів. Шлях до Європи (і ширше – світу) спричинив доволі бурхливий розвиток інструменту, який за неповних 100 років пройшов доволі великий шлях. Одне з важливих питань, яке викликає постійне зацікавлення – синтез традицій та діалог Сходу і Заходу, який віддзеркалений не тільки у композиторській творчості, але й у процесі навчання (багато студентів навчаються у кращих консерваторіях та академіях по всьому світу), але й в участі у різноманітних конкурсах, де китайські флейтисти здатні конкурувати серед інших, демонструючи високий рівень обізнаності та майстерності. Важливим є те, що флейта стає постійним об'єктом наукових інтересів. Так, вкажемо на енциклопедичне дослідження флейти А. Пауела (Powell, 2002), ґрунтовні дослідження Д.Б.Фе (Fair Demetra Vaferos, 2003) та П. Гайрокса (Giroux, 1953), присвячені американській флейтовій школі, і Ш. Сміт (Smith, 2012), яка зупиняється на дослідженні сучасних флейтових концертів американських авторів; Ч. Чеї (Changning Chai, 2013), яка скерує увагу на спеціальний інструментальний флейтовий стиль дізі та залучення цього варіанту народної флейти представниками музичної культури другої половини ХХ ст. Дослідження А. Трешера (Thrasher, 1978) аналізує залучення поперечної флейти до творчості китайських композиторів. Одна з крайніх розвідок – дисертація Лі Ян (2024), в якій флейтове мистецтво Китаю проаналізовано як вимір міжкультурного діалогу (Лі Ян, 2024). Дисертація містить аналітичні описи

багатьох творів для флейти, зокрема, сонатного жанру, автору належать розробка концепції «китайського флейтового програмного інструменталізму» (програмна флейтовість), під яким мислиться «єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору на основі властивій музичному інструменту системі образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024 : 95).

Окрім цього, розвинутою є наука Китаю в сенсі досліджень традиційної культури (ладу, гармонії, мелосу, форми, поліфонії, жанри , інструментарій тощо). Вони є доступними китайською мовою, багато джерел перекладено іншими мовами світу.

Щодо наявної музики авторства китайських композиторів, то інтерес викликають такі питання: на що звертають увагу композитори Китаю при створенні опусів для флейти, які композиційні та семантичні параметри актуалізуються, якою мірою у флейтовій творчості наявні стильові та жанрові взаємодії, світові традиції композиції та виконавства, чи відрізняються творчі настанови композиторів Китаю та тих, хто, маючи китайське походження, зв'язав своє життя з іншими країнами.

Таким чином, *актуальність* теми цього дослідження викликана недостатньою вивченістю творів для флейти китайських композиторів у сучасному музикознавстві і зумовлена:

- великою зацікавленістю творчістю композиторів і виконавців КНР в мистецьких колах світу;
- необхідністю проаналізувати творчість відомих китайських музикантів та обґрунтувати засади їхніх композиторських (композиторсько-виконавських) стилів;
- важливістю осмислення шляхів міжстильової взаємодії у глобалізаційних процесах сучасного музичного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (Протокол № 4 від 28.11.2019).

Метою дослідження є формування жанрово-стильової системи флейтового мистецтва Китаю ХХ-ХХІ ст.

Мета зумовила формулювання таких **наукових завдань**:

- сформулювати аспекти, які позначають шляхи сучасної флейтології, зокрема – надати визначення місця флейти в концептосфері сучасної органології;
- позначити шляхи композиторських та виконавських пошуків у ХХ–ХХІ ст. (європейський та американський досвід);
- сформулювати зміну семантичних амплуа флейти в музиці ХХ-ХХІ ст.;
- надати аналіз пасторальній поетиці у флейтових творах європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ ст.;
- проаналізувати твори композиторів Китаю для флейти в різних стильових контекстах;
- скласти систему жанрів та стилів творів для флейти (та за участі флейти) сучасних композиторів Китаю.

Об’єктом дослідження є композиторська творчість для флейти у ХХ–ХХІ ст., **предметом** дослідження – існування творчості китайських композиторів для флейти як жанрово-стильової системи, відкритої до подальших трансформацій та розвитку.

Деякі основні питання стануть настановними при подальшому викладенні.

1. *Жанр*: як він мислиться композиторами? Що зумовлює їхній вибір? Як спрацьовують його комунікативні функції?

2. *Стиль*: наскільки китайський національний стиль (в термінології дослідження – ідіоетнічна стратегія) змінюється під впливом індивідуальних стилів та чи рухається в часі?
3. *Програмність*: які основні образи, символи та знаки складають підґрунття флейтової творчості китайських композиторів? Якими стійкими характеристиками володіють темброобраз та тембросимвол флейти у мистецтві китайських композиторів?

Матеріалом дослідження є твори для флейти авторства композиторів Європи, України (К. Дебюссі, А. Онегер, Ж. Муке, О. Месіан, Т. Мюрай, С. Губайдуліна, В. Губаренко) та Китаю. Зокрема, це:

- твори для флейти соло, з фортепіано та у складі ансамблів композиторів Чжао Цзіпіна, Чен І, Тан Міцзі, Ч. Чеї, Чжон Лу/Zhou Long, Хе Лютін/He Luting, Цзін Та/ Jin Ta, Лі Хуанчжі/ Li Huanzhi, Лі Гочен/ Li Guoquan, Цзін Фунцай/Jin Fuzai та Ле Цуфун/ Le Zufeng, Хуан Хувей/ Huang Hu Wei, Да Голвей/Dai Hongwei, Хуан Аньлун/ Huang An-Lun, Брайта Шень/ Bright Sheng, Ван Льобін/Wang luobin, Бао Юнькай/Bao Yuankai, Xiaozhong Yang;

- оркестрові твори Лю Тешань і Мао Юань, Хе Чжанхао та Чжен Ган, Wang Ming, Bao Yuankai.

До аналітичних описів додані короткі анотації до творів для флейти (за участі флейти) європейських та американських композиторів.

Методологія дослідження базується на засадах аналітичної інтерпретології (Ніколаєвська, 2020) та напрацюваннях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (зокрема – в аспекті акцентуації на виконавському тезаурусі сучасної музичної науки – таких понять, як виконавське формотворення, звуковий та звучний образ інструменту, композиторська стратегія, контонаційність), а також залучено системний підхід та компаративний аналіз. Жанровий метод є доречним в межах дослідження жанрової системи флейтової музики ХХ-ХХІ ст., стильовий – при зверненні до конкретних індивідуальних рішень втілення

обраної тематики. Акцент на дослідженні жанру здійснено через позиції комунікативної-інтерпретативної його природи (Serhaniuk, L. I., Sharovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O., 2021; Yuliia Nikolaievskaya & oth, 2022). Також задіяний компаративний аналіз, що дозволяє порівнювати різні приклади жанру у процесі жанротворення.

Додатково задіяні методи:

- *історичний*, необхідний для опису процесів у музичній культурі ХХ–ХХІ ст.;

- *композиційно-драматургічний* – в аналітичних описах вибраних творів;

- *семантичний* – актуальний при вивченні поезики китайського мистецтва;

- *культурологічний* – з огляду на необхідність включення у процес опису творів різних видів мистецтва Китаю.

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні праці з історії та теорії музичного мистецтва. Зокрема:

- *роботи, які містять історичний, виконавський, жанровий, методичний аспекти вивчення мистецтва виконання на духових інструментах, зокрема – флейті*: Г. Абаджян (1983), В. Апатський (2006; 2010; 2012), Н. Білявіна (2009), В. Богданов (2005; 2006), А. Гладких (2006), В. Громченко (2018; 2020; 2022), В. Дзисюк (2002; 2006; 2011), Л. Дращиця (2011), І. Єрмак (2020), А. Карп'як (2002), В. Качмарчик (1995; 2004), Я. Кушнір (2008), Лі Ян (2024), О. Овчар (2019; 2020), О. Павленко (2010; 2012), С. Павлишин (200; 2007), І. Палій (2023), М. Перцов (2017), Ю. Шутко (2010), Olivia Suzanne Boatman (2016), Fair Demetra Baferos, M.M. (2003), Giroux Paul H. (1953), Hromchenko V. (2020), Montagu J. (2001), Powell Ardal (2002), C. Sacha (1940), G. Scheck (1981), Shelley Smith (2012), Robin Soldan (1988);

- *дослідження тембру, жанру, стилю в музиці* – А. Вепрік (1961), О. Жарков (2004), Лі Хуасінь (2023), І. Коханік (2002; 2017; 2022), О. Коменда (2019), А. Новосадова (2024), Су Юйчен (2017), І. Ivanova

(2020), Gilbert Joel Gregory (2014), B. Russell (2015), L. Serhaniuk (2021), Xuelai Wu (2017);

- дослідження інструментарію та національної специфіки виконавства, зокрема флейтового: Ван Дуангуй (2019), Дай Юй (2017), Лі Ян (2024), Лу Цзе (2017), Лю Сяосі (2023), Цин Тянь (2012), Ян Цзін (2023), Changning Chai (2023), Jin, Jie (2011), Jones Stephen (1995), Thrasher Alan (1978), Yuexin (2006), Liuqian (2015), Yuexin (2006);

- дослідження, присвячені композиторській творчості для флейти: І. Драч (2002), О. Aleksandrova (2021), Boenke Heidi M. (1988), Chen Yi (1999), Liu, Jiang (2005), Peiyi Guan, B.M., M.M. (2023), Wong, Hoi Yan (2007), Wu Shanshan (2019), Xin, Guo (2002), Yuanzhu Chen (2019; 2022), Zhangjingwen (2024), Kan Lei Wen Mo (2020), Zhangjingwen (2024), Gao Qinpings (2011);

- розвідки з музичної семантики та інтерпретології: О. Александрова (2018; 2020), Ван Янсуй (2022; 2024), Л. Гавриленко (2023), О. Дьячкова (2001), І. Єргієв (2014; 2020; 2022), А. Каленіченко (2018), Л. Кияновська (1987), О. Козак (2014), І. Мацієвський (2002), В. Москаленко (1998; 2012), Ю. Ніколаєвська (2018; 2020; 2021), І. Романюк, І.А.(2009), Н. Рябуха (2014), О. Самойленко (2010), О. Сакало (2010), Хуан Лей (2021), Л. Шаповалова (2007; 2017), С. Шип (2018), Monelle R. (2006), Nichols Roger (1988).

В роботі також використані іноземні джерела історико-біографічного характеру про творчість китайських композиторів (Хуан Хувей, Го Вендзін, Тан Міцзі, Дай Хунвей, Хе Люїтін, Чен І та ін.), матеріали з історії флейти китайською та англійською мовами.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з досвідом формування жанрово-стильової системи сучасної композиторської творчості для флейти (та за участі флейти) китайських композиторів ХХ–ХХІ ст. Зокрема:

- представлено та проартикульовано в межах аналітичних есеїв систему понять сучасної флейтології в аспекті аналітичної

інтерпретології («звучний образ», «темброобраз», «тембросимвол», «поетика», «композиторська стратегія», «ідіоетнічна стратегія», «флейтовий стиль»);

- визначено стабільні та мобільні компоненти флейтового пасторального звучного образу інструменту.
- актуалізовано поняття «контонанція» в контексті флейтового мистецтва Китаю;
- концепцію пасторальності в музичному мистецтві розвинено та збагачено власними дефініціями;
- представлено компаративний аналіз пасторальної семантики європейської та китайської музики для флейти, визначено стабільний та мобільний пасторальний комплекс у творах для флейти ХХ-ХХІ ст.;
- проаналізовано функційність флейти в симфонічних партитурах китайських композиторів ХХ ст.;
- представлено огляд творів для ансамблю за участі флейти, уведено в науковий обіг твори, що ще не ставали об'єктом наукових розвідок;
- надано комплексний аналіз сонатному жанру для флейти і фортепіано у творчості Цзін Та через позиції виконавсько-композиторського стилю автора та формулюванням нової парадигми флейтової музики ХХІ ст.

Набуло подальшого розвитку:

- концепція пасторальної в музичній творчості (Хуан Лей) в аспекті флейтової специфіки;
- концепція поліфлейтовості китайського сучасного мистецтва (Лі Ян);
- розробка моделі звукового образу інструменту (Ю. Ніколаєвська).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в межах дисциплін основного та вибіркового циклів закладів вищої освіти України та КНР, у класах зі спеціальності

середніх та вищих навчальних музичних закладів України та КНР¹, а також при подальших дослідженнях обраної тематики.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на таких наукових заходах: науково-мистецький проект «Практична музикологія». Музикознавчі вечорниці до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. (Харків, 6-8 грудень 2019 року); міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 р.); XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня, Одеса, 2021); науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022); міжнародна мистецька толока до 145-річчя з дня народження Гната Хоткевича (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 14-15 грудня 2022 р.); III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». (Харків, 13–14 лютого 2023 р.); IV Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація» (Харків, 14 лютого 2024 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті: 2 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України та 1 стаття – в журналі, що індексується WoS.

Структура дослідження. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (містить 155 позицій, із них 64 – іноземними мовами, зокрема 14 – китайською) та трьох Додатків (нотні приклади, ілюстрації, список рпублікованих праць та апробацій).

¹ Автор пропонованого дослідження залучає матеріали дисертації до процесу викладання флейти у навчальному закладі Китаю.

Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 210 сторінок; основного тексту – 166 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ФЛЕЙТА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ–ПОЧАТКІВ ХХІ СТОЛІТЬ

1.1 Обрії сучасної флейтології

Сучасну флейтологію можна уявити собі як систему досліджень за наступними напрямками: історія, теорія гри на флейті, методичні праці і школи, інтерпретологія, яка більш вцілена до вивчення проблем виконавства.

З фундаментальних досліджень назвемо наукові розвідки В. Апатського (2006; 2010; 2012), В. Громченка (2018; 2020; 2022), В. Дзисюка (2006), А. Карпяка (2002; 2016), В. Качмарчика (1995; 2004; 2008).

До опису становлення американської флейтової школи й зокрема участі в цих процесах композиторів КНР вдається О. Бутман (Boatman, 2016). Зміст статті Р. Солдан (Soldan, 1988) у відомому журналі *British Journal of Music Educatio* зосереджено на французькій флейтовій школі, без досягнень представників якої неможливо уявити розвиток флейтової культури ХХ ст. Ш. Сміт (Smith, 2012) зупиняється на дослідженні сучасних флейтових концертів американських авторів; дослідження М. Перцова (2017) присвячено сучасній органології – модифікаціям флейти (конструкції, запатентованої як «система Кінгма») та їхній присутності у композиторській творчості. Новий вимір дослідження флейти знаходимо у роботах немусикантів (наприклад, акустичну експертизу флейти та флейти пікколо здійснила А. Мазко (2020)). Дисертація І. Єрмака (2020) присвячена дослідженню становлення флейтової інструментальності протягом ХVІІІ ст. Л. Гавриленко (2023), досліджуючи образ флейти у творах ХVІІІ ст. через концепти «жіночого/чоловічого», резюмує шлях розвитку образного амплуа інструменту в названий період: «Протягом декількох століть флейта із інструменту функціонального типу (воєнний, побутовий, церковний) перетворюється в період Нового часу у досить розвинений інструмент, який активно застосовується в художній виконавській практиці у ансамблевій, а

пізніше і оркестровій традиції. І, нарешті, у творчості французьких і німецьких композиторів XVIII століття розвиток флейтової музики досягає найвищого розквіту, що відображається і на змістовному рівні з точки зору концепції «жіноче/чоловіче»: з одного боку, у XVIII ст., яке було часом досить визначних бойових дій і революційних подій у Європі, тому флейта залишається одним з основних інструментів військового оркестру, і відомо, що флейтист часто йшов попереду військової частини, символізуючи через тембр свого інструменту чоловічі якості хоробрості, героїзму, безстрашності, твердості та активності. Доповнюють вказаний напрям деякі образні тлумачення тембру флейти у мистецтві класицизму другої половини XVIII ст., де присутні образи активні, мужні, вольові. З іншого боку, у вказане століття, з його провідними художніми стилями жіночого типу – рококо та бароко, ми бачимо, що генеральною лінією творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття є пасторальне амплуа флейти, а також, у якості продовження вказаного амплуа, флейтове втілення, почасти зображального характеру, образів світу природи. Тобто у музичній культурі присутня переважно семантика жіночності у трактуванні флейтового тембру, що в значній мірі відображає загально-стильові тенденції вказаного часу» (Гавриленко, 2023: 97).

Окремо варто назвати китайських дослідників, розвідки яких стали в нагоді при написанні тексту. Зокрема це «Огляд китайської народної музики» Сяо Чанвей та Лю Сяоцінь, опис колекції китайських флейт Юе синь, «Історія китайської музики» Тянь Кевен, «Колекція флейтової класики» Ван Юнсінь, «Поширення європейських музичних інструментів у Китаї» Лі Лу, «Історія європейської музики» Шень Сюань, Гу Веньсянь, Тау Сін та багато ін.

Сучасну американську флейтову школу у її зв'язках з французькою досліджує й Demetra Vaferos Fair (Fair, 2003). Авторка порівнює підходи двох націй до гри та навчання на флейті. Французька традиція йде від професора

Паризької консерваторії Ж. -Поля Таффанеля та його учнів, американська виникла трохи пізніше та йде від Вільяма Кінкейда. В Америці основою навчання є метод Таффанеля-Гобера та вправи на розвиток звукових якостей флейти Моіза, але сам шлях еволюції флейтової музики трохи інший. Ця країна, розвиваючись, залучала найкращих музикантів світу, розвивала освіту (й туди їхали викладати справжні майстри), організовувала оркестри, прослуховуватись в яких міг будь-який музикант з будь-якої точки світу. Саме так отримали освіту в США такі знані зараз музиканти китайського походження, як Чен І та Б. Шень. У другій половині ХХ ст. в Америці відбуваються ярмарки флейт і створюється надзвичайно плідне конкурентне середовище, актуальними стають всі різновиди інструменту – звичайна, пікколо, альтова, басова, контрабасова, субконтрабасова, флейти історичних різновидів (одноклапанна барокова флейта).

З фундаментальних досліджень флейти загального характеру, перш за все, звернемо увагу на розвідку Ардана Пауела (Powell, 2002), який надає опис традиціям виконавства на флейті та окреслює шляхи органонологічних, технологічних, культурологічних змін. Він позначає віхою 1966 р, коли журнал Time вистовив думку, що світ зараз вступає в золотий вік флейти. Висновок зроблено на основі як збільшення кількості виконавців на флейті, так й суттєве розширення репертуару новими композиціями та відродженням старовинної музики. Журнал брав інтерв'ю у найбільш відомих флейтистів у США Європи (серед них були Джуліус Бейкер, Жан-П'єр Рампаль, Ореле Ніколе та Северіно Газеллоні та ін.). Автор аналізує рух флейти у світовій культурі, позначаючи невпинність змін, які були притаманні органології, виконавству, розвитку методик навчання, композиції. Дійсно, відбулося ще більше змін у конструкції флейти, стосовно вимог до звуку та звиковидобування та музичної інтерпретації. В Америці перше навчання флейті в межах університету з'явилося ще у 1891 р. (Університет Канзасу), а вже на початку в інших університетах було створено курси (Університет Індіани, Нотр-Дам) й почалась вцільна

підготовка оркестрових музикантів. Розвиток оркестрів на всіх континентах (шкільних, військових, професійних) відкрив шлях до опанування флейтою великою кількістю населення Європи та Америки. А. Пауел (Powell, 2002) вказує, що Ганс-Петер Шміц задав тон низці видатних німецьких педагогічних посібників, спрямованих на вчительську аудиторію гри на флейті, своєю працею *Flotenlehre* (1955), об'єднавши історію, критику, музичний аналіз і техніку із науковим підходом. Дійсно, в цій праці приділено безпрецедентну увагу фізіологічним особливостям гри, що потім поглиблюється у дослідженнях інших науковців та виконавців.

Також, аналізуючи посібники, де увага сконцентрована на новій музиці, А. Пауел називає серед інших «Нові звуки для дерев'яних духових інструментів» Бруно Бартолоцці (1967), посібник для флейти, гобоя, кларнета та фагота, в якому описані мікротони, темброві перетворення звуку та мультифоніки; *Avant-Garde Flute* (1974) Томаса Хоуелла та «Інша флейта» (*The Other Flute*) (1975) Роберта Діка, в яких автори пробують «визначити повний діапазон потенціалу флейти як генератора звуку» (цит. за Powell, 2002: 273). Р. Дік пояснив бажання нових композиторів, що писали твори для флейти, розширити можливості цього інструменту, порівнюючи це з одноманітністю міжнародної школи: «Різниця між Еріком Клептоном, Джорджем Харрісоном і Джимі Хендріксом набагато більша, ніж різниця між Джуліусом Бейкером і Жан-П'єром Рампалем. Гітаристи нескінченно винаходять нові звуки та нові якості звучання. Чому флейта не має такого широкого діапазону?», – запитував автор (цит. за Powell, 2002: 273). Відповідаючи на це запитання, протягом трьох десятиліть, починаючи з його «Післясвіту» (*Afterlight*) (1973), Р. Дік написав сімдесят п'єс для флейти, пікколо, басової флейти фа і до, ля, та альтової флейти, надавши їм партнерів по ансамблю, включаючи вібрафон, віброарфу, електрогітару, інші оркестрові та етнічні духові інструменти, барабани та живу електроніку.

Виокремимо й такий напрям флейтології, як *методи, методики, технології, школи*. Флейтова методологія гри на флейті містить доволі багато

досліджень. Одне з них – Olivia Suzanne Boatman (2016), яка здійснила короткий огляд найбільш популярних методик викладання. Зокрема авторка вказує на підручник Ернеста Ф. Вагнера під назвою «Основи гри на флейті», який видано на початку ХХ-го століття (Карл Фішер, 1918). Вагнер відкриває книгу короткою історією Теобальда Бема, флейтиста та дизайнера інструментів 19 століття. Історична довідка описує відносно новий дизайн інструменту. У наступному вступі Вагнер проголошує мету підручника як спосіб створити базову основу для гри на флейті. Він описує підручник як інструмент для студентів, які не мають приватного вчителя. У дизайні книги використовується прогресивна система, кожна сторінка будується на попередньому матеріалі. З цієї причини його ідеї докладно пояснюються, щоб початківець міг визначити, як грати на флейті без участі людини.

Наступним методом для вивчення, на який звертає увагу дослідниця, є «Мистецтво та практика сучасної техніки гри на флейті» Вільяма Кінкейда з Клер Полін (Hal Leonard Corporation), три томи опубліковані в 1967, 1968, і 1970 відповідно. За словами авторів, головна мета трьох томів полягає в тому, щоб надати учню практичні навички для просування від початкових етапів до просунутого рівня. Автори припускають, що оптимальним віком для флейтиста-початківця є дев'ять або десять років. Хоча всі підручники є навчальними для будь-якого учня, пропонується дотримуватися їх у послідовному порядку. Перший том призначений для флейтистів-початківців і присвячений техніці пальців, необхідної для інструменту. Очікується, що учень вже має базове розуміння основ музики, і тому він чи вона розумово та фізично здатні зосередити більше уваги на флейті. Другий том передає базові знання в плавну музичну гру через прості пісні та дуети. Третій том призначений для просунутих студентів і включає в себе читання з експонатів та історію музики серед основних навичок. Крім того, пропонується, щоб студент тепер мав щоденну практику і перехід від того, щоб бути виключно студентом, до того, щоб мати знання та відданість навчати самому. *The Other Flute (2nd edition)* Друге видання *The Other Flute* Роберта Діка (*Multiple Breath*

Music Company, 1989) пропонує кардинальні зміни у вивченні гри на флейті. У музичній культурі, яка постійно змінюється, метод флейти Діка відкриває нові можливості інструменту. Дійсно, згідно зі вступом до книги, Дік сподівається створити прекрасну музику в багатьох формах поза традиційним підходом до гри на флейті. Його наміри щодо книги спрямовані як на флейтиста, так і на композитора. Для флейтиста він надає цінні таблиці аплікатури, тоді як композитор отримує поради щодо характерного динамічного діапазону та якостей звуку. 2 видання Роберта Діка — це книга з революційним методом для сучасного флейтиста. Зміст цього методичного підручника містить вступ і пояснення спеціальних знаків. Він розділений на чотири основні розділи: традиційна флейта, окремі звуки, кілька звучностей та інші ресурси. Книга починається з надання детальної інформації про традиційну флейту конструкції Бема і різні типи концертних флейт. Посібник також містить цінну інформацію про сімейство флейт (флейти пікколо, альт і бас), тональності в четвертій октаві теситури флейти та описи традиційної флейтової нотації. Другий розділ охоплює тональні кольори в природних гармоніках і в хроматичній гамі, мікротонах і гліссанді. Третя частина книги стосується багатьох звучностей, заснованих на природних гармоніках, хроматичній гамі та мікротональних сегментах. Останній розділ містить інформацію про техніку виконання фрулато, ударні звуки, зміну висоти, шепітні тони, залишкові тони, екстрамузичний свист, одночасний спів і гру, а також перманентне дихання.

І остання книга, яка привертає увагу О. Бутман (Boatman, 2016) – збірка з трьох методичних книг Патриції Джордж і Філіс Авідан Лук, опублікована Theodore Presser Company. Опанування основ (2010), *Mastering the Basics* (2012) та *Flute: Mastering the Basics* (2013). Щоб забезпечити максимальні можливості для навчання, *Flute: Mastering the Basics* (том 2) і *Flute: Mastering the Basics* (том 3) мають додаткові підручники з акомпанементу для фортепіано. Подібно до книг про методику Кінкейда/Поліна, книги Джорджа/Лука є чудовим ресурсом для будь-якого флейтиста незалежно від

рівня. Набір із трьох книг працює синергетично в прогресивному порядку. Основна мета цих трьох книжок полягає в тому, щоб перевести учня від початківця до просунутого виконавця за допомогою планів уроків, пісень, дуетів і продуманих вправ для навчання техніці, звукоутворенню та музичності. Хоча автори пропонують працювати з досвідченим учителем, книги представлені зрозуміло та інформативно, щоб учень міг розвиватися індивідуально. Крім того, Джордж і Лук також написали *The Flute Scale Book* (2011), *Advanced Flute Studies: The Art of Chunking* (2015) і *The Flute Vibrato Book* (2016) як доповнення до методичних книг. Книга *Flute Scale Book* спеціально присвячена діяльності, що передбачає технічні дослідження з використанням гам. Як зазначено в її назві, «Книга про вібрато для флейти» зосереджена в основному на вібрато для флейти, тоді як книга «Мистецтво чанкінгу» навчає цінним навичкам вправлятися невеликими порціями або шматками.

В сфері флейтового виконавства на увагу заслуговує Віл Офферманс (Wil Offermans) – нідерландський флейтист-композитор із цілісним підходом до сучасної флейтової педагогіки. Досліджуючи його мистецьку діяльність, Kallie Rogers (2015) розглядає педагогічні ідеї Офферманса та приходять до висновку, що філософія викладання Офферманса базується на чотирьох основних педагогічних темах, які повторюються в його методичній практиці: використання новітніх виконавських технік, інтеркультуралізм, імпровізація та рух тіла. Rogers підкреслює широту педагогічних прийомів Офферманса та вважає його концепцію холістичною, тобто, цілісною, всеохоплюючою.

Виокремимо сучасні дослідження *китайських музикознавців*, які навчались в Україні задля ширшого охоплення тематики, спорідненої пропонованій дисертації. Так, флейтове мистецтво Китаю як вимір міжкультурного діалогу докладно проаналізований Лі Ян (Лі Ян, 2024). Дисертація містить аналітичні описи багатьох творів для флейти, зокрема, сонатного жанру, автору належать розробка концепції «китайського флейтового програмного інструменталізму» (програмна флейтовість), під яким мислиться «єдність

композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору на основі властивій музичному інструменту системі образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024 : 95). Тож, класифікує китайський флейтовий програмний інструменталізм автор «за специфікацією фактурно-артикуляційних принципів втілення національного програмного ідейно-образного задуму, зумовленого темброво-акустичними й органологічними можливостями і особливостями музичного інструменту європейської конструкції» (Лі Ян, 2004: 95).

Вивчаючи шляхи розвитку флейтового мистецтва Китаю, Лі Ян залучає до позначення першої чверті ХХІ століття вираз «доба флейтового універсалізму», «оскільки композиторська творчість для “китайської флейти” набуває можливості розкриття національної багатозмістовності, завдяки оволодіння усіма засадами технічної досконалості (майстерності)» (Лі Ян, 2024 : 80).

Аналізуючи процес входження європейської флейти до китайської культури, автор позначає, що цей процес інтеграції був непротим і тривалим і містив декілька періодів, називаючи межу ХХ-ХХІ ст. піком такої цікавості: «Активізація процесу проникнення європейської флейти до китайської музичної культури розпочинається з кінця 1920 рр., тоді як вершиною актуалізації європейської флейти в музичній культурі Піднебесної слід вважати кінець ХХ – початок ХХІ століття, коли створення оригінальних творів китайських композиторів для цього інструменту стало набувати особливого поширення і слухацького визнання» (Лі Ян, 2024: 78). Власне, з ХХ ст., за визначенням автора, почалася доба «нової флейтової міфотворчості, що характеризується уведенням до її структури інструменту європейського походження, наслідком чого є певна трансформація (розширення) виконавських, а, відповідно, і композиторських можливостей». (Лі Ян, 2024: 79).

В контексті процесу інтеграції європейської флейти до китайської музичної культури ХХ – ХХІ століть Лі Ян виокремлює два періоди. Перший

період тривав з 1927 по 1966 рік, і в свою чергу, розподіляється на два етапи. З 1927 по 1945 рр. Лі Ян виділяє перший етап. В цей час починається перші експерименти із залученням флейти європейського формату до складу інструментів музичних навчальних закладів Китаю. Методичні й дидактичні засади, так само, як і виконавські школи мистецтва європейської флейти в Китаї знаходились у першопочатковій стадії формування. Характерною для даного етапу є поява у Китаї спеціалізованих закладів музичної освіти на базі європейської системи мислення та теорії музики з метою популяризації (можливо, переорієнтування) західноєвропейської академічної сфери музикування. Факт пізньої інтеграції до китайського музичного мистецтва нотного запису західноєвропейської традиції Лі Ян пояснює тим, що «сильні національні традиції архаїчної держави довго утримували музичну освіту в рамках передачі усної традиції, що накладає свій відбиток на особливості підготовки музикантів, систему освіти, типи і види музикування в цілому» (Лі Ян, 2024: 82). Другий період розвитку флейтового мистецтва в Китаї (з початку 1980-х років і дотепер) автор пов'язує низкою змін та реформ, що мали місце після завершення «культурної революції». Зазначений період характеризується відродженням композиторського та виконавського інтересу до традиційних різновидів китайських флейт, і водночас із цим – закріпленням у китайському музичному мистецтві європейської флейти. До магістральних тенденцій цього періоду Лі Ян відносить «європеїзацію в контексті композиторського та виконавського мистецтва флейти, а також формування та становлення педагогічного досвіду (виконавські школи) європейського взірця» (Лі Ян, 2024: 83).

Слушною є думка дослідника, що результатом «відкриття» Китаю для іноземного впливу став взаємообмін досвідом та засобами майстерності між західноєвропейськими та китайськими виконавцями на флейті. Стосовно впливу на розвиток китайського флейтового мистецтва він закономірно виокремлює французьку флейтову школу. Державний музичний університет Китаю відвідували з лекціями та концертами такі видатні флейтові майстри

Франції, як Алан Маріон та Жан П'єр Рампаль. Проникнення виражальних елементів західноєвропейської музики у «грунт» китайської сфери музикування сприяло стрімкому розвитку в Китаї виконавської та композиторської майстерності, зокрема, і в царині мистецтва європейської флейти. Знайомство представників професійного музичного мистецтва Китаю з європейськими традиціями барокової та класицистичної доби в контексті історії європейського флейтового мистецтва, відкриття творчості таких композиторів, як Бах, Гендель, Моцарт фундаментально змінило підхід до флейтової виконавсько-композиторської культури Китаю. Цей підхід відбився, передусім, на відношенні до виконавсько-технічного потенціалу європейської флейти. З 1980-го року у Китаї почали організовувати проведення перших міжнародних флейтових конкурсів. Збагатилася також жанрова палітра у творах китайських композиторів, що писали для флейти: якщо раніше жанр у флейтових творах був представленим, здебільшого програмною мініатюрою, то після 1980 року у композиторському доробку Китаю з'являються й твори крупної форми. Лі Ян звертає увагу, що перший період впливу мистецтва європейської флейти на китайську сферу музикування пов'язаний з реорганізацією та нововведеннями у навчальному процесі, в той час як другий період пов'язаний із розповсюдженням цих нововведень у сферах виконавського та композиторського мистецтва. Другий період «реформ і відкритості» в історії європейської флейти в Китаї позначений «формуванням «нової музики», засвоєнням європейських технік (додекафонії, серіалізму, атональності, мінімалізму, алеаторики, електронної музики). Період реформ і відкритості співпадає з початком «новітнього періоду в китайській музиці», коли створюється «нова музика», або «музика нової хвилі», що має ознаки авангарду» (Лі Ян, 2024: 84). Важливою є також думка, що флейтова музика, написана з 1980-х рр. поступово набула значення виразу національної тембрової традиції в китайській культурі.

Взагалі, питання програмності та стильового діалогу є щодо китайської музичної творчості доволі актуальним, зокрема не тільки у творах для

флейти. Так, відзначимо дисертацію Лі Хуасінь (Хуасінь, 2023), присвячену європейським впливам на фортепіанну творчість, а також Лу Цзе (2017), яка заглибилась у програмність фортепіанних творів китайських композиторів ХХ століття.

Лі Хуасінь (2023) першим європейським напрямком, який знайшов яскраве відображення в китайській музичній культурі, абсолютно доречно називає романтизм. «Залучення китайських композиторів до європейської романтичної естетики та її елементів, що спостерігається протягом розвитку національного фортепіанного мистецтва з 1910-х до кінця 1970-х років, можна пояснити спільністю деяких естетичних аспектів між західноєвропейським музичним романтизмом та китайським національним мисленням і культурними традиціями. Основна естетична установка романтизму – орієнтація на національні традиції – відповідала китайському світогляду та була актуальною для того часу», – пише авторка (Лі Хуасінь, 2023: 75).

Дослідження Лу Цзе (2017) зосереджено на виявленні специфічних концептів національної традиції, що формують зміст і символічні підтексти творів. Для їх «розшифрування» було залучено широкий художньо-філософський «інструментарій», що охоплює філософські трактати минулого і сучасні дослідження, а також поезію, фольклорні міфи та легенди, театр і живопис. Для визначення ключових смислових «кодів» програмної фортепіанної музики була вибрана категорія «концепту», оскільки цей філософський термін надає необхідний рівень узагальнення і універсалізації, який дозволяє найповніше розкрити задум композиторів щодо програмної тематики фортепіанної творчості. У відповідності до тривалої традиції, в контексті китайського суспільно-духовного простору, кожна програмна назва намагається символічно відобразити універсальні ціннісні сутності: гармонійний ідеал «людини – світу» (концепт природи), «людини – людини, людської спільноти» (концепт обрядів і ритуалів) або «людини – непізанованого Всесвіту, вищих сил (міфологічний концепт)» (Лу Цзе, 2017:

164). В цьому контексті особливо показовим, за визначенням авторки, є принципово «відмінним образно-змістовне навантаження таких тематичних груп програмності, як звукозображальність та імітація природних голосів, а також обрядовість і звичаєвість, що складають основу програмної тематики. <...> Важливим аспектом естетичного світосприйняття китайських поетів, художників і композиторів, а отже, одним з основних елементів програмної тематики фортепіанних творів, – зазначає авторка, – є глибокий і тривалий синкретизм художнього мислення, що закріплений у філософських вченнях давніх мислителів і зберігається протягом століть. Цей синкретизм виявляється насамперед у традиційній єдності живопису, поезії та каліграфії» (Лю Цзе, 2017: 165).

В дисертації Лю Сяосі (2023) аналізується жанр дуетів традиційних духових інструментів з фортепіано. Автор пов'язує їхню специфіку із давніми традиціями гри на народних духових інструментах, що коригуються впливом європейських музичних норм. Різноманітність дуетів фортепіано з китайськими традиційними духовими інструментами, на думку Лю Сяосі, зумовлена кількома факторами, серед яких – органологічні недоліки цих інструментів, разом із їх міцним зв'язком з традиційними жанровими канонами китайської музики, що надає для композиторів площину «тембрових чи виконавських експериментів» (Лю Сяосі, 2023: 111). Що стосується жанру дуету для дізі з фортепіано (найбільш актуального в межах пропонованого дослідження європейської флейти), то авторка зазначає створення розвиненої репертуарної бази, що містить як інструктивні, так й художні твори. Спочатку такий дует виконував аранжування, зараз він є предметом композиторської творчості. Особливою популярністю користуються твори, які звертаються до традицій, а також ті, в яких впроваджено сучасні композиційні методи. Автор вирізняє «три основні категорії творів: дуети композиторів “нової хвилі”, твори композиторів-виконавців та опуси сучасних авторів» (Лю Сяосі, 2023: 113). Такі дуети мають специфічні риси – програмність, увиразнена у назві, наявність

виразних сольних каденцій, швидкий темп, велику кількість орнаментики (трелі, стрибки тощо), алеаторику, імпровізаційність, сонорність тощо.

Завершуючи огляд джерел сучасної флейтології, зацентруємо широкий спектр розвідок і взагалі – відкритість цієї галузі до нових обріїв. Композиторська та виконавська творчість, яка невпинно розвивається та процеси глобалізації тільки підсилюють ці процеси.

1.2 Відображення композиторських пошуків у флейтовому репертуарі XX сторіччя

Беззаперечною характеристикою музичних тенденцій XX століття можна назвати різноманітність: різноманітність напрямків, стилів та мов, що збагатили музичне мистецтво кінця другого тисячоліття, зробивши його одним із найзахопливіших та найвизначніших явищ.

Музичне мистецтво XX століття в цілому наповнене новаторськими ідеями, які знаменують собою кардинальний злам у всіх аспектах музичної мови. Однією з характерних рис музичної мови 1920-х років стало звернення до принципів музичного мислення та жанрів, характерних для епох бароко, класицизму та пізнього Відродження. Неокласицизм став своєрідною відповіддю на романтичну традицію XIX століття, а також на течії, пов'язані з нею (імпресіонізм, експресіонізм, веризм тощо). У музичному мистецтві початку XX століття відчувалось й прагнення продовження романтичних традицій минулого, й пошуки натхнення в епохах класицизму та бароко (М. Равель, П. Хіндеміт, Жан Луї Мартіне), давніх культур (Карл Орф), народній творчості (Л. Яначек, Б. Барток, З. Кодай). Водночас композитори активно продовжують експериментувати та відкривають нові грані та можливості гармонічної мови, образів та структур.

Камерна музика для флейти увібрала в себе всі наявні тенденції. Вона, як виявилось, стала лабораторією для напрацювання нових звукових, тембрових, ансамблевих, гармонічних та виконавських новацій. Формується

нова культура музичної камерності, відповідна до всіх викликів мистецтва нового століття. Набули нових значень принцип гри, ігрова логіка, відчуття часопростору і взагалі темпоральності, новий погляд на звук, звучання, можливості інструментів, вихід на (і за) межі можливостей (технічних, семантичних, формотворчих). XX ст. формує новий звуковий та звучний образ флейти, суттєво розширюючи її смислові обрії. Серед творів-презентантів оновленого образу флейти у XX ст. – «Сірінкс» К. Дебюсі (1912), «Місячний П'єро» А. Шенберга (1912, ансамбль, в якому виокремилось амплуа флейти та флейти-піколо, відмінне від традиційного, а залучене у нову тональну та акустичну організацію), Вісім п'єс для флейти соло (1927) П. Хіндеміта, «Щільність 21.5» Е. Вареза (1936), «П'ять заклинань» А. Жоливе (1936). «Щільність 21,5» можна вважати початком нової епохи у становленні *тембросимволу* флейти у XX ст. з огляду на нове відчуття звуку та його самоцінності, темброкольору, барвистості, сонорики, динаміки та артикуляції, що потім продовжиться у творах А. Жоливе (зокрема, у «Пісні Ліноса»), О. Месіана, Т. Мюрая. Жанрова програмність спостерігається у таких творах-мініатюрах, як «Кантилена» для флейти та фортепіано Ф. Пуленка, «Вокаліз у формі хабанери» для флейти та фортепіано М. Равеля та ін.

Флейтовий сольний та ансамблевий репертуар першої половини XX століття у західноєвропейській творчості складений із творів композиторів «Шістки» (Д. Мійо, А. Онеггера, Ж. Тайєфера, Л. Дюррея, Ж. Орїка, А. Русселя), які писали сонати, п'єси, камерні твори), Б. Мартіну (сонатний жанр), Ж. Ібера (концерт, п'єси), А. Томазі (концерт), Е. Бозза (жанр концертної п'єси), П. Хіндеміта (соната та п'єси), К. Нільсена (концерт), Ф. Пуленка (соната для флейти та фортепіано, сюїта «Гравці на флейті» для флейти з фортепіано). Більш актуальними та різноманітними стають також ансамблеві форми (від тріо до нонетів), в яких флейта звучить у різних інструментальних комбінаціях. Можна назвати Нонет для флейти, арфи, фортепіано, струнного квартету та жіночого голосу Щербачова (1919), Прелюдія для струнного

квартету, флейти та фортепіано Г. Крейна (1925), Септет для флейти струнного тріо, Г. Попова (1926-1927) та ін. Зігфрід Карг-Елерт (нем. Sigfrid Karg-Elert) створив для флейти «Тридцять каприсів» – цикл витончених мініатюр, який до сьогодні використовується у навчальній практиці та сонату для флейти соло (1917 р.), яка втілює традиції романтичних змішаних форм: у ній поєднані три частини сонатного циклу, що йдуть без перерви та об'єднані в одну частину (злитноциклічна форма, затверджена у творчості Ф. Ліста). До появи цього твору в жанрі сонати відомо лише два твори – Сонати для флейти та фортепіано op.36 (1900) Габріеля П'єрне та Чарльза Кохліна (1913, С. Koechlin). У 20-х роках ХХ століття (після сонати Карг-Елерта) були написані Сонатини для флейти та фортепіано, Op.12 (1919) Філіпа Ярнаха, Даріуса Мійо (op.76, 1922), Павла Юона (1924), Віллема Піджера (Pijper, 1925) та Ервіна Шульхофа (1927). Таким чином, у чомусь Соната для флейти соло (appassionata) fis-moll op.121 (1919) Зігфріда Карг-Елерта стала показовим для вираження нових тенденцій у флейтовій музиці та сонатному жанрі для флейти.

Як і багато сольних творів, ця соната стала своєрідною лабораторією експерименту, і хоча в ній ще немає найбільш показових стильових та виконавських новацій, вона заклала основу традиції ХХ століття.

Перший розділ побудований на одній темі, в якій чути впливи Равеля та Пуленка (унісон, мелодія за звуками мінорного, тонічного акорду, одразу включення неакордових хроматичних звуків, поліфонізація сольної фактури тощо). Ця тема звучить дуже «просторово» (завдяки широкому охопленню фактури), їй притаманні широкі ходи та стрибки, різкі зміни діапазону, дрібні коливання темпу, поступове охоплення вищої теситури. Флейта постає тут у своєму традиційному амплуа – «сопілкового», рухомого інструменту (попри загалом неспішний темп).

Розвиток призводить до нового розділу – появи нової теми більш рівного та спокійного плану, яку можна розцінювати як ІІІ партію.

Епізод *Tranquil* приносить новий настрій. Композитор чергує тут штрихи легато і тенуто, розвиток характеризується тональними змінами, що призводить до мажорного поділу.

У структурі сонати цей розділ хіба що заміщає повільну частину, хоча темп істотно уповільнюється у попередньому епізоді. Тут змінюється характер руху, з'являється співучасть, флейта виявляє свої мелодійні якості.

З поверненням розміру та тональності починається розділ репризи, причому повертається лише тема ДП. По функції цей розділ є ще й фінальну частину, що підкреслюється рівномірно витриманим швидким темпом. Тут композитор використовує більш динамічного проведення тематичного матеріалу, віртуозні пасажі та по суті, поєднує функції скерцо та каденції як частини форми. Зазначимо, що запровадження розділу «каденція» у сонату стало ознакою трансформації форми у ХХ столітті (особливо у сонатах для духових інструментів). Це взаємовпливом двох основних концертно-камерних жанрів – сонати і концерту.

«Каденційність» цього розділу проявляється у віртуозності партії флейти, її насиченості різними прийомами (наприклад, фруллато), у прояві свободи музикування, фантазійності проявів інструментальної природи.

Завершується соната безперервним рухом, композитор знову використовує складні технічні прийоми (у флейти постійно використовується вільне фруллато, гра синкоп у швидкому темпі і т.д.).

Повернення в останніх тактах прихованої поліфонії та пунктирного ритму, фантазійності викладу складає у формі сонати своєрідну арку.

Загалом форму сонати можна виразити такою схемою.

1 розділ			2 р.	3 р. (реприза)		
fis-moll 3/4 Lively with extreme passion	Хроматизирован ий виклад gradually	Епізод tranquil	Fis-dur Andante ¾ Slightly tranquil	поверне ння fis- moll 2/4, 3/4	Free in time	As quick as possible

Функція експозиції	Функція ІІІ	Функція інтермеццо	Функція повільної частини циклу	Функція репризи и финала	Quasi-каденція	кода
--------------------	-------------	--------------------	---------------------------------	--------------------------	----------------	------

Отже, проаналізована Соната З. Карг-Елерта дозволяє зробити такі висновки:

1. Композитор використав жанр сольної сонати, який не втратив своєї актуальності у ХХ столітті і навіть набув іншого статусу.

2. У плані форми у сонаті продовжені традиції романтичної сонати із поєднанням сонатності та циклічності.

3. Тракткування флейти в сонаті слідує традиціям представлення інструменту у ХХ столітті – поєднання ліричного та віртуозного амплуа.

4. Ця флейтова соната поєднує логіку «драматичної» моделі та орієнтованої на «логіку гри». У сонаті для флейти та фортепіано яскраво проявився інструментальний стиль, виражений через систему виразних засобів та амплуа дієвості, активності та натхненної лірики, декламаційності, заснованої на гнучкому втіленні мовленнєвих інтонацій; пружності та енергії ритмічної сторони твору. До того ж у сонаті проявляється конструктивна ясність форми та фактури, виразність звучання, функціональне трактування тембру.

Самобутність музичного мислення, свіжість та своєрідність мелодики, гармонії, ритміки сонати робить її однією з найяскравіших у всьому флейтовому репертуарі ХХ століття.

У цілому подальший розвиток флейтової сонати перебуває у руслі загальних стильових пошуків у музичному мистецтві ХХ століття. Так, написана в 1945 Соната для флейти і фортепіано Б. Мартіну складається з

трьох частин з класичним чергуванням темпів: I. Allegro Moderato–II. Адажіо –III. Allegro Moderato *rosa*. У сонатній формі написано 1 частину. Флейта викладає ГП, вступаючи у високому регістрі, та був упродовж частини постійно перериває фортепіанні інтермедії повторенням ритмічних мотивів, раніше викладених на фортепіано. Друга частина традиційно контрастує з першою, у прийомах ансамблевого викладу з'являється поліфонічність. Проте загалом частину можна охарактеризувати як дует. Третя частина має особливе значення. Флейта тут звучить то майже несамовито, то лірично в нижньому регістрі (тоді як фортепіано неухильно звучить характерний синкопований ритм), надаючи конфліктності гармонійному дуетному звучанню.

Флейтова Соната Ф. Пуленка (1957) написана для флейтиста Жан-П'єр Рампаля, котрий і грав прем'єру – одна з найвідоміших флейтових репертуарних сонат ХХ століття. Ця соната також тричастинна (*Allegretto malincolico – Cantilena. Assez lent – Presto giocoso*) і містить риси камерно-інструментального стилю композитора, що виразились у пластиці образів, мелодиці, часто пісенного, кантиленного характеру, з елементами речитативу.

У музиці композиторів другої половини ХХ ст. можна спостерігати як сталий прояв існуючих традицій, реалізація майже «канонічного» темброобразу флейти, так й властиве авангардному мисленню експериментаторство, а в цілому – розширення меж сприйняття інструменту як виконавцями, так й слухачами.

Наприклад, яскраво проявлена жанрова програмність притаманна частинам Сонатини Б. Гібаліна для флейти і фортепіано. Так, назва II ч. – Вальс-колаж. Основна тема частини проводиться 2 рази спочатку. Тональність ля мажор. Цифра 4 – 7 – розвиток теми, мелодія проводиться у верхньому регістрі, переважають тривалості половинні та чверті. Цифра 9 – багато хроматизмів у висхідних пасажах восьмих. Нагнітання напруги.

Розслаблення відбувається в цифрі 10, де звучать короткі мотиви з основної теми як ефект відлуння.

Частина III репрезентується без програмної назви. Вказаний темп *Allegro*. Драматизм музичного матеріалу представлено протиставленням двох основних тем частини. Перша тема жвава, рухлива та активна, моторика рівномірних восьмих, що виконуються штрихом *staccato*, створює енергійний характер. Друга тема лірична та плавна, основна метрична одиниця її – чверті.

В цифрах 2 – 5 обидві теми підлягають трансформації, ритмо-мелодійні фігурації зазнають багато трансформацій та виконуються у різних модифікаціях. Цифра 6 – Тема 2 виконується у зміненій тональності мі-бемоль мажор (або до мінор). Цифра 7 та 8 містить віртуозні компоненти в партії флейти – пасажі шістнадцятих з різною комбінацією інтервалів, із залученням хроматизмів та зустрічних знаків, частих тональних відхилень, що свідчить про нестійкість тонального центру. Незважаючи на те, що при ключі композитор позначає тональності. В цифрі 9 тональність змінюється на ре мажор, і ця тональність закріплюється до кінця твору.

Жанрова та поетична програмність міститься у «Акварелях» Гліба Седельнікова. Перша частина має назву Прелюдія. Тональність *Allegretto cantabile*, чверть дорівнює 100 ударів. Композитор співставляє різні техніки виконання на флейті: подвійне *staccato*, форшлагові арпеджіо, трелі. В одночасному звучанні з партією фортепіано, що теж насичена послідовними розкладними арпеджіо, такі прийоми нагадують перегукування в лісі. Прелюдія коротка, триває 23 такти.

Наступна частина програмного циклу «Акварелі» – «Скерцо» (*Allegretto grazioso*, чверть=112 м). Можна вважати, що Прелюдія виконує функцію ембієнтового вступу, як у традиційних творах багатьох етносів, а Скерцо – функцію швидких запальних розділів. Містить різноманіття виконавських технік віртуозного характеру – подвійне *staccato*, фрулато, пасажі 16-ми в швидкому темпі. В партії фортепіано на повторюваний ритм рівномірними

восьмими (хроматичні терції та секунди) накладаються на швидкі пасажі. Тим часом флейта виконує патерни 16х подвійним штрихом та численні пасажі, що викладено або у послідовних звукорядах, або у хроматичних інтервалах.

Наступні частини (III– X) кожна розкриває жанрову програмність. Третя частина називається «Марш». Відчувається типова стилістика маршевості: темп чверть=132, 4/4. Однак з кожною частиною темп стає швидшим, з'являється багато акцентів, штрих маркато та мартеле, форшлаги та октавні ходи. Назва ч 4 – «Чакона» – зумовлює відтворення відповідного жанру через обрання темпу *Moderato misterioso* (чверть = 84) та доволі повільний рух. В ч. 5 – «Етюд» – основна фігура – у розмірі 4/4 повторювані фігурації септолями від різних звуків. Також присутні пасажі подвійного штриху. Акомпанемент – короткі сухі чверті терціями, що відбуваються на кожному третю та четверту долю тактів. Перці дві долі – септоль у флейти. У ч. 6 – «Музичний момент» – рельєфність протиставлено остинатності. Використано багатство штрихів, різні інтервали, альтеровані ступені, хроматизм. Тональність ля мажор, розмір 6/8. *Moderato* =66. Відповідність жанру відчувається у ч. 7 – «Токата», *Allegretto marciale* = 104. Токатність, ударність на флейті досягається за допомогою твердої активної атаки звуку, чіткої артикуляції, коротких штрихів, форшлагів, що виконуються як затакт. Частина 8 «Аріозо», *Larghetto* =63 – кантиленна, лірична п'єса, плавна, легатна, з широкими інтервалами. Трудно виконувати – плавні переходи між регістрами. Їй контрастує ч. 9 «Танок», в якій відчувається скерцозність та віртуозність. Нарешті, фіналом є ч.10 «Дует», в якій можна спостерігати відхід від жанрової назви (чи не в кожному такті виписано багато темпових змін, що можна пов'язати з фінальною функцією частини).

Зміна флейтових ампула, притаманна другій половині XX ст. подана у циклі С. Павленка «Портрети» (Додаток, №6). З шести частин циклу три є портретами (Берг, Шенберг і Веберн), які з'єднані між собою двома «Інтерлюдіями» і завершені «Постлюдією» (жанрова програмність). Цикл

насичений нетрадиційною для флейти стилістикою, мстить гру інтервалами та акордами, вільний рух (див. *Interludium II*). Хоча композитору було властиве поєднання академічної та авангардної стилістики, в цілому в його творчості спостерігається прихильність до тональної музики, але стильовий поворот в цьому творі, безумовно, пов'язаний з тими образами митців, які обираються композитором (невипадково кожна частина має підзаголовок: «*Der Satz*» – щодо Берга, *Die Sonare* – для Шенберга, *Vsriationen* – для Веберна).

Прагненням розширення звукового образу флейти у другій половині ХХ ст. стали експерименти з джазовою стилістикою. Зокрема, сюїта Клода Боллінга для флейти та джазового фортепіанного тріо № 2 (1973) у виконанні Жана-П'єра Рампаля тривалий час знаходилась у топі записів.

До речі щодо змін у звуковому образі флейти протягом ХХ ст., А. Пауел відмічає один чи не найдраматичніший епізод, який трапився у 1972 році, коли Гарета Морріса, одного з найвидатніших інструменталістів Лондона та людину, яку вважали провідним представником англійського флейтового виконавства, попросили піти у відставку після двадцяти чотирьох років роботи першим флейтистом Лондонської нової філармонії. На думку його колег з оркестру, якості звуку флейти Морріса були занадто «напористими». Виділяючи свій ідеал характеру звучання флейти окремо від легшого, блискучого французького стилю, Морріс тоді висловив власні виконавські відчуття: «Деякі люди думають про флейту як про пташиний інструмент, але для мене цей інструмент втілює героїчні якості» (цит. за Powell, 2002: 266). Не дивлячись на існуючі зміни, його власний тон, за словами музиканта, «був для мене таким же природним, як і мій голос» (там само).

Експериментальний звукообраз (який поєднується з театралізацією, синестетичними впливами, технологічними новаціями тощо) напрацьовується в таких творах, як *Musicasue due dimensioni* Бруно Мадерни (1952) для флейти та запису на плівці; «Три п'єси для флейтового дуету»/ *Three Pieces for Flute Duet* (1935), «Атлас екліптикаліс»/ *Atlas Eclipticalis*

(1961), «Royal» для флейти та записаної флейти (1983), «Музика для - - -» (1984) і «Два» (1987) Дж. Кейджа; концерт-фантазія «Володар щурів» для флейти та оркестру американського композитора Дж. Корильяно (костюмоване музичне дійство з традиційними театральними «реквізитами»), «флейтовому театрі» Т. Такеміцу (де голос задіяний разом з інструментом, зокрема – «Масці №1 для 2-х флейт без супроводу», «Води сновидіння» (Я чую, як дримає вода) для флейти та оркестру, 1987), творах Р. Діка, Д. Мартіно, Е. Картера, Х. Холігера, Б. Фернейхоу (Unity capsule (1976), Boulez ... explosante-fixe ... (1991–4) і Yoritsune Matsudaira Sonatine (1936), заснований на традиційній японській придворній музиці), Я. Кларка, надскладному творі Секвенція для флейти соло (1958 р.) Л. Беріо, творах українських композиторів В. Бібіка, О. Щетинського, В. Пацери, К. Цепколенко, В. Губаренка, В. Рунчака, С. Пілютикова, мініатюрі «Питання без відповіді» («Unanswered questions») для флейти соло Т. Мюрає (1995), та багатьох інших. Щодо останньої варто відзначити, що програмність опусу безпосередньо відображена в стилістиці: інтонації будуються на звучанні обертонового ряду і як би «зависають» між основними звуками ладу. Композитор використовує часті дуже різкі переходи регістрів, прийом передування, гру флажолетами і досягає практично потойбічного звучання. Запитання, що залишилися без відповіді, втілені в коротких скромних, ніби незакінчених мелодіях, що відбуваються, за вказівкою самого композитора, з гармоній флейти.

Трістан Мурай, відомий представник спектрального напрямку в музиці, створив «Unanswered Questions» для соло флейти в 1995 році. Цей твір є прикладом дослідження Мюраєм тембру, мікротональності та нюансної взаємодії між звуком і тишею, які є відмінними рисами спектрального підходу. Концептуальний підхід композитора помітно вже в самій назві твору. Назва Unanswered Questions («Питання без відповідей») одразу спонукає до філософсько-інтроспективного тлумачення. Мюраєм може мати на увазі Unanswered Questions Чарльза Айвза, твір, відомий своїм дослідженням

екзистенціальних тем і контрастом між атональним «запитанням» і тональними «відповідями». Однак у випадку Т. Мюрая роль флейти полягає не в тому, щоб поставити буквальне запитання, а більше у дослідженні природи звуку та його ефемерних, часто невловимих якостей та характеристик.

Трістан Мюрай є ключовою фігурою в музичному напрямі спектралізм, яке зосереджується на акустичних властивостях звуку, зокрема на гармонічному спектрі. Цей композиційний підхід фокусує увагу на природних обертонових рядах і дослідженні тембральних можливостей інструментів. У «Unanswered Questions» Мюрай використовує спектральний метод композиції для дослідження гармонійного спектру флейти, створюючи твір, багатий мікротональними перегинами та тонкими тембральними забарвленнями. Твір «Unanswered Questions» розгортається органічно, з мотивами та фразами, які ніби виростають одна з одної. Ця плавність віддзеркалює спектральний підхід, коли музика розвивається на основі природних властивостей звуку, а не строгих формальних інструкцій. Технічні вимоги композитора до виконання даного твору є досить високими. По-перше, це використання мікротональності: у творі широко використовуються чвертьтони та інші мікротональні відхилення від фіксованої звуковисотності. Мікротони є не просто декоративним прикрашенням музичного тексту, але й призначені для виявлення конкретних спектральних співвідношень, підкреслюючи природні обертони та «зернистість» звуку. По-друге, Мюрай використовує новітні техніки авангарду ХХ століття: мультифоніки (де флейта створює кілька нот одночасно), клацання клапанів, звуки шиму вдиху повітря без фіксованого звуку тощо. В «Unanswered Questions» динамічний діапазон варіюється від ледь чутного шепоту до більш сильних спалахів. Композитор часто протиставляє різні артикуляції (наприклад, тріпотіння язика, фрулато, ефекти, схожі на піцикато), з метою надати чіткості текстурі музичного тексту. Але найголовнішим засобом виразності в даному творі є тембр.

Мюраї представляє флейту не просто як мелодійний інструмент, а як складне джерело звуку, здатне відтворювати широкий спектр кольорів і текстур. Композитор маніпулює звуковими якостями флейти, щоб розкрити її особливий спектр гармоній, часто стираючи межу між висотою та шумом.

«Unanswered Questions» є інтроспективним і медитативним, заохочуючи виконавця досліджувати внутрішній емоційний ландшафт твору. Очевидна фрагментарність музики та часте використання пауз створюють відчуття внутрішнього діалогу. Флейтист мусить продумано орієнтуватися в цих виконавських прийомах, дозволяючи тиші резонувати як частина загальної експресії. Назва вказує на відчуття двозначності чи нерозв'язаної напруги, що віддзеркалюється у відмові композитора музики зупинитися на стандартних ритмічних фігураціях. Трістан Мюраї відомий своїм інтересом до природних акустичних явищ і способів їх перетворення в музичні структури. У цьому творі флейта стає засобом для дослідження меж звуку, де традиційні музичні елементи, такі як мелодія та гармонія, є вторинними щодо дослідження текстури та тембру. Твір є водночас і технічним, і інтерпретаційним викликом. Володіння новітніми техніками та мікротональним контролем звуковисотності є важливими, але не менш важливою є здатність передати ефірний та споглядальний настрій твору. Виконавець має бути налаштований на тонкі зміни кольору та динаміки, але при цьому передавати постійне відчуття спонтанності та імпровізаційності.

На філософському рівні «Unanswered Questions» можна інтерпретувати як роздуми про природу дослідження та стан людини. Твір не дає чітких відповідей чи рішень; замість цього він відкриває простір для споглядання. Це узгоджується з ширшими темами творчості автора, де дослідження звуку стає метафорою для дослідження себе та світу.

«Питання без відповіді» для флейти Т. Мюрая – це глибоке дослідження звуку, де флейта слугує засобом для вивчення тонкощів тембру, текстури та мікротональності. Твір кидає виклик як виконавцю, так і слухачу залучитися до музики на глибшому, більш елементарному (атомарному) рівні, де межі

між звуком і тишею, інтрамузичністю та екстрамузичністю постійно піддаються сумніву та перевизначаються. Оскільки твір написаний у спектральній традиції, він є прикладом прагнення композитора розширити звукові можливості традиційних інструментів і спонукає до безперервного дослідження та інтерпретації.

Різноманітний звуковий образ флейти створювався протягом ХХ ст. у тісній співпраці з виконавцями. Зокрема П'єр Булез присвятив свою Сонатину (1945-1946), з її ритмічною складністю, гігантськими стрибками, тріпотливим тремоло, динамічними контрастами та експресивною перкусійною партією фортепіано, Жану-П'єру Рампалю, який вважав цей твір занадто «екстремальним» для виконання (згодом в межах Дармштадських літніх курсів Сонатину виконали Северіно Гаццеллоні (Severino Gazzelloni) і Давид Тюдор). Лучано Беріо написав *Sequenza I* для флейти solo (1958) також у співпраці з Гаццеллоні і використав *просторову* нотацію Дж. Кейджа та залучив чи не перші нотовані мутифоніки для флейти.

Закінчуючи огляд композиторських пошуків у творчості для флейти, надамо короткий коментар до двох видатних взірців українського флейтового концерту – для флейти, арфи, ударних та струнного оркестру Д. Л. Клебанова та концерт для флейти з оркестром В. Губаренка.

Щодо функційної ролі в концерті Д. Клебанова, то флейта частіше є першим солюючим інструментом, арфа виконує акомпануючу роль. Флейта починає I ч. концерту, вона звучить (без арфи) у II ч. («Імпровізація та речитатив») разом зі струнним оркестром і вібрафоном. Флейта проявляє власні імпровізаційні стилістичні характеристики (мелодія складається з коротких хвилеподібних мотивів розгойдування, досить простих для імпровізації, але насичених дисонуючими співзвуччями та стрибками, що потребують розв'язання, але не мають його, окрім звучання тритонів, «сумарні» септими, які складаються з двох кварт, що рухаються в одному напрямку. Флейта демонструє імпровізаційну примхливу мелодію, яку

подано у вигляді каденції, оркестр – речитатив (таким чином вибудовується діалог та диференціація образно-тембрових характеристик-ролей). Концертність проявлена у творі поруч з симфонічністю, хоча превалює все-таки ігрове начало (гра з тембрами).

Концерт для флейти з камерним оркестром В. Губаренка, за визначенням І. Драч (2010), є концертом поемного типу. О. Павленко (2010) вбачає в концерті «ідею поліфонічної двочастинності» та «поліфонічних варіацій» (Павленко, 2010: 212). Партія флейти містить приховане багатоголосся та «асиміляцію стильових тенденцій бароко», що дозволяє вважати його «концертом-полілогом» (Павленко, 2010: 216). В. Дзисюк вказує на те, що «за експресивно-ліричними настановами трактовки тембру наслідує і французьку та німецьку західноєвропейські лінії, а також вітчизняні досягнення фольклорного і професійного використання цього тембру» (Дзисюк, 2011: 65). Тембровий образ флейти продовжує сталу семантику *монологічності* (наприклад, в початковому «монологі самотньої флейти», за визначенням І. Драч (2010: 50), Подальша діалогічність проявляється у співставленні з віолончельним голосом (т.4), який І. Драч називає *Alter Ego* флейти (там само). В Концерті також наявна *вокалізація* повільних частин, що є характерною рисою італійської флейтової школи (Дзисюк, 2011). Власне трактовка флейтового тембру як носія меланхолічних жалібно-ліричних, вишукано-граціозних та примхливих інтонацій відсилає до традицій французької школи. Важливим є й акцент на *ліричному* аспекті флейтової партії (яка увиразнена вже в початковому монологі). До речі, в Концерті Д. Клебаова посилена *лірична жанрова семантика*, увиразнена, наприклад, у другій ПП (ніжний вальс), початковій темі II ч. (імпровізаційна каденційність).

Завершуючи підрозділ, присвячений жанров-стильовим пошукам, віддзеркаленим у флейтовому репертуарі, надамо загальний огляд творів для флейти українських композиторів. Жанрова система представлена повноцінно і містить як твори для флейти соло, так і в ансамблі з різними

інструментами, є великий корпус концертів (В. Бібік, В. Загорцев, Ю. Іщенко, Я. Кушнір, Є. Станкович, В. Степурко, В. Рунчак, З. Алмаші та ін.), сонат (В. Губа, Ю. Іщенко, Я. Кушнір, Є. Станкович), п'єс у супроводі оркестру, циклів («Партита» Л. Дичко). Велика кількість творів має програмні назви, що презентують як стабільність жанрової семантики (3 прелюдії, 6 фантазій для флейти solo Я. Кушніра, Вальс, Мелодія Р. Глієра для флейти з фортепіано), образу пасторалі («Ідилія» Ф. Якименка, «Ідилія» Є. Станковича для флейти і фортепіано, «Пастораль» З. Алмаші для флейти соло, «Карпатський пейзаж» В. Губи, «Ноктюрн» Ж. Колодуб для флейти і фортепіано), меланхолії, самотності («Автограф» К. Майденберг-Годорової, «Крапки над і» С. Крутікова для флейти соло, «Kaltegefühl» («Відчуття холоду») В. Вишинського, «Перервана музика» В. Губи для флейти з фортепіано); так і рис експериментальності («Зубь» О. Безбородька, «Funku Noise» С. Вілки, «... together with the light air ...» С. Безбородька, «Homo Ludens В. Рунчака для флейти соло; «Відбитки пальців на струнах, клавішах і клапанах (спроба музичної експертизи)» для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано В. Рунчака; «Скажіть, а флейта чарівна? – Да, чарівна. Музичний дарунок Моцарту» для флейти з фортепіано В. Рунчака), урбаністичності («Urbanistic sketch» Я. Кушніра для флейти соло).

Отже, у ХХІ ст. можна ствердно говорити про розгалуженість жанрово-стильової системи в межах різних національних стилів та відкритості композиторів для подальших новацій.

1.3 Поетика пасторалі у творах для флейти європейських композиторів ХХ–ХХІ ст.

Завдання підрозділу – виявлення стабільного та мобільного жанрово-стильового «пасторального комплексу» у творах для флейти європейських композиторів ХХ-ХХІ ст. – пов'язано з питаннями, що розробляються таким напрямом музикознавства, як музична семантика. Це одна з найбільш досліджуваних тем в сучасній музичній науці, зокрема семантика

інструменту зазвичай визначається через його тембр та виразні художні образи, що вписані в композиторський текст та позначені через певні виконавські прийоми та техніки. Наразі детальний опис музичних семантичних «формул» в конкретних історичних стильових напрямках та індивідуально-композиторських стилях виявляється складним питанням через створення та різноманіття «інтонаційних» словників та символаріумів. Напрацювання словників дають можливість скласти певний канон окремого жанру, а дослідження його в історичній динаміці є підґрунтям до досягнення жанрово-стильової парадигми музичної творчості. В межах пропонованої дисертації ми спиратимемося на дослідження О. Самойленко (Самойленко, 2010), в яких музична семантика постає як методологія музикознавства, та Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), монографія якої презентує семантику як складову не тільки аналітичної, а й виконавської інтерпретології.

Дослідження пасторального комплексу, який увиразнено у жанрових та стилістичних компонентах музичних творів, починаючи з музичного мистецтва Давнього світу, складає окремий напрям сучасної музичної семантики. Саме такий комплекс є актуальним для флейтових творів композиторів Китаю, але не менш актуальним він є й протягом всього шляху розвитку флейтового мистецтва, увиразнюючи традиційне та усталене для флейти амплуа у творах К. Дебюссі, Д.Мийо, А.Онеггера, Ж.Орика, Ф. Пуленка, Б. Мартину, А. Дютійє. Варто згадати «Води сновидіння» («Я чую, як дримає вода») для флейти і оркестру, «Голос» для флейти соло Т.Такеміцу, «Пісню Линоса» А.Жоліве, «Вечір в горах» Е.Бозза, «Весна» («Spring», 1 ч. з циклу «Сезони»), для флейти з фортепіано Х. Біфінка (Herman Beeftink), «Ідилію» для флейти і фортепіано Ф. Якименка, Є. Станковича, «Пастораль» для флейти соло сучасного українського композитора З. Алмаши.

З огляду на великий корпус творів для флейти, виокремлення та дослідження пасторальної семантики в межах конкретного інструменту є

актуальним питанням, розв'язання якого й мотивує до написання пропонованої розвідки.

Для пропонованого дослідження засадничими є концепція І. Мацієвського (Мацієвський, 2002) щодо контонації як специфічної якості відчуття просторовості музичного твору (акустична якість) у композиторському та виконавському процесі. Ба більше, ми спираємось на визначення, що подані в монографії Ю.Ніколаєвської, яка концептуалізує контонацію в межах «інтерпретативної теорії музичної комунікації» та пропонує її визначення як музичної універсалії, «що об'єднує три параметри: акустичний; психологічний і семіотичний» (Ніколаєвська, 2020 : 196). Також авторка позначає похідні поняття – «контонаційність – 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору»; та контонування – свідомо стратегія творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на спів-слуханні як механізмі композиції, виконання, реценції» (Ніколаєвська, 2020: 196).

Пастораль включено до переліку важливих топосів мистецтва у книзі Р. Монеля (поруч з топосами військової й мисливської музики), який наголошує на тематичній єдності цих трьох «великих жанрів» (Monelle, 2006). Пастораль епохи романтизму отримала поглиблене вивчення в роботі української дослідниці О. Сакало (Сакало, 2010). Концептуально досліджена проблема пасторальності в дисертації Хуан Лея (Хуан Лей, 2021), який вирізняє навіть образ Людини пасторальної в європейському мистецтві та надає розгорнуті характеристики генотипу, жанрово-семантичному інваріанту (інтонаційно-слуховим критеріям) та стильовим варіантам досліджуваного явища, яке є символом «гармонії людини та природи» (Хуан Лей, 2021 : 17), складає «концептосферу» пасторального жанру та презентує його типологію в межах європейської традиції та проєкує на традицію китайську (зокрема, вирізняє тип героїчної пасторалі поряд з ідилістичною, буколістичною, церковною, любовною); формулює китайську версію

пасторальності як «типу семантики (“людина та природа”» (Хуан Лей, 2021 : 165).

Група авторів, вивчаючи пасторальність у вокальній та інструментальній музиці різних історичних періодів, стильових напрямів та національних втілень, досліджують стан вивчення явища в сучасних наукових джерелах та формулюють структурно-семантичний інваріант, який містить такі параметри, як темп, тема-мелодія, метро ритм, тональність, а також «темброві та регістрові характеристики пасторалі у просторовій перспективі зовнішнього світу та пов’язані з цим особливості інтерпретації цієї музики (особливі психологічні установки)» (Nikolaievska Y., Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., 2020: 137–138).

Хуан Лей позначає такі основні риси пасторалі: «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» (Хуан Лей, 2021 : 4) й далі формулює таку дефініцію: «Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв’язок людини-творця з фундаментальним онто-когнітивним трикутником «природа – Бог – людина» (Хуан Лей, 2021 : 47).

Систематизуючи інтонаційно-семантичні компоненти пасторалі у творах від античності до VXIII ст. Ван Янсуй зазначила, що таку систему складають: «1) образи природи: імітації співу птахів, шуму дерев, атмосферних явищ (вітер, хмари, дощ тощо); 2) зображення водної стихії: дзорчання струмка, плескіт морських хвиль, гра фонтанів та ін. 3) просторові ефекти: відтворення луни, перегукування голосів; 4) імітація звучання народних інструментів та прийомів гри на них (волінка, сопілка, лютня, флейта); 4) первинні жанри вокальної й танцювальної музики; 5) сигнальна практика (пастуші й військові звуки сповіщення)» (Ван Янсуй, 2022: 99).

Нижче на прикладах європейських творів для флейти ХХ ст. спробуємо визначити стабільні та мобільні компоненти пасторального звучного образу інструменту, базуючись на моделі з 4 рівнів, запропонованої Ю. Ніколаєвською – акустичного, інтонаційного, композиційно-драматургічного, позамузичного. «Звуковий образ світу, – зазначає авторка, – можна визначити за такими рівнями його вияву в музиці:

– *акустичний* – обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу;

– *інтонаційний* (інтонаційний тезаурус) – пов'язаний з особливістю звукотворення – виявляється в творах, в яких із очевидністю втілюються особливі інтонаційні моделі (мелодії, гармонії, ритміки, фактури), які узагальнені на *композиційно-драматургічному рівні*;

– *позамузичний* (мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв) – актуальний для тих творів, в яких автором задіяні образи, або сюжети, пов'язані з певною культурою, або інша усвідомлена програма» (Ніколаєвська, 2020 : 205-206).

В європейській музиці ХХ ст. пасторальний та мітопоетичний образ флейти уведено у творах К. Дебюсі – відомій Прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюсі («L'après-midi d'un faune», 1894) та п'єсі для флейти соло «Сірінкс» (1912), що сформувало пасторальний комплекс (основою стало початкове соло флейти, яке звучить задумливо й образно). Його основні складові: залучення верхнього регістра, багата мелізматика, вишукана новизна гармонійної мови (унікнено звичних ладових опор, вони завуальовані побічними септакордами, альтерованими і цілотонними звучаннями, що надає хиткість, неоднозначність колориту). В п'єсі «Сірінкс» композитор пробує створити засобами одного інструменту образ самотності, який передається, зокрема, через темброві різноманіття: низького, прозорого та високого, дзвінкого регістру. А. Пауел (Powell, 2002) вказує, що французькі твори, що спираються на міф про Пана, включаючи Prelude a

Г'apres-midi d'un faune Дебюсі (1895), Chansons de Bilitis (1900), Тріо для флейти, альти та арфи (1915), і Syrinx (1913) розпочинають шлях фундаментального перегляду *характеру* флейти, яка поєднувала пізньоромантичне звукове (сонористичне) та динамічне різноманіття з її традиційною мелодичною функцією. Спираючись на мітологічні формули, Дебюсі наситив власні твори революційними новими звучаннями, що спиралась на східні стилі, пентатоніку та цілотнові гами.

Цікаво, що затвердження пасторального комплексу у флейтовій творчості ХХ ст. відбувається надалі в жанрі сонати (по суті, не програмному). Йдеться про один з найвідоміших творів Жуля Муке/ Jules Mouquet – сонату для флейти і фортепіано «Флейта Пана» в трьох частинах «La Flute De Pan»' op.15, 1906). Кожна з трьох частин має назву (I ч. «Пан та Птиці», II «Пан та німфи», III «Пан та пастухи»). Соната сповнена драматургічних контрастів (не конфліктного, скоріш – діалогічного типу), що зумовлено програмними назвами, наданими композитором. Три частини твору втілюють інваріант «швидко-повільно-швидко».

З точки зору стабільності/мобільності пасторального комплексу якраз формотворення можна віднести до зони мобільності. Зі стійких пасторальних рис відмітимо тембр (світлий, сріблястий в третій октаві на *piano* в I ч.), мажорну пентатоніку. прозорість фактури, поступове розширення діапазону (звучать низькі тембри), танцювальність (тема Птахів), інтонаційні перегукування, тріольний ритм, дрібні тривалості, синкопування (з синкопи починається ГП), протяжність (початок II ч.), звукоуподібнення (тема II ч. починається з форшлагів у високому регістрі, що нагадує спів птахів; у III ч. тема пастухів побудована на швидких тривалостях, які втілюють або гру на свирілі, або танцювальність), символізація темброобразу (тема Пана у всьому творі передається флейтою однаково характером і тембром).

«Танець кози» А.Онегера (1921) для флейти соло *залучає* темброве різноманіття інструменту: найнижчого, низького, прозорого та високого, дзвінкого регістру, розмірений темп *Lento*, з ударом на кожну чверть 55,

протяжні чвертні на *piano*, штрих *legato* в першій октаві, розмірений рух (висхідний-низхідний, що підкреслено динамічним *cresc.-dim.*), доволі різноманітна штрихова палітра (*staccato*, тверде *detache*). За формою є наявним контрастна частина (II), з розширенням діапазону (підйом у 2-3 октаву), уведення короткого пунктирного ритму з паузами замість крапки, що надає звучанню більшої легкості, темп *danse vif*, з ударами на кожному чверть з крапкою – 120. Реприза не точна, присутні інтоніми обох частин. Отже, можна відзначити, що семантика «роздуму», «танцювальності», «політності» складається в єдиний образ завдяки таким засобам виразності:

- штрихи *legato* для роздумливих та філософських станів;
- пом'якшення існуючих штрихів у контексті;
- використання високого регістру;
- переважання штриха *staccato* для передачі танцювальної образу;
- різкі обриви фраз без їх розв'язання;
- зміна динаміки – наростання та почергові ходи;
- наявність контрастності.

Концертна п'єса А. Жоліве «Пісня Ліноса» (1944) увиразнює трагедійну пасторальність. Тут переважає ритуальність (за задумом композитора – траурний обряд), що впливає на особливий склад пісенних інтонацій та танцювальність. Композитор акцентує містичне значення флейти, яка в давніх культурах використовувалась у обрядах поховання. У творі А. Жоліве флейті доручено імітацію вигуків, співів, окликів, які природніше звучать за рахунок широких можливостей флейти відтворювати особливе вібрато, велику різноманітність штрихів, причому ключовими моментами у грі на флейті є «вокальний» характер дихання та елегійність. Тобто, якраз спорідненість пасторальності та елегійності та уведення речитативності дозволяє позначити *розширення стійкого інтонаційного тезауруса*.

П'єса «Чорний дрозд» Олів'є Месіана (1952) презентує *переосмислення* пасторальної семантики флейти у творчості ХХ ст. з огляду на міфологічні

сенси та символіку. Інтонаційний тезаурус стає більш рухливим (зона мобільності). Наприклад, автор надає велике різноманіття темпових позначень (*un peu vif, avec fantaisie; presque lent, tendre* і т.і.), які водночас є характерними. Важливим для О. Мессіана є контрастність динаміки (від найтихішого *ppp* до *sf, fff*, що в цілому не є притаманним жанру пасторалі).



Приклад 1. О. Мессіан «Чорний дрозд» (фрагмент)

Творчість О. Мессіана додає до стабільних складових пасторального комплексу *контнаційність* (зокрема, варто звернути увагу на початковий пасаж партії фортепіано, який звучить на одній педалі і на який накладається звучання флейти, або заключний розділ, в якому конто нація викликана незалежністю та індивідуалізованістю інтонаційних ліній флейти та фортепіано) та артикуляцію (особливо важливу в ансамблі з фортепіано, де чітко відчутна імітаційність).

Твір-мініатюра «Звуки лісу» для флейти і фортепіано Софії Губайдулліної (1978) яскраво презентує пасторальне флейтове амплуа та стійкий комплекс пасторальної семантики. Розмір 9/8, темп помірний (чверть з крапкою дорівнює 84). Спостерігається чергування мелодійного матеріалу в партії флейти та партії фортепіано. Тут задіяно переважно верхній регістр, початкова інтонація в партіях флейти і фортепіано створюють образ «перегукування птахів» (Додаток А, №1). За структурою мелодія з перших тактів апелює до пастуших награвів, охоплює великий діапазон і створює ефект коливання вітру (особливо, в ц. 2, коли на тлі тремоло у фортепіано флейта виконує тріоли на одному звуці, немов імітує стук дятла). Про це свідчать також кількісні трелі, мелізми, форшлаги та інші прикраси. В якості

опорного звуку, «звукосимвола» композиторкою обрано звук «ре» третьої октави, поруч з яким містяться орнаmentaції як висхідного, так і низхідного напрямів. Витриманий звук «ре» – половинна з крапкою – чергується із фігураціями шістнадцятих, що розподілено у непарних пропорціях: секстолі виконуються у чергуванні із септолями. Фігурації пасажів можуть викладатися як у послідовному звукоряді, так і за терціями. Наявність в пасажах звуку «*fis*» в контексті константного звуку «ре» вказує на лідійський лад. У тт. 13, 14 та 15 відбувається зниження теситури, спочатку спуск до другої октави, а потім до першої, у найнижчий регістр флейти. Але фокусування на звуці «ре» залишається.

З цифри 2 (такт 17) починається новий розділ, музичний матеріал змінюється. На фоні тремоло акомпанемента, що виконує фортепіано, флейта грає короткі репліки тріолями шістнадцятих, між якими містяться паузи восьмих. Такий лексичний прийом створює образ стуку дятлів по деревам на фоні шуму листя дерев, що їх колише вітер. Музичний матеріал цифри 4 втілює образ пташиного співу. Нагадаємо, що відображення співу птахів є одним із важливих семантичних проявів флейти як *тембросимвола* у європейському (та, до речі, й китайському) музичному мистецтві. В музичному тексті цей ефект досягається шляхом використання різноманітних трелей, різної висоти та забарвлення: на півтону або на тон. Також звертають на себе увагу форшлагги, які часто мають місце перед трелями. Розвиток матеріалу даного розділу здійснюється не лише завдяки поступовому підвищенню теситури, але й посиленню динамічного нюансу. Кульмінація твору відбувається в цифрі 7, де в партії флейти проводиться широка рельєфна мелодія тріолями восьмих, що осягає майже весь регістр інструмента. Водночас із цим в партії фортепіано звучать квартолі та квінтолі восьмих, що у паралельному викладенні з тріольними фігураціями флейти створює ефект нерівномірності та «гойдання». Найбільшої кульмінації музичний матеріал досягає в цифрі 8, де флейта виконує витримані звуки у високому регістрі (сі-бемоль третьої октави). Окрім цього, змінюється

тактовий розмір з 9/8 на 6/8. В цифрі 9 знову з'являється короткі патерни тріолей шістнадцятих, але звучать вони вже в третій октаві. В цифрі 10 (останні 5 тактів твору) повертається першопочаткова буколічна тема, але дещо в скороченому вигляді, як відлуння. Твір завершується довгою треллю на ноті «ре» третьої октави на нюансі *pp*.

«Пастораль» Чари Нуримова (для флейти і фортепіано, 1993, *Andante rubato*) також починається інтонацією з пунктирним ритмом, подібною до інтонації вигуку (Додаток А, №2).

Серед виконавських засобів використовуються групетто, трелі, переважно середній та високий регістри, багато фіоритур. Особливо ясно це чути у ц. 3 – при однаковому початку фрази подальший розвиток інтонації більш хитромудрий. Основний принцип розвитку, який застосовує композитор – варіаційність і варіантність, що яскраво чутно в ц.6-8. У ц.10 повертається первісна тема, завершуючи вибудовування цієї досить простої тричастинної форми. Назва вказує на пасторальне семантичне амплуа флейти. Чари Нуримов так само звертається до образів природи. Але ці образи втілено за допомогою індивідуального лексичного інструментарію композитора (інтонаційного тезаурусу). Стилiстичне письмо Чари Нуримова характеризується використанням інтервалу октави, яким відкривається твір (так само, як і в «Звуках лісу» С. Губайдулліної, фокус відбувається на ноті «ре»), переважають довгі звуки, як смислова зупинка, яка дає можливість слухачу відчувати звучання інструменту у просторовому розсіянні. Витримані звуки іноді позначаються ферматами, а між ними виконуються репліки із дрібних тривалостей, іноді перед витриманими звуками виконуються форшлаги. Віртуозні фігурації тридцять других та шістнадцятих нот не виходять за межі інтервалу кварта, частіше за все мають місце мелізми навколо ноти «ре». Факт, що ці патерни-прикраси звучать у вузькому інтервальному діапазоні, дає підстави припустити, що композитор мав за мету втілити в даному творі образ пташиного співу, а не імітувати пастуші награвання. Позначка «*Andante rubato*» дає виконавцеві певний простір для

інтерпретації. Чари Нуримов також використовує трелі, із мінорним та мажорним забарвленням. Ще одна важлива семантична складова – «ембієнтовий» вступ. Слід зазначити, що така форма притаманна творам-мініатюрам, що пов'язані з тематикою природи. В етнічних та фольклорних зразках творів різних жанрів часто можна знайти таку структуру: повільний вступ, у досить вільному виконанні, з достатнім ступенем інтерпретаторської свободи, з нефіксованими метрикою, тактовими розмірами, темпом, ферматами тощо. Як правило, такий вступ не містить чітко окреслену тему. Але після вступу слідує основний розділ, більше ритмічно та звуковисотно структурований, і містить чітко визначені теми, часто танцювального чи скерцозного характеру. Така форма творів зустрічається як в традиційному музичному мистецтві азійських країн, так і європейських).

В цифрі 6 починається основний розділ (після вступу). Виконується тема танцювального характеру, тенденція використання орнаментики та форшлагів продовжується. Незважаючи на загальну тональність твору ре-мінор, у музичному тексті нерідко трапляються випадки альтерації – мі-бемоль, соль-бемоль, завдяки чому здійснюється відхилення у лади (фрігійський та дорійський), а іноді створює «пікантну» рису орієнталізму. З цифри 10 починається реприза – повертається матеріал першого розділу. Твір завершується на ноті «мі-бемоль» – другої низької ступені для ре мінору (дорійський лад). Варто зауважити, що партія фортепіано виконує другорядну акомпануючу функцію, а також відтворює фонове колористичне забарвлення завдяки застосуванню альтерованих акордів гармонії (джаз). Її матеріал зосереджений на педальних витриманих звуках.

«Пасторалью» називається і I частина Сонатини Б. Гібаліна для флейти і фортепіано (Додаток А, №3). При більш простій основній темі (без елементів наслідування) тут композитором застосовано варійований розвиток, використовується тріольний рух, перефарбування мінора-мажору і також як у «Пейзажі» В. Ротару – принцип «незавершеності» тематизму (в ц. 10).

Після двох тактів вступу партії фортепіано звучить експозиція теми на флейті, що триває 10 тактів. Тема за характером рухлива, ініціативна, жвава, охоплює великий діапазон інструмента, зосереджена на інтонаціях квати та октави. За 2 такти до цифри 3 відбувається відхилення у домінантову тональність від висхідної тональності даної частини (сі-мінор) – фа-дієз мінор. В цифрі 3 змінюється тональність на ре мінор, далекого ступеню спорідненості та з'являється новий музичний матеріал, що розгортається за варіаційним принципом. На основну тему виконуються варіації в тріольному ритмі. Цифра 4 – проведення основної теми в ре мінорі. Цифра 5 – новий матеріал, нова тема. А цифра 6 представляє варіації на основну тему (варіація 2), але в партії фортепіано, тоді як партія флейти містить паузи. Цифра 7 – повертається головна тональність, тема схожа на основну, але звучить у зміненому напрямку і з хроматизмами. Цифра 8 нова тема – більш лірична, зі стрибками на широкі інтервали та зі штрихом легато. Закінчується 1 частина Сонатини на п'ятій ступені сі-мінора.

Стійкий пасторальний комплекс спостерігається і у творі «Пейзаж» В. Ротару (Додаток А, №4). Ця п'єса вільної побудови, імпровізаційного складу (*tempo rubato*), виписана без тактових характеристик і у вільній метриці. Основна інтонація (*sonoro*) у процесі розвитку розвивається, розширюючи межі звучання. У творі використані фермати (зависання на окремих звуках), вибаглива ритміка і, до речі, переважно – середній регістр інструменту. Тематизм п'єси досить невизначений, це наче «замальовка» краєвиду.

Твір «Сільські картинки для флейти та фортепіано» Володимира Ротару представляє собою програмний цикл з двох частин, кожна з яких має власну назву. Жанрову природу даного твору можна визначити як двочастинну сюїту із темповим відношенням «повільно-швидко» між частинами, що відповідає традиціям молдовської народної музики (і не лише молодовської, а й взагалі, фольклору).

Стосовно співвідношення масштабу частин циклу звертає на себе увагу певна асиметрія: якщо перша частина невелика за обсягом, має пасторальний, буколічний характер викладення та виконує функцію прелюдії до наступної частини, то друга частина є значно більшою за обсягом, викладена в скерцозному характері. Таким чином, можна спостерігати контрастність двох частин як в плані художньо-образної сфери, так і в плані темпів та обсягу. На цьому контрасті й побудована драматургія та семантичне навантаження твору.

Перша п'єса з циклу «Сільські картинки» має назву «Пейзаж». Одразу звертає на себе увагу вказівка в нотах *tempo rubato*, що з першого такту надає певну свободу виконання. Цей ефект підсилює ще й відсутність розділових тактових позначок. Відокремлення однієї фрази від іншої відбувається завдяки розташованим наприкінці кожної фрази ферматам. Взагалі частина містить 7 фраз, більшість з них виконуються в дуже повільному темпі (композиторська позначка на початку твору — $\text{чверть}=40$), але шоста фраза має швидкий темп виконання та представляє собою віртуозний низхідний пасаж. За формою перша частина «Пейзаж» нагадує каденцію імпровізованого стилю на кшталт виконавців на народних інструментах. Даний тип музикування характеризується наявністю широкої градації динамічних відтінків, нерівномірної метрики (виконання ритмічних угруповань із прискоренням та уповільненням), та насиченістю різноманітною мелізматиною. В перших трьох фразах смислові зупинки відбуваються на ноті «соль» першої октави, що виконується з прийомом *glissando*. Можливо, за допомогою такого використання нефіксованої звуковисотності композитор створює алюзію на народне музикування, в якому екмеліка є досить розповсюдженим явищем. За семантичними характеристиками «Пейзаж» є яскравою ілюстрацією картин сільського життя: слухач може почути й награвш пастуха, й звуки природи, шум вітру, пташиний спів тощо. Такі образи створюються композитором за допомогою наступних засобів виразності: темпова нестабільність (чисельні вказівки

зміни темпу – *Meno*, *Piu mosso*, *Presto*, *Tempo primo*), наявність певної циклічності (патерни з ритмічних угруповань дрібних тривалостей, що повторюються; окрім цього ці патерни викладено з різними числовими показниками – квартолі, секстолі, септолі), різноманітність показників агогіки, постійна зміна динамічного нюансу. Перша частина також насичена різними видами мелізмів – трелями, мордентами, форшлагами. Вказаний вище прийом *glissando* має низхідний та висхідний напрямок, що надає музичному матеріалу більшої виразності та рельєфності. Таким чином, «Пейзаж» відтворює традиції, що закладені виконавцями минулого, з початку існування каденційного принципу музикування. Каденції передбачають сольне виконання, без супроводу та характеризуються певним ступенем імпровізаційності. Першопочаткова функція каденцій полягала здебільшого у демонстрації віртуозних можливостей виконавця, але в наші часи каденції та їх послідовники — твори для інструментів соло — набули самостійного статусу та розширилися за семантичним навантаженням. Стосовно артикуляції, в даній частині переважає м'яка атака звуку, штрихи легато, портаменто та деташе. В музичному матеріалі першої частини має місце модальність та ладова нестійкість. Перша фраза звучить в лідійському ладу соль (G), а фраза перегукування фортепіано виконується в лідійському до (C). При цьому патерни, що повторюються, сконцентровані навколо терцового співставлення тризвуків в партії фортепіано. Далі остінатні патерни зміщуються на кварту вниз. Гармонічна мова композитора насичена альтерованими звуками – (низькі VI та II ступені, мінорна терція). Партія флейти побудована на окремих коротких патернах, що повторюються та мають за основу звуки соль та ре, по чергово змінюючись за регістром. Такий прийом свідчить про застосування композитором репетитивної техніки та мінімалізму, що є певною закономірністю творів XX століття. Окрім цього, в партії фортепіано також звучать такі патерни, під час пауз в партії флейти, що створює ефект «ехо» – також важливий компонент при створенні буколічних образів.

Новаторство В. Ротару полягає ще й в переосмисленні фольклорних творів, таких як дойна (молдовська лірична пісня в повільному темпі) та сирба (молдовський танець, що виконується в швидкому темпі). Можна вважати, що перша частина «Пейзаж» є проекцією ліричної дойни, а друга частина «Капричіо» – проекцією стрімкої сирби.

Друга частина, яка має назву «Капричіо» характеризується багатоплановістю та контрастністю. На відміну від фольклорних зразків, що не містять темпових та метро-ритмічних змін та базуються на одній образній сфері, даний музичний матеріал викладено автором в перманентному розвитку. В «Капричіо» присутні як зміни темпу, так і каденція флейти, що звучить перед репризою. Присутність каденції в творі вказує на апелювання композитора до жанру концерту. «Капричіо» написано в простій тричастинній формі АВА1. Перший розділ триває 32 такти, другий — такти 33-70, третій (реприза) — такти 72-103. Два такти до репризи триває флейтова каденція. Основна тональність «Капричіо» — соль мажор, при цьому цікавою є гармонічна нестійкість на початку частини, оскільки перший такт починається з альтерованої III ступені, а далі слідує наступна послідовність: III натуральна ступінь, D7 та VI ступінь. Тонічна стійкість з'являється з такту 7. Таким чином, перманентний гармонічний розвиток виконує зв'язуючу функцію обох частин циклу. Перший розділ другої частини (*Allegro vivo*) викладений в швидкому темпі та має розмір 2/4. Така чітка дводольність втілює характер молдовського народного танцю *сирба*. Енергічність та скерцозність підкреслюються за допомогою висхідних та низхідних пасажів шістнадцятими тривалостями в партії флейти. Фольклорного колориту додають ще кількісні акценти та морденти — також розповсюджені виразні елементи молдовської народної музики, особливо вони притаманні таким народним танцям, як *хора* та *жок*. В партії фортепіано проводиться метро-ритмічна пульсація, але часто акорди звучать на слабких долях тактів, що створює синкопований ритм. Розмір 2/4 періодично змінюється на 3/8, що сприймається як нерівномірний ритмічний

зсув. Такий елемент є суто винайденням автора, народному танцю такі зміни ритму не притаманні. Середній розділ починається в цифрі 3. Характер музичного матеріалу змінюється, про це попереджає темпова позначка *tempo*. Даний розділ насичений незвичайними технічними виконавськими прийомами: сонористичними ефектами, фрулато, мордентами, флажолетами, використовуються високий регістр та хроматичні ходи. Стосовно ладової сфери в даному розділі переважає лідійський лад *re*, який проявляється в акцентованій IV високій ступені (соль-дієз), а з такту 48 (цифра 4) нота ля-дієз свідчить про перехід до лідійського *mi*. Чергування дводольного та тридольного розмірів в середньому також присутнє. Відчуття напруженості додають висхідні секвенції в партії флейти. Цей ефект підсилюється завдяки прискоренню темпу (*poco a poco accel.* в такті 4 цифри 3) та динамічним показникам (*sub. pp – poco cresc. – mf – f – ff*). Всі ці засоби виразності призводять до логічної кульмінації циклу, якою виступає каденція флейти. Каденція починається за один такт до цифри 6. Її початок вимагає високого рівня виконавської майстерності, адже попередня нота перед каденцією звучить у високому регістрі (хоча й не надзвичайно високому для діапазону флейти) — сі-бемоль третьої октави, після чого слідує різкий регістровий перехід вниз на до-дієз першої октави — наднизький звук у флейтовому діапазоні. Каденція не демонструє надмірної віртуозності. Проте вона містить патерни, що повторюються, кожен із яких виконується із мордентом. Репетитивна композиторська техніка поєднується в каденції із технікою виконання флажолетів на флейті. За образним настроєм цей музичний матеріал схожий на першу частину «Пейзаж». Так само, в даному епізоді мають місце кількісні темпові та динамічні зміни. Слід звернути увагу, що виконання флажолетів автор передбачає на нюансі *pp*, що також створює певні труднощі для виконання, враховуючи акустичні та звуковидобувальні особливості флейти. Реприза Капричіо починається з цифри 7 (*Tempo primo*). Матеріал репризи викладено в дещо редуцированому вигляді: замість трьох секвентних фігурацій залишається лише одна. Більша увага приділяється

звуковиражальні елементи, що імітують пташиний спів. Досліджуючи концепційні засади художнього мислення сучасних виконавців на флейті, А. Карп'як вважає «одним з найпоширеніших у звукозображальній та програмній музиці варіантів інтерпретації флейти як інструмента, що здатний відтворити мову птахів» (Карп'як, 2002: 147). В цифрі 8 звучать квінтові висхідні патерни восьмих тривалостей, що виконуються технікою звуковидобування фрулато (*frullato*, від італійськ. *frullare* – обертатися). За звучанням такий прийом схожий на тремоло струнних. На духових інструментах фрулато легше виконувати в нижньому та середньому регістрах, а складніше — в верхньому. За десять тактів до кінця в партії флейти звучить висхідний пасаж із дубль-штрихом, виконання якого передбачається за допомогою техніки подвійного стаккато. В цифрі 8 також мають місце широкі інтервальні ходи та різка зміна регістрів. Завершується «Капричіо» віртуозним висхідним пасажем у лідійському ладі соль. Останній хід на октаву також супроводжується технікою фрулато.

Під час виконання першої частини від соліста потребується майстерне володіння такими прийомами, як різноманітна мелізматика — трелі, форшлаги, морденти. При чому їх виконання має відбуватися за різними регістрами, темпом та динамікою. Наступний важливий прийом в першій частині – *glissando*, для якого характерним є плавне висотне ковзання звуку як на вузькі, так і на широкі інтервали. В музичному матеріалі частини «Пейзаж» присутнє висхідне та низхідне *glissando*. Як відомо, на флейті неможливо досягнути стабільної плавності звуковисотної зміни при відтворенні прийому *glissando*, як це робиться на струнних інструментах. На флейті такий прийом має виконуватися шляхом зміни напруги м'язів губ та інтенсивності повітряного стовпу. Водночас із цим, виконавець має змінювати кут нахилу, під яким подається повітря в інструмент. Тобто, при виконанні висхідного *glissando* флейту слід трохи розвернути назовні, від виконавця, а при виконанні низхідного – розворот має бути усередину, до виконавця. Інтонація має бути чистою, звуковисотність має змінюватися

плавно, поступово. В даній частині міститься 7 витриманих звуків під ферматою, що виконують розділову функцію в плані фразування. Кожен довгий звук попереджає форшлаг, що мислиться як невід'ємний компонент цього звуку. В одному з випадків цей форшлаг є навіть відокремленим від попередній тривалостей дрібною паузою. Таким чином композитор підкреслює нерозривність форшлагу та витриманого звуку. Авторська вказівка *crescendo* під кожним пасажем ще більше підкреслює важливість ферматних нот, які звучать як кульмінаційний результат кожної фрази.

Протягом всього матеріалу першої частини важливими звуковими «центрами» є ноти соль та ре, що, як відмічалось раніше, вказує на присутність техніки мінімалізму. Кількісні варіанти штрихів та агогічних прийомів потребують від виконавця майстерного володіння широким спектром різновидів звуковидобування, для того, щоб відтворити тонкі артикуляційні відмінності. Репетитивна техніка виконання патернів, що повторюються, ставить перед виконавцем завдання знайти оптимальні аплікатурні рішення з метою збереження філігранності та уникнення акустичних недоліків. Важливим також представляється аспект ансамблевого музикування, тонкої та точної взаємодії партій флейти та фортепіано, відтворення балансу між сольною та акомпануючою лінією. Необхідно дотримуватися точної артикуляції, ідеального співпадання акцентів, а також консенсусу стосовно виконання прикрашень та мелізмів, що, як відомо, є важливим пунктом при виконанні музики різних епох. Друга частина насичена віртуозними пасажами, чіткість їх виконання не має втрачатися під час зміни розмірів. В каденції міститься ціла низка новітніх технічних виконавських прийомів. Це, передусім, виконання стрибків на широкі інтервали (подекуди вони є більшими за дві октави). Репетитивні фігурації мають виконуватися ідеально чітко, без темпових відхилень. Завдання ускладнюється регістровими змінами, які при виконанні на духових інструментах пов'язані з гнучкістю амбушюру. Окрім цього, губний апарат виконавця-флейтиста має тонко реагувати на найменші зміни динамічних

показників. В каденції композитор також застосовує різноманіття штрихів, наприклад *portamento*, *legato*, *non legato*. Тож, артикуляційні можливості флейти представлені в даному творі в повній мірі. Важливо звернути увагу на виконання флажолетів. Такий прийом є досить розповсюдженим в флейтовому репертуарі, особливо в ХХ столітті.

Деталізація темпових позначок значно окреслює свободу виконавця каденції, незважаючи на те, що історично каденція мала містити певний ступінь імпровізаційності. Але при такій конкретизації виконавцю надто складно продемонструвати певну спонтанність художнього мислення. При виконанні каденції необхідно володіти багатьма принципами звуковидобування. Як в каденції, так і в першій частині циклу важливе значення має неакадемічне звуковидобування. Наприклад, для кращого розкриття художнього потенціалу твору бажано відтворити на флейті звуки народних інструментів. Для цього необхідно видобувати звук із різними дефектами: призвуками, шипом, нечіткою інтонацією, специфічним «шероховатим» тембром тощо. За такою «якістю» звуку флейтист має слідкувати й під час виконання флажолетів, для того, щоб наблизити звучання флейти до звучання народних духових інструментів.

Отже, навіть наведений досить побіжний огляд демонструє тенденцію композиторської творчості, яка насамперед відображає використання конкретної програмності, яка, звичайно ж, до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі. Якщо на початку століття флейту часто використовували у плані мальовничо-образотворчих та звукописно-колеристичних можливостей, домагаючись незвичайної прозорості та світлого колориту, то починаючи з другої половини ХХ століття флейта у сприйнятті композиторами тембру інструмента суттєво змінюється і разом з цим змінюється й пасторальний звукообраз.

У наступному підрозділі звернемо увагу на складові виконавської поетики, посилаючись як на європейський досвід, так й на досвід виконання на китайській бамбуковій флейті.

1.4 Виконавська поетика флейтових творів у ХХ ст. (європейський та китайський досвід)

Складовими виконавської поетики вважаємо (орієнтуючись на визначення її Ю. Ніколаєвською (2020) як художньої системи, що віддзеркалює інтерпретувальне мислення музиканта). Для нашого подальшого викладу найбільш цінним є виокремлення «топонімів» – «виконавських засобів втілення звукообразу» (Ніколаєвська, 2020: 217), до яких належить інструмент, тембр, артикуляція, темпоритм, агогіка.

Важливо, що виконавська поетика напряму пов'язана з *інструментом*. ХХ століття стало періодом неймовірного та швидкого розквіту флейтового виконавства, зокрема – на флейті європейського зразку, яка досягає до цього часу свого високого органологічного рівня інструменту, якому підвладне будь-які образи та задачі. Серед флейтистів початку ХХ ст. були справжні пропагандисти флейти Бьома, зокрема – Річард Карт (180 –1891), італієць Джуліо Бріччяльді (1818–1881), Ференц Доплер (1821–1883), Клод Поль Таффанель (1844–1908), якому багато композиторів присвятили свої твори. Їхня бурхлива концертна діяльність піднесла інструмент на небувало досі висоту. Згадаємо ще одного флейтиста – Джеймса Голвея (James Galway), який поєднав у своєму стилі гри мейнстрім, фолк, джаз, поп-музику, використовуючи один різновид інструменту.

В той же час в Китаї ще на початку ХХ ст. флейта європейського зразка майже не була відома, проте народна флейта мала велику кількість різновидів:

- dizi (дізі)² – загальна назва флейт. В давні часи ді був нефритовий або зроблених з кісток. Частка ді – апелює до форми інструменту, а в давні часи всі інструменти, які видують повітря, називали ді.

² Ш. Ву (Shanshan Wu, 2019) вказує, що традиційні китайські інструменти Термін «дізі» (dizi) — це збірна назва сімейства поперечних флейт подібної конструкції, що відрізняються розмірами, діапазоном і тембром. Дізі, призначені для професійного виконання, виготовлені з цільного стебла бамбука. Найдавніші записи про бамбукові флейти з'являються в гробниці маркіза Ї Цзена (приблизно 433 р. до н. е.) у Хубеї, Китай. У

- бамбукова флейта (чжу ді, від значення «чжу» – бамбук). 笛 ді грає поперечно (як західноєвропейська флейта);

- сяо 簫 – грає вертикально (до речі, у давні часи ді та хіао (сяо) відносили до однієї категорії).

- юе (簫 yue) – давній інструмент, на якому зараз грають вкрай мало (з причини його незручності);

- shiba (尺八) – різновид, який також малочислений в сучасній культурі (навіть в Японії, де він був доволі популярним в певні часи);

- хулусі-Юньнаньський (hulusi 葫芦丝, 云南) – музичний інструмент національних меншин, який часто використовується для виконання народних пісень. Він являє собою порожню натуральну тикву, трьох бамбукових труб та трьох металевих пружин. Є 7 звукових отворів, які роблять хулусі схожим на ді і хіао. Протягом певного часу хулусі поступово еволюціонувала.

- sheng 笙» (шен) – давній духовий інструмент ханьців. Він доволі масивний, складається з 13 бамбукових труб різної довжини. Грають на ньому, обіймаючи його руками. Вважається, що це найперший інструмент у світі, який використовує вільну тростину, саме він зіграв роль у розвитку західних музичних інструментів. Шен є зараз розповсюдженим інструментом³.

гробниці зберігалися дві бамбукові флейти та багато інших музичних інструментів для церемоніального використання. Бамбуковий дізі зберігав свій статус основного типу дізі протягом двох тисячоліть і продовжує залишатися одним із найпопулярніших традиційних інструментів сьогодні. Традиційний дізі має від шести до десяти рівновіддалених отворів для пальців, що призводить до недосконалої системи налаштування, поширеної серед інструментів доіндустріальної епохи. Стандартизований повністю хроматичний дізі, відомий як сінді («新笛», буквально «нова флейта»), був адаптацією, винайденою для виконання в сучасних китайських оркестрах. У 1930-х роках розташування отворів для пальців було змінено, щоб забезпечити точну настройку півтонів в однаковій температурі. Родина дізі поділяється на дві географічні категорії: північна дізі (bangdi, «梆笛») і південна дізі (qudi, «曲笛»). Північні і південні дізі відрізняються розмірами. Північний дізі, як правило, нижчий із двох типів, зазвичай 44-56 см, контрастує з південним дізі, який досягає 66-70 см. До двадцятого століття обидва типи дізі були обмежені в першу чергу їхніми відповідними регіонами походження: Північним або Південним Китаєм, як впливає з їхніх назв. Через їхню географічну ізоляцію розвинулися два різні стилі гри. Стиль на Півночі називається бейпай, «北派», а на Півдні цей стиль відомий як нанпай, «南派». Північна музика бангді в стилі бейпай зазвичай сильна або незграбна. Південна музика куді в стилі нанпай повільна і лірична. Серед найбільш привабливих особливостей дізі є його чітка, виразна артикуляція та різноманітність виразних засобів, які різко збагачують виконання.

³ Зображення китайських флейт містяться у Додатку Б.

Надаючи огляд використання автентичної флейти дізі у китайському музичному мистецтві 1949-1985 рр. Chai Changning (2013) зауважує, що згідно китайським легендам, інструмент був найпопулярнішим у китайській «родині» музичних інструментів. «без звуку дізі неможливо уявити китайське музичне мистецтво» (Chai Changning, 2013: 71). Найпопулярнішою флейтою в Китаї є дізі з отворами для шести пальців. Цей різновид широко використовується по всьому Китаю для різних стилів музики. Дізі з отворами, що розраховані на шість пальців, розподіляються на два типи. Перший – «бангді», або короткий дізі, інструмент, що розповсюджений у Північному Китаї. Він використовується переважно для виконання музики цього регіону, наприклад «опери бангзі» та народних пісень, а також використовується як сольний і ансамблевий інструмент. Короткий дізі характеризується гучним чистим та різким звучанням. Бангді (Bangdi) вимагає широкого розмаїття технік гри, і найкраще підходить для виконання музичного матеріалу в дуже швидкому темпі, завдяки можливості відтворення на ньому артикуляційної техніки «подвійного стаккато». Другий тип дізі – «куді». Цей довгий дізі є південнокитайським інструментом, який використовується здебільшого для відтворення музики, типової для зазначеного вище регіону, наприклад «Kun opera» та «Jiangnan sizhu», а також для виконання соло та в ансамблі. «Куді» представляє собою велику за діаметром та довжиною трубку, його тембру притаманне ніжні та глибокі звукові характеристики. «Він, – пише авторка, – найкраще підходить для виконання ліричних і вишуканих мелодій, а також успішно вирішує технічні та художні виконавські завдання: на ньому є можливість реалізовувати швидкі віртуозні пасажі шістнадцятими тривалостями із використанням різноманітної штривової палітри» (Chai Changning, 2013: 84).

Цікаво, що композитори залучають різновиди натурального дізі до своїх класичних творів. Так, аналізуючи творчість відомого композитора Чжао Цзіпіна (вокальну поему «Вісім пісень»), Ван Дуангуй зазначає: «Увага до тембру – одна з особливостей його композиторського стилю. Його прагнення

оригінальності в тембрової драматургії призводить до поєднання в одній партитурі традиційних етнічних та європейських академічних інструментів. Так, у музиці до фільму «Жити і підняти червоний ліхтар» композитор використовує баньху, сюнь та шен, поєднуючи їх із західноєвропейським оркестром. <...> Тут поряд з неповним складом традиційного академічного оркестру (дерев'яні духові без фаготів, валторни, ударні, струнні смичкові), композитор задіює низку етнічних інструментів (пайбан, сяо, ді-цзі, гучжен, піпа), які утворюють своєрідні темброві пари. Такий творчий підхід розширює уявлення сучасного слухача про «інтонаційний образ» твору як «китайської картини світу», насамперед за рахунок інструментально-тембрового вирішення звукоподібної концепції. До групи духових Чжао Цзіпін включає ді-цзі2 (dizi), вказуючи в дужках хіао. <...> Тембр поперечної флейти ді-цзі сприймається як дзвінкіший, іноді навіть з “писклявими” нотками; вона вища за теситурою, ширша за діапазоном і ближче до звучання європейської флейти у складі академічного оркестру. Найбільш поширені різновиди сяо в ладі G або F, а ді-цзи може бути в ладі G або D, E. У партитурі вони не взаємозамінні, як можна було припустити, виходячи з запису. Швидше за все, композитор передбачає участь одного виконавця, який, залежно від тембрового задуму тієї чи іншої частини циклу, грає або на ді-цзі, або на сяо. При цьому композитор задіює ді-цзі лише один раз (№ 2), віддаючи перевагу сяо (№ 1, 3, 4). Сяо виступає як єдиний духовий інструмент, який постійно звучить у першій половині циклу. У трактуванні інструментів також спостерігається відмінність: якщо сяо може дублювати вокальну партію (№№ 1, 3, 4), то ді-цзі не звучить синхронно з голосом, а виконує мелодизовані підголоски до основної лінії. Можливо, це обумовлено різними тембровими якостями інструментів, більшою м'якістю та співзвучністю сяо вокалу» (Ван Дуангуй, 2019: 60-61).

В межах дослідження ми не будемо вдаватись у всі подробиці китайської народної органології, але зосередимо увагу на певних деталях. Лі Ян зазначає, що «акустична ідентичність китайської флейти, сформована на

початку ХХІ століття, виражається через складну систему виразних смислів, що охоплює пасторальні, пейзажні, войовничі, філософські, космічно-просторові, людські та трансцендентні аспекти. Водночас ці образні виміри, притаманні китайській флейті сучасної епохи, гармонійно взаємодіють з глибинними шарами національної релігійно-філософської традиції, яка тлумачить музичний інструмент крізь призму символізму, що склався в національних легендах і класичній поезії» (Лі Ян, 2024: 86).

О. Жарков (2002) вказує, що «... музичний матеріал вже народжується в певному тембрі, який багато в чому визначає його характер, образ, логіко-конструктивні якості, власне його інтонування» (Жарков, 2002: 272). Це перегукується з думкою А. Трешера (Thrasher, 1978) про особливості температури китайських духових інструментів у цілому. Будь-який закритий стовп повітря потребує більшої відстані між отворами для пальців на нижньому кінці, ніж на верхньому, якщо бажаний постійний розмір інтервалу. Відстань збільшується геометрично, залежно від розміру інтервалу. Тому, якщо в цьому діапазоні бажані інтервали в цілий крок (як у західних флейтах), ці нижні отвори повинні бути встановлені на ще більшій відстані. Це пояснює, чому прилади з «рівновіддаленими» отворами дають малі інтервали на нижньому кінці повітряного стовпа та великі інтервали на верхньому кінці. На взаємозв'язок між розташуванням отворів для пальців і температурою впливає ще один фактор: бамбукові флейти мають неправильні отвори, зазвичай із дещо зворотною конусністю (через зростання), що робить цей зв'язок непередбачуваним. Таким чином, канавки зі схожими зовнішніми характеристиками та ідентичними просвердленими отворами не обов'язково мають однакову конфігурацію отворів і можуть створювати дещо інші інтервали. Крім того, немає жодних доказів того, що давні виробники флейт намагалися змінити розташування отворів для пальців, намагаючись відповідати абсолютній системі налаштування. Автор робить попередній висновок, що в рамках обмежень, описаних вище, існує невеликий діапазон свободи у розміщенні отворів, що впливає також на температуру. Цю

відсутність абсолютного стандарту в настроюванні він описує китайським виразом «ча-бу-дуо», що буквально означає «небагато помилок» або «приблизно», «досить близько». Ця концепція також застосовна до значної частини дореволюційної, традиційної ансамблевої музики, інтонації та прикрас. Однак у контексті це ставлення слід розглядати в позитивному сенсі гнучкості, а не в негативному сенсі відсутності чутливості чи розвитку.

Що стосується європейської флейти, то важливо пам'ятати її особливості як артикуляції, так й агогіки. Зокрема, флейті властиві: обертони, мультифоніки, Glissando, Vibrato і non vibrato, smorzato, мікрохроматика, акорди та співзвуччя, використання «фальшивих ходів» (коли у швидкому русі програються хибні ноти-«допоміжні, полегшені ходи» через особливості «пальної хватки»); мовне Slap-tongue або pizzicato, трелі та тремоло, фру лато, так звані Tongue-ram («Забита мова»), Whistle-tones (свистячі звуки), Jet Whistle («струм свисту»), Звук із шумом повітря, Aeolian sounds («Еолові звуки»), удари по клапанах без вдювання в інструмент, «трубний амбушюр», спів з грою (запозичений з джазу прийом doubletone), гра на мундштуку, ланцюгове («циркулююче») дихання, вимовленням різних фонем, вдювання без натискання клапанів, bisbigliando, що чергується з ненотованою мовою, гра на різних частинах флейти, цокання язиком при закритому отворі для вдювання та закритими клапанами, гра з використанням електронної техніки тощо.

Тож, дійсно, поданий перелік доводить, що у творах ХХ століття використовується практично весь флейтовий діапазон: від «до» першої октави до «сі» третьої. У роботі слід враховувати, що різні регістри флейти суттєво відрізняються за характером звуку: найнижчий – таємничий та «скляний», середній – світлий та поетичний, верхній відрізняється яскравістю та блиском, а вищому властива пронизливість. Перша октава містить ноти низького регістру, які можуть створювати відчуття оксамитових звуків, глибокого, часом скорботного звучання. У середньому регістрі звучать світлі, ліричні теми, верхній регістр використовується для

драматургічно-вузлових моментів, напруженого звучання. Від правильності виконання штрихів залежить яскравість і блиск гри, і навіть виразність музичної фрази чи пасажу. Граючий повинен усвідомлювати органічний зв'язок певного штриха із змістом тієї чи іншої музичної думки. У творах композиторів ХХ століття використовується досить різноманітна штрихова палітра. Важливо пам'ятати, кожен звук характеризується як висотою, тривалістю і силою, а й певним тембром. Жоден звук на флейті не повинен вийматися поза увагою до його якості. Особливо важливо це при крайніх динамічних градаціях, інакше *f* легко може стати різким і навіть крикливим, а *pp* – беззвучним, шиплячим.

Досліджуючи різницю між європейською та китайською флейтою, Liuqian (2015) вказує на такі важливі розбіжності. В китайській флейті існує на сьогодні доволі розвинена родина лейт, яка містить (з точки зору вокального діапазону та виконання півтонів), басові флейти, вигнуті флейти та ключові флейти. принципи їх вокалізації також подібні. І бамбукова флейта, і флейта належать до категорії флейтової родини. Вплив різних об'єктивних аспектів, таких як суспільство, політика, культура та економіка, зумовлює певні відмінності в стилі вираження, особливо щодо способу використання отворів, правил тощо. Стиль музики безпосередньо впливає на спосіб її вираження під час виконання, тобто на застосування технік гри. І саме вони, як вважає автор, вважаються найбільш прямою «точкою входу» для вивчення китайської та західної музики на флейті.

Принцип створення звуку на флейті передбачає тиск повітряного потоку створює фізичні коливання всередині труби, що призводить до випромінювання звукових хвиль з частотою, що відповідає довжині труби. Liuqian (2015) вказує, що оскільки бамбукова флейта та флейта є інструментами для звучання повітря, вони мають здатність перехоплювати дихання під час процесу створення звуку. У виконанні бамбукової флейти і флейти схема дихання в основному однакова. Патерни дихання можна

розділити на такі методи, як діафрагмальне дихання, дихання животом і торакоабдомінальне дихання (в основному застосовується техніка дихання животом. У західних підручниках техніки гри на флейті опис техніки дихання такий самий, як і для бамбукових флейт, але є певні особливості. Так, тривалість видиху під час гри на сопілці значно перевищує вдих, важливим є так звані «повітряні двері», інтенсивність і швидкість потоку повітря, що видувається (тиск повітряного потоку) та кут формування дихання.

Цікавим є спостереження А. Трешера (Trasher, 1978) про те, що язик, такий важливий для західної техніки флейти, майже ніколи не використовується як артикуляційний «інструмент» у традиційній музиці. На флейті кун-ді грають в незмінному стилі легато, артикульованому за допомогою вищезгаданих декоративних засобів, лише з випадковим акцентом дихання, який використовується на початку фрази та для спеціальних ефектів.

З точки зору гармонічного мислення А. Трешер (Trasher, 1978) вказує, що окрім популярної тональності сяо-гун (D), два клапани по обидві сторони від нього є наступними за частотою використання, а джен-гун та і-дзе використовуються дуже рідко. Цю різницю в акценті на тональності можна пояснити контекстом, у якому використовується флейта: у першому випадку (традиційна музика) основними міркуваннями є тональні співвідношення та можливість гри в тональностях, сумісних зі смичковими та щипковими струнними інструментами (такими як D, G і A). У другому випадку (kun-chu) флейта служить акомпанементом для голосу і тому обмежена вокальною теситурою, що пов'язано із нотами на флейті, розташованими в безпосередній близькості (такими як C, D і E). Важливо відзначити, що кожен звук у співвідношенні до інших на китайській флейті має свою нерівномірну інтервальну структуру. На практиці кожна тональність додатково відрізняється використанням як пентатонічних, так і гептатонічних звукорядів із різними структурними тонами. Але цей ефект

також є результатом послідовної аплікатури, і оскільки “вилкова” аплікатура пальців та закриття отворів наполовину зазвичай не використовуються для зміни висоти, кожна нота має досить чіткий модальний відтінок. Оскільки певна кількість мелодій чуй-да існує в нотному вигляді, це можна вважати важливим джерелом традиційної музики ді. Система гун-че надзвичайно проста, дуже практична і, безсумнівно, найпоширеніша система в сучасній китайській музиці.

У дослідженні Chai Changning ставиться низка серйозних запитань: «У якому напрямку рухається китайська музика нового століття?», «Чому сьогодні китайські музиканти покладаються на західні системи композиції, гармонії, жанри та структурні форми, коли дослідження кількох поколінь китайських учених виявили, що традиційні китайські сольні та ансамблеві інструменти з минулого були здатні відтворювати хроматичну (рівномірно темперовану) інтервальну систему та західноєвропейський стрій?» Чому відкриття таких можливостей стародавньої китайської музики не були реалізовані? Це відкриті питання, які є важливими для розуміння загальних процесів, притаманних сучасному мистецтву Китаю.

Чому так важливо розуміти певні особливості виконавської поетики китайських народних інструментів. Лі Ян, позначаючи щодо творів для флейти аспект «як фіксованої, так і нефіксованої програмності» (Лі Ян, 2024: 91), вказує, що у формуванні звукового образу нової флейти ХХ століття важливим компонентом виступає саме «імітація звучання сімейства китайських автентичних інструментів, що виражається в підході до артикуляції, використання виражальних засобів звучання, наприклад, вібрато з широкою амплітудою тощо» (там само).

Висновки до Розділу 1

Підсумуємо все, викладене вище, у декількох позиціях.

1. Розгляд флейти в системі сучасних досліджень таких авторів, як В. Апатський, Ван Янсуй, В.Громченко, А. Карпьяк, В. Качмарчик,

Я. Кушнір, Лі Ян, Хуан Лей, О. Boatman, D. Fair, Н. Giroux Paul, J. Montagu, А. Powell, Sh. Smith, R. Soldan, Wu Xuelai, С. Changning, А. Thrasher та ін. дозволив виокремити такі напрямки флейтології, як: органологія, історія та теорія і методика виконання, проаналізувати шляхи розвитку флейти в межах американської музичної культури, зацентувати основні питання, які викликають інтерес нових наукових розвідок.

2. Представлений огляд творчості для флейти в контексті композиторських стилів ХХ–ХХІ ст. дозволив продемонструвати, що злет флейти у культурі ХХ століття виявився дуже стрімким. Зміна естетичних парадигм, що спричинила народження і зростання нових художніх напрямів, високо підняла на своїй хвилі і престиж флейтової музики. Інструмент з переважно оркестрового знову стає концертним, віртуозним, самодостатнім, набуває нових переваг. На початку ХХ століття популярність флейти яскраво підтверджується появою в мистецтві численних творів, що зображують флейту та флейтиста, поетизують інструмент і навіть перетворюють його на ключового персонажа. Інтерес до флейти об'єднує майстрів різних, часом протилежних напрямків: як радикальних, так і ретроспективних. Вона звучить у музичному театрі, в оркестрі, з оркестром, в ансамблях і, нарешті, соло. Значно оновлюються виразні можливості інструменту та виконавські прийоми. До початку ХХ століття флейта пройшла великий шлях еволюції від суто оркестрового інструменту до солюючого. Спочатку оркестровий інструмент, який співає діатонічну кантилену, здебільшого в ключі пасторальної семантики, стає оркестровою фарбою з характерними образами античної пасторалі, поєднанням архаїчної безполутоновості та тонкої хроматизації. Одним із ключових моментів є відокремлення флейти як солюючого інструменту. Як наслідок флейта виступає як ансамблевий і концертуючий інструмент, що самопроявляється як віртуозний, що освоює складні технологічні та композиційні завдання. Далі флейта представляється учасником ансамблю нового типу, напрямок якого охоплює емоційні крайнощі, атональність тощо. Шляхи композиторських та виконавських

пошуків у ХХ столітті визначені щодо стильових парадигм музичної творчості (академічна та експериментальна). Жанровий ракурс творів флейти змінюється поступово. Поворот до власне сольного звучання флейти мав свідчити про визнання за нею універсальності, самодостатності на новому культурно-історичному та стилістичному рівні. Одним із перших кроків у цьому правлінні стало виведення флейти на концертну естраду без будь-якого супроводу в п'єсі Дебюссі «Сірінкс».

3. На основі музичного матеріалу та досліджень представлені наступні семантичні амплуа флейти у музиці ХХ століття, такі як пасторальність, трагедійність, мілітаристичність та відокремлений пасторальний комплекс. Він найстійкіший і притаманний музичним творам композиторів різних національних шкіл. У творчості багатьох композиторів у ракурсі цього виду семантики використовуються прийоми відлуння, наслідування співу птахів, голосів природи, шуму вітру, дзюрчання води тощо. Аналіз поетики пасторалі у творах для флейти європейських композиторів ХХ–ХХІ ст. дозволив виокремити стабільні та мобільні складові пасторального флейтового темброобразу. На основі аналітичного матеріалу та у продовження розвідок дослідників пасторалі в музичному мистецтві запропонуємо власні визначення. *Пастораль в музиці* – це:

- метажанр музичної творчості, увиразнюючий тісний зв'язок земного та небесного начал;

- твір, що відбиває певну тематику (природну, релігійну, мітологічну, символічну).

Пасторальність як якість музичного тексту це:

- комплекс засобів виразності, пов'язаних з відображенням ідилістичних мотивів;

- втілення свідомої композиторської стратегії через контонаційність (співслухання простору), направлену на створення конкретного звукового образу.

4. На ґрунті дефініції «виконавської поетики», наданої Ю. Ніколаєвською, оглядово представлено виконавську поетику флейтових творів у ХХ ст., як європейської, так й китайської традиції через такі параметри, як тембр, діапазон, артикуляція, штрихи, дихання. З погляду особливостей виконання проаналізовані твори включають весь комплекс виконавської специфіки. Так, у творах ХХ століття використовується практично весь флейтовий діапазон: від «до» першої октави до «сі» третьої. Штрихова палітра представлена також різноманітно. Переважна більшість плерної та пасторальної семантики, жанрової узагальненої програмності не виключає яскравості та блиску гри. В проаналізованих творах позначено безліч стакатто, використання фрулато, дуже рідкісне маркування звуку, прагнення зв'язності, тривалості мелодійної лінії чи пасажу. Метроритмічно обрані твори мають середню складність. Необхідно пам'ятати про єдність темпу та про агогіку – ритмічну свободу, без якої виконання буде невиразним, автоматичним. Невеликі уповільнення чи прискорення усередині фраз суттєві для рельєфного виявлення найзначніших інтонацій мелодії. В ракурсі інструментальної специфіки надано порівняння гри на європейській та китайській флейті.

Отже, узагальнюючи, представимо сукупність понять, які є основою концепції жанрово-стильової парадигми творчості для флейти.

Інструмент є основою звукового образу. Розвиваючи ідею, висловлену у дисертації Лі Ян («програмна флейтовість»), пропонуємо його визначення в межах інтерпретології. Отже, *«флейтовістю» є стійка музична ідіома, яка відбивається через комплекс музичних засобів, що є визначальними для впізнаваності звукового образу.*

Поняття звуковий та звучний образ інструменту в контексті пропонованої теми можна доповнити поняттями *темброобраз* та *тембросимвол* через долучення поняття контонації, який, на наш погляд, ідеально співпадатиме з національним світоглядом.

Жанр мислиться нами як осереддя перш за все комунікативних функцій, тому, враховуючи актуальність виконавського звукообразу, ми більше будемо користуватись поняттям «жанровий стиль» творів та «жанротворення» (у поняттях виконавської інтерпретології).

Важливим поняттям є *стиль*, причому як інструментальний (флейтовий), так й будемо працювати над розробкою понять «китайський національний» («флейтовий національний стиль», «флейтовий експериментальний стиль» тощо).

Таким чином, ми мислимо флейтовість як концепт інтерпретології і запропонована система понять буде враховуватись нами при подальшому аналітичному описі власне прикладів творів для флейти китайських композиторів XX–XXI ст.

РОЗДІЛ 2

СИСТЕМА ЖАНРІВ ТА СТИЛІВ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: АНАЛІТИЧНІ ЕСЕЇ

В сучасному музикознавстві доволі плідно відбуваються дослідження різних сторін китайської музичної культури. В самому Китаї постійно випускаються навчальні посібники, монографії, збірки статей, в яких презентовано найкращі наукові досягнення. Також можна знайти багато досліджень іншими мовами – англійською, французькою, італійською, українською. Так, окрім досліджень, які вже згадувались на сторінках пропонованої дисертації, вкажемо ще, що, наприклад, пасторальність в музиці китайських композиторів для фортепіано системно проаналізовано у дисертації Ван Яньсуй (Ван Янсунь, 2024), магістерській роботі Ян Цзін (Ян Цзін, 2023), яка долучає до вивчення твори українських авторів для флейти (І. Карабиць, О. Щетинський, З. Алмаші). Пасторальність як ознака національного флейтового стилю є предметом дослідження китайської бамбукової флейти Ч. Ченнінг (Changning, 2013). Автори також вдаються до аналітичних описів окремих творів, зокрема варто позначити дослідження Ш. Ву (Wu, 2019) творів для флейти китайського композитора американського походження Брайта Шена (Bright Sheng), Kan Lei Wenmo (Wenmo, 2020), яка презентує власні виконавські роздуми щодо відомого твору «Sunshine Shines on Tianshan Mountains»; Шеллі Сміт (Smith, 2012), предметом дослідження якої є синтез західної та східної естетики у флейтових концертах композиторів ХХІ ст. китайсько-американського походження.

Завданням другого розділу є спроба складання жанрово-стильової системи флейтової музики Китаю, яка враховує досвід західноєвропейської та американської музики, але залишається на власних засадах.

Преамбула: Змістовні обрії флейтових творів: інструменти, образи, символи, знаки (історичний контекст)

Розпочинаючи вивчення творчості китайських композиторів для флейти, слід враховувати декілька основних позицій, які є важливими для розуміння національної ментальності і культури.

1. Музичне мистецтво Китаю формувалося протягом багатьох тисячоліть під впливом різних культур, зокрема Центральної Азії, Індії, Монголії, до того ж в Китаї проживають різні нації та народності, що знайшло відображення як у національній «картині світу» (Романюк, 2009), так й у багатовимірності китайського національного мистецтва, зокрема – стилях інтонування, жанрах, музичному інструментарії.

В сучасній культурі найбільш популярною та розповсюдженою є бамбукова флейта, але існують виконавці на всіх різновидах, формуючи *різні стилі гри*⁴. Кожен з різновидів має свій стійкий звукообраз, алузії на який часто використовують композитори, які пишуть для західноєвропейської флейти. Мультифлейтовість (за визначенням Лі Ян – «поліфлейтовість» (Лі Ян, 2024)) – важлива ознака флейтового національного стилю гри на інструменті західного зразку. Багатство видів етнічних музичних інструментів, багатство та розмаїття техніки гри на них є базовою умовою «націоналізації флейти як музичного інструменту» (Qinping, 2021: 70)) саме тому, що:

- техніка гри на цих етнічних музичних інструментах поступово формувалася через багаторічну виконавську практику;
- вони містять специфічний музичний зміст, пов'язаний з відповідною національною психологією.

⁴ Ш.Ву вказує, що «родина дізі поділяється на дві географічні категорії: північна дізі (bangdi, «梆笛») і південна дізі (qudi, «曲笛»). Північні й південні дізі відрізняються розмірами. Північний, як правило, нижчий із двох типів, зазвичай 44-56 см, контрастує з південним дізі, який досягає 66-70 см. До ХХ століття обидва типи дізі були обмежені в першу чергу їхніми відповідними регіонами походження: Північним або Південним Китаєм, як випливає з їхніх назв. Через їхню географічну ізоляцію розвинулися два різні стилі гри. Стил на Півночі називається бей пай (beipai, «北派»), а на Півдні цей стиль відомий як нанпай (nappai, «南派»). Північна музика бангді в стилі бейпай (зазвичай більш гучна, динамічна, південна музика куді в стилі нанпай повільна і лірична» (Wu, 2019: 12-13).

Тож, за словами Гао Цінпін/Gao Qinqing (Qinqing, 2021) «перенесення техніки гри на етнічних музичних інструментах є ефективним способом широкого сприйняття публікою західних інструментів, таких як флейта» (Qinqing, 2021: 70). З іншого боку, й етнічні інструменти запозичили багато західного досвіду та техніки виконання на духових інструментах європейського типу (амбушюр, концепція тем брики, методи зміни гучності тощо). До речі, Ч. Чеї (Chai Changning, 2013) зазначав і схожість китайської та барокової флейти (зокрема, обидва інструменти мають шість отворів для пальців і використовують «вилкові» аплікатури пальців та палець, щоб закрити половину отвору, потребують уваги до звуковисотності при гри «четвертої та сьомої» нот. Нагадаємо, що першим американським композитором китайського походження, який синтезував традиційне мистецтво та авангардне письмо був Чжоу Веньчжун. Причому, в його творах він це відтворював на рівні тембру, ладу та фактури (основою стали ієрогліфи та принципи каліграфії, які вплинули на принципи композиторського мислення та письма).

У 2008 році флейтист Фан Дінхао об'єднав, адаптував і опублікував дев'ять традиційних китайських творів, у тому числі один твір, створений ним самим, у збірку для китайської флейти. У ній Фанг звернув увагу як на етнічність китайської музики, так і на технічні та складні аспекти гри на флейті у власних адаптаціях. Таким чином, це стало *новим стандартом китайської музики для флейти західного зразку*. Лю Сяосі, досліджуючи творчість для дізі, зазначає: «Багато композицій створюються самими виконавцями (Ван Цихан, Чжан Вейлян), які демонструють можливості дізі як сольного віртуозного інструмента і майстерно розподіляють виконавські труднощі. Ладові особливості творів часто відсилають до пентатонічних зворотів, які «огортаються» в сучасні гармонічні кольори або розширену хроматичну тональність. Автори творів часто застосовують сучасні композиційні техніки, які мають характер «включення», але суттєво не змінюють загальної стильової концепції. Це можуть бути сонорні

трактування гармонії (кластери), алеаторичні прийоми, повторювальна техніка або джазові гармонічні послідовності. Особливий інтерес викликають твори молодих композиторів, таких як Ван Даньхунь і Лі Бочан, які представляють новаторське слово в жанрі дуетів для дізі та фортепіано. Їхні твори привертають увагу завдяки цікавим програмним назвам, сміливості композиційних та жанрових рішень, а також технічній складності, що сприяє їх включенню до програм престижних національних конкурсів мистецтва гри на дізі» (Лю Сяосі, 2023 : 175-176).

2. Варто розуміти, що історія західної флейти в Китаї налічує не так багато років. Дослідники вказують на певну межу – 1951 рік, коли китайський флейтист, диригент і педагог Хань Чжунцзе (1920-2018) виконав твір *The Cowherd's Flute* (牧童短笛, «Флейта пастуха») на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Берліні, після чого флейта західного зразку в Китаї привернула більше уваги. До середини ХХ ст. можна спостерігати постійний процес перетину східної та західної культур, що увиразнюється у творчих настановах китайських композиторів. Так, одними з найважливіших діячів були Лю Тянь-Хуа (1985-1932), Хе Лютінг (1903-1999). Обидва вивчали західні інструменти та використовували західну композиторську техніку з китайськими інструментами для створення багатьох відомих творів для фортепіано соло. Китайська музика була більше сконцентрована на одноголосному викладенні, таким чином *виокремлюючи сольний інструмент*.

Ближче до другої половини 1930-х років все більше композиторів почали писати музику для західних інструментів із включенням різних елементів китайської народної традиції (зокрема, Ма Сіцун (1912-1987) в «Ностальгічній пісні» (思乡曲) для скрипки та фортепіано, Цзян Веньє (1910-1983) в оркестровій п'єсі «Танець формози», яка отримала міжнародне визнання в 1936 році⁵). Інший китайський композитор, Тан Сяолін/ Тан Xiaolin (1911-1948) з 1939 року вчився в США у Пауля Гіндеміта. Під час

⁵ Цю пісню було переписано з його власного однойменного твору для фортепіано, який отримав особливу відзнаку на літніх Олімпійських іграх у Берліні (Німеччина).

навчання він написав багато творів для китайських інструментів, пронизаних неокласичним стилем. Це був саме час, коли китайські композитори експериментували, намагаючись інтерпретувати китайську музику за допомогою західних інструментів. Ця тенденція збереглась і під час культурної революції. 1957-1965 роки вважаються періодом розквіту інструментальної музики в Китаї, коли надавалося велике значення темам, співвідносним з установками реалізму, життя й історії. Не обмежуючись західною мажоро-мінорною системою, композитори застосовували національні лади, фактуру, окремі форми, тембри, прийоми інструментів та специфічну жанровість.

3. Після періоду певної стагнації (1949-1976) 80-ті роки ХХ ст. стали періодом *важливих трансформаційних процесів у китайській культурі*, які тривають й дотепер. В сучасному музичному просторі зростає кількість китайських композиторів, які реформують традиційні композиційні техніки. Це не обмежується використанням пентатонічних гам і монофонічного формування. Музика для західної флейти була не лише адаптована з інших інструментів, натомість з'явилося багато творів, спеціально написаних для флейти. Наприклад, «Сувенір» (回忆, 1986) Чень Цігана (нар. 1951), «Поема для танцюристів» (舞诗, 1981) Хуан Аньлуня (нар. 1949), «Дощ 18» (雨, 2004) Сюй Чжаньхая (нар. 1945), «Да Цзін» (大净) (2000) Чжао Цзіпіна (нар. 1945), «Квіти з морем» (1983) Ван Мін (1934-1997), «Золота флейта» (金笛, 1997) Чень І. та ін. Композитори продемонстрували зрілі та самобутні риси композиції, поєднавши китайський і західний матеріал. Ш. Ву (Shanshan Wu, 2019) зазначає, що техніка гри на флейтах дізі та західних флейт вражаюче схожа і містить техніки, зрозумілі як у східній, так і в західній традиціях – тремоло, трелі, гліссандо, нефіксована звуковисотність та вібрато. Крім того, вони використовували розширені техніки, такі як язикове тремоло, гармоніки та клацання клапанів, щоб збагатити підхід до виконання та наситити твори особливими слуховими та візуальними ефектами. Ю. Чен взагалі зазначає,

що витончений тональний колір флейти з його широким діапазоном ідеально відповідає «естетиці контексту, якого шукає китайська музика» (Yuanzhu Chen, 2022 : 10). Ми погоджуємось з думкою автора, який вважає, що хоча в Китаї є бамбукова флейта із досить яскравим та пронизливим тембром, який відрізняється від західної флейти, вона здатна відтворювати ніжне і м'яке звучання й саме це є причиною, чому з 1980-х років виходить все більше творів для флейти китайських композиторів.

4.3 точки зору жанру, порівняно зі світовим контекстом, у китайській флейтовій музиці переважають мініатюри, а дослідник Лі Ян називає цю жанрову позицію «домінуючою» (Лі Ян, 2024 : 78). Мініатюри для флейти є програмними та наслідують пасторальну семантику (прикладом є «Флейта та барабан на заході сонця»/ «Flute and Drum under the setting sun» Тан Міцзі для флейти і барабана; «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» Хуан Хувей для флейти і фортепіано; «Ніч квітів» Ян Сяочжун та інші), хоча зустрічаються ліричні, героїчні твори та ін. Важливими прикладами для розуміння розвитку творчості для флейти є також симфонічна музика (зокрема, сольні фрагменти, в яких семантика інструменту є більш різноманітною, часто – з впливом романтичної програмності) та твори для ансамблю, де можна зустріти більш абстраговану програмність, з додаванням каденційності, новітніх виконавських прийомів, трелей, стрибків, навіть елементів алеаторики, імпровізаційності, що пов'язано з традиційним музикуванням на різновидах китайської флейти. Лі Хуасінь, вивчаючи програмність китайської фортепіанної музики, позначає «створення національно орієнтованого вектору романтизму, який сформував окремий стильовий напрям, результатом якого є синтез особливостей національного музичного мислення з його філософським змістовим наповненням, програмності та образної конкретності». На основі цього Лі Хуасінь робить висновок, що перша половина ХХ століття характеризується балансуванням на межі «свого» і «чужого», обумовленим «потребою інтеграції новаторських елементів (ненормативних для цієї культури) з традиційними аспектами» (Лі

Хуасінь. 2023 :166). Щодо жанру концерту – одного з основних у жанровій системі будь-якого інструменту, то можемо спостерігати концерти для чжу ді, концерти для флейти американського композитора китайського походження Чень І та концертну фантазію Чень Цігана (китайсько-французького композитора)⁶.

5.Щодо семантичних засад флейтового мистецтва, варто відмітити наступне.

Музика Китаю тісно переплетена з китайською філософією. У даосизмі вона сприяла гармонійному злиттю людини з природою, тоді як буддисти використовували музику як засіб для осягнення суті всесвіту. Китайська музика має особливий характер: вона відрізняється ніжністю звучання, що нагадує дзюрчання струмка або спів птахів. Уже в середньовіччі китайські музиканти спеціально імітували звуки природи, створюючи гармонію між музикою та навколишнім світом. На відміну від європейської музики, китайські мелодії зосереджені на одному звуці та його варіаціях, що створює унікальну звукову палітру. Один із принципів художньої творчості в китайському мистецтві – прагнення до естетизму, що виявляється у милуванні витонченою красою, як у поезії, літературі, так і традиційному живописі. Він діє завжди і має вплив на музичну культуру, відбиваючись у вигляді розмаїття програмності⁷. Можна вирізнити такі константи китайського світовідчуття: дихотомічність «буття-небуття», «складності-легкості», «довго-коротко», «високо-низько». Через глибокі філософські зв'язки з природою більшість китайської естетики походить від світу природи і містить: тишу, простір і простота, категорії «змінюваності» та «балансу», «символічності» та «багатозначності», «промовистість» (через зв'язок з мовою).

⁶ Чень Ціган був одним з небагатьох учнів О. Месіана у 1984-1988 рр., зараз є шанованим і відомим композитором (саме він був музичним директором церемонії відкриття Олімпійських ігор в Пекіні).

⁷ Програмність стосується не тільки образного змісту. Як відомо, в китайській (взагалі – східній) культурі, більшість інструментів класифікуються з точки зору їхнього відношення до природних елементів. Виділені на вісім категорій, типи інструментів Східної Азії включають: металеві (дзвіночки, гонги), камінь (куранти), шовк (лютня), бамбук (флейта), дерево (chu-box), шкіра (перкусія), гарбуз (ротовий орган), і глина (globular flute). Такий підхід до категоризації підсилює це уявлення.

Флейта всіх різновидів у китайській мітології та культурі є важливим символом. Так, наприклад, у відомому міті «Хань сянци та Дочка дракона» Хань сянци, який любить музику, має флейту, зроблену із золотого бамбука. Сюжет містить переплетіння історії кохання і творчості. Якимось він їде до Східно-китайського моря, в якому жила дочка Дракона, яка теж любила музику. Хань хоче побачити її, тому щовечора він грає на флейті поряд із морем. Дочка Дракона почула музику, стала рибою та припливла до нього. Слухаючи музику Ханя, риба стала дівчиною, співала та танцювала. Коли вийшло сонце, дівчина зникла і так було три дні поспіль. Коли ж одного дня дівчина не прийшла, Хань зламав свою флейту, сумуючи про неї. Одна стара жінка розповіла йому, що вони з дочкою Дракона не можуть бути разом і втішила юнака, подарувавши золотий бамбук. Хань сянци зробив із золотого бамбука флейту та оселився в печері, де грав на ній⁸. Важливими в цьому сюжеті є й символіка інструменту, й тема сили мистецтва та переображення (перетворення дівчини в рибу і навпаки під впливом флейтової мелодії), й момент «дії» – гри на ній, створення нового інструменту замість зламаного – символ вічного коловороту життя і смерті.

Перейдемо до аналітичних описів обраних жанрів для флейти. Наша система вибудувалась, виходячи з наявних жанрів (як було сказано, не всіх, що існують в жанровій системі світового флейтового мистецтва). Так, виокремимо такі групи творів: оркестрові соло, ансамблі, твори для флейти соло, з фортепіано та твори, що базуються на синтезі (концертна п'єса, п'єса-фантазія, капріччіо, поема, рапсодія), соната і концерт.

2.1. Флейта в симфонічних творах. Флейтові соло

Одним з важливих для розуміння формування жанрово-стильової парадигми флейтової творчості в Китаї є соло із симфонії «Лян Шанбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чжен Ган (Додаток А, №5), що загалом презентує *ліричну сутність* флейтового темброобразу. Симфонія була

⁸ Приклади зображення флейти на полотнах китайських художників наведено у Додатку Б.

написана у так званий період Нової музики. Використовується великий зведений оркестр, що включає китайську та європейську групи інструментів. Лян Шанбо і Чжу Інтай – історія, подібна до Ромео і Джульєтте, історія кохання, тому дуже природно тут використання флейти в сольному епізоді зі специфічністю холоднуватого, але дуже легкого і прозорого звучання інструменту (хоча соло написано в середньому діапазоні).

У великих симфонічних творах флейта використовується доволі різноманітно, залучаючи все багатство складеної системи оркестрових функцій та темброобразу.

Оркестрові функції флейти використані у наступному творі – *Spring Festival Overture* («Увертюра Весняного фестивалю») Лі Хуаньчжі (1955-1956) рік. Це перша частина із чотирьох частин «Сюїти Весняного фестивалю», вона презентує радісну сцену, коли люди на півночі Шеньсі святкують Свято Весни. Твір користується великою популярністю у континентальному Китаї, є фоновою музикою для різних святкових заходів.

Сольно флейта не звучить взагалі, фрагментарно – в ансамблях, здебільшого – у тутті для відтворення урочистого характеру.

Твір написаний для повного оркестру, має активний початок *Allegro con fuoco*, маршовий урочистий характер. Флейти разом із групою дерев'яних та струнних інструментів грають тему. Коли тема розвивається, флейта виконує фрагменти мелодії у комбінації з іншими дерев'яними інструментами, кларнетом та гобоєм. В епізодах, де тема проводиться у мідної групи, струнні та дерев'яні виконують акомпанемент орнаментативі головних звуків теми у квартолях шістнадцятих. У цц. 30-50 звучить соло флейти з кларнетом. Якщо струнна група (зокрема, перші та другі скрипки) виконують ускладнені варіації теми, то флейта іноді виконує ту саму партію (або ритм такий самий, а звуковисотність інша), а іноді грає спрощені комбінації цих варіацій. Присутні фрагменти, коли флейта та флейта піколо виконують роль акомпанементу, але він не статичний, складається з повторюваних ритмічних

малюнків або витриманих і фонових нот. Акомпанемент в партії флейт може бути фрагментарним, наприклад, патерн з трьох восьмих може звучати раз в чотири такти.

У другому розділі твору (*Moderato grazioso*) героїчний та активний характер змінюється на пасторально-ліричний. Нову пасторальну тему проводить гобой (цифра 140). З цифри 150 до 170 флейти виконують виключно акомпанемент. З цифри 170 повертається перша тема, і флейта знову бере участь у її виконанні у сполученні з іншими дерев'яними інструментами та першими й другими скрипками.

Танець народу Яо Лю Тешань і Мао Юань для симфонічного оркестру є одним із найвідоміших і популярних китайських інструментальних творів другої половини ХХ століття. Він був написаний спільно Лю Тешанем (刘铁山) і Мао Юанем (茅沅) у 1952 році під впливом враження від довгого танцю на барабанах (瑶族长鼓舞歌), формою традиційного фестивалю музики народу Яо південного і південно-західного Китаю. Прем'єра відбулася в Пекіні в 1953 році.

Перший розділ – *Andante*, розмір 2/4 – відкривається простою темою в партії альтів та віолончелей, квадратної структури. Тема триває 8 тактів, написана у простому ритмі – чверть та дві восьмі, із залученням пунктирного ритму. Переважно застосовані інтонації кварта та квінти. Проводиться лірична тема у першого гобоя, що посилює пасторальну тематику. Партії дерев'яних інструментів часто звучать в октаву, в той час як струнні інструменти грають переважно в октаву та квінту. Далі мелодія набуває розвитку та ускладнюється. Тривалості стають більш дрібними, спочатку восьмі, а потім шістнадцяті. Група дерев'яних інструментів виконує пентатонічні пасажі-звукоряди, при цьому голосоведіння здійснюється в інтервал квінту.

Розділ 2 – Allegro – починається з соло фагота, який проводить нову танцювальну тему (вона починається з квінти та закінчується квінтою). Обсяг теми – 8 тактів. Після проведення першої теми розділу 2 звучить короткий перехід, і далі слідує друга тема, протилежна за характером. Вона лірична, кантиленна, більш крупні тривалості, легато, зв'язок та перехід між нотами плавний. Далі повертається тема 1 у фаготів, а паралельно з нею звучить соло гобоя – кантиленне, виразне, з витриманим звуком «до». Після цього першу танцювальну тему виконують дерев'яна та струнна група інструментів, а басова група та ударні здійснюють функцію акомпанементу, грають піцикато (контрабаси) та короткі удари восьмих на слабкі долі тактів (на слабку восьму після восьмої паузи).

У Розділі 3 – Moderato Sostenuto – змінюється тональність на чистий ключ, а також розмір з $2/4$ на $3/4$. Мелодія нової теми не звучить постійно в партії якогось одного інструмента, а розподілена за окремими фразами-патернами між інструментами струнної та дерев'яної групи. Фрази викладено за пентатонікою, переважно восьмими тривалостями та штрихом легато. Після цього розділу повертається початковий матеріал Розділу 1. Реприза звучить в тій самій тональності й тактовому розмірі. Потім проводиться тема 1 (ключова тема твору, що втілює власне, танок) з Розділу 2, звучить грандіозно, в усіх групах оркестру тутті у щільній фактурі. Мають місце також прикраси – трелі, орнаментика та ін. У фіналі твору в групі струнних з'являється дубльштрих, взагалі темп прискорюється, тривалості в партіях інших інструментів також стають дрібнішими. Завершується твір на тонічному звуці, або в унісон, або в октаву, у дерев'яних інструментів терцове розташування голосів.

Власне роль флейти в цьому творі здебільшого підкоряється оркестровій функції (верхнього голосу у гармонічній структурі, мелодичного голосу, без акцентування на особливих програмних якостях. Такий підхід до цільності фактурного рішення зумовлено основним образом

– стихійним танком Яо, в якому головним є створення динаміки, руху, енергії ритму.

Колористичну функцію флейти яскраво проявлено у *Ode to Red Flag Лу Цимін* – творі урочистого характеру. Флейті доручено виконувати багато витриманих нот із трелями, що викликає асоціацію з музикуванням військових оркестрів (особливо звертає на себе увагу присутність в таких фрагментах флейти піколо).

Цифра 1 – у піколо паузи, а флейта, кларнет та гобой грають монотонний патерн квінтолей шістнадцятих в якості акомпанемента. Тема в цей час звучить у струнної групи. З цифри 3 флейта, гобой та кларнет і струнна група грають нову ліричну кантиленну тему. В цифрі 6 звучать переклички реплік флейти і кларнета в якості акомпануючого підголоска. Тему в цей час проводять струнні. А до цього, в цифрі 5 наявне масштабне кантиленне соло гобоя. Флейта не мислиться композитором як сольний і важливий звукозображальний інструмент. Вона не грає самостійних сольних партій, весь матеріал для флейти викладено у сполученнях з гобоєм та кларнетом. Стосовно віртуозності слід зазначити, що композитор не використовує повний потенціал флейти: всі пасажі та віртуозні елементи в партії флейти дублюються з кларнетом та гобоєм. Ще одну важливу функцію флейти, що її застосовує композитор – це можливість інструмента грати у високому регістрі. В туттійних місцях найвищу позицію в оркестровій партитурній вертикалі займають флейта піколо та звичайні флейти, які грають у високій теситурі.

Бао Юнкай /Бао Yuankai створив «*Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra*», поєднавши традиційні теми з використанням європейських композиторських прийомів. Взагалі партитура цікава з точки зору оркестрування, але ми зосередимось на ролі флейти в окремих частинах.

The Little Cowherd – починається з соло флейти, буколічного, з арпеджіо пасажів, трелями та прикрасами. Використано ампула награвань

пастухів. Флейти грають самостійні партії, як проведення тем, так і підголоски. Їх партії віртуозні, з різними ритмами, синкопами та штрихами.

Dialogue on Flowers – партія флейти віртуозна, багато сольних фрагментів, як танцювальних, так і ліричних. Партії флейт часто дублюються із струною групою.

Flowing Stream – повільна композиція, пасторального характеру, де флейта, так само, як і англійський ріжок виконує важливі сольні мелодії. У ц. 50 є цікавий віртуозний акомпанемент, самостійні низхідні пасажі терціями виконуються разом з кларнетом.

Blossoming for Rainwater – значну функцію виконує флейта піколо, багато її соло. Флейта грає витримані фонові звуки.

Song of Riddles – скерцозну тему виконують всі інструменти дерев'яної та струнної групи.

Lan Huahua – п'єса у повільному темпі, флейта виконує колористичну функцію;

Expecting the Blossom of Scholartree – флейта виконує мелодійні теми разом з кларнетом;

Yellow Poplar Shouldering Pole – в партії флейти багато акомпанементу;

Embroidering Pouch містить масштабне виразне соло двох флейт;

Happy Sunrise – у флейти численні трелі та прикраси, акомпанемент. У ц. 66 звучить кантиленне соло флейти.

The Seenery at Wuxi – починається з соло флейти каденційного типу. Важливий номер, який демонструє широкий діапазон виражальних можливостей інструмента: техніка, штрихи, регістрові переходи, фразування.

Pulling up Reed catkin – у флейт головна початкова танцювальна тема проводиться разом із першими скрипками. У ц. 33 звучить тривала кантиленна тема соло.

Melody of Bamboo – партія флейти віртуозна, фігурації шістнадцятих можуть бути як у послідовному звукоряді, так і в інтервальному вираженні.

Celebrating the Lantern Festival – роль флейти блискуча, віртуозна, яскрава. Високий регістр, трелі та пасажі.

Going to Watch Yangge Dance – у цц. 33-43 звучить масштабне соло піколо. Флейти не самостійні, грають одні й ті самі теми в ансамблі з дерев'яними та струнними інструментами.

В цілому цей твір є важливим прикладом адаптації інструментів симфонічного оркестру при відтворенні специфіки китайської стилістики.

Доволі різноманітно оркестрові та семантичні функції флейти представлено й у балеті «*The Red Detachment of Women*»⁹ Лу Цимін, де роль флейти є ще більш розвиненою. Так, в партитурі прописана наявність парного складу (дві флейти) та флейта піколо.

В «Прелюдії» флейта разом з іншими інструментами тутті виконує героїчну експозиційну тему, а також її партія схожа з партіями скрипок, коли тема набуває розвитку.

У №2 флейта не має виразної партії, здебільшого витримує паузи, хоча й трапляються поодинокі репліки підголоскового характеру або героїчний тріольний мотив, зіграний разом з іншими дерев'яними інструментами. Подібна роль – у №6 (флейта не грає сольних фрагментів, трапляються фрагменти витриманих звуків тутті та патернів акомпанементу).

Тембровим та образним контрастом звучить №3, в якому флейта домінує в партитурі. Так, у ц. 15 флейта піколо разом з 2 флейтами та іншими інструментами дерев'яної групи виконують танцювальну швидку тему; у цц. 45-50 лунає соло флейт, танцювальні віртуозні фрази. У цц. 85-105 флейти в октаву виконують швидкі квартолі шістнадцятих з інтонаціями кварт та квінт, відтворюючи разом зі скрипками важливу віртуозну функцію.

У №4 проявлена семантика танцювальності (цц. 20-30 – флейти разом з кларнетами проводять виразну мелодію з різними ритмічними фігураціями),

⁹ «Червоний загін жінок» – доволі відомий у Китаї твір (оригінальний сценарій – Лян Сіня, 1958), за яким знято фільм (1962) і тільки потім – адаптований до балету (1964) та Пекінської опери (1972).

кантилени (у 4 т. до ц.60 звучить кантиленна рельєфна мелодія, флейта бере участь в її виконанні в парі із першою скрипкою).

№5 починається з пасторального фрагменту – флейта грає з кларнетом. Далі (ц. 15-20) флейта грає тему з першою скрипкою і це можна вважати одним з найбільш виразних номерів в контексті пасторального амплуа інструменту.

Перше розгорнуте соло (без дубляжу з іншими інструментами) звучить у №7 (цц. 65-70), №8 демонструє найбільшу затребуваність флейти в партитурі: флейта з кларнетом першими проводять героїчну урочисту тему й надалі вона присутня майже у всьому матеріалі – виконує сольну, підголоскову та акомпануючу функцію, партія флейти характеризується багатофункціональністю. Оркестрова функція знов вступає в силу у №9, де флейта не виконує сольних фрагментів, а грає разом з іншими інструментами дерев'яної групи (може виконувати «педальний» фон, акомпанемент, або прикрашення у вигляді пасажів, що звучать перед сильними долями ключових, опорних звуків героїчної теми).

Флейта, як традиційний китайський інструмент, використовується в партитурі балету, щоб викликати різні емоції та налаштування. Це особливо ефективно для зображення природного середовища, сільської місцевості, де відбувається більша частина дії, а також внутрішніх думок і боротьби героїв. Мелодії сопілки часто віддзеркалюють шлях головної героїні, відображаючи її перетворення з селянської дівчини на сильного борця за революцію. Роль інструменту можна побачити в кількох ключових сценах, де він підкреслює моменти напруги, смутку чи самоаналізу. Наприклад, під час сцен труднощів і емоційного хвилювання головного героя флейта може грати скорботну або нав'язливу мелодію, підсилюючи емоційну серйозність оповіді. І навпаки, у моменти надії чи прийняття рішення флейта може набути яскравішого, піднесеного тону, символізуючи торжество революційних ідеалів. По суті, *флейта в «Червоному загоні жінок» слугує універсальним музичним інструментом, який підсилює оповідь, надаючи звуковий шар, що передає*

емоційну та тематичну сутність балету. Його використання відображає ширшу практику включення традиційних китайських музичних елементів у революційні твори, щоб резонувати з культурними почуттями аудиторії, одночасно просуваючи політичні ідеї того часу.

До складу оркестру *Haixia Suite Wang Ming* (1977) входять флейта піколо та звичайні 2 флейти. Композитор використовує інструмент різноманітно. Розкриваючи роль флейти, можна спостерігати її активну ро як в оркестровому тутті, так і яскравих соло. Так, вже у цифрі 2 звучить 6-тактове соло флейти піколо, виконується мелодія, яка характеризується поступовим рухом вниз за пентатонікою, а потім різким октавним стрибком вгору. За чотири такти до цифри 3 соло виконує перша флейта, а в цифрі 4 знову соло передається флейті піколо разом із звичайною флейтою. В цифрі 4 використовується екстремальнонизький регістр флейт – «до» першої октави. А вже в цифрі 5, навпаки, піколо та флейти грають у високому регістрі, в третій октаві, але в їх партіях звучить головна мелодія, тобто флейти виконують сольоючу функцію. В цифрі 8 флейти всі разом грають підголосок — розгорнуте арпеджіо шістнадцятими тривалостями, флейтам в даному фрагменті доручено роль акомпанементу. В цифрі 10 та 11 флейти знову виконують сольну функцію.

У II ч. (*Allegro*). Флейти разом із іншими інструментами дерев'яної та струнної групи виконують танцювальну тему. Далі проведення мелодії залишається тільки в партії перших та других скрипок та флейт (разом із піколо). В цифрі 2 звучить інша тема, яку так само проводять флейти, соло, без участі струнних, що трапляється дуже рідко в творах сучасних китайських композиторів. Цифра 3 – знову вступає оркестр *tutti*, звучить перша тема, в такому самому складі інструментів, як і на початку. В цифрі 4 флейти грають акомпанемент короткими восьмими на слабкі долі тактів, а цифра 5 в партії флейт переважно під паузами. В цифрі 6 наявні короткі прикрашення у флейт, отже, флейти виконують декоративну функцію. Цифра 7 – повторення матеріалу з цифри 2, знову флейти виконують сольну тему.

Цифра 8 є повторенням танцювальної першої теми, у викладенні *tutti*. Далі до кінця твору флейти постійно беруть участь у виконанні.

Тобто, підсумовуючи, відмітимо, що оркестрова *Haixia Suite* демонструє бажання композитора всебічно розкрити виражальний потенціал флейти, показує її можливості в різних амплуа та функціональні прояви. Флейта репрезентується як сольний інструмент, як акомпануючий, декоративний з орнаментациєю. Інструмент, який здатен втілювати різні характери музики — від пасторально-кантиленного до скерцозно-танцювального. Цікаво, що в академічній музиці зазвичай головна роль серед оркестрових інструментів відводиться першим скрипкам, а в цьому творі композитор вивів на перше місце саме флейту, доручив їй проведення всіх найважливіших тем.

2.2. Мініатюри для флейти соло та флейти з фортепіано (оригінальні та перекладення з інших інструментів)

В парадигмі жанру інструментальної закладено набуття характерності звучання інструменту. Не є виключенням і мініатюра в творчості китайських композиторів. Лі Ян вказує, що «китайським мініатюрам, що створені для флейти, притаманні такі принципи програмно-інструментального мислення: мелодійне осмислення флейти, створення кантилени як важливого художньо-виразного семантичного амплуа інструменту, а також відтворення типових образів китайського традиційного флейтового мистецтва – романтичної мрії, кохання, таємничості, краси природи та самотності. Лірико-поетичний образ флейти підкреслює домінування образно-асоціативної, картинно-мальовничої програмності над жанровою» (Лі Ян, 2024: 98). Типологізуючи програмність мініатюр китайських композиторів, Лі Ян розподіляє їх на тематичні групи: солярну (мініатюри для флейти соло Тан Мізці «Небесний шлях сонця» і «Флейта і барабан під сонцем» утворюють солярний тематичний диптих; флейтово-фортепіанна мініатюра Хуан Хувей «Промінь сонця над Тяньшанем», 1972 р.); філософську («Глибока думка» Хе Лютіна, 1937 р.;

«Вища чистота» Чжао Цзипін, 2000 р.); пастушу («Флейта пастушка» – аранжировка Лі Хаунджі; «Чабан у степу» Ляо Шенцзинь; «Сільська бамбукова флейта» Ло Сяоміна); меморіальну («Цінувати пам'ять» Ма Сіюня; «Мандрівка до Гусу» Цзянь Синвей, 1962)» (Лі Ян, 2024: 147).

Перейдемо до нашої класифікації.

Сольна мініатюра представлена небагаточисленими творами, але кожна з них є окрасою репертуару флейтиста. Серед них є такі справжні шедеври, як: «You si» для флейти соло Хе Лютін, що є першим оригінальним твором китайського композитора для флейти європейського зразка. Зрозуміло, що вона містить основні жанрово-інтонаційні стилі – традиційну пентатоніку (мелодія) та тональну гармонію, що стало сталою тенденцією у подальшому розвитку сольного репертуару. Ще один видатний твір – мініатюра «Вища чистота» Чжао Цзипін/Zhao Juping (2000 р.)¹⁰, яка презентує нову стилістику флейти ХХІ ст. Відомим є твір *Memory* Чень І (2011), який з'явився у процесі співпраці з виконавицею (твір є перекладенням зі скрипкового першоджерела). Також можна вказати на існування сюїти для флейти соло *Юньлінь і Фусінь* Ч. Чеї (вона є також у версії для фаготу, але першоджерело – для європейської флейти).

Цікавим твором в сенсі звукообразжальних можливостей є твір Тан Міцзи/ Tan Mizi *Flute and Drum under the setting sun* (Флейта і барабан під сонцем, що заходить). Гао Цінпін/Gao Qinping (Qinping, 2021) дослідив, що спочатку твір було написано для піпи (琵琶 pipa), у 1923 р. Лю Яочжан адаптував його для ансамблю (змінилась і назва – «Весняна ріка, квіткова місячна ніч»/春江花月夜/ «Spring River Flower Moon Night», саме в цій версії твір популярний в світі), потім флейтист Теммі адаптував твір для соло на флейті. Автор також наводить цікаві дані про те, що назва пісні «Flute and Drum under the Setting sun» була вперше згадана в розділі «Musical Instruments» Яо Се (1805-1864) «Research on Modern Music» під час пізньої

¹⁰ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=bkkH8tWFK1s>.

династії Цін у категорії «Zhongqu» у школі «Цзяннань Піпа Му Бу». Також є певні паралелі з існує певний зв'язок з не менш популярною п'єсою «Вечір



рибальської пісні». За дослідженням Гао Цінпін (Qinping, 2021), партитура «Флейта та барабан на заході сонця» вперше була описана Цзюй Шилінем (приблизно 1736-1826) і далі трохи змінена і розширена Ву Ваньціном (1875 р.) і тільки після цього флейтист Тан Міцзі адаптував його до сольного твору для флейти, який дотепер входить до навчального і концертного репертуару.

Флейта тут представлена настільки різнохарактерно, що дозволяє уявити дует інструментів.

Жанрова стилістика. П'єса починається з імітування флейтою звучання барабана (цьому сприяє низький регістр інструменту, чітка ритміка:



Основний розділ уособлює власне флейту звучить більш традиційно для неї. У зв'язку з назвою («схід сонця») флейті доручена плавна мелодія, яка розгортається повільно, немов «прокидається»:

На її розвитку побудовано весь центральний розділ п'єси. У процесі розвитку пейзажна семантика флейти домінує. Так, з'являються форшлагги, пасажі через весь діапазон («сонячні промені»), стрибки мелодії. Твір завершується знову імітацією барабанного дробу, немов утаємничений діалог двох інструментів вичерпується.

Основа семантичного змісту – вираження радості, щастя, свободи від споглядання на пейзаж гір та річок.

З семантичних знаків можна виокремити:

1. Меланхолія підйому на дзвіницю під час заходу сонця та «розуміння тихої насолоди вітром, місяцем, водою та хмарами» (Qinping, 2021: 65). – передано довгими тремоло, що підкреслює внутрішній спокій тих, хто піднімається на вежу і дивиться вдалину; образ «бурхливих емоцій і змішаних почуттів» передається завдяки використанню техніки «швидкої вокалізації та техніка стрибкового дихання (на стрибках у октаві)» (Qinping, 2021: 69).

2. Імітація звучання народних інструментів: дзвонів та барабана вежі Jianglelou (творчо використана техніка натискання клавіш одним пальцем без звуку), тремкі музичні фрази флейти та гомофонічна щипкова музика піпи; у вступі також використовуються багаті та яскраві характеристики звуку гри на флейті, подібного до сяо. Гао Ціньпін, досліджуючи адаптацію твору та звучання флейти, узагальнює специфічні прийоми вираження музичних образів та традиційних етнічних артефактів, звертаючи увагу на чотири основні питання: основний спосіб гри на флейті, віддзеркалення прийомів етнічних інструментів на західній флейті, створення нових технік та адаптація системи ритму. Автор зазначає, що вібрато в п'єсі вимагає використання «тремолювання другого ступеня» (при грі воно повинно бути щільним, швидким і пружним; водночас слід приділяти увагу поступовому посиленню та послабленню від далекого до близького та від близького до далекого, щоб контролювати це). Максимального «розтягування» вібрато можна досягти за рахунок «тонких варіацій гучності» (Qinping, 2021: 69). Гао Ціньпін також зауважує, що пр. гри на китайських етнічних музичних інструментах використовуються різні стилі ритму: «Етнічні духові інструменти, як правило, мають п'ятиступеневий додатковий ритм, тоді як струнні інструменти ближчі до людського голосу і можуть бути класифіковані як чистий ритм. <...> Якщо ще використовувати закон середніх величин під час гри на флейті або гучжену із п'ятиступеневим комплементарним ритмом за допомогою методу гри можуть бути деякі

помилки в точності висоти. Це також зашкодить музичній красі оригінальної пісні та зробить її ані гармонійною, ані винятковою. Це вимагає від нас практики гри в ритмі етнічних музичних інструментів, а його гаммові кольори, особливо на третій, четвертій, п'ятій і сьомій нотах, вимагають використання змін дихання для відтворення відповідного ритму» (Qinping, 2021: 70).

3. Захід сонця (причому як здалека до близького й від близького до далекого) і взагалі – величезний пейзаж вежі Jianguo – передано натисканням клавіш і довгим вібрато, які замінило звучання ноти соль. Лі Ян позначає ще один аспект музичної семантики – пов'язаний з віддзеркаленням в символах інструментів пір року (зими і весни): «У тричастинній структурі твору імпровізаційні перша і заключна частини (темпові визначення відсутні) втілюють ідею змагання зими і весни; центральна частина (Andante) постає як царювання весняної семантики, що спирається на інструменталізовану пісенну вокальність, щедро оздоблену орнаментикою (перехрещені і неперехрещені форшлаги, морденти, трелі) мелодію широкого діапазону (символізує цвітіння квітів і пташиний спів). Проникнення “зимової” семантики, спостережене на закінчення середньої частини, має епізодичний характер (ознаки драматургії вторгнення). До темброво-інтонаційного тут додається і динамічний контраст: якщо “барабанно-зимовий” динамічний спектр охоплює гранічно контрастні відтінки (від *ff* до *pp*), то “флейтово-весняний” пов'язаний з динамікою *mf* – *p*, більш властивою пісенному стилю» (Лі Ян, 2024: 110-111).

4. Пейзаж – зображення мальовничих природних краєвидів, а також, за словами Гао Цінпін «містить відчуття місячних ночей, річкових течій і скелелазіння, яке часто з'являється в поезії стародавніх літераторів» (Qinping, 2021: 69). Музичні образи вітру, місяця, води та хмар, які віддзеркалюють емоції та думки, породжені спостереженням природних пейзажів, а також уявлення про життя, існування та всесвіт.

5. Просторовість (контонування). Гао Цінпін вказує, що «зв'язок між трьома рівнями сформував естетичний ефект, який переходить від тиші до тиші, від відстані до близькості та від пейзажу до емоцій. Він повністю використовує художню красу традиційної китайської шовкової та бамбукової музики» » (Qinping, 2021: 70).

6.Алюзія на спів рибальських пісень вночі (трансцендентний образ) досягається завдяки вібрато, натискання клавiш і мелодії кодового розділу, що поступово сповільнюється, щоб створити спокійну атмосферу.

Виконавський звукообраз. Твір передбачає значний ступінь виконавської свободи. Часта зміна темпових показників. Композитором застосовано широкий спектр виразних засобів на різних рівнях – тембровому, метро-ритмічному, інтонаційному, використання мультифоників, флажолетів. Повторювана техніка (остинатність, монотонність), один звук, але з варіюванням ритмічних фігурацій, взаємодіє із виразними мелодійними фразами із багатою інтонаційною природою, різноманітними інтервалами. Музичний матеріал мелодійного (флейтового) фрагмента насичений форшлагами, мелізмами, мордентами та іншими прикрасами, що дає змогу припустити намагання композитора втілити принципи виконання на традиційних китайських флейтах. Оскільки стрій та температура китайських флейт відрізняється від європейської, за допомогою прийомів глісандо, нефіксованої звуковисотності (екмелики) Тан Міцзи створив ефект звучання на європейській флейті автентичного звучання китайських флейт. Це стосується також принципів звуковидобування та артикуляції, а також завершення звуку. Використовується також техніка подвійного стаккато, а також швидкі пасажі, як у вигляді довгих форшлагів, так і звукорядів. Регістр застосовується переважно середній, екстремально високі звуки флейти в даному творі відсутні, хоча зустрічаються звуки низького регістру – «до» та «ре» першої октави. Тональність композитором визначено як три бемоля, але тональний центр не сприймається фіксованим, зупинки не трапляються на тонічних звуках, переважає фокус на другій та сьомій ступенях.

Авторський коментар до виконання. У п'єсі «Flute and Drum under the Setting sun» під флейтою розуміється різновид хіао, хоча може використовуватись і ді. З прийомів найчастіше використовується натискання клавіш та дихання.

Структура твору являє собою контрастно-складену форму з 5 розділів: Вступ (cadenza)–Adante (тема1, тема2)–variation– кода (cadenza), яким відповідають темпові позначення «вільно– повільно–середнє–швидко– вільно».

На початковій фразі варто використовувати «keystrokes» для імітації барабану (просто бити, не треба вдихати повітря). Удари пальцями повинні бути сильними, артикульованими.

Для імітації звуку сяо можна використати «сres.», «dim.» та довгу trill (від повільного до швидкого темпу). Буква «v» позначає «keystrokes», позначка «+» –keystroke плюс видих, буква «o» – overtone аплікатура. Fermate варто розуміти як довгу паузу, щоб яскраво почати наступну тему:



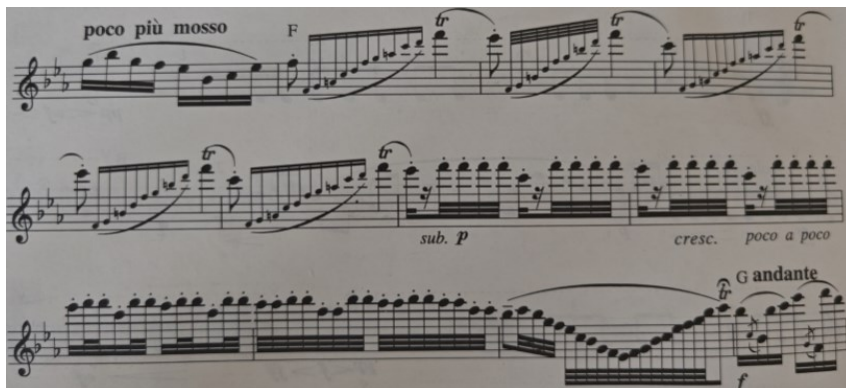
Коли перша та друга теми представлені послідовно, до мелодії гри на флейті додається багато нот, що відомо як «техніка повторення» («редуплікації», та за визначенням Гао Ціньпін, та широко використовуваного «обертального звуку» – візерунку на флейті та сяо (Qinping, 2021: 69), що робить звучання флейти більш яскравим і насиченим, а також має характеристику «вокальної порожнини» (там само), яка дуже схожа на звуковий ефект сяо.



Для виконання теми розділу Adante варто вчити спочатку без форшлагів, додавати їх після вивчення.

Важливо для створення різноманіття орнаментики демонструвати різницю між форшлагами та короткою trill.

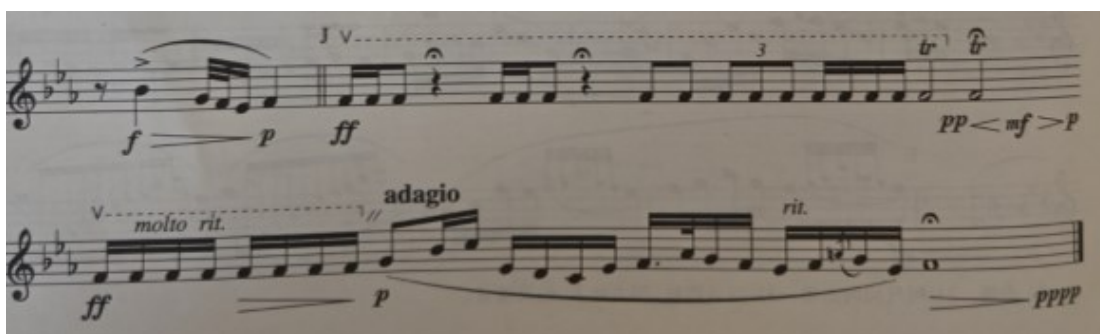
Звук heqі імітує вищипування піпи, його не можна грати язиком, слід уникати розмиття звуку.



У розділі Variation при виконанні на Legato пасажів, потребується швидкість та точність. На стакато (фраза рухається до

першої долі) пропонується використовувати склад «tuku».

У прикінцевій Каденції потребується подовжити лінію (немов сонце сідає). При грі особливу увагу слід приділяти амплітуді зміни сили і слабкості, а на останньому Fermate звук має бути довгим, тому потребується довге дихання (звучання треба поступово послаблювати і максимально подовжувати).



Під час виконання в цілому слід звертати увагу на багат шаровість мелодії, а акцент робити на чистому інтонуванні та зігранні різноманітних нот угору та вниз спритними та потужними пальцями.

Твір *Memory* Чен І¹¹ є перекладенням зі скрипкової версії (прем'єра відбулась у виконанні Чень Сі, яка працювала над ним разом з композиторкою). Його основна семантична ідея (пам'ять) викликана смертю колеги. Ідея пам'яті перекликається к відчуттям глибокого суму.

¹¹ Запис за посиланням: [UA UA0238 6980509499 6 1920x1080 CT01 PR17 P0033 PM01 C0001 T0303 VR01 2024 07 08 \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=UAUA0238698050949961920x1080CT01PR17P0033PM01C0001T0303VR0120240708)

Програмність твору є доволі опосередкованою. Найбільше важливим для нашої концепції є те, що композиторка взагалі розуміє програмність досить абстраговано (не дивлячись на те, що багато її творів мають програмні назви). Відтак п'єса напрацьовує «чистий» інструменталізм (хоча авторка у коментарях згадує кантонський діалект, який покладено в основу мелодики та рецитації).

Характеризуючи один з відносно нових творів для флейти соло – «Вища чистота» Чжао Цзипіна (2000 р.) – Лі Ян зазначає: «Флейтова мініатюра, базована на принципі контрасту, уявляє собою складну тричастинну репризну форму, де I ч. – *Drammatico ad libitum* (функція прелюдії), II ч. – *Cantando* (у простій двочастинній формі, кожна з частин котрої базована на новому тематичному матеріалі), III ч. – скорочена реприза *Drammatico ad libitum*. Між *Cantando* і репризним проведенням *Drammatico* композитор розташовує сполучну частину, базовану на розвиткові другого тематичного сегменту I частини. I і III частини п'єси повільні, імпровізаційні (без тактових розподілів), що дозволяє тлумачити їх як, відповідно, прелюдію і постлюдію. На відміну від експансивного *Drammatico*, *Cantando* розпівне, йому характерний вільний виклад матеріалу» (Лі Ян, 2024: 122).

З творів для флейти соло звернемось ще до одного прикладу – двочастинної сюїти *Юньлінь і Фусінь* Ч. Чеї (Chai Changning), написаної у 2012 р. Як вказує сам автор в дисертаційній роботі, присвяченій дізі (Chai Changning, 2013), сюїта складається з двох частин: 1. *Andante* – Меланхолія пам'яті предків (присвячено його бабусі та дідусю). 2. *Allegretto Vivace* – *The Heavenly Celebration*. «Одна з важливих цілей, – пише Ч. Чеї, полягала в тому, щоб продемонструвати, що сучасна європейська флейта (насправді всі європейські сучасні інструменти) повинна вміти правильно грати китайську музику та мати можливість зрозуміти стиль. У партитурі я ретельно включив усі деталі орнаментів та мелізмів, тому що під час виконання китайської музики недостатньо просто грати “голі” ноти. Я сподіваюся, що ця музика

буде використана як приклад, який допоможе музикантам краще зрозуміти, що робити під час виконання китайської музики» (Chai Changning, 2013: 204).

Чільне місце в жанровій системі китайської флейтової музики займають твори для флейти з фортепіано (як перекладення з інших інструментів, так і оригінальні).

Thinking Quietly («Тихий роздум») для флейти з фортепіано Хе Лютин/He Luting – презентує такий різновид програмності, як філософсько-емоційна.

Мелодія твору походить з чудової пісні Ву району Усі на півдні ріки Янцзи. Створення мелодії пов'язують з оперою Цзяньнань (Huangmei Opera), що має особливості ладового строю (мінор Цзяньнань). У п'єсі Хе Лютина також вдало поєднані специфічні риси національного та європейського мислення, що віддзеркалює основні засади його творчості. Відомо, що він, будучи не тільки відомим композитором, ще й педагогом, музикознавцем залучав до своїх фортепіанних, вокальних творів поліфонію, яку спів ставляв з китайським народним мелосом.

Жанр можна позначити як мініатюра-роздум. Щодо програмного змісту мініатюри, то зокрема, Лі Ян вважає, що тут, «на кшталт живопису, втілено принцип рухомого пейзажу – гірської панорами, смисл котрої вибудовується у картині-роздумі» (Лі Ян, 2024: 116).

Форма твору віддзеркалює взаємозв'язок з китайською оперою і складається з двох розділів (другий є варіантом тематизму першого), які перемежаються двома каденціями флейти: A+cadenza+A1+cadenza2. За словами Лі Ян, «Фактором формування фрагментарної композиції у п'єсі Хе Лютина постають паузи у партії флейти, що відділяють одну мелодію від іншої, розподіляючи твір на відносно завершені мелодичні фрагменти. Мелодії слідує одна за одною, подібно гірським вершинам, розподіленим лише 117 повітрям; музичні споглядання відділяються одне від одного диханням споглядача (флейтиста). У китайському пейзажі незаповненість більшої частини аркушу означає відображення концепції порожнечі (шунья)

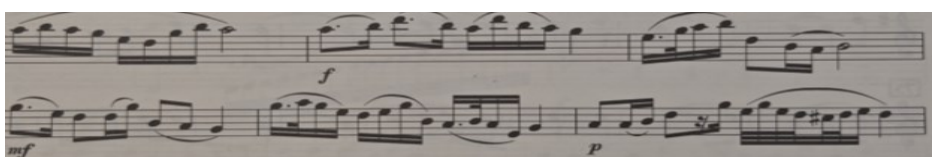
або небуття як вищої реальності. У п'єсі для флейти Хе Лютіна, як і в китайському живописі і поезії, безмовність стає способом виразу невимовного Вічного світу, втіленого у гірському пейзажі» (Лі Ян, 2024: 116-117).

Жанрова стилістика. Твір починається у повільному темпі *Adagio tranquillo* (= 58). Загальна тональність соль мажор, але стилістичне письмо багатьох композиторів характеризується закінченнями фраз на терцовому або квінтовому тоні. Мініатюра *Thinking Quietly* не є виключенням. Також в якості важливої стилістичної риси композитора слід вказати наявність пунктирного ритму. Ритмічна фігурація восьма з крапкою та шістнадцята або шістнадцята з крапкою та тридцять друга містяться майже в кожному такті переважно на першій та третій долях. В такті 24 партія флейти із середнього регістру переходить до високого, звучить основна тема октавою вище. За цим проведенням, в такті 30 починається каденція флейти. Каденція демонструє, по-перше, функціональні прояви (риса) академічної каденції західноєвропейських творів, а саме: віртуозність, що полягає у використанні різних штрихів, швидкі пасажі стаккато, незвичні інтервали в пасажах, які незручно виконувати через особливості аплікатури пальців. Також незручність виникає через незвичність до виконання дрібних тривалостей у швидкому темпі не за гаммами (звукорядами) та не в послідовності арпеджіо. Оскільки зазначені вище прийоми відпрацьовуються виконавцями з раннього віку, незвичайне розташування інтервалів в пасажах потребує більшої виконавської уваги під час опанування твору. По-друге, каденція в *Thinking Quietly* відтворює награвання пастухів та буколічний настрій за допомогою різноманітних виразних засобів: трелі, «розгойдування» ритму шляхом поступового прискорення виконання одного звуку, плавні рухливі пасажі в низхідному напрямі, що викладено секундами тощо. Каденція також розташована перед репризою, й виконує функцію логічного центру твору, є кульмінацією. З такту 31 починається реприза, основна тема твору проводиться без змін

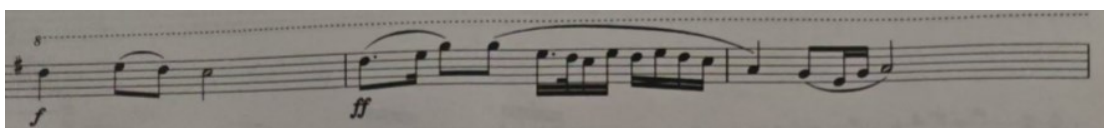
після чотиритактового вступу фортепіано (як і на початку). Завершується твір ще однією каденцією (такт 60), що за набором виразних засобів схожа на попередню. Останній звук, який є тонічним, приводить слухача до стану рівноваги.

Авторський виконавський коментар.

Найважливіше в цьому творі – виразити та відтворити стиль музики Цзяньнань. Зокрема, це увиразнюється в звучанні флейти – вона має звучати як чжу ді чи сяо. У розділі А використано середній регістр, тому більше звучання схоже на сяо:



У фрагменті з позначкою «8va» флейта має звучати гучно й відтак – схоже на чжу ді:

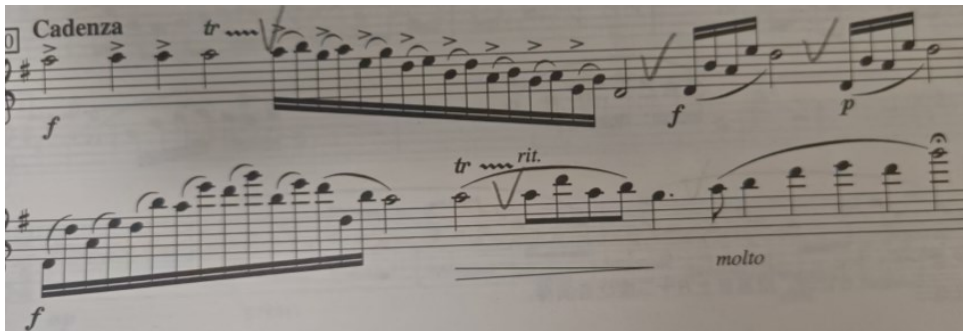


Дві Каденції різні по стилістиці, що викликано їхніми функціями: серединною (1) та заключною (2). У Каденції 1 доволі рухливий темп, при цьому чверть має гратись дуже чітко (треба використовувати верхню частину язика, щоб забезпечити ясність звукоутворення).

Cadenza 1:



Cadenza2, на наш погляд, більш емоційна, що увиразнено в стилістиці. Функціонально вона відтворює відчуття закінчення, розсосередження і у побудованні фрази важливим є дихання :



Для нашої систематизації значення цього твору – виокремлення семантики роздуму і філософського споглядання у відтворенні тембросимвола флейти в китайській творчості.

В жанрово-стильовій системі флейтової музики Китаю важливими є *перекладення* з інших інструментів (вже було наведено п'єсу «Флейта і барабан на заході сонця», адаптованої для флейти соло зі звучання піпи, але її існування вже давно закріпилось саме у виконанні флейти соло). Є саме аранжування вокальних творів, а є власне інструментальні перекладення (з фортепіано, китайської флейти, гуджена, є перекладення оркестрових творів в ансамблевій і навпаки, тощо).

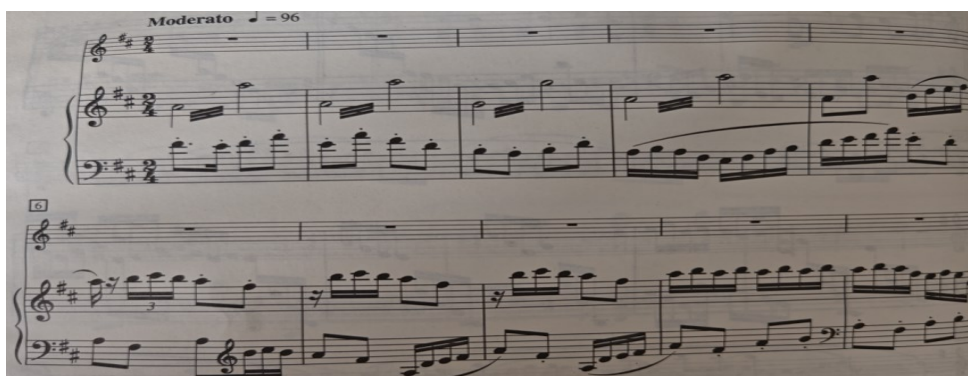
Твір *Shepherd boy piccolo* (Хе Люйтін/ Не Лутінг – композитор, аранжувальник – Лі Хуанчжі Li Huanzhi) спочатку було написано для фортепіано (1934). Композитор експериментував з фортепіано у сенсі імітації на інструменті звучання чжу ді. При перекладенні для флейти Лі Хуанчжі традиційно поєднав китайсько-європейську культуру.

Флейта вступає в такті 11 та проводить тему – фразу на 4 такти, пентатонічну, з пунктирним ритмом. Тональність ре мажор, фраза закінчується на «ля» – п'ятій ступені. Фраза звучить 2 рази, а далі характер музичного матеріалу змінюється та звучать восьмі рівні, на стаккато, патерн починається з квати, закінчується терцією. Такт 59 – зміна тональності на

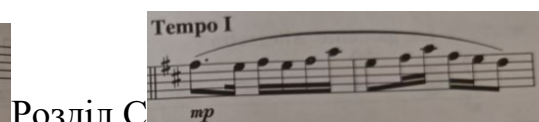
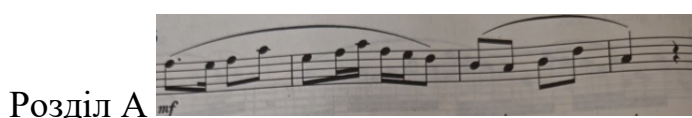
три дієза, ритм змінюється, тепер замість восьми звучить тріоль шістнадцятих та восьма. Такт 75 – повернення основної тональності, звучить тема, але змінена, ускладнена, восьмі перетворилися на шістнадцяті. Елементи варіаційності. З такту 95 підвищується регістр, партія флейти звучить більш яскраво. Партія фортепіано несе не лише функцію акомпанементу, але й виконує повноправну функцію інструмента, що змагається з флейтою. Яскраво виражена ансамблева злагодженість (дует). Фрази розподілені у чергуванні та перегукуванні між флейтою та фортепіано.

Темброосимвол – звучання бамбукової флейти. Композитор зобразив пастуха, який пасе скот та грає на чжу ді.

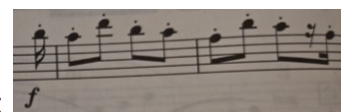
За формою твір доволі струнко дотримується тричастинності (АВС), хоча при аранжуванні Лі Хуаньчжі додав акомпанемент для фортепіано та вступ (1-10 такт):



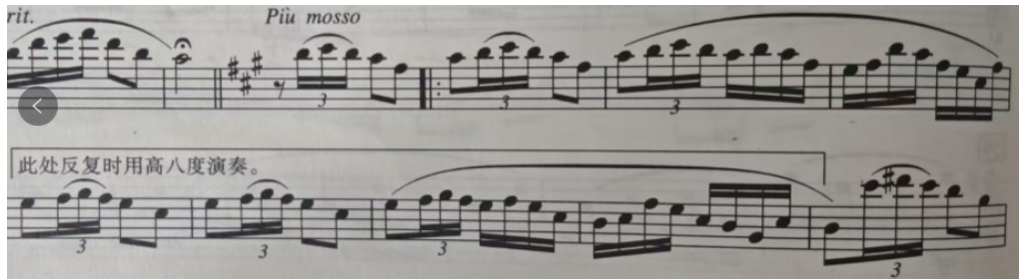
Авторський виконавський коментар. Перша й дуже важлива складова виконавського звукообразу – власне звук, бо треба відтворити звук бамбукової флейти чжу ді, що особливо потребується для почakovих тактів розділів А і С:



Також алюзія на звучання пастушої флейти створюється завдяки короткому staccato (використовується склад «tu»):



У розділі В (*rit. piu mosso*) змінюється ритмічна структура, що є важливим для фразування (рух до першої долі, з урахуванням довгих *legato*):



На наш погляд, головним у цьому творі є створення абсолютно зримих образів і картин – пастух, хлопчик, бусол, ріка, звук чжу ді. Все це викликає емоції, й таким чином семантична концепція містить водночас і картинну, й емоційну програмність.

З наведених аналітичних описів зрозуміло, що власне дуже розгорнута та деталізована пейзажна, а інколи навіть – узагальнено-сюжетна програмність виявляється найбільш притаманною для програмних творів для флейти китайських композиторів. І пейзаж або жанрова сцена (згідно національній філософії) завжди є відображенням настроїв, емоцій, думок.

Це яскраво відчувається у наступній п'єсі для флейти і фортепіано – «*Singing in a fishing boat in the dusk*» Лі Гочен/ Li Guoquan (в оригіналі написаної для гуджена).

Основний *семантичний код* пов'язаний з пісенністю (навіть баркарольністю) як ознакою поетичної *лірики*. Домінує тематика пастухів, пасторальності, спів птахів, звуки природи (віртуозні пасажі на пентатоніці, трелі, форшлагги).

За структурою мініатюру можна умовно поділити на 5 розділів, в кожному з яких відбувається маленька екскурсія за жанрами – танець, пісня, пастуші награвання, імітація звуків природи. Можна провести паралель із європейським жанром баркарולי – пісні весляра, що корелює з назвою.

Жанрова стилістика. Основна тональність – ре мажор. Після невеликого двотактового фортепіанного вступу вільно та імпровізаційно звучить флейта. З т. 6 починається власне виклад основної теми пісні:



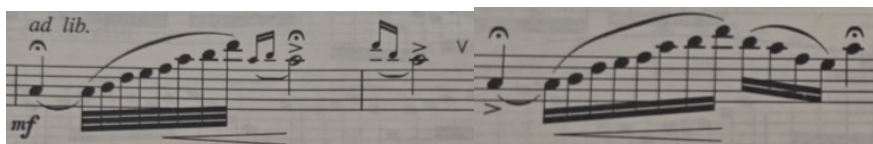
Подальший розвиток побудовано на варіюванні основної мелодії (композитор дещо збільшує темп, видозмінює ритмічну структуру). Наступний розділ (2/4) – «жанрова варіація» на основну тему (основні інтонації представлені у більш рухливому темпі та з іншим фортепіанним супроводом, що повністю змінює її характер, він набуває живих, танцювальних рис):



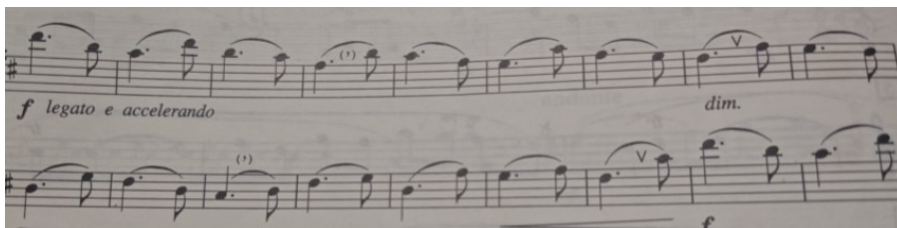
В кінці п'єси тема пісні звучить ще більш ніжно та світло.

Авторський виконавський коментар. Пісенність, яка домінує у творі зумовлює важливість такого засобу музичної виразності, як дихання (тут превалюють довгі фрази на legato). Зазвичай такі фрази зустрічаються в китайських творах у повільних темпах (як і в *Singing in a fishing boat in the dusk*). Серед дихальних вправ можна порекомендувати схажі на вивчення творів В.А. Моцарта або *adagio* Й.С. Баха.

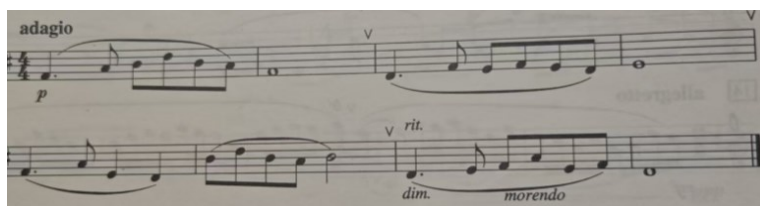
Наприклад, у фразі, наведеній нижче, кожна *fermate* має бути вільною та довгою. Тут не можна взяти дихання посеред звучання, тому його треба підготувати перед ферматою:



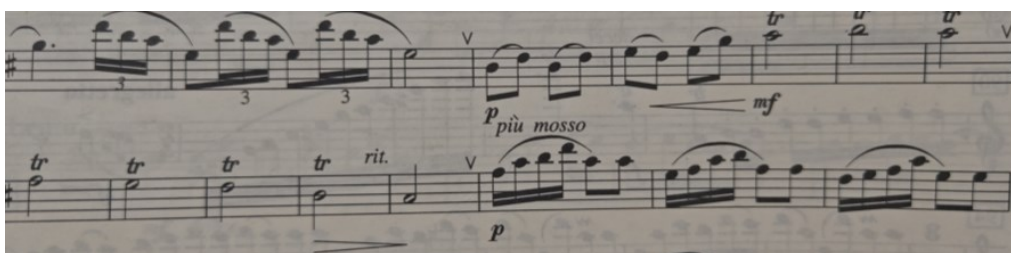
У наступному прикладі (*allegro molto*) складність складає legato e *accelerando* й тому на малюнку є мітка де треба взяти дихання (між двома звуками, не перериваючи ліги, що є важливим, як і формування руху завжди до першої долі).



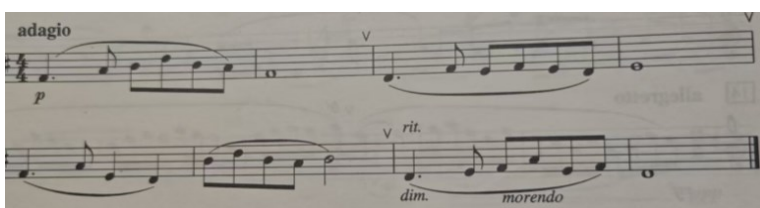
У заключному розділі повертається пісенність, хоча у фразах вже немає фермат. За відчуттям – йде немов нічний спокій, тому потрібно утримувати звук на *pianissimo* та довгому диханні.



Важливою у виконавській стилістиці цього твору є trill. Наприклад, у наступному фрагменті для виконання таких трелей важливо, щоб пальці рухались швидко (для цього є спеціальні вправи на кожний звук)

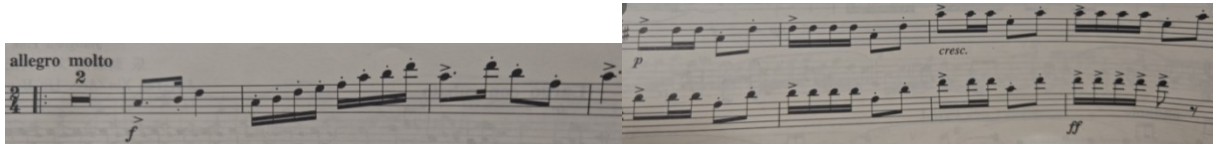


З огляду на те, що у творі є алюзія на традиційну китайську музику для флейти, важливо відпрацювати рух від повільного до швидкого та звучання від слабкого до сильного (це наслідування старовинним пісням). До речі, для старовинних пісень важливішим є якість звуку, тому в цій п'єсі вібрато має використовуватись помірно і традиційно (збільшення амплітуди при емоційному підйомі, зменшення – при спаді). В наступному прикладі (останні такти твору) варто робити Vibrato з більшим відкриттям гортані та уповільнюючи звук, щоб наслідувати звучання Сяо:



І ще один важливий прийом, який складає жанрову семантику твору –

staccato. У наступних двох фрагментах з розділу *allegro molto* у групуванні на 4 треба використовувати склади tu ku.



Як помітно, у різних творах тембросимвол китайської флейти є засадничим для складання стилістичної системи, навіть якщо твір пишеться для іншого інструменту. В цьому сенсі цікаво проаналізувати перекладення власне з національного інструменту на європейський.

Вельми показовими для характерності флейти в музиці китайських композиторів є «The spring in the Pamirs» Цзін Фунцай/*Jin Fuzai* та Ле Цуфун/*Le Zufeng* (перекладення з китайської флейти).

Перший розділ – *Largo con rubato* – емпієнтовий вступ, який одразу занурює слухача у буколічну атмосферу. Тактові риси у творі відсутні, спостерігається каденційний принцип музикування. Далі з'являється тактовий розмір 7/8, нерівномірний, непарний. Тема танцювальна, темп швидкий, характер етнічний, неєвропейський. В такті 50 відбувається зміна розміру на 2/4, темп теж змінюється на *Allegro*. Ритмічні угруповання прості – восьмі та шістнадцяті. Такт 98 виступає як технічна кульмінація. Партія флейти демонструє віртуозні арпеджіо, залучено весь діапазон інструмента. Повторювані звуки квартолей шістнадцятих в швидкому темпі передбачають застосування виконавської техніки подвійної артикуляції (подвійне стаккато). Кульмінація в творі досягається не лише збільшенням динамічного нюансу, але й підвищенням регістру (такти 189-195); в третій октаві звучить ритм, що повторюється від різних звуків (секвенційний принцип). Перша восьма нота на початку кожного такту має виконуватися з мордентом. Секвенція рухається вниз. Такт 196 демонструє різку зміну регістрів, стрибок на 2 октави вниз, і потім поступовий рух вгору квартолей шістнадцятих. Закінчується твір на «ля» третьої октави, яке може трактуватись або як тоніка ля мінору або шоста ступінь до мажору.

Заершуючи підрозділ, присвяченій мініатюрі, додамо, що жанр п'єси для флейти з фортепіано є доволі розповсюдженим. Виникають нові й нові твори (наприклад, під час ковіду у 2021 р. відбувся доволі цікава онлайн-прем'єра *The Cowboy's Flute Duet* для флейти пікколо та фортепіано Цзін Та. Композитори не так часто, але вдаються до створення циклічних форм. Зокрема, можна назвати сюїту для флейти і фортепіано *Flute Moji* (2019) Цзін Та, яка в цілому наслідує європейську традицію контрасту, що спрацьовує на всіх рівнях (жанру, тональності, структури тощо).

В цілому проведений вибірковий та оглядовий аналіз мініатюр (соло, з фортепіано, оригінальних та перекладень) дає змогу підтвердити стабільність складеного флейтового темброобразу, який розвивається та ускладнюється у творах, які зазнали впливів інших жанрих коннотацій – фантазійності, поемності, рапсодичності. Саме такі твори є об'єктом уваги наступного підрозділу.

2.3. Великі жанри концертного типу та жанровий синтез

В китайській музиці для флейти, з огляду на виконавську специфіку музикування, доволі розповсюдженими є твори, в яких спостерігається жанровий синтез, що впливає на їхні структурні, формотворчі особливості. Перш за все, такі п'єси носять ознаки концертності, що увиразнюється в масштабі і наявності структур типу каденцій, а також – фантазійності, що зумовлює використання змішаних чи контрастно-складених форм.

Один з найвідоміших прикладів – «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань»¹²/«*The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains*» Хуан Хувей/Huang Hu Wei для флейти та фортепіано – блискучий програмний твір, який відображає красу, велич і культурне значення гір Тянь-Шань у Китаї. Сучасний китайський композитор Хуан Хувей, відомий своєю здатністю поєднувати традиційні китайські елементи із західними оркестровими техніками, створив цей його, щоб втілити образи та дух гір Тянь-Шань,

¹² Є переклад «Сонячні промені на горі Тянь Шань».

регіону, багатого культурною спадщиною та природною пишнотою. Хуан Хувей є видатною постаттю сучасного китайського академічного музичного мистецтва, його творчість має тісний зв'язок з китайським фольклором та історичним контекстом розвитку флейти. Твір є яскравим взірцем композиторського стилю Хуан Хувей, який передбачає поєднання традиційних китайських музичних ідіом з сучасною західноєвропейською академічною сферою музикування. Гори Тянь-Шань, розташовані в Сінцзян-Уйгурському автономному районі, є символом природної краси та культурного розмаїття регіону. Протягом століть ці гори оспівувалися в китайській літературі, мистецтві та музиці.

За жанром це *п'єса рапсодійного типу*, що зумовлює особливості формотворення – це зліто-контрастна двочастинна форма зі вступом і складним кодовим розділом (у II ч. наявні декілька основних контрастних розділів).

Основний *флейтовий звукоцимвол* твору можна співвіднести з національної «музикою кольору» (music of color), за визначенням Kan Lei, Wenmo (2020), а саме – специфічним тембром. Авторка також вказує, що твір було написано під час подорожі Хуан Хувей до Сінцзяна для збору духових інструментів (на замовлення виконавця на флейті Чжана Хунцзюня) і, по суті, інкрустував стилі регіону Сінцзян у власну партитуру. Спочатку було написано флейтове соло «Пісня гір Тянь-Шань», яке пізніше розвинулось до грандіозних масштабів, у вираженні у творі-рапсодії «The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains». Твір містить багаті жанрові картинки, наприклад, сцену святкування врожаю жителями північно-західних прикордонних районів, а також сповнений щирих емоцій та розмаїтих образів, юнацьких та енергійних ритмів. Гармонічно використано мажорно-мінорну систему (ре мажор, ре-мінор, ля-мінор). Kan Lei Wenmo особливо підкреслює, «кольорові» функції гармонії, які пов'язані із програмним задумом, й тонку регуляцію, використання різних технік «для посилення кольорних ефектів твору» (зокрема – модуляція і відчуття «відстані та

близькості» створює «сильний колірний контраст між кожним музичним сегментом» (Kan Lei Wenmo, 2020: 129).

Жанрова структура. Твір починається із вступу фортепіано. Насамперед привертає увагу яскраве вступ фортепіано, що зображає схід сонця (фігурації у висхідному русі), після яких на тремоло фортепіано вступає флейта:



Весь перший розділ (до вступу A-dur) музичними засобами немов малює картину сходу (Додаток А, №6). На наш погляд, діалог флейти та фортепіано будується насамперед на інтонаційній опозиції пасажів одного інструменту та пісенності тематизму іншого.

Розвиток теми призводить до кульмінації, вираженої традиційними засобами – залученням високого регістру флейти, ущільненням фактури у фортепіано, почастішанням ритму. Весь перший розділ цієї контрастно-складової форми завершується віртуозною каденцією флейти, яка є переходом до другого, більш рухливого розділу.

Другий розділ (*allegro giocondo*, 2/4) танцювального характеру та побудований на контрасті рухів (пасажі в партії фортепіано) (Додаток А, №7).

У розділі «cantabile» рух заспокоюється. Загалом для цієї п'єси характерні досить часті та різкі зміни настрою, що характеризуються зміною тематизму, фактури, специфікою ансамблевої взаємодії інструментів, жанровістю, ритмікою. Тим не менш, домінантою семантичного ряду твору є все ж таки звукообразність. У Коді (Додаток А, №8) обидва інструменти поглинає вихор швидкого руху та кружляння. Твір закінчується на радісній мажорній ноті.

Жанрово виконавська стилістика. Твір «The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains» починається, як і багато інших творів китайських

сучасних композиторів, де залучено європейську флейту, з «ембієнтового» вступу *Lento grandioso ad libitum* (D-dur). Спочатку вступає фортепіано, у вільному викладенні, нотний текст умовно розподілено на такти. Далі флейта виконує різні мелодійні патерни, із зупинками на витриманих звуках, у вільному темпі, а далі слідує основний розділ у чотиридольному розмірі та тональності ля мажор. Хоча композитор прописує тональні знаки, слід враховувати, що основний музичний матеріал подано у пентатонічному письмі та його різновидах, отже явне мажорне чи мінорне тяжіння в творах сучасних китайських композиторів трапляються рідко. Пентатоніка, яка є центральною для більшої частини китайської народної музики, формує основу музичного матеріалу. Ритм відіграє вирішальну роль у передачі динамізму та енергії гір Тянь-Шань у композиції Хуан Хувей. Твір включає жваві та синкоповані ритми, що може відсилати до традиційної уйгурської танцювальної музики (такт 37, такт 74-78, 86, 90, 102). Ці ритми особливо часто зустрічаються у швидкому розділі. Повільний перший розділ може представляти моменти благоговіння та роздумів, споглядання гір, тоді як швидкий розділ зображає хвилювання та енергію життя в регіоні Тянь-Шань. Композитор використовує яскраві динамічні контрасти для досягнення ефекту мінливості, з раптовими переходами від фортіссімо до делікатних, майже прошепотілих пасажів. Цей контраст може відображати взаємодію світла й тіні на горах, а також зміни погоди та часу доби. За формою твір складається з двох основних розділів, перший повільний, і другий швидкий. Програмні елементи в творі «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» представлені наступним чином: сонячне світло виступає як мотив: восьма з крапкою та шістнадцята і потім квартоль шістнадцятих (такти 4 та 5). Цей мотив є повторюваним у всьому творі, як у повільному, так і у швидкому розділах, з'являється в різних конфігураціях. У швидкому другому розділі цей мотив ускладнюється й музичний матеріал набуває яскравої віртуозності. В творі також присутнє зображення пейзажу: різні за характером розділи твору можуть зображати особливості гір Тянь-Шань. Наприклад, повільний

розділ може представляти широкі, широкі краєвиди, тоді як активний швидкий та ритмічний другий розділ може викликати жваву атмосферу місцевий народних гулянь.

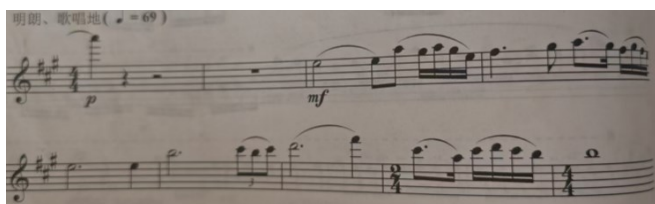
Авторський виконавський коментар. За структурою у творі є наступні розділи – вступ, частини, позначені різними темпами, каденція та кода. Два розділи містять вільну ритміку, що має надихнути виконавця на імпровізаційність мислення (віднайти власний ритм).

Зі складностей відмітимо перш за все звук. Так, на початках показано схід сонця:



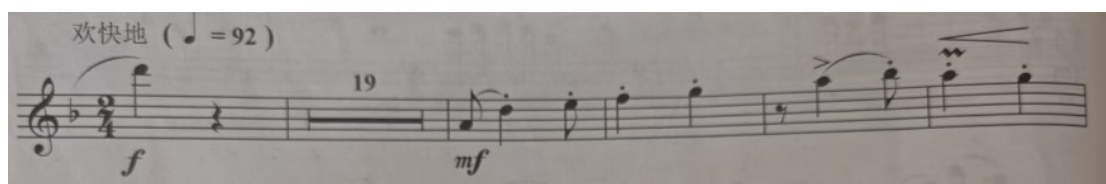
Тому звук не має бути занадто «темним». Тут слід віднайти баланс з природнім яскравим тембром флейти. Ще варто звернути увагу на звук *cis*, який на флейті може звучати фальшиво й низько. Тому варто трохи підняти губи догори.

Після переходу до теми (за «сюжетом» – сонце вже зійшло) звук потребується більш яскравий, широкий:

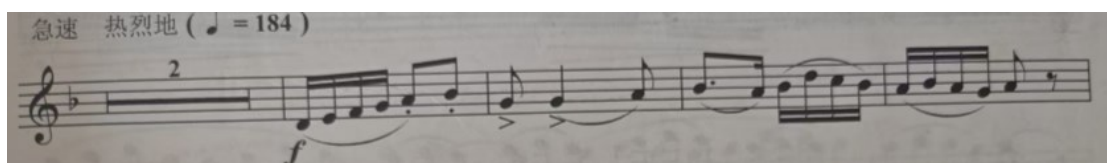


Для цього треба відкрити гортань та створювати звучання ближче до її задньої стінки.

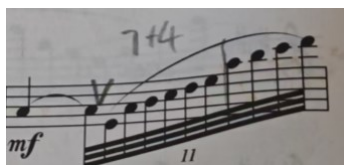
У розділі Moderato(=92) звук має бути трохи утаємниченим (на кшталт національного стилю сінцзяну).



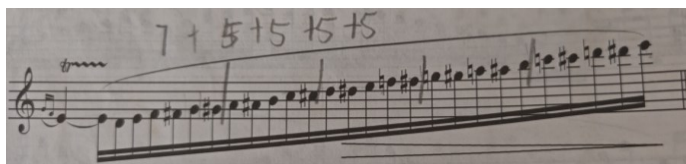
Останній розділ – Prestissimo (=184) – найскладніший, потребує швидкості, гнучкості пальців, а початковий низький звук – широкого дихання.



У творі є ще декілька складних місць. Зокрема у вступі у висхідному пасажі на 11 звуків спочатку взяти дихання і потім розділити пасаж на 7 нот +4:

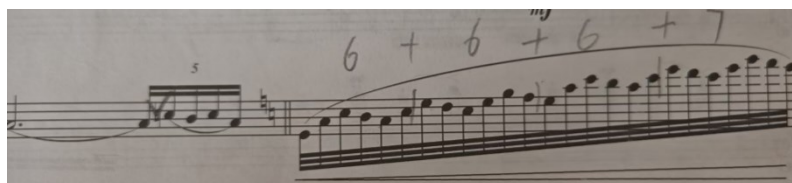


У пасажі з 27 нот наша пропозиція – використати розділити на структури 7+5+5+5+5 і обов'язково виконувати вправи на виконання хроматизмів.

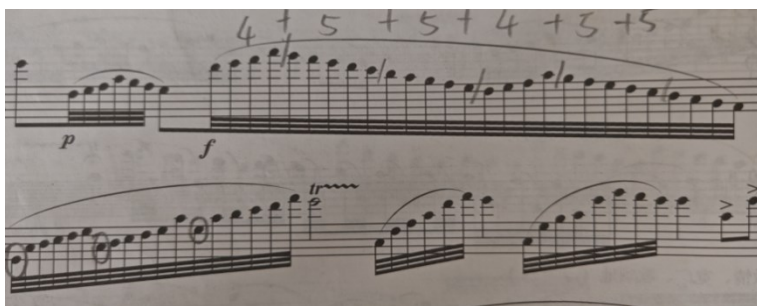


Взагалі твір є чудовим прикладом використання так званих «вокальних» прийомів флейти (Kan Lei Wenmo поділяє їх на одиночні, подвійні та потрійні. Авторка зазначає, що «у швидкісних і стрімких частинах музики ми в основному використовуємо окремі ноти, які створюють сильний звуковий тиск, як щипковий удар скрипки, причому кожна нота є еластичною» (Kan Lei Wenmo, 2020: 130).

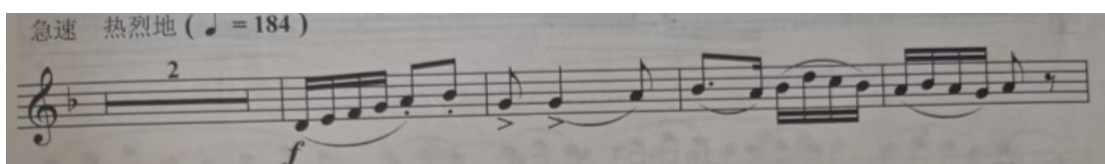
В каденції варто спочатку взяти дихання перед квітноллю, а потім розділити пасаж на структури: 6+6+6+7 звуків до *fermate*.



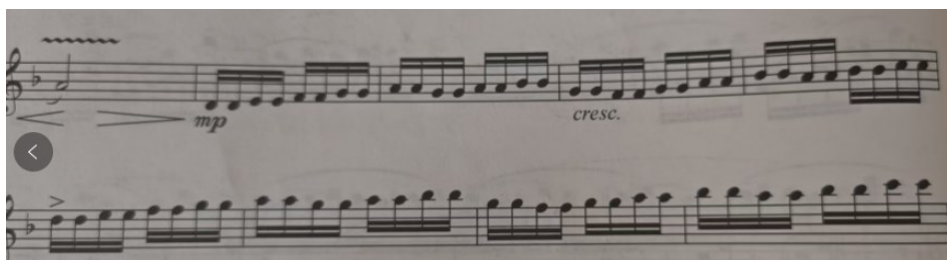
В каденції є ще більш складний і довгий пасаж: тут потребується після ріано взяти дихання і потім виконувати фрагментами-структурами: 4+5+5+5, 4+5+5 два рази.



У розділі *Prestissimo* варто звернути увагу на співставлення *legato*, *staccato*, *forte*



В наведеному нижче фрагменті партитури аплікатура флейти доволі незручна, і автор дослідження пропонує використовувати «overtone»-аплікатуру.



Також у коді з'являється «double staccato», для виконання котрого варто використовувати вправи на «tu ku» (не тільки на «tu»).

Отже, підсумуємо: яскраві образи твору в поєднанні з його різноманітними виразними засобами роблять його привабливим як для китайської, так і для міжнародної аудиторії. Це твір, який не лише демонструє красу гір Тянь-Шань, але й підкреслює універсальність музики як засобу комунікації людини із природним і культурним середовищем. Твір «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» є важливим взірцем демонстрації здатності музики передавати красу світу природи та глибоких зв'язки між культурою, історією та навколишнім середовищем.

Поемний принцип покладено в основу «On the Grassland of Inner Mongolia» Dai Hongwei, капричіо «Empty Fortress Strategy» (2019) і «Rice,

Tone Poem» (2019, прем'єра 2020) Цзін Та, «Поєми для двох танцівників, флейти та фортепіано» Хуан Анлуня.

«*On the Grassland of Inner Mongolia*» композитора Dai Hongwei – твір, який пов'язаний з образами просторого і спокійного ландшафту Монголії. В аспекті культурно-історичного контексту варто звернути увагу на те, що Монголія є регіоном, що відомий своїми величезними пасовищами та кочовою культурою. Музика Монголії часто відображає природну красу регіону, спосіб життя його людей і їхній духовний зв'язок із землею.

Цей твір глибоко вкорінений у традиції музичної культури регіону, але представлений крізь призму сучасної музики західноєвропейської академічної традиції, що робить його яскравим взірцем композиції, де має місце взаємодія елементів традиційної китайської музики та композиційних технік сучасної академічної сфери музикування. Тональності визначені умовно, на слух складно визначити, мажорний або мінорний нахил, оскільки загальна база – пентатоніка. Структура твору: цифри 1-24 перший розділ, тональність сі мінор, цифра 25 – 47 розділ 2 *santabile*, тональність змінюється на фа-дієз мінор, такти 48 – 72 – третій розділ, де відбувається зміна темпу та характеру музичного матеріалу, *Allegro*. Такти 73 – 82 -це перехідний фрагмент перед заключним останнім розділом, представляє собою програвання партії акомпанементу, в той час, як в партії флейти гра відсутня. Заключний розділ повертає слухача до висхідного темпу та тональності першого розділу. Звучить основна тема твору, але у зміненому вигляді, із доданими дрібними тривалостями, мордентами на перших звуках угруповань шістнадцятих, причому ці угруповання викладено не лише в парних, але й в непарних сполученнях. Швидкі пасажі, що засновані на пентатонічних звукорядах, в даному розділі виконуються без супроводу, композитор включив у кінець твору елементи віртуозної каденції, що апелює до традицій академічного західноєвропейського музикування, зокрема, віртуозних жанрів, таких як концерт або фантазія.

Твір «On the Grassland of Inner Mongolia» – твір із яскраво вираженими програмними елементами. Композитор звертається до таких образів, як звук вітру, що віє по рівнинах, галоп коней (Розділ 3) або спів кочівників (Розділ 2). Ці елементи допомагають створити яскравий уявний образ середовища простору монгольських луків. В музичному матеріалі твору композитором втілено низку емоцій, від спокійних і споглядальних до жвавих і святкових. Цей широкий емоційний діапазон відображає «подвійну природу» монгольського ландшафту, який, з одного боку є місцем спокою, а з іншого - простором для динамічної людської діяльності.

В *стилістичному* письмі Dai Hongwei відчувається глибокий вплив монгольського народного мелодизму. Ці мелодії, як правило, прості за фразопобудовою, ліричні та засновані на пентатонічному звукоряді. Рух мелодій зазвичай плавний, без використання широких інтервалів та різких регістрових змін. Незважаючи на те, що мелодійна лінія в партії флейти здебільшого має пентатонічну базу, гармонічна мова фортепіанного акомпанементу спирається на західну академічну акордову послідовність. Показовим фрагментом є такти 66-72 в Розділі 3 (Allegro), де в партії фортепіано в правій руці виконуються короткі акорди тоніки, домінанти та субдомінанти мі-мінора, а в лівій – хвилебодібний пентатонічний звукоряд, що викладено в октаву, отже в фактурному плані також спостерігається кульмінація. Водночас із цим, флейта грає ритмічні патерни, де має місце так звана техніка «прихованої поліфонії», що можна відтворити на одноголосному інструменті, коли один голос представлений у перших нотах квартолей шістнадцятих, а другий голос – в останніх трьох нотах цих квартолей. Ритмічна складова твору відіграє вирішальну роль у передачі відчуття руху та спокою, що характеризує монгольський пейзаж. Dai Hongwei використовує контрастні ритмічні фігурації, з метою втілення різних аспектів пейзажу. Наприклад, рівномірний ритм восьмих тривалостей, або крупні тривалості половинні та чверті до того ж викладені в легатному штриху в другому розділі (Cantabile) може символізувати величезні відкриті

простори луків, та кантиленність, що зображує спів представників кочевих монгольських племен. Більш швидка, активна, нерегулярна метрика може зображати жваву діяльність кочового народу або рух коней рівнинами. При цьому, пунктирний ритм, що часто використовується китайськими композиторами в контексті західноєвропейської ідіоми, відсутній. В творі також протиставляються монофонічні та поліфонічні текстури, це створює динамічний контраст між простотою та складністю, що відображає не лише багатогранність монгольського ландшафту, але й сутність східного філософського концепту єдності протилежностей.

Авторський виконавський коментар. Виконання «On the Grassland of Inner Mongolia» вимагає не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння культурного контексту та виражальної інтенції композитора. По-перше, від виконавців очікується відкритість та готовність до інтерпретації: вони мусять бути чутливими до культурних посилань у творі, розуміючи, як збалансувати традиційні елементи з сучасними. Це включає в себе усвідомлення того, як підкреслити тонкі ритмічні нюанси, зробити акценти на певних інтонаціях, розрахування виконавського дихання на тривалі фрази тощо. Стосовно конкретних технічних вимог твору можна вказати наявність швидких пасажів шістнадцятих, що базуються на пентатонічному звукоряді та виконуються з різними комбінаціями інтервалів, незвичних для здобувачів освіти західноєвропейської ідіоми.

«On the Grassland of Inner Mongolia» композитора Dai Hongwei – майстерний твір, в якому поєднуються традиційні і інноваційні музичні елементи. Багатий лексичний інтонаційний словник твору, плавні ритми, різноманітні текстури, прикрашення та програмний зміст поєднуються, щоб створити потужний музичний наратив. Це значний внесок у світ сучасної академічної сфери музикування, що репрезентовано як свідчення універсальності музичного мислення.

Капрічіо *The Empty City Rhymes* для флейти і фортепіано Цзін Та (2019).

Задум пов'язується композитором з історією «Empty fort strategy» Ло Гуаньчжун/ Luo Guanzhong з «Romance of the Three Kingdoms» «Порожній форт». Основна ідея цієї відомої китайської військової стратегії заснована на законі зворотної психології (заставити ворога думати, що в місті повно пасток і засідок, змусити його відступити, хоча місто порожнє).

Твір демонструє контрастність функцій обох інструментів. Композитор дійсно прагне втілити конкретну програму – показати холонокровність музиканта, який грає у порожньому місті, і войовничість, агресивність армії, яка стоїть біля міста.

Твір починається зі вступу партії фортепіано у рівномірному чотиридольному розмірі¹³. Фортепіано виконує тему, спокійну, (темп Moderato) засновану на пентатонічному звукоряді. Фактично solo фортепіано повільно малює місце подій – красиве місто, оточене горами. В партії фортепіано багато басових звуків і хроматизмів.

По мірі наближення вступу флейти, в партії фортепіано посилюється рух до кульмінації, зростає динаміка та фактура стає більш щільною. Перед самим вступом флейти насичений матеріал акомпанементу обривається і після короткої паузи вступає флейта. Її мелодія також заснована на пентатонічному звукоряді, буколичного характеру, з форшлагами, мелізмами та прикрасами. Ритмічна складова характеризується плавністю. Згодом зі вступом флейти інструменти уособлюються немов у двох основних персонажів (Zhu geliang and Si mayi).

З 3.10 (час на відеозаписі) характер музичного матеріалу змінюється: прискорюється темп, в партії флейти ускладнюються ритмічні малюнки, додаються дрібні тривалості (тріолі шістнадцятих). З'являється нова тема, яка демонструє віртуозний компонент, танцювальність, тоді як у попередньому розділі флейта проявляла себе в пасторальному семантичному амплуа. Також спостерігається більш чітке вираження мінорного та мажорного нахилів, гра

¹³ Капрічіо проаналізовано за записом – у виконанні Цзін Та.

«світла» та «тіні», які композитор застосовує згідно ідіомі музики західноєвропейської академічної традиції.

На 4. 15 танцювально-віртуозний фрагмент в партії флейти закінчується і звучить фортепіанний програш. Після цього знову вступає флейта, і проводить ще один новий скерцозний епізод. Темп помірний, флейті притаманна чіткість дотримання ритму (що часто є загостреним, пунктирним) та чіткість артикуляції. Звучання флейти і фортепіано переплітаються (автор намагався передати протистояння у серцях героїв цієї історії).

6.00 – проводиться знову пасторальний епізод, в якому домінує опора на пентатонічний звукоряд.

7.18. – звучить соло фортепіано, в партії флейти паузи. Відчувається яскраво виражений мінорний нахил. 7.30 – вступає флейта, виконує швидкі пасажі триолями шістнадцятих, за хроматизмом штрихом легато. Виконавець тонко реагує на зміну динамічних нюансів. За характером цей розділ також представляє собою скерцо. В даному розділі можна зустріти різноманітні виконавські труднощі на флейті: швидкі пасажі різними інтервалами, по-війне стаккато, раптові регістрові переходи, фрулато. 8.30 — в партії флейти звучить трансформована тема-скерцо, що викладено із синкопами, з акцентами на слабких долях тактів. Тобто, вся тема «зміщена» на одну долю вперед. На 9.00 звучить кульмінація твору– високий регістр у флейти, динаміка *ff*, після кульмінації — різке припинення звучання, коротка пауза. В 9.22 звучить повтор пасторальної теми з першого розділу. Після кульмінаційного епізоду в партії флейти з'являються чітка пульсація чвертними тривалостями в басу. А з 11.20 слідує повторення матеріалу вступу фортепіано (реприза). За ним звучить пасторальна тема флейти, що веде до заспокійливого завершення твору. Поступово музика має ставати тихішою (немов закінчилось сердечнем протистояння). В кінці твору відтворено кінець цієї історії – Simaui полишає порожнє місто з своєю

армією. Залишаються тільки звуки Guqin та краса, яка є навколо (довгий звук в кінці).

Взагалі в цьому творі варто відзначити особливе відношення композитора до тонального центру. Він може чітко прслуховуватись (мажор та мінор), а може бути визначеним нечітко. Також пасторальні фрагменти композитор подає у пентатонічному проведенні, а віртуозні – в тональній ідіомі західноєвропейської академічної традиції.

Згідно внутрішнього «сюжету» формотворення п'єси є доволі вільним – це контрастно-складена форма фантазійного типу. Ознаки концертності п'єси зумовлені її масштабністю та презентацією різних амплуа інструменту, хоча підпорядкованість функційній та рольовій контрастності між інструментами все ж накладають ознаки саме п'єси.

«Поема для двох танцівників, флейти та фортепіано» Хуан Анлуня

Цань Чжінвен (Zhangjingwen, 2024) вказує, що Хуан Анлунь надихнувся піснями, які збирав у трьох провінціях на півночі Китаю, причому пісні містили як дуже довгі, так й вкрай короткі мелодичні структури, багато стрибків (ознака стилістики гірського району), з точки зору ладо тональності – семиступенність (що відрізняється від характеристик багатьох регіональних народних пісень Китаю). Написана під впливом культури провінцій фортепіанна п'єса «30 маленьких пісень з Північного Китаю» передбачалась для дуетного танцю, у якому грають флейта та фортепіано. Взагалі дуетний танець – специфічна форма танцювальної вистави, де двоє людей доповнюють один одного на контрасті. «Він може бути структурно завершеним і самостійним танцювальним твором, – пише Чжан Цзінвен, – а може бути складовою частиною великих танцювальних драм і танців. У давні часи поезія могла прославляти божеств і молитися про сприятливі погодні умови, виражати емоції через декорації та окреслювати внутрішні почуття любові, ненависті та конфліктів, а також могла стати середовищем для всіх внутрішніх емоцій. Поезія – це текст, просякнутий образами, і Хуан Анлунь

доповнив ці образи музикою та інтегрував їх у танець, таким чином представивши глядачам сценічну дію, пронизану яскраво вираженим *китайським етнічним стилем* (курсив наш – В.Ю.)» (Zhangjingwen, 2024: 3).

Флейтовий тембросимвол. Ця робота була створена під час подальшого навчання Хуан Аньлуня за кордоном з метою передати суть «танцю» та «поезії» через поєднання (синтез, злиття) фортепіано та флейти. Композитор, без сумніву, прагне наслідувати тембр традиційного китайського інструменту, флейти, використовуючи західні інструменти, і поєднує традиційні китайські народні музичні стилі із західними композиційними техніками.

Жанрова стилістика. Початок з соло флейти в темпі *Andante* = 60. Фортепіано дає лише розгорнутий акорд, після чого проводиться розгорнута каденція в партії флейти. Кількісні форшлагги, зупинки на довгих звуках, «кружляння» навколо звуків низького регістру (після прикрашень мелодія повертається до звуку «фа» першої октави) дозволяють віднести цей музичний матеріал до буколичного (пастуші награвання). Тактовий розмір каденції флейти варіюється між 4/4 та 5/4. Після трелі у флейти вступає фортепіано й виконує низхідний пасаж, який викладено чистими квінтами, як в правій, так і в лівій руці.

Важливо звернути увагу на ансамблеву взаємодію між флейтою та фортепіано. В тих фрагментах, коли на першому плані виступає флейта як віртуозний інструмент, фортепіано супроводжує її витриманими акордовими звуками, або взагалі флейта звучить соло, як каденція. А у фрагментах, де флейта грає широкі ритмічні малюнки, кантиленні теми, або витримані звуки, віртуозна партія з'яляється у фортепіано. Можна також спостерігати передавання мелодичного матеріалу з партії одного до іншого інструмента, тобто є дуже органічний ансамблевий сплав. Тим не менш, флейта трактується композитором як сольний інструмент, про що свідчить наявність двох розгорнутих каденцій. Щодо ладоінтонаційної складової варто звернути увагу, що композитор застосовує як пентатонічний звукоряд, так і

хроматичні гами, європейську мажорно-мінорну систему. Також можна виявити ознаки концертності, що їх заклав композитор: між фортепіано та флейтою в деяких епізодах відбувається «змагання» – як протиставлення соло – *tutti*.

У жанрі п'єси (мініатюри або творів концертного, поемного типу) зустрічаються твори різної стилістики, що презентують як сталу, так й нову образність (яка частіше закладена у програмній назві). Це твори «Ніч квітів» Ян Сяочжуна, «Чабан біля степу» Ляо Шенцзін; «Сільська бамбукова флейта» Ло Сяоміна; «Цінувати пам'ять» Ма Сіюня; «Мандрівка до Гусу» Цзянь Сінвей (1962), «Таємнича флейта» Дін Шанде (1984); «Спогади» Чень Цзюйкуя (1986); «Він Сюе» Хан Ланкуя (1987); «Небесна дитина інь» Чжао Сяо (1989); «Танення снігу» і «Солдат» Чень Сяо (1989, 1990), а також твори, в яких домінує авангардові стилістика – «Збираючи квіти лотоса вздовж берега річки» Ло Чжунжуна (поява твору привернула зацікавленість китайських композиторів можливостями поєднання пентатоніки та серії) та ін.

В процесі складання жанрово-стильової системи флейтової музики китайських композиторів та для подальшої презентації флейтового тембросимволу, важливими є зміни, які спостерігаються в умовах більш складного концептуального жанру, яким є соната, до аналізу окремих зразків якого ми й переходимо в наступному підрозділі.

2.4 Сонатний жанр у творчості Цзін Та

Композитор, флейтист і педагог Цзін Та (Jin Ta) – одна з найбільш помітних особистостей музичного мистецтва сучасного Китаю. Він народився 1972 року, зараз є головним флейтистом Сінгапурського симфонічного оркестру та професором флейти в Шанхайській консерваторії. Його навчання проходило як в Пекіні, так й в Мічиганському університеті, Бостоні, в Музичній консерваторії Нової Англії, тож, можна ствердно сказати, що в його творчості синтезовано найкращі традиції Сходу і Заходу.

Цзін Та активно виступає, гастролює, викладає, виховуючи нове покоління музикантів протягом двадцяти років. Це дало змогу у 2019 р. ініціювати перший фестиваль флейти в Китаї та успішно організувати й провести перший і другий Зимові фестивалі флейти в Сямень. Увесь творчий шлях музиканта підкорений доволі амбітній меті – заснувати потужну китайську флейтову школу та розвивати її, щоб вона стала не менш відомою, ніж італійська спільнота флейтистів у ХІХ столітті та французька флейтова школа на початку ХХ.

Поза сумнівом, що як виконавець Цзін Та входить до плеяди найкращих флейтистів світу. Його організаторська, викладацька та педагогічна діяльність не заважає йому писати й композиторські твори, перші з яких з'явилися, до речі, ще в ранньому віці. Попри те, що він не вважає себе професійним композитором і є автором невеликого корпусу опусів, однак він невпинно розвивається і всі твори є затребуваними молодими музикантами, звучать в процесі навчання, в медіа, на концертах, звідки формулюються позиції актуальності вивчення його сонатної творчості.

Творчість Цзін Та вже отримала певний інтерес з боку музикознавців. Так, найбільш цікавим є дослідження Юанчжу Чена (Yuanzhu Chen, 2022), в якому міститься доволі детальний аналіз двох флейтових сонат, а також – інтерв'ю з композитором (китайською та в адаптації англійською), що дає змогу почути авторський голос та рефлексії щодо власної діяльності, мрій та планів. У дисертації Лі Ян (Лі Ян, 2024) коротко аналізується Соната №1, соната №2 ще не ставала об'єктом музикознавчого дослідження. Отже, основне завдання цього підрозділу – обґрунтування жанрово-стильових орієнтирів сонатної творчості Цзіна Та в контексті глобальних трансформаційних процесів розвитку сучасного світового флейтового мистецтва.

Перші взірці творів крупних форм з'явилися лише нещодавно, в останній третині ХХ ст. (здебільшого, як було викладено вище, твори великих форм для флейти – рапсодії, концерти, сонати – явище поодинокі).

У порівнянні з процесом розвитку китайської фортепіанної сонати, який триває вже майже століття, першій сонаті для флейти і фортепіано у китайському музичному мистецтві лише 6 років. Лі Ян також проводить цікаву паралель між розвитком жанру Сонатини для флейти та Сонатини для фортепіано. Перший твір у жанрі Сонатини для флейти і фортепіано в контексті китайської музичної культури з'явився саме в такий історичний період, коли фортепіанна Сонатина вже пройшла початковий та кульмінаційний етапи свого еволюційного процесу і знаходилася на етапі стагнації, тобто «втратила актуальність» (Лі Ян, 2024 : 78). З іншого боку, як слушно зазначає Лі Ян, «у флейтово-фортепіанних сонатині і сонаті відбулося чи не найголовніше досягнення у сфері китайського музичного мистецтва, обумовлене конкретизацією і оформленням авторського визначення жанрового імені» (Лі Ян, 2024 : 168). Таким чином, поява творів крупної форми у флейтовому мистецтві Китаю – відносно молоде явище, що тільки починає набирати оберти та має величезний потенціал.

Звідси поява двох сонат для флейти Цзін Та є непересічною подією.

Стосовно композиторського стилю митця варто наголосити, що у всіх інтерв'ю Цзін Та неодноразово підкреслював, що не є професійним композитором: «Музику я став створювати, щоб залишити після себе помітний слід. <...> В мене ніколи не було професійних занять, я композитор-самоучка. Тому що не хочу мати ніяких меж , наприклад, щодо того, яку форму використати, або яку клавішу тримати і як довго. Моє завдання – створювати музику, яку я б сам хотів би грати» (Chen, 2022 : 67).

Нагадаємо, що у творчості Цзін Та можна вирізнити чотири вагомні твори (що є опублікованими), серед яких, окрім двох Сонат (перша – оп.3; друга – Монгольська соната для флейти та фортепіано, оп. 6/ Mongol Sonata for Flute and Piano, Оп. 6), є П'єси на біс для флейти, оп. 1 (Encore Pieces) та «Пісня про кохання Kang Ding» (Kang Ding love song). Тобто починав композитор традиційно – з написання жанрових мініатюр. Ю.Чень наводить також список неопублікованих творів, прем'єри яких вже відбулись зокрема онлайн

(Chen, 2022 : 65-66) на різних майданчиках, платформах, студіях звукозапису. Основною рисою всіх творів композитора можна позначити полістилістичність та багатство фактури.

Звернемось до аналітичних спостережень щодо однієї з перших флейтових сонат – Сонати №1 ор.3 Цзін Та, написаної у 2018 році, з точки зору традицій та новацій.

Перш за все, варто зазначити, що композитор використовує елементи стилістики, укорінені у західноєвропейській та американській музиці. Перша і третя частини містять джазові та латиноамериканські компоненти, такі як анакруза, синкопування, структура виклик-та-відповідь, вампи та імпровізація. Форма і фактура нав'язані відомою сонатою для флейти Франсіса Пуленка (1958). Тому техніка виконання сонати №.1 Цзін Та є відносно складною для академічних флейтистів, які не навчалися джазовим і латинським стилям виконання. Написані імпровізації дають змогу виконавцю грати у джазовій манері, хоча в різних інтерв'ю Цзін Та зауважував, що цей твір є доволі консервативним і не використовує складних ритмів. Композитор дотримується традиційних ритмічних патернів, таких як шістнадцяті ноти та тріолі. Крім того, він використовує привабливі джазові та поп-мелодії, що вплинуло на неабияку популярність цього твору серед слухачів та виконавців. Хоча, за думкою, автора, його стиль, хоча й є чимось новим для класичного флейтиста, все ж «доволі консервативний, з традиційними ритмічними малюнками (16-таплюс 8-ка). У справжньому джазі ритм більш вільний, з великою кількістю імпровізацій виконавця, і цю свободу складно передати традиційними позначеннями. Тому, я думаю, – зазначає композитор, – не зважаючи на те, що це звучить трохи інакше, ніж традиційні сонати, все одно звучить консервативно» (Chen, 2022 : 68)

Перша частина – *Vivace* – написана в традиційній сонатній формі з двома основними темати ГП і ПП, але з елементами монотематизму, розробкою, репризою і кодою. Її задум виник у Джин Та ще під час навчання в США і, за словами самого музиканта, основна музична ідея доволі довго

трималась в його уяві (зокрема, він розповідає про це в інтерв'ю Flute And Music Academy на YouTube). В інтерв'ю Ю.Чен автор зізнається, що створює музику за фортепіано, яким володіє доволі гарно, навчившись «в ранньому віці від матері» (Chen, 2022 : 68), але конкретної історії не має, все виходило доволі спонтанно. За думкою композитора, головний акцент в будь-якій його композиції – яскрава мелодія. «Велика частина китайської музики схожа на китайський традиційний живопис. Важливо залишити певний простір на картині або в музиці до аудиторії, щоб створити відчуття порожнечі, з якої з'являється мелодія» (там само). Лі Ян звертає увагу, що Джин Та використав у I частині «початкову інтонацію ліричної теми одного з найвідоміших творів Дж. Россіні – увертюри до опери “Сорока-злодійка”. Діставши пересемантизації і переінтонування, інтонація, тим не менш, залишається впізнаваною в контексті I частини» (Лі Ян, 2024 : 171).

Тема I (головна партія) вводиться флейтою з другої половини такту 4 до першої половини такту 8. Друга тема також представлена флейтою в тт. 85-88. Перший перехід від експозиції до розробки досить масштабний, триває 31 такт. Є багато шістнадцятих тривалостей та технічних викликів у всіх регістрах для флейти. Наприклад, у партії флейти в тактах 71-72 пасаж шістнадцятих нот охоплює три октави діапазону флейти, щоб створити віртуозний, джазовий ефект. Крім того, композитор широко використовує техніку модифікованих акордів (одночасне виконання двох акордів). На погляд Джин Та, такі гармонії привертають увагу слухачів, тому він використовує модифіковані акорди, а також нонакорди. Наприклад, у такті 20 акорди до-мажор і ре-мінор написані один над одним. У тактах 93-94 у партії фортепіано записаний нонакорд акорд мі мажор. Усі ці композиційні методи мають на меті створити відчуття джазовості та імпульсивності, а також запропонувати слухачам класичної музики освіжаючий слуховий досвід. Перша частина викладена в розмірі 4/4, причому темп, позначений чвертю, дорівнює 145. Ритмічно Цзін Та використовує анакрузу, синкопи та ритми сальси, щоб надати сильного джазового відтінку. Риса анакрузи можна

знайти всюди в цій частині. Синкопи використовуються протягом усієї частини. У такті 37 синкопований грув у лівій руці партії фортепіано створює джазовий грув для тривалого переходу. У тактах 53-56 партії флейти використовується ритмічна схема сальси (цей ритм часто можна почути як басову лінію в сальсі). Сальса – це комбінація складних і взаємопов'язаних ритмів, яка поєднує в собі елементи кубинських і західноафриканських ритмів. Зазвичай він формується різними інструментами, які грають різні комбінації ритмічних остинатних фігурацій. Ритм сальси, часто в подвійному метрі, комбінація «3+2» або «2+3». У такті 53 Цзін Та використав половину партії, яка є «3» ритму сальси в нижньому голосі партії фортепіано. У тому ж такті 53 ритм флейти називається ритмом «Монтуно»¹⁴. Поєднання ритму монтуно та ритму клайв – те, що створює унікальність, традиційно відому як ритми сальси. Характерний ритмічний малюнок (одна восьма нота плюс дві шістнадцяті ноти в партії лівої руки фортепіано в такті 63) з'являється протягом усієї частини як ритмічний моноблок. Композитор використовує арпеджію, модальну імпровізацію, схему «питання і відповідь», секвенції та повторювані патерни. У партії флейти в такті 62 є арпеджію, засноване на септакорді сі-мажор, що спускається вниз і прикрашається верхніми нотами півтонів. У партії фортепіано в такті 76 у верхньому голосі фактури звучить арпеджію домінантного акорду та тоні сі-бемоль – різновид арпеджію, який часто зустрічається в цій частині. Модальні імпровізації з фігурою закликів та відповіді між флейтою та фортепіано також часто зустрічаються у всій частині. Наприклад, звукоряд із шістнадцяти нот починається в партії фортепіано в такті 117. Відгук флейти подібного імпровізаційного ходу з'являється в такті 118. Послідовності зустрічаються в багатьох місцях. Наприклад, у тактах 21-28 партія флейти має послідовність із чотирьох тактів, щоб наблизити музичне висловлювання до кульмінації в такті 33. Відчуття латиноамериканського джазу триває протягом всієї частини. Повторювані візерунки орнаментики є ще одним важливим прийомом у

¹⁴ Montuno –імпровізаційний рефрен сольного інструмента або вокаліста в музиці сальси.

джазовій композиції, який представлений у цій частині. Наприклад, у такті 31, повторювана фігура на флейті в останніх трьох ударах у поєднанні з акцентами та крещендо чудово підкреслює джазову стилістику, яка панує у Сонаті.

Друга частина – *Adagio Cantabile es-moll* – має тричастинну форму зі вступом і кодою. За словами композитора, це була остання частина, яку він написав у цій сонаті. За його словами, її скорботні настрої викликані тайфуном у тайваньському Гаосюні: «Коли я був у пастці в готелі, мої думки стрибали туди-сюди між меланхолією, спогадами, і надією» (Chen, 2022 : 69). У цій частині Джин Та використовує мінорну тональність, щоб висловити меланхолію, і мажорну тональність, щоб відтворити відчуття надії. Розмір 3/4, позначка темпу: чверть дорівнює 70, але темп стає швидшим в темі II, чверть дорівнює 78. Після каденції матеріал повертається до темпу *primo* та повторюється тема I. Назва цієї частини, *Adagio cantabile*, передбачає перевагу штриха *legato* та каниленні широкі фрази. Фразування вкладається в три-чотири такти. Наприклад, тема I починається в партії флейти в такті 9. Це чотиритактна фраза. Тема II, яка починається з такту 37, є фразою з трьох тактів. Цзін Та використовує вісім тактів у партії фортепіано, щоб створити почуття меланхолії у тональності мі-бемоль мінор. Флейта з'являється в такті 9 з такою ж динамікою в нюансі *pp*. У такті 37 яскравий соль мажор відчувається дещо раптовим. Джин Та вказував в інтерв'ю, що ця партія була раптовим абстрагуванням його розуму від смутку, зображенням блакитного неба, сонячного світла за тайфуном, а також щасливих і важких часів його навчання в США. Особливістю цієї частини є те, що партії флейти і фортепіано є рівнозначними, рівноправними. Експозицію обох тем виконує флейта, потім фортепіано повторює їх у тому самому регістрі. Наприклад, тема I починається в партії флейти з такту 9 і триває 16 тактів. Фортепіано заявляє тему I у такті 25 до такту 36. Те саме стосується теми II (середня частина три частинної форми), яка починається з флейти у такті 49, а фортепіано переходить у такт 65. Цікавою особливістю форми частини є

розділ Каденції (перед репризою), в якому флейта виявляє імпровізаційність, зазвичай притаманну цьому розділу форми. Тема I повертається як варіація у такті 79, що зображує відчуття відлуння експозиції. Це також повертає глядачів у реальність штормової погоди. Після переходу в ля-мажор (такти 97-107) кода повторює тему I, починаючи з такту 108. Частина завершується низхідним патерном на флейті в тональності мі-бемоль мінор (за словами композитора, кінець має створити певне відчуття мари, туману та дощу, ніби спогади зникають).

3 частина – Allegro, 4/4 – навіяна відчуттями від кінних перегонів та карнавалу після цього, що традиційно проводяться в італійському місті Сієна. Частина яскрава та весела, жвава та змагальна, тому таким несподіваним контрастом звучить трохи сентиментальна тема в т.72 (Chen, 2022 : 31). Композитор обирає сонатну форму, хоча співставлення тематизму відрізняється від 1 частини. На початку темп позначений пунктирною четвертною нотою, що дорівнює 130 (тема I). Повільніший темп починається з такту 72 (Тема II, чвертна нота дорівнює 90). У III частині використовується двотактове фразування (зокрема у партії флейти, починаючи з такту 1 – двотактова фраза). Тема II у партії флейти в такті 74 явно є фразою з двох тактів. Коротші фрази допомагають створити рух вперед, який добре вписується у створення напруженої атмосфери свята. Відмінною рисою третьої частини є низка повторюваних латинських ритмічних патернів для створення відчуття «штовхання» вперед під час змагальних перегонів. У джазовій музиці існує термін, який називається «vamp»¹⁵. Це також відноситься до терміну «ostinato», музичного зразка послідовного повторюваного музичного малюнка з мелодією, яку легко запам'ятати. Джин Та послідовно застосовує цю техніку в партії фортепіано. Прикладом є повторюваний ритмічний патерн у лівій руці фортепіанної партії, починаючи

¹⁵ Вамп — «короткий уривок, простий за ритмом і гармонією, який виконується для підготовки до виступу соліста», а також «у джаз-року, латино-джазі та інших поєднаннях джазу та популярної музики, і особливо в модальному джазі цілий твір може бути заснований на послідовності відкритих вампів» (Deane, Grove Music Online, 2022).

з такту 11. Зберігаючи ритмічний патерн, композитор часто змінює реєстр фортепіанної партії, підлаштовуючись під рухливу верхню мелодію, яку виконує флейта. Це дуже відрізняється від традиційного вампу, який не змінює висоту. Але, нагадаємо, що композитор-самоучка завжди шукає змін у традиціях, не дотримуючись їх повною мірою, а йдучи за власною фантазією (Chen, 2022 : 34). Це пояснює, чому вамп у нижньому голосі фортепіано змінюється відповідно до верхньої мелодії. Крім того, у цій частині Джин Та поєднує плавну блюзову гамму з ритмом вампа. Наприклад, починаючи з такту 44, у лівій руці фортепіано ре-мінорна гамма блюзу поєднується з послідовністю вампу. Порівняно з попереднім уривком з пунктирними восьмими, восьмими і шістнадцятими нотами, безперервні шістнадцяті ноти більш інтенсивні, піднімають атмосферу алегро на вищий рівень. І для флейти, і для фортепіано цей рух є технічно та ритмічно складним. У партії флейти, наприклад у тактах 26-27, швидкі ноти другої та третьої октави вимагають значної підтримки дихання та чіткості. Партія фортепіано насичена джазовими поліритмічними пасажами. Наприклад, починаючи з такту 143, складна комбінація геміоли між двома руками ставить складне технічне завдання перед піаністом. Подібно до першої частини, між флейтою та фортепіано є багато пасажів, які імітують один одного. Наприклад, початкові чотири такти виконуються флейтою, переходячи до фортепіано в такті 5. Інший приклад у такті 25, де фортепіано переймає мелодію від флейти. Дуже цікавим компонентом є те, що як у 25-му такті першої частини, так і в третій частині, партія флейти виступає як джазова імпровізація над основною мелодією, яку виконує фортепіано.

Соната №2 – Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6 (2019) – тричастинний програмний цикл (кожна з частин має окрему назву).

Частина перша – Grassland. Композитор має за мету втілити образи монгольських луків, простору, ландшафту. Починається в Tempo comodo e grandioso, повільному темпі, чверть дорівнює 70 ударів, тактовий розмір 4/4.

Спочатку фортепіано проводить шеститактовий вступ, музичний матеріал поступово розвивається з одного звуку і з кожним тактом додаються звуки, інтервали складаються в акорди мелодія має низхідний напрям, фактура стає щільнішою. В такті 7 вступає флейта і звучить основна тема частини. Вона триває 16 тактів, і характеризується різноплановою ритмічною структурою, в темі присутні як рівномірні ритмічні фігурації, так і синкопи, заліговані ноти, пунктирний ритм тощо. В інтонаційному плані в темі переважають ходи на квінти, сексти та септими, завдяки чому тема сприймається виразною та рельєфною. Широкі інтервали звучать у русі вгору, після чого слідує більш плавний поступовий рух вниз. В партії акомпанементу фортепіано під час проведення теми флейти звучать рівномірні тріолі, що створює атмосферу спокою (колискова?). В такті 22 темп прискорюється та з'являється новий музичний матеріал, більш жвавий, активний, насичений угрупованнями шістнадцятих в різних комбінаціях – тріолі, квінтолі, секстолі. Такі різноманітні ритми постійно тримають слухача у стані непередбачуваності, роблять музичний матеріал змінюваним, нефіксованим, «текучим». Такт 42 демонструє повну зміну характеру викладення, темп зростає до 125 ударів, в партії флейти відбувається чергування повторюваного ритмічного патерну восьмої та двох шістнадцятих (хоча й від різних звуків), та плавних швидких пасажів, що виконуються штрихом легато. Зміни відбуваються також у регістрі флейти, звучання переходить переважно до третьої октави. Описаний вище епізод має ознаки віртуозності, енергійний та швидкий. Можливо, композитор зображає в ньому сцену монгольського полювання, імітуючи скакання коней та швидких дій мисливців-кочевників на широких просторових ландшафтах. В такті 59 проводиться нова кантиленна тема, що містить широкі інтервальні переходи та викладена більш крупними тривалостями – чвертями та половинними. А з такту 74 музичний матеріал знову набуває рухливості, в партії флейти виконуються елементи «прихованого двоголосся», коли змінюються перші ноти з квартольного патерну шістнадцятих (і утворюють один, «перший» голос), а інші три ноти

залишаються на місці, утворюючи «другий голос». Такт 92 – звучить знову тема восьмої та дві 16. Такти 103, 104 – в партії флейти звучить довга послідовність октавних ходів, що вважається однією з виконавських труднощів. Важливу роль у визначенні характеру музики відіграють авторські позначки: *vigoroso*, *violentemente*, *animato*, *espressivo* тощо. Епізод набуває активності та ще більшої віртуозності, якщо у попередніх розділах в темах переважав пентатонічний звукоряд та пасажі із різними його модифікаціями, то з такту 100 музичний матеріал демонструє численні хроматичні послідовності та фігурації. Тобто, коли композитор відтворює технічну майстерність, він користується «європейським інструментарієм», застосовує лексичний словник епохи романтизму (хроматизми). Віртуозний та технічний епізод завершується уповільненням темпу та довгою треллю в партії флейти. Далі слідує спокійний епізод, у темпі *Largamente*, чверть = 80. Флейта виконує кварто-квінтові арпеджіо секстолями шістнадцятих під монотонний акомпанемент тріолей фортепіано. В такті 130 проводиться основна тема частини, після чого музичний матеріал набуває урочистого, маршового характеру, з'являється пунктирний ритм в партії флейти, у фортепіано в басу звучать важка «хода» чвертних тривалостей в октавному розташуванні. Загальний динамічний нюанс – форте. Флейта завершує звучання на ноті «фа» третьої октави за вісім тактів до кінця частини. Монотонний тріольний акомпанемент продовжує звучати, в останніх чотирьох тактах спостерігається таке ж саме «розшарування» звуків, як і у вступі, мелодія так само рухається вниз та завмирає на витриманому звуці низького регістру.

Частина друга має назву «Юрта» (Yurt)

Tempo Calmato = 50. Починається з соло флейти без супроводу, звучить мелодійна фраза обсягом 5 тактів. Фраза є досить скромною як в плані діапазону (не перевищує кварта), так і в плані ритму (переважають рівні восьмі). Така сама фраза буде звучати знову після трьох тактів фортепіанної гри половинних квінт (права рука) та октав (ліва рука). Флейта і фортепіано

виконують почергові сольні репліки із зупинками на ферматах. В тактах 16-19 знову звучить репліка флейти, а з такту 26 (позначка *cantabile*) флейта і фортепіано починають грати разом. Такі прийоми у вступі, можливо, композитор залучив з метою зображення ефекту відлуння та загальної степової акустики. В такті 47 змінюється метричне відчуття (тактовий розмір змінюється з 2/4 на 6/8) із звучить виразна кантиленна тема, яка складається в основному з чвертей з крапкою, але трапляються і дрібні тривалості, ритм часто змінюється. Інтенаційний спектр представлений широкими інтервалами – септимами, октавами та нонами, причому ці інтервали можуть звучать як у висхідному, так і в низхідному напрямі. В такті 65 відбувається зміна розміру на 9/8, авторська позначка *Irreale* попереджає виконавця про новий характер музичного матеріалу, який пов'язаний із містичною, духовною тематикою. Партія флейти в даному епізоді насичена новітніми виконавськими технічними засобами музикування ХХ століття: високий регістр (третья октава) доповнюється виконанням флажолетів, тремоло, глісандо у діапазоні майже двох октав. Причому таке глісандо розраховане на виконання за допомогою амбушюру та пальцевої аплікатури, а не на лише швидку гру хроматичної гами. Різноманіття стосується також інтонаційного та ритмічного рівнів організації музичного матеріалу. «Містичний» фрагмент містить низку вибагливих ритмічних фігурацій, зворотний пунктир, короткі тривалості з короткими паузами, швидкі та стрімкі пасажі, і, навпаки – витримані звуки, підкреслені ферматами. З такту 97 звучить матеріал, що викладався на початку частини у вступі, але флейта і фортепіано помінялись «ролями»: тепер їх репліки звучать навпаки - мелодичну фразу флейти проводить фортепіано, а «відповіді» дає флейта. Частина завершується коротким мотивом з основної фрази, що виконує фортепіано. Отже, як і в першій частині, музичний матеріал вступу та закінчення повторюється, що створює ефект «віддзеркалення». Така структура творів, можливо, є однією з головних стилістичних рис композитора.

Частина третя, із програмною назвою *The Majestic Heroes* («Величні герої»).

Одразу партія флейти демонструє рішучий активний початок у високому регістрі («фа» третьої октави), із застосуванням дуже гострого та чіткого штриха *martele*, у динамічному нюансі *f*. Темп теж доволі швидкий, позначений як *Presto appassionato*, чверть = 150. Тема побудована за структурою «запитання - відповідь», такий ефект досягається шляхом зміни регістру та інтонаційного рельєфу. Тріольний ритм у висхідному напрямі надає ще більшої впевненості та стрімкості матеріалу вступу. Основна героїчна тема починається в партії флейти в такті 12 (*appassionato pazzo*) і представляє собою маршову мелодію з пунктирним ритмом, з початковою інтонацією квінти. Тріольний ритм із вступу також продовжує свій розвиток, збагачується альтерованими інтонаціями. Такт 28 – *meno mosso* = 140. Музичний матеріал набуває віртуозності. Зустрічаються як поступові звукоряди ладів народної музики (такти 36, 39), так і послідовності з подвійними звуками. Перші варіанти пасажів потребують швидкої техніки пальців у виконання на легато, а другий варіант передбачає використання майстерної координації пальців та язика для того, щоб виконати прийом подвійного стаккато. В такті 46 проводиться тема вступу, яка потім модифікується в «ударні» патерни тріолей в третій октаві з виконанням штриху *martele* та у чергуванні з паузами. Така репрезентація музичного матеріалу створює ефект жорсткості, впевненості та дискретності, і є кульмінаційним моментом даного розділу.

Наступний розділ починається в такті 60 (*tempo giocoso* = 110), де характер музики змінюється. Відбувається зміна в тональному плані – з чистого ключа на п'ять бемолей (ре-бемоль мажор), в темповому та в ритмо-інтонаційному. Кантиленні епізоди по черзі змінюються з віртуозними. Наприкінці даного епізоду звучить повільний перехід до повторення експозиційного матеріалу третьої частини сонати (такт 138-142). З такту 142 знову звучить тема початку третьої частини, але октавою нижче та від звуку

«ля». Цікаво, що спочатку цей тріольний патерн звучав в партії фортепіано від ноти «соль», а за два такти флейта повторює його секундою вище. Такий прийом створює дисонантний ефект та сприймається екзотично. З такту 180 починається реприза – повторення теми вступу, і далі маршевої теми. З одного боку, композитор застосовує виразні засоби китайського музичного мистецтва, а з іншого – академічного західноєвропейського. Такт 193 – звучить маршова тема в партії флейти, але октавою вище. Такт 202 – починається кода. В партії акомпанементу міститься ритмічна різноплановість, пунктирний ритм замінюється на рівномірні тріолі та далі тривалості стають більш крупними, відбувається розширення загальне. Завершується твір витриманими половинними звуками з форшлагами, трелями та використанням високого регістру. Композитор розкрив в даному творі величезний виразний потенціал флейти. Серед основних стилістичних рис композитора слід зазначити наступне: часта зміна тональностей, чергування мажору та мінору у взаємодії з пентатонним звукорядом та його різними варіантами; наявність віртуозних пасажів у швидкому темпі, які вимагають майстерної технічної підготовки виконавця; органічне поєднання партій фортепіано та флейти, каденції флейти відсутні, а також флейта може виступати не лише як сольний інструмент, але і в якості акомпануючого; багатство штрихового різноманіття, широкий спектр ритмічних фігурацій; використання всього регістру інструмента, але фокусування уваги на верхньому регістрі; представлення флейти в різних семантичних амплуа: пасторальному, лірично-кантиленному, героїчному, скерцозно-танцювальному.

2.5. Ансамблеві твори

Флейта в ансамблі представлена у творчості китайських композиторів вельми різноманітно. Одним з відомих ансамблевих творів, що отримали визнання є «Сувенір» (回忆, *Le souvenir*) для флейти та арфи (1985) Чень Ціган/*Chen Qigang* – китайсько-французького композитора (нар. 1951).

Цікавою є ансамблева галузь творчості Цзін Та. Так, він є автором ансамблю для трьох флейт і фагота *Grass Field in Summer Nigh* (2020), світова прем'єра якого відбулась у Victoria Concert Hall того ж року; для змішаного ансамблю написано *Jade Jacked* (2020), *Vortex* для флейти, кларнета та фагота (2021, світова прем'єра відбулась онлайн). Не можна оминати і вельми різноманітну ансамблеву творчість китайсько-американської композиторки Чен І, перу якої належать такі твори для ансамблю, як: міні-цикли багатель (Three Bagatelles from China West для флейти та гітари і Three Bagatelles from China West для флейти з кларнетом); Three Dances from China South (для dizi, erhu, pipa, and zheng); «As Like A Raging Fire» для квінтету (флейта, кларнет, скрипка, віолончель і фортепіано), твори для духового квінтету («Feng», Quintet No. 3/ «Suite From China West for Woodwind Quintet»), «Night Thoughts» для флейти, віолончелі з фортепіано (2004), «Qi» для флейти з перкусією та фопіано; міні-цикли «Song In Winter» (у складах для китайських флейт di, zheng та harpsichordy та для флейти, zheng, фортепіано та перкусії); октет «Sparkle» (для флейти, флейти ріс., кларнета, двох перкусіоністів, фортепіано, скрипки, віолончелі та контрабаса); міні-цикли «Wu Yu» (для флейти, кларнета, фагота, перкусії, скрипки і віолончелі та для флейти, гобою та струнного квартету). Вони всі є досить затребуваними у виконавській практиці. Зокрема, як зазначає П. Гуан (Guan, Peiyi, 2023) «Three Bagatelles from China West» (спочатку написаний для 2 ф-но та аранжирований пізніше, у 2006) стають все популярнішими і включені в якості обов'язкового твору до Конкурсу молодих музикантів у Філадельфії 2022 року. Композиція вимагає від флейтиста високого технічного рівня та ансамблевого чуття. Квінтет №3 випущено в межах альбому «Ambiguous Traces» на Albany Records. Дослідниця П. Гуан (Guan, Peiyi, 2023) фундаментально дослідила і проаналізувала структурні та семантичні засади творів Чен І й відмітила, поперше, багатство національного інструментарію, який звуконаслідується та імітуються європейськими інструментами (серед таких інструментів –

духові баву /巴乌, bā wū; леронг (勒绒, lè rong. Ротовий орган лушен /芦笙, lú shēng та ін.) та виокремила такі функції флейти в ансамблі, як сольну (зокрема, у I ч. тема пісні доручена саме флейті).

Серед авторів творів для ансамблю наша увага сканцентрована, перш за все, на таких особистостях, як Брайт Шен/ Bright Sheng (нар. 1955, американський композитор китайського походження), Чень І – одна з найвідоміших композиторок китайського походження, яка працює в США, Чжон Лу (Zhou Long), який написав твір «Su»¹⁶ для флейти і джина (qin) та у версії для ансамблю в авангардній стилістиці; Ван Луобін/Wang luobin (王洛宾), один з відомих митців сучасного Китаю, який написав квінтет для дерев'яних духових інструментів *Zai na yao yuan de di fang*; Хуан Аньлун/Huang An-Lun (黄安伦), який закінчив Йельський університет і створив «Танцювальну поему»/Poem for dancers No.1/舞诗 (1981) для флейти, фортепіано та танцівників) – обов'язкове для першого національного конкурсу в Китаї; Бао Юнкай /Бао Yuankai, який створив *Melody of Bamboo* (Bamboo flute Tune) для ансамбля флейт та ін.

Для композиторів, особливо які живуть та працюють поза Китаєм, на створення ансамблів надихає спілкування з конкретними колективами і велика затребуваність ансамблевої музики у світі. Композитор зараз може бути не обмеженим ані в інструментальних складах, ані у виборі форми, ані у поєднанні інструментів різних національних культур, стилів, принципів гри тощо.

Стиль Брайта Шена побудований на синтезі східних-західних принципів композиторського письма (в цьому він орієнтувався на традиції Б. Бартока). Ш. Ву (Wu, 2019) серед рис стилю називає такі: джерелом натхнення є класична лірична поезія династії Сун, традиційність розуміння семантики інструменту, фольклорні традиції, знання легенд та поезії, використання західних музичних жанрів та інструментів. Це має яскравий прояв у такому

¹⁶ Запис за посилан: https://www.youtube.com/watch?v=c4IVBF1_KiQ&t=69s

творі, як *Melodies of a Flute* (2012, для альтової флейти, флейти С, скрипки, віолончелі та марімби), в якому особливе значення має імітація звучання китайської флейти (дізі) на інструменті західного зразка із застосуванням різноманітних «темброкільорів» і технік гри, а також – вплив традиційної китайської поетичної структури на музичну стилістику. Серед технік особливе значення має техніка вібрато фуженьїнь («腹振音») і чжиженьїнь (指振音). Ш. Ву вказує, що «для фуженьїнь виконавець має дихати глибоко від діафрагми, маніпулюючи стовпом повітря з регульованою швидкістю повітря, що використовується також для західних флейт. Цей тип вібрато зазвичай використовується в повільних, оповідальних стилях гри, особливо типових для південного стилю дізі. Для чжиженьїнь виконавець створює вібрато, злегка постукуючи пальцем по відкритих отворах, що часто з'являється в поєднанні з повітряним вібрато, як правило, в легкій і радісній музиці, особливо при використанні дізі на Півночі Китаю» (Wu, 2019 : 16). Зокрема, у «Мелодіях флейти» Б. Шенг представляє гуцінь¹⁷ поєднанням скрипки та віолончелі. Він визнає характерні піцикато та гліссанді гуціня, використовуючи ті самі можливості своїх західних інструментів.

Тож, наведений твір є прикладом адаптації Шеном традиційного китайського звукового ландшафту до західних інструментів шляхом імітації флейт дізі та двох струнних китайських інструментів. Шен викликає унікальні звуки та техніку північного та південного дізі та їхніх відповідних стилів, використовуючи флейту in C та альтову флейту. Усвідомлення тембру та оркестровки дізі дозволить виконавцям застосовувати автентичні виконавські прийоми для створення переконливої інтерпретації цього чудового ансамблю.

Одрорідний ансамбль представлено в *Melody of Bamboo* Бао Юнкая/Бао Юанкай. Він є автором відомого симфонічного твору *Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra*,

¹⁷ Китайський гуцінь — це цитра, виготовлена з катальпи або камфорного дерева з сімома щипковими струнами.

проаналізованого в підрозділі 2.1, який за запрошенням китайського флейтового комітету адаптував його для ансамбля флейт у 2019 р. Наразі воно існує з назвою *Bamboo-flute Tune* для складу: флейта піколо, перша, друга флейти, альтова флейта, басова флейта, контрабас, арфа.

Твір засновано на традиційній мелодії, яка широко розповсюджена в Цзянсу, Чжецзяні та Шанхаї, витоки якої пов'язують з Шанхайською оперою. Раніше це позначало *qirai*, який співали під час подрібнення тофу. Люди махали руками, щоб фільтрувати соєве молоко. Тканинний мішок, використовуваний для фільтрації соєвого молока, підтримувався двома смугастими бамбуковими стовпами. Під час співу актори тримали в руках дві смугасті бамбукові жердини й махали ними. Ці смугасті бамбукові жердини називали «пурпуровим бамбуком». Відтоді цю народну пісню називають «мелодією пурпурового бамбука». Пізніше також можна було зобразити сцену двох маленьких дітей, які насолоджуються одне одним під час роботи, що є заразливим і сповненим життєвого інтересу.

Основну тему піколо та перша флейта грають в унісон, друга – октавою нижче. Альтова флейта у порівнянні з першою грає квінтою нижче, й на кварту вище за другу флейту. Літеру *A* (перші 20 тактів) всі флейти грають повністю. Літера *B* – соло першої флейти, віртуозні ритмічні фігурації. Піколо має паузи в літері *B*, друга флейта вступає в третьому такті та грає більш спрощений варіант партії першої. Альтова флейта грає ту ж схожу мелодію, що й друга, але октавою вище. В літері *C* піколо вступає в четвертому такті, виконує прикрашальну функцію: грає швидкі пасажі до перших долей тактів. В партії першої флейти звучать квартали шістнадцятих у секвенційному викладенні, тоді як друга та альтова флейти грають разом із першою флейтою фігурації шістнадцятих, але голоси менш виразні, мелодія затримується на одних звуках. За теситурою альтова флейта грає у діапазоні першої (третья октава), а друга – звучить в середньому регістрі (друга октава). Літера *D* – повторення матеріалу *A*, але з іншими інтервальними сполученнями. Літера *E* – в партіях флейт паузи, звучить

соло басової флейти. Літера F – партія піколо проводить матеріал першої флейти з літери B. Перша флейта виконує підголосковий акомпанемент, у вигляді пентатонічного звукоряду (квартоль шістнадцятих), друга флейта виконує більш розгорнутий підголосок, в дві квартали шістнадцятих, альтова флейта теж грає акомпанемент у спрощеному вигляді – з паузою на першій шістнадцятій однієї квартали. В кодї у флейти піколо звучить сольна фраза, а всі інші флейти грають висхідний пасаж, який починається в унісон, а потім перша з альтовою флейти продовжують унісон за виключенням одного звуку – у першій «ля» першої та другої октави, а в альтової – сі-бемоль. Друга флейта грає квартою нижче. Закінчується твір треллю піколо, першої, другої й альтової флейт, а басова виконує витриманий звук «мі» першої октави. Партія басової флейти найменш віртуозна, її функція здебільшого акомпануюча.

В монотембровому ансамблі роль флейт розподіляється схожим чином, як у струнному квартеті, але є відмінності. Піколо, найвищий інструмент партитури функційно виконує другорядну роль (але важлива як тембросимвол), альтова флейта виступає як друга скрипка, друга флейта виконує функції альту, а басова традиційно виконує роль басу.

Авторський виконавський коментар. Можна визначити структуру твору як подвійну три частинну форму зі схемою: A+B+C+D+E+F+Кода (де DEF повторює тематичний матеріал ABC в інших тембрових варіаціях).

У вступі, вочевидь, композитор прагнув відтворити звучання Zhu di (звук ріссоло дуже схожий на Zhu di, що треба враховувати при виконанні). Ноти з крапками треба трохи відтягувати, немов проспівуючи:



У літері B тема починається з першої флейти. Друга флейта, альтова та інші інструменти підкорюються її звучанню. За тембром вони мають

відрізнятися від звуку Zhu di й це є ключем для розуміння тембрової різниці між китайською та європейською флейтою.

В темі 16-ті можна грати як ноти з крапками (актуально для першої

21 **В**

26

флейти).

Літера С – демонстрація віртуозності. Тут важливим є ансамбль (інструменти грають багато staccato).

Перва

флейта:

Друга флейта

Альтова флейта

11 **С**

Riccolo/Zhudi треба зіграти легко, немов вітер:

С

Літера E – bass флейта немов би розмовляє з арфою (аналог – старші розмовляють з молодими). У цьому розділі виконавець має відобразити зовсім інші емоції.

bass флейта:

The image shows two musical staves. The left staff is for an arched harp (Arфа) and is marked 'arco'. It features a melodic line with slurs and accents. The right staff is for piano accompaniment, marked '81 E', showing a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

Літера *F* трактується як соло Zhudi (тобто в звучанні треба відтворити інший звук, не схожий на тембр європейської флейти).

The image shows a musical staff for a bamboo flute (竹笛), starting at measure 101. The notation consists of a series of notes with slurs and accents, representing a specific melodic phrase.

Тобто, наведений ансамбль в тому рішенні, який презентував композитор націлений на створення *темброобразу* китайської флейти засобами європейської флейти, що, на наш погляд, суттєво розширює її звукообразні можливості.

Квінтет для духових інструментів (флейти, гобоя, кларнета, валторни та фагота) (王洛宾) *Zai na yao yuan de di fang* Ван Льобіна/Wang luobin побудовано на темі, яку Ван Льобін написав у 1939 р. під час зйомок фільму біля озера Цинхай. Основа пісні – «Qayran jalgan» (Той, хто сумує за тобою), *zai na yao yuan de di fang* перекладається як «В далекому місті».

Починає твір флейта соло, проводить першу фразу на чотири такти. Такт 6 — соло гобоя, водночас із цим флейта та кларнет перегукуються короткими репліками акомпануючого характеру, що складається з квартолей шістнадцятих, що рухаються переважно за терціями. Потім (такт 11) соло передається валторні, а патерн шістнадцятих додається і до партії гобоя. Такти 14-16 — проводиться сольна мелодія у флейти з гобоєм. Фрагмент (такти 18-22) демонструє обмін репліками короткого мотиву в партіях всіх інструментів. А з такту 22 звучить соло фагота (основна тема). Флейта в цей час виконує довгу педальну ноту «ре» першої октави. По-перше, це незвично для флейти, тому що задіяно низький регістр, по-друге — витримані звуки, що створюють фон, не притаманні ролі флейти. Зазвичай партія флейти найвіртуозніша з усіх дузових інструментів. І якщо флейта звучить як акомпанемент, то грає більш дрібними тривалостями.

Такт 30 — соло кларнета, такт 32 — вступає гобой (звучить поліфонічний фрагмент, канон), а потім — флейта підхоплює таку саму мелодію (такт 35). Це поліфонічне триголосся триває до такту 44, після чого змінюється темп і тональність. Такт 51 — тема у гобоя, такт 54 — у флейти. З такту 58 до 64 флейта та виконують основну тему в октаву (гобой в середньому регістрі, а флейта — в третій октаві), а кларнет теж проводить тему, але дещо в спрощеному вигляді. Фагот та валторна виконують акомпануючі витримані звуки. Отже, флейта в цьому творі не розглядається як сольний головний інструмент, а виступає у паритеті з гобоєм та кларнетом. Іноді навіть переймає акомпануючу функцію.

Авторський виконавський коментар

Вступ звучить немов здалека і флейта має відтворити цей рух від далека до близького, від слабкого звуку до більш гучного. Тому застосовується ятовкання губ вперед (потік повітря уповільнюється) для створення довгого legato.

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Oboe, and Clarinet in Bb. The score is divided into two systems. The first system shows measures 7 and 8. Measure 7 features a flute melody starting with a triplet of eighth notes, marked *mp*. Measure 8 shows the flute playing a continuous eighth-note pattern, while the oboe and clarinet play sustained notes. The tempo is marked as quarter note = 68.

Коли звучить тема у кларнета, флейта має балансувати між його звучанням і звучанням гобою:



У т.14 тема звучить у валторни, а дует флейти і гобою створює акомпанемент (важливий ансамбль та ритмічна єдність):

У т.35 флейта і гобой звучать канонем (важливо прислухатись до голосу гобою):

У т.44 флейта і гобой знову звучать разом на кульмінації від *forte* до *fortissimo*. Важливо відкрити горло настільки, наскільки це можливо, і взяти дихання (відкрити рот та підтягнути губи).

У кодї флейта грає разом з гобоєм, тому має бути звук, характерний для флейти. Складність – грати довгі (настільки, наскільки можливо) legato – як віддзеркалення «далекої краси» – основного образу твору.

«Ніч квітів» (для флейти, скрипки та альта) Xiaozhong Yang

Твір починається у темпі Largo=46, з соло скрипки ad libitum. Вільне виконання, передбачене автором, має відношення до каденційності. В такті 6 до партитури додається альт, що виконує витримані “педальні звуки” створюючи гармонічну вертикаль. Скрипка та альт далі виконують рівномірний тріольний пульсуючий ритм. За інтонаційною складовою тріолі містять чвертьтони. В такті 26 вступає флейта, її патрія містить тріольний ритм більш дрібними тривалостями, який чергується з витриманими звуками. Спочатку цей ритм звучить на ноті «мі», потім — на «ля» першої октави. Хід на кварту є досить поширеним інтервалом в творах китайських композиторів. Регістр в партії флейти поступово підвищується і даний фрагмент завершується на ноті «ре» третьої октави з ферматою. Водночас із звучанням партії флейти скрипка та альт виконують один й той самий ритм подвійними нотами: голос скрипки проводиться в інтервалі сексти, а голос альта — в терціях та секундах. Ритм струнних більш різноманітний, в ньому присутні й восьмі, й шістнадцяті, тоді як ритмічний патерн флейти виконується більш крупними тривалостями. Це дає підставу вважати, що партія флейти в цьому фрагменті репрезентується як соло, а струнні грають акомпанемент. Такт 41 містить віртуозний пасаж у флейти, водночас із цим скрипка виконує половинну подвоєну ноту (збільшена кварта), яка потім переходить у висхідне глісандо разом із пасажем флейти, що також рухається вгору. Схожий прийом далі зустрінеться в тактах 49 та 52, але тоді зі скрипкою глісандо виконує також і альт. Такти 43-47 в партії флейти паузи, скрипка та альт грають монотонні секунди восьмих, але рівномірний патерн починається з зворотнього пунктирного ритму. З такту 54 - кульмінація твору. Флейта грає тріольний патерн в третій октаві на нюансі

форте (підвищення динаміки та теситури — поширений прийом для досягнення кульмінаційних ефектів в європейській музиці). Такти 65-77 демонструють володіння композитором західноєвропейською технікою поліфонійного письма. Всі три інструменти (голоси) проводять нову тему, яка звучить каноном послідовно спочатку в партії альту, потім — флейти, і далі — скрипки. Флейта раніше за всі інструменти припиняє звучання, в останньому такті твору залишаються альт та скрипка. Можливо припустити, що епізод з такту 37 по такт 53, де по три такти чергується соло флейти (потім три такти пауз) та струнних є композиторським задумом, що відсилає до європейського концертного жанру: “змагання” між солістом та оркестром (чергування *solo-tutti*).

Отже, дійсно, флейта європейського зразку в ансамблі представлена повноцінно і ансамблева творчість китайських композиторів є доволі різноманітною (причому флейта поєднується як з європейськими класичними інструментами, так і з китайськими). Наведений аналіз довів, що різноманітні ансамблі є важливою складовою жанрово-стильової системи, але вона не є повноцінною без одного з надважливих жанрів в межах розвитку будь-якого інструменту – концерту.

2.6 Концерти

Перш ніж звернутися до творів концертного типу, написаних для європейської флейти, на паралель наведемо думку Су Юйчен (2017 : 41), який займався дослідженням концертів для традиційних інструментів китайських композиторів. Розглядаючи композиційно-драматургічні особливості китайського програмного концерту для соліста з оркестром, він зазначає обов'язкову наявність програми та специфічне у зв'язку з цим музичне рішення. Так, у концерті Го Веньцзін/ Guo wenjing для флейти джуді з оркестром китайських традиційних інструментів «Сум у пустельних горах»/Chou kongshan melancholy to the empty Mountain.

Творчий метод Го Веньцзінь визначається постійним прагненням творчого оновлення. Загальне звучання концерту сповнене внутрішньої напруженістю, воно переважно драматичне (тональність концерту до мінор). Особливо близька до композитора є темброво-колористична сторона звучання. Це – звуки природи, людського голосу, звучання самого музичного інструменту тощо. Го Веньцзінь залучає виразні засоби китайського музичного фольклору та музики китайської традиційної опери.

Весь твір пронизує відчуття композитором природи та духу гірської місцевості (м. Чунцін провінції Сичуань). Програмна назва «Сум у пустельних горах» продовжує низку творів Го Веньцзінь, які об'єднані темою гір. Три частини Концерту не мають назв, проте відомо, що у першій частині є відлуння поеми китайського поета Лі Бай. Су Юйчен вказує, що в партії джуді (з низькою, середньою та високою теситурою, тобто – по одному інструменту для кожної з частин) використовуються технічно дуже складні виконавські прийоми: техніка безперервного дихання, швидкого повторення звуків (*Double tonguing*), подвійне стакато. Разом з тим, подібно до барокових концертів, флейта-соло не протистоїть оркестру. Три частини Концерту об'єднуються у загальну художню панораму пустельних гір. *Adagio* в першій частині циклу змінюється на *Allegro* другої частини, яка за характером і за роллю в циклі нагадує скерцо сонатно-симфонічного циклу. Перші дві частини написані у тричастинній репризній формі. Фінал частково повертає слухача до образів першої частини. «Однак, – зазначає автор, – до драматичної напруженості інтонацій, характерних для першої частини Концерту, у фіналі додається почуття трагічності» (Суй Юйчен, 2017: 12).

Звучання і тембросимвол китайського народного інструменту, безперечно, відчувається у концертних творах, створених для європейської флейти композиторами китайського походження, життя яких пов'язано з іншими країнами – США та Франції. Мова йде про концерт для флейти з оркестром «Золота флейта» китайсько-американської композиторки Чен І та її ж «Південні сцени» (подвійний концерт для флейти, піпи та оркестру), а

також концертна фантазія *Un rétable de lumière* для флейти та оркестру (1993, підношення Олив'є Месіану) китайсько-французького композитора Чень Ціган (він тривалий час жив у Франції й базує власну творчість на кращих засадах сучасної музики), китайсько-американського композитора Брайана Шена.

Зупинимось на концерті Чен І «Золота флейта»¹⁸. Його доволі докладно проаналізовано у дисертаційній праці Ш. Сміт (Smith Shelley, 2012). У викладенні нижче ми сфокусуємось на складових тембросимволу флейти.

Важливими є декілька моментів.

1. Композиторка писала цей концерт в розрахунку на європейського виконавця (Джона Голвея¹⁹), сама назва походить від золотої флейти цього відомого ірландського музиканта. Але передбачалось і звучання китайської флейти. Ш. Сміт (Smith, 2012) на основі спілкування з авторкою вказує на той факт, що Голвею була навіть подарована бамбукова флейта, а початковий задум був пов'язаний із звучанням трьох різних флейт: західної флейти in C, флейти-пікколо та дізі. Композиторка в інтерв'ю вказала, що вважає: «техніки ХХ століття були натхненні або запозичені етнічними інструментами. <...> Наприклад, ви можете знайти у “Золотій флейті” такий тип глісандо зверху вниз. Це дуже типовий звук бамбукової флейти, яку ми не так часто використовуємо в західній флейті. А також різновид дізі в південному Китаї використовував би дуже швидкі шістнадцяті ноти без зупинки, щоб супроводжувати партію співу» (Smith, 2012: 71).

2. В основі тематизму – стародавня китайська мелодія «Old Eight Beats», яка переважно розробляється *варіаційно*. Важливо, що не сонатність є основою розвитку в концерті, а саме варіаційність, що співпадає з китайською естетикою (змінності). Композиторка захоплюється варіаційною

¹⁸ Запис за посиланням: [Chen Yi: The Golden Flute I - YouTube](#), [Chen Yi: The Golden Flute II \(youtube.com\)](#).

Виконавці - Alexa Still, New Zealand Symphony Orchestra & James Sedares.

¹⁹ Прем'єра відбулась 1997 р. (Вищий симфонічний оркестр Дулута, солістка –Донна Орбович, диригент Юн-Яня Ху). Про прем'єру писали так: «Справді чудовий і змістовний концерт для флейти... Хоча ідіома концерту міцно вкорінена в сьогоденні, натхненням є звуки стародавніх китайських духових інструментів, і твір зростає органічно з коріння чистої китайської народної музики... Мені приємно вітати цей важливий новий твір у репертуарі для флейти» (цит. за Smith, 2012: 29).

технікою традиційної китайської інструментальної музики: «Згадуючи, коли я вивчаю китайський народний музичний репертуар, я завжди дивуюся варіаційному методу виконання традиційної китайської бамбукової флейти. Більшість фольклорних сольних п'єс має окрему тему з розвитком частин у різних швидкостях, тональностях і апплікатурах, а також додаванням декорацій до важливих нот мелодії. Це надихнуло мене побудувати мій концерт із трьох частин, починаючи з єдиної теми у початковій фразі з трьох тактів, мелодичний матеріал якої взято з китайської народної мелодії *Old Eight Beats*» (цит. за Smith, 2012: 30). Крім того, традиційні китайські бамбукові флейти, особливо дізі (*dizi*), надихнули її на різноманіття тембрів, присутніх у цьому творі.

3. Структура концерту складається з трьох частин: I. *Andante*, лірично і яскраво; II. *Ларгетто*, містично; і III. *Аллегро*, енергійно. У видання 2008 р. додано каденцію між I та II ч.²⁰. Тобто залучено типовий для західних концертів темповий контраст (швидко-повільно, швидко), хоча, внутрішня структура кожної частини побудована на варіаційності, плюс додана каденція – все це дає змогу трактувати жанровий інваріант по-новому. Власне варіаційність також базується на китайських традиціях. Чен І в інтерв'ю називає дві різні музичні школи варіювання: «одна – лірична школа, з п'єсами, що представляють особисті настрої або описують красу пейзажів, інша – бойова школа, з п'єсами, що описують бойові сцени. Обидва вони використовували варіаційну техніку для розвитку початкового музичного матеріалу. Варіаційний метод поділяється на два види. Один тип — це варіація техніки виконання, що означає, що кожен розділ варіації базується на вид апплікатури у виконанні. Ви почуєте багато видів виконавської техніки на певному інструменті в будь-якій п'єсі, оскільки всі п'єси містять різну кількість варіаційних розділів. Іншим типом варіаційного методу є структурна варіаційна форма. Це означає що ви базуєтеся на одній темі та

²⁰ Каденція між I та II ч. додано за проханням флейтистки Шерон Безалі (у запису з Сінгапурським симфонічним оркестром, 2008 р.). Технічна складова каденції створена у розрахунку її феєричні здібності (зокрема – перманентне дихання).

пропорційно збільшує або зменшує її. У “Золотій флейті” використано перший тип методу» (цит. за Smith, 2012: 72). Так, Ш. Сміт вказує: «Традиційно основна мелодія (qurai) служить структурною основою для творів, що базуються на варіаціях. У традиційному китайському виконанні ця техніка називається б’янзоу (варіацією). Етномузикологи Сай-Бунг Чеунг і Алан Трешер, також як Чень І, відповідно дослідили і класифікували ці складні засоби варіювання. Два з цих методів відіграють головну роль у розвитку основної теми в “Золотій флейті”: метод розширення, описаний як розширення, варіація або зміна теми; і мелодична розробка, що характеризується прикрашенням основної мелодії витонченими нотами або ритмічними варіаціями. Серед цих типів варіацій включення сусідніх тонів є особливо поширеним і демонструє подібність до техніки цзяхуа (додавання квітів), поширеної в камерній музиці січжу. Цей тип технічної варіації часто з’являється в стародавніх цивільних китайських ансамблях» (Smith, 2012: 29).

4. Хоча оригінальна народна мелодія з’являється в пентатоніці Gb, основна тема «Золотої флейти» посилається на пентатоніку F. Ш. Сміт (Smith, 2012) зазначає, що у той час як основна мелодія «Золотої флейти» також включає витончені ноти та більшу кількість хроматичної орнаментики (зокрема, включення # 5), ця тема також натякає на групування ударів 3 + 2 + 3 у Old Eight Beats. В цілому стилістика твору підкоренва скоріш не фольклорному, а модерновому мисленню (композиторка вважає себе перш за все сучасним композитором, який має опановувати та розробляти нові техніки та стиль).

Виконавський коментар. Оскільки в традиційному китайському музикуванні на бамбуковій флейті дізі (dizi) рідко використовується артикуляція язика, в даному творі використовується техніка «невиразного розділення пасажів». Чень І неодноразово вказувала, що техніка варіації, пов’язана з ліричним стилем виконання на дізі, надихнула її на підхід до цього твору. Та висловлювала надію, що виконавці наслідуватимуть звукове забарвлення дізі. Ш. Сміт (Smith, 2012) вказує, що окрім варіацій, чотири

розширені техніки також посилаються на виконавську манеру на китайській флейти – специфікація вібрато, гліссандо, язикове тремоло та темброві трелі. Адже музика дізі часто містить гліссандо та застосування нефіксованої звуковисотності. На доданок, дуже важливим є вміння варіювати сам тембр, відчувати та підкреслювати фразову та структурну безперервність – все це формує нову концепцію флейтового тембросимвола.

Flute Moon (1999) Брайана Шена – двочастинний опус для флейти/піколо, арфи, фортепіано, струнних та перкусії – є цікавим прикладом синтезу жанрів концерту та великого ансамблю з превалюванням концертності саме для флейти. За словами самого композитора, твір був написаний на замовлення Х'юстонського симфонічного оркестру і присвячений колективу, який здійснив і прем'єру (1999). Подальші виконання здійснені з симфонічними оркестрами Сингапуру та Копенгагену, тож, можна вважати, що цей твір більше відноситься до концертних творів для флейти. Зокрема, Ш. Ву вказує, що «під час прем'єри, Шен попросив головну флейтистку Аралі Доро встати перед оркестром, пояснюючи аудиторії, що вона була головною солісткою твору» (Wu, 2019: 11)

Дві частини *Flute Moon* базовані на китайській мітології та поезії. Так, в 1 ч. («Chi-Lin's Dance») втілено образ Чи-Лінь. Для зображення жіночої сторони цієї мітологічної істоти азіатської культури композитор використовує флейту (струнні, фортепіано та ударні інструменти представляють чоловіче). Ш. Ву пише: «Щоб зобразити гендерну дихотомію в енергійному танці Чен-Лі, Шен вирішує використовувати крайні інструментальні регістри – віолончелі в їхньому низькому регістрі та пікколо в його найвищому регістрі – щоб відрізнити відповідні чоловічі та жіночі аспекти цього міфічного звіра» (Wu, 2019: 33).

Початкові чотири такти першої частини представляють тему Чи. Його танець продовжується, доки до нього не приєднується Лінь (у 95 т.). Танець Чи має високоритмічний і дикий характер. Особливий інтерес викликають низькі регістри інструментів, громіздке маркування, вагоме акцентування,

хвилясті ритмічні малюнки та велика кількість хроматизмів. Цей чотиритактний модуль чоловічого Чі розширюється і поступово наростає до музичного «входу» жіночого Лінь. Прихід Лінь спирається на танець Чі, використовується той самий тематичний матеріал. Хроматичний мелодичний мотив то повторюється, то набуває розгортання, із зростаючою інтенсивністю, що створюється підвищенням регістру. Ці транспоновані перегукування в уривку пікколо нагадують хвилеподібний рух, який з'явився в супровідних фрагментах. Яскравість високого діапазону пікколо сприяє дикому святкуванню танцю Чі-Лін.

Сольний пасаж у флейти пікколо звучить у середньому і високому регістрах діапазону, створюючи ефірний, жіночий тембр – дуже сильний контраст із «важким» та щільним звучанням струнної секції. Шень завершує танець Лінь колористичним і драматичним тембром, змішуючи звук пікколо з ксилофоном у тактах 163-168. У цей найдраматичніший момент частини в такті 168 він поєднує трелі з надзвичайно високим діапазоном на пікколо. У цьому уривку композитор застосовує трелі як до надзвичайно високих нот сі-бемоль на пікколо, так і до тих самих нот на ксилофоні, що приготує слухача до кульмінації. Частина завершується темою Чі. У цій частині композитор використовує стандартні ефекти пікколо – високий діапазон, швидкі пасажі та трелі – щоб проілюструвати характер Лінь або ще більше посилити напружену атмосферу. Використання високого діапазону на пікколо забезпечує насичений і добре збалансований тембровий колорит з його унікальним деревним і пронизливим звуком, що змішується з чоловічим Чі. Швидкі переходи в цій частині часто служать для посилення інтенсивної та яскравої атмосфери. Трелі додають мерехтливого ефекту, який підкреслює хвилюючі моменти в танці Чі-Лінь.

У II ч. (Flute Moon) основою слугує поезія «Evanescent Fragrances» Цзян Куя (поет династії Сун, відомий музикант дванадцятого століття та композитором *songci*). Для того, щоб надати європейській флейті потрібного звучання, Б. Шен використовує різноманітні кольори, тембри та техніку гри

для створення "dizi-esque" – звуки, які нагадують китайські традиції» (Wu, 2019: 11). Протягом усієї частини Шен використовує флейту, щоб представити *мелодичну лінію поезії*, забезпечуючи яскраві образи в цілому. За музичним матеріалом і поетичними строфами твір можна поділити на три частини. У першій строфі вірша, зображеному в тт. 1-44, партія флейти насичена трелями і дрібними тривалостями, щоб вказати на «місячне світло, флейту та зимовий солодкий цвіт» (Wu, 2019: 38). На контрасті зі спокійним вступом струнних секції звучання початкової трелі на *f* дарує відчуття «спокійної зимової ночі з розквітлою квіткою» (Wu, 2019: 38). Для другої строфи (тт. 45-99) Б. Шен використовує тріпотливий язичок у лінії флейти, забезпечуючи підвищену напругу, підкреслюючи слова «щипковий» і «жвавий і морозний». У третій строфі він додає прийоми зміни висоти звуку до пасажів на флейті, щоб, як зазначає Г. Ву, «створити ностальгічне відчуття, яке відображає слова "любов і лірика" у вірші в тт. 100-159 Шен віддає шану роботам Цзяна, оскільки він цінує художню витонченість songсі композитора та використання метафоричних посилань» (Wu, 2019: 38). Яскраві образи в поемі, як-от «місячне світло і цвіт з холодними ароматами», створюють відображення естетичних образів давніх часів. Вибір Шенем вірша для цієї частини націлений на імітацію китайського театрального співу за допомогою поширених декоративних прийомів флейти, таких як трелі, язикове тремоло та екмелика. Пасажі флейти в цій частині тісно об'єднані цими трьома техніками. У багатьох традиційних китайських музичних жанрах техніка язикового тремоло використовується в поєднанні з трелями. У такті 45 Б. Шень застосовує цю техніку на високому *ля*, щоб збільшити напругу та темп. Комбіновані прийоми, які використовує композитор, створюють відносно жорсткий, «мідний» тембр, що переходить безпосередньо у другу строфу поезії. Композитор також використовує зміни висоти в пасажах флейти. Техніка виконується шляхом повертання лабіума флейти трохи в напрямку від губ виконавця, або в протилежному напрямку

(всередину або назовні) для створення ефекту скорботи, що наводить на думку про образи стародавньої китайської поезії.

Все зазначене вище дозволяє говорити про створенні у творі Б. Шена «гібридної музичної ідіоми» (Wu, 2019: 42).

Висновки до Розділу 2.

В межах розділу здійснено експлікацію жанрово-стильової системи творчості для флейти на тло флейтової музики Китаю. Надамо попередні висновки.

1. *Інструменталізм.* У музичній творчості Китаю існують кілька різновидів флейт, але особливу популярність має джуді, для якої написані твори китайських композиторів, вона звучить з оркестром народних інструментів, симфонічним оркестром. Європейський інструмент використовується китайськими композиторами переважно як оркестровий і лише нещодавно йому стали писатися оригінальні камерні і сольні твори.

2. *Виконавська поетика* флейтових творів охоплює розмаїття артикуляційних, штрихових, дихальних особливостей, притаманних виконанню на народних флейтах.

У виконанні творів китайських композиторів слід враховувати, що різні регістри флейти істотно відрізняються характером звуку: найнижчий – таємничий і «скляний», середній – світлий і поетичний, верхній відрізняється яскравістю і блиском, а вищому властива пронизливість. Аналіз підтвердив переважне використання середнього та верхнього регістрів флейти, що відповідає поетиці та філософії китайського мистецтва.

Величезне значення у виконанні флейтових творів китайських композиторів має виконавське дихання, від якого більшою мірою залежить якість звуку, виразність нюансування, а також свідомість трактування кожної музичної фрази, яка інтонаційно містить будь-яке співвідношення тонів, аж до широких стрибків. Причому кожна тематична «репліка» закінчена, а «контрастна безліч» створюють принцип монтажу. Створити відчуття

цілісності – це залежатиме від грамотного розміщення дихання. Динаміка є ще одним із основних виразних компонентів. Зазначимо використання контрастної динаміки, безліч фрагментів з динамікою *p*, *pp*, *ppp*. Нарешті, всі перераховані вище параметри, безумовно, пов'язані і впливають на володіння тембровою палітрою. Тембр флейти у творах китайських композиторів стає переважно легким, дуже рухливим, що пов'язано насамперед із програмним задумом досліджуваних творів.

Також при виконанні флейтових творів китайських композиторів дуже важлива звукова та штрихова градація, оскільки програма не лише дає нам певний загальний настрій, а й потребує раптової зміни емоцій. Звучання флейти має бути досить різноманітним: то м'яким, ліричним, то різким, з рельєфним інтонуванням інтервалів, що дисонують. Специфіка звучання інструменту поєднує кантиленне звучання та танцювальне, гострохарактерне, що суттєво відрізняється по звуковитягу. Звук у деяких випадках може бути трохи приглушеним з дуже м'яким і в той же час стійким тембральним забарвленням, яким потрібно досконало керувати. У танцювальних епізодах важливо передати внутрішній емоційний стан та швидкий темп.

Для виконавця дуже важлива наявність не тільки високопрофесійної техніки, а й гнучкого музично-образного мислення, адже ці твори відносяться до віртуозних, але все ж таки, на перший план виходить осмислення змісту, побудова драматургії та створення яскравого образного ряду. Особливу увагу слід приділити флейтисту на виконання штриха *frullatto* саме французьким способом, а не загальноприйнятим. У методичному посібнику В. Апатського названі два способи виконання цього штриха: 1) в момент видиху вимовляється буква «Р» (це більш поширений спосіб, язичкове *frullatto*); 2) коли при видиху використовується коливання м'якого піднебінного язичка (горлове) (Апатський, 2006: 277). У флейтових творах китайських композиторів завдання виконавця ускладнюються у зв'язку з реалізацією різноманітних програмних завдань. Важливо, щоб

виконавець, крім здійснення типових жанрових формул, моделював відповідно до програми і стильовий вигляд кожного твору.

Широке коло можливостей флейти у передачі художніх смислів відкрило перед композиторами перспективи створення творів, серед яких особливе місце належить концертній п'єсі, п'єсі для флейти соло. Ці твори відобразили загалом шляхи композиторських пошуків у ХХ столітті, зокрема, щодо використання програмності. Програмність – це авторська (композиторська) установка, що передує творчому процесу та відсилає до позамузичної сфери.

Основним компонентом композиторського задуму флейтових творів китайських композиторів є саме програмність (з класифікації – пейзажна, узагальнена, але також – мітологічна, релігійна, філософська, поетична, художня, жанрова, ладова, інструментальна, інтонаційна, стильова).

Специфіка інструментального здійснення програмності пов'язана з особливим ставленням у китайській культурі до образу флейти (який знаходить відображення у живопису та літературному мистецтві). Флейта передусім пасторальний інструмент і в цьому композитори Китаю успадковують у тому числі і європейську традицію. Так, наприклад, музичні пасторалі ХХ століття, безпосередньо пов'язані з образом природної ідилії, поетичної зачарованості, примарності та витонченості і наповнені свободою та імпровізаційністю, не є лише ідилічним зображенням безтурботного життя на лоні природи, але поглядом людини на природу, що безперервно змінюється своєю красою.

3. З погляду *жанрових* рис дані твори є здебільшого п'єси (соло, з фортепіано) або камерні ансамблі (з фортепіано), причому цей жанровий вибір торкнувся і перекладень, і оригінальних опусів. Інтонаційна специфіка проаналізованих творів сповна відображає національну специфіку (використання пентатоніки, прагнення до середнього та високого регістру). Форма проаналізованих творів є найчастіше змішаною або контрастно-складовою (рідше простою тричастковою), у композиції присутня

«фантазійна» логіка, опора на чергування різнохарактерних розділів (з майже обов'язковим включенням танцювальності). Жанровий синтез в таких опусах, як Капріччіо «Empty Fortress Strategy» Цзін Та, рапсодії «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» Хуан Хувей, «On the Grassland of Inner Mongolia» Dai Голвея, «Поеми для двох танцюристів, флейти та фортепіано» Хуан Аньлуня зумовив формування групи творів концертного типу.

Окремо розглянуто роль флейти в симфонічних партитурах, позначено розмаїту функційність партії флейти, яка часто створює (або бере участь у створенні) звучання національних китайських інструментів та є презентантом певної художньої (ліричної, пасторальної, драматичної) сутності. Зокрема, лірична сутність темброобразу розкрита у звучанні соло флейти з симфонії «Лян Шанбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чжен Ган; у «Танці народу Яо» Лю Тешань і Мао Юань оркестрова функція флейти підкорюється відтворенню стихійності; у «*The Red Detachment of Women*» флейта часто грає в ансамблі з іншими інструментами, передаючи танцювальність, урочистість, кантиленність, пасторальність. Семантика героїки притаманна флейті у *Spring Festival Overture* (домінує оркестрова функція), хоча образ флейти більш багатий і колористичний. Програма зумовила мілітаристську семантику *Ode to Red Flag*. У оркестрових партитурах присутні різновиди флейт (звичайні, піколо) та продемонстровані всі можливі функції.

4. Щодо *стильових* характеристик, то загалом відзначимо малу спрямованість до модерних звучань, орієнтування на академізм (що виражається як в інтонаційному, так і в композиційному боці творів). Більше експериментаторства спостерігається в ансамблевих творах для різних складів.

Отже, жанрово-стильові константи проаналізованих опусів китайських композиторів ХХ-ХХІ ст. демонструють шляхи пошуку у новітній історії флейтової композиції та виконавства. Що стосується індивідуально-стильової парадигми творів для флейти, то можна виокремити декількох композиторів, у творчості яких спостерігається найбільша зацікавленість

інструментом. Це американська композиторка китайського походження Чен І (більше 10 творів із залученням флейти в різні склади – соло, квартети, ансамблі, концертні твори для соло з оркестром). Сильові конотації творчості Чен І розмаїті, вона вважає себе модерним композитором, часто пише поза програмою, але навіть у внутрішній програмі відчувається підхід до флейти з яскраво вираженим національно-орієнтованим мисленням (інтонування, алюзії на інструментарії, звуконаслідування тощо). Зокрема, в її флейтовій творчості зустрічаються елементи нового композиторського мислення (алеаторика, сонористика, атональність, додекафонія, репетитивність та ін.), що вдало поєднується з національною стилістикою (пентатонікою, стилем співу, гри тощо).

«Гібридну музичну ідіому» створює американський композитор китайського походження Б. Шен, автор також декількох яскравих та значних флейтових опусів – ансамблевого та концертного.

Ще одним композитором, який активно пише для флейти, є Цзін Та. З одного боку, жанрово-стильова парадигма його творів для флейти є доволі класичною (п'єса, поема, ансамбль). Особливістю є те, що автор не вважає себе професійним композитором і може дозволити доволі вільне поводження з традиційними формами і жанрами. Тим не менш, титульними жанрами його флейтової творчості стали саме сонати ор.3 №1 та ор.6 №2 «Монголія». Важливо, що Цзін Та обирає тричастинну структуру й насичує стандартну форму специфічними образами та стилістикою. Соната ор.3 №1 є наймасштабнішим твором репертуару для флейти у творчості китайських композиторів. Підкреслимо, що жанр сонати (новий у творчості для флейти китайських композиторів) надає можливості задіяти таку стильову багатовимірність, що, без сумніву, впливає на флейтове амплуа сучасного інструменту.

Для композиторського стилю Цзін Та притаманно наступне:

- вільне володіння фортепіано надає змогу мислити масштабно, повноцінною фактурою. До того ж партія фортепіано у творах Джин Та є розвинутою (обидві партії рівноцінні);

- головним у творчості він вважає створення мелодії, яка б запам'ятовувалась слухачами (хоча варто зазначити, що мелодійність є типовою рисою китайської флейтової музики);

- композитор цікавиться джазом, хіп-хопом, тож вносить ці елементи у свої композиції, наприклад, у першу сонату для флейти і фортепіано, що суттєво оновлює складений стилістичний комплекс;

- щодо шляхів оновлення, то саме Соната №1 ор.3 презентує їх повною мірою. Так, Цзін Та використовує поєднання елементів західноєвропейської музики (алюзія на флейтову сонату Ф. Пуленка), латиноамериканських та джазових компонентів (особливо помітними вони є у I та III частинах) – анакруза, синкопування, структура формули «питання-відповідь», вамп, імпровізація, ритм Montuno тощо. Власне жанр сонати надає можливості задіяти таку стильову багато вимірність, що, без сумніву, впливає на флейтове амплуа сучасного інструменту;

- техніка виконання, наприклад, сонати No.1 Цзін Та є відносно складною для класичних флейтистів, які не навчалися джазовим і латинським стилям виконання. Записані імпровізації дають змогу виконавцю грати у джазовій манері, хоча композитор вважає власну джазовість доволі консервативною (він не використовує складних ритмів, дотримується традиційних ритмічних патернів, таких як шістнадцяті ноти та тріолі; крім того, залучає привабливі джазові та поп-мелодії, що надають звучанню вдаваної легкості).

Таким чином, творчість Цзін Та для флейти на сьогодні, з одного боку, продовжує складені традиції відтворення флейтової образності в китайській культурі, з другого – вписана у контекст найсучасніших композиторських тенденцій, а з третього – налаштована на слухача, що робить її вкрай популярною серед молодих та досвідчених виконавців по всьому світу. Все

сказане вище дає право невдовзі очікувати від композитора створення опусу концертного жанру, для існування якого вже існують всі підстави.

ВИСНОВКИ

Дослідження, присвячене виявленню специфіки флейти у творчості китайських композиторів мало на меті надати системну жанрово-стильову та семантичну характеристику обраних творів та сформуванню жанрово-стильову систему флейтового мистецтва Китаю ХХ-ХХІ ст. Матеріалом стала велика кількість творів, як європейської, так і китайської музичної культури, причому було обрано такі приклади, які є відомими, використовуються у навчальному процесі, звучать в концертах, на записах, конкурсах, фестивалях. Логіка дослідження затребувала порівняльної характеристики з європейською жанрово-стильовою системою й на основі вищезазначеного дозволила дійти до наступних висновків. Результатом стало усвідомлення жанрово-стильової парадигми творчості для флейти китайських композиторів.

Історико-типологічний дискурс. У дослідженнях виокремлено два основні періоди доволі плідного взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті: 30-ті рр. ХХ ст. та період з 1976 р. Саме в ці роки формується жанрово-стильова творів творів для флейти китайських композиторів. Традицію творчості для флейти в китайському музичному мистецтві можна умовно розділити на два напрями – музикування на різновидах китайської флейти й інструменті західного зразка. Звісно, традиція гри на китайській флейті є фундууючою, саме вона заклала основи семантики та взагалі сприйняття інструменту в китайській культурі та стала основою китайської *ідіоетнічної стратегії*. Нагадаємо, що Г. Ціньпінь вважає, що «шлях націоналізації флейти є неминучою проблемою її розвитку в сучасну епоху мультикультурної інтеграції» (Qinping, 2021: 65). Важливо розуміти, що китайські композитори (і виконавці) часто отримують освіту у країнах Європи, Америки, Австралії тощо, що впливає на жанровий вибір, стиль та стилістику написаних творів. Є різниця між творістю композиторів, орієнтованих на європейського (світового) слухача і це здебільшого – композитори, які живуть за межами Китаю, і композиторів, які творять у

різних провінціях Китаю. Однак, між ними є й спільне – їхня творчість презентує *китайський національний флейтовий стиль*.

Теоретичний дискурс. Теоретична основа дисертації базується на системі понять інтерпретології, серед яких – виконавське формотворення, звуковий та звучний образ інструменту, композиторська стратегія, контонаційність, флейтовість. Важливим є розуміння *програмності*, бо вона частково складає підґрунття флейтової творчості китайських композиторів.

Отже, «*флейтовість*» як концепт інтерпретології уособлює відтворення комплексу музичних засобів, які формують *стійку музичну ідіому та є визначальними для впізнаваності звукового образу інструменту в будь-яких жанрах та стилях*.

Китайський флейтовий стиль – система вищого порядку, яка в межах інструменталізму реалізує концепцію національної ментальності, увиразнену у жанровій стилістиці та виконанні. Реалізація китайського флейтового стилю мислиться нами як усвідомлена *композиторська ідіоетнічна стратегія*.

Жанрово-семантичний дискурс. В дисертації складено жанрову систему творчості для флейти китайських композиторів. Вона вибудувалась, виходячи з наявних жанрів (як було сказано, не всіх, що існують в жанровій системі світового флейтового мистецтва) та у порівнянні зі складеною системою жанрів музичного мистецтва. Так, виокремлено такі групи творів: оркестрові соло, ансамблі, твори для флейти соло, з фортепіано та твори, що базуються на синтезі (концертна п'єса, п'єса-фантазія, капріччіо, поема, рапсодія), соната і концерт. Як можна помітити, зовсім немає інструктивних жанрів, китайські педагоги зазвичай використовують європейські школи навчання (зокрема, автор дослідження робить вибір на користь Ernesto Koehler).

Нижче систематизовано існуючі твори.

Мініатюри для флейти соло (оригінальні	або «You si» для флейти соло Хе Лютін, перший оригінальний твір китайського композитора для флейти
---	---

перекладення)	європейського зразка. «Вища чистота» Чжао Цзипін/Zhao Juping (2000) Memory, for solo flute Чен І. (2011), перекладення з скрипки соло <i>The Cowherd's Flute</i> (牧童短笛) Флейта пастушка Лі Хаунджі (перекладення з фортепіанного твору Хе Лютіна) «Flue and Drum under the setting sun» («Флейта и барабан на заході сонця») Тан Міцзи (1980) сюїта «Юньлінь і Фусін» Ч. Чеї (2012)
П'єси для флейти і фортепіано	<p><i>Оригінальні:</i> «Su» для флейти і джина (for flute and qin) Чжоу Лу (Zhou Long) Thinking Quietly («Тихий роздум») для флейти з фортепіано Хе Лютін/He Luting (1937 р.); The Cowboy's Flute Duet для пікколо та фортепіано Цзін Та (2021)</p> <p><i>Перекладення:</i> <i>Shepherd boy piccolo</i> (Хе Лютін/ He Luting – композитор, аранжувальник – Лі Хуанчжі/Li Huanzhi) спочатку було написано для фортепіано (1934). п'єси для флейти і фортепіано – «<i>Singing in a fishing boat in the dusk</i>» Лі Гочен/ Li Guoquan (в оригіналі написано для гуджена) «The spring in the Pamirs» Цзін Фунцай/<i>Jin Fuzai</i> та Ле Цуфун/<i>Le Zufeng</i> (перекладення з китайської флейти).</p>
	<i>Циклічний жанр</i> – сюїта для флейти і фортепіано <i>Flute Moji</i> Цзін Та(2021)
Великі жанри концертного типу та жанровий синтез (п'єси-фантазії, капричіо, поеми)	<p>«<i>Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань</i>» /«<i>The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains</i>» Хуан Хувей/ Huang Hu Wei (1972 р.) <i>Поемний принцип</i> – «On the Grassland of Inner Mongolia» Дай Гунвей/Dai Hongwei (1970-ті) The spring in the Pamirs» Цзін Фунцай/<i>Jin Fuzai</i> та Ле Цуфун/<i>Le Zufeng</i> «Rice, Tone Poem» (2019) Цзін Та «Поема для двох танцівників, флейти та фортепіано» Хуан Анлуня Капричіо «Empty Fortress Strategy» для флейти і фортепіано (2019) Цзін Та «Щаслива Саліха» для флейти і фортепіано Лю Хунбін – концертні варіації на народну тему</p>
Сонати Сонатина	Сонати №1 op.3, №2 op.6 («Монголія») Цзінь Та Сонатина «Morning» Тянь Баоло
Концерт	Чен І «Золотая флейта» для флейти з оркестром

	<p>«Південні сцени», подвійний концерт для флейти, піпи з оркестром</p> <p>Чень Ціган Un rétable de lumière для флейти з оркестром (1993, подношение Оливье Мессіану)</p> <p>Б. Шен. <i>Flute Moon</i> (1999) – двочастинний опус для флейти/піколо, арфи, фортепіано, струнних та перкусії (немає жанрової назви, але по суті – концерт, педальовано сколюючи функцію флейти)</p>
Ансамблі	<p>Б. Шен. <i>Melodies of a Flute</i> (2012, для альтової флейти, флейти С, скрипки, віолончелі та марімби)</p> <p>Чжон Лу/ Zhou Long. «Su» для флейти і джина (for flute and qin, версія для ансамблю)</p> <p>Ван Льюбін/Wang luobin (王洛宾) – квінтет духових інструментів заї на уао уао де ді фанг «В далекому місті»</p> <p>Хуан Аньлун/ Huang An-Lun. (黄安伦) «Поема для танцівників»/Poem for dancers No.2/舞诗, 1981 для флейти, фортепіано та танцівника</p> <p>Чень Ціган/Chen Qigang. «Сувенір» (回忆, Le souvenir для флейти и арфы, 1985)</p> <p>Бао Юанкай. <i>Melody of Bamboo</i> (Bamboo flute Tune) для ансамбля флейт</p> <p>Xiaozhong Yang. Ніч квітів (для флейти, скрипки та альту)</p> <p>Дай Хунвей. Квінтет для духових інструментів «Щасливий жіночий воїн» (балет)</p>
Оркестр (соло)	<p>Соло флейти з симфонії «Лян Шанбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чжен Ган</p> <p>Лу Цимін балет «The Red Detachment of Women»</p> <p>Танець народу Яо Лю Тешань і Мао Юань для симфонічного оркестру (1952).</p> <p>Spring Festival Overture («Увертюра Весняного фестивалю») Лі Хуаньчжі</p> <p>Ode to Red Flag</p> <p>Wang Ming's 1977 «Haixia Suite»王酩1977年《海霞组曲》</p> <p>Бао Юнкай/Bao Yuankai «Chinese Sights And Sounds — 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra»</p> <p>Zhou Long Five Elements</p>

Отже, основним жанром є мініатюра (для флейти соло та з іншими інструментами, такими як фортепіано, віолончель тощо) та сюїти мініатюр,

також популярними є проміжні жанри на кшталт поеми, капричіо, жанр концерту малочислений (автори – композитори китайського походження, які проживають в інших країнах), наразі сонати тільки дві, багато ансамблевих творів, де флейта різнобарвно представлена у комбінаціях з різними інструментами. Також набуває популярності жанр перекладень (зокрема з китайської флейти – джуді, дізі; з фортепіано, гуджена тощо). Семантична та звукообразна система творів для флейти китайських композиторів на момент 2024 р. містить такі прояви, як пасторальність, мітологічність (обрядовість), пейзажність, релігійність (ритуальність), споглядальність (медитативність). Безпрецедентним для китайського музичного мистецтва є вплив традиційної китайської поетичної структури на музичну стилістику (підкреслимо, що поетичні впливи майже не відчуються у творах європейських композиторів, що є *особливістю пасторальної поетики китайської флейтової музики*). В китайській музиці для флейти, з огляду на виконавську специфіку музикування, доволі розповсюдженими є твори, в яких спостерігається жанровий синтез, що впливає на їхні структурні, формотворчі особливості. Перш за все, такі п'єси носять ознаки концертності, що увиразнюється в масштабі і наявності структур типу каденцій, а також – фантазійності, що зумовлює використання змішаних чи контрастно-складених форм.

Наголосимо, що програмність охоплює виразні та зображальні параметри творів, не зважаючи на жанровий вибір (концертна п'єса, соло, ансамблі з флейтою тощо).

Звуковий образ, тембросимвол.

Перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти. За визначенням Лі Ян, «у формуванні звукового образу нової флейти ХХ століття важливим компонентом виступає імітація звучання сімейства китайських автентичних інструментів, що виражається в підході до

артикуляції, використання виражальних засобів звучання, наприклад, вібрато з широкою амплітудою тощо» (Лі Ян, 2024 : 91).

Увідомлене використання композитором певних стилем формує конкретні темброобрази і тембросимволи флейти, які у творах китайських композиторів можна систематизувати наступним чином.

Ліричний темброобраз – соло із симфонії «Лян Шанбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чжен Ган, окремі номери «*Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra*» Бао Юнкай (Flowing Stream, Lan Huahua, Юньлінь і Фусінь Ч. Чеї, *The Empty City Rhymes*, II ч. Сонати №1 Цзін Та, *Melodies of a Flute* Б. Шен, «Ніч квітів» *Xiaozhong Yang*, I ч. «Золотої флейти» Чен I, II ч. *Flute Moon* Б. Шена та ін.

Філософсько-рефлексійний темброобраз – *Thinking Quietly* Хе Лютін, «Вища чистота» Чжао Цзипін, «Цінувати пам'ять» Ма Сіюня; «Мандрівка до Гусу» Цзянь Синвей, *Memory* Чень I, *The Empty City Rhymes* Цзін Та, *Zai na yao yuan de di fang* Ван Льобіна, II ч. «Золотої флейти» Чен I та ін.

Героїчний темброобраз – *Ode to Red Flag*, «*The Red Detachment of Women*» Лу Цимін, *The Empty City Rhymes*, *The Majestic Heroes* (III ч. Сонати №2) Цзін Та.

Стихійно-танцювальний (ритуально-танцювальний) темброобраз – *Танець народу Яо Лю Тешань і Мао Юань*, *Spring Festival Overture* («Увертюра Весняного фестивалю») Лі Хуаньчжі; «*Song of Riddles*», «*Pulling up Reed catkin*» з *Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra*» Бао Юнкай; «*The Red Detachment of Women*» Лу Цимін (№№3-4), *Haixia Suite* Wang Ming (II ч.), «*Поема для двох танцівників, флейти та фортепіано*» Хуан Анлуня, III ч. Сонати №1 Цзін Та, III ч. «Золотої флейти» Чен I, I ч. *Flute Moon* Брайана Шена

Пасторальний темброобраз наявний (хоча б точково) майже у всіх творах для флейти китайських композиторів, є стильоутворюючим для творів з аналогічною програмною назвою («Небесний шлях сонця», «*Flute and Drum under the Setting sun*» Тан Мізци, «Яскраві промені сонця над

Тяньшанем» Хуан Хувей та ін.), акцентується у творах більш узагальненої програмності – «You si» Хе Лютінь, «*The Red Detachment of Women*» Лу Цимін, Grassland (I ч в Сонаті №2), Grass Field in Summer Nigh для ансамблю Цзін Та тощо.

Флейтовий тембросимвол у творах авангардової стилістики проявлено у творах «Таяння снігу», «Солдат» Чень Сяо (1989, 1990), «Золота флейта» , Memory Чень І (1997), «SU» Чжон Лу (використано композиторські прийоми сучасні компоненти виконавської стилістики, пов'язані із звукотворенням. Національний флейтовий тембросимвол яскраво втілено у концерті Чен І.

Авангардова стилістика є основою таких творів, як «Збираючи квіти лотоса повз береги ріки» Ло Чжунжуна (серійна техніка), *Five Elements* Zhou Long, «The Seenery at Wuxi» з *Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra* Бао Юнкай, *Yurt* (II ч. Сонати №2), *Vortex* для флейти, кларнета та фагота Цзін Та, ансамблеві твори Чен І та ін.

Додамо, що у великих симфонічних творах та ансамблях флейта використовується доволі різноманітно, залучаючи все багатство складеної системи оркестрових функцій та темброобразу, але часто, в пріоритеті – презентує національну специфіку, формуючи національний флейтовий тембросимвол (його складові – флейта піколо+ флейта, флейта і гобой, ноти із трелями, арпеджіо пасажів, високий регістр, остинатність, монотонність, різноманітність технік вібрато тощо). Найяскравіший приклад – «Melody of Bamboo» з *Chinese Sights And Sounds – 24 Pieces By Themes On Chinese Folk Tunes For Symphony Orchestra* Бао Юнкай та його ж ансамблевий твір на цю тему (*Bamboo-flute Tune*), Юньлінь і Фусін Ч. Чеї, *The spring in the Pamirs* Цзін Фунцай/*Jin Fuzai* та Ле Цуфун/*Le Zufeng*, II ч. *Flute Moon* Б. Шена та ін.

У творах китайських композиторів (як оригінальних, так й перекладених) флейта в більшості підкоряється пасторальному комплексу, поєднує архаїчну безполутоновість та хроматику. Інструмент здебільшого пов'язаний з темою природи, образами гір, річки, сонця.

На основі компаративного аналізу пасторальної семантики європейської та китайської музики для флейти, визначимо *стабільний та мобільний пасторальний комплекс* у творах для флейти ХХ-ХХІ ст.

Надано порівняльну характеристику пасторального комплексу у європейській та китайській традиціях у вигляді таблиці:

Таблиця 1. Порівняльна характеристика пасторального комплексу в європейській та китайській традиціях

<i>Пастораль у флейтовій музиці: європейська традиція</i>	<i>Пастораль у флейтовій музиці: китайська традиція</i>
Назва	
Часто це просто «пастораль», тобто жанрове ім'я передбачає повний комплекс впізнаваної музичної виразності; посилення на мітологічні образи (давньогрецька мітологія), що апелює до пасторальності	«Простих» пасторальних назв майже немає, всі вони – більш поетичні, картинні, пейзажні, настроєнні, багато символів та тематики з народних пісень, знакові географічні назви (напр., Тянь Шань, Памір)
Ф. Гобер «Античні медалі» для флейти, скрипки і фортепіано, Романтичні п'єси і Три акварелі для флейти, віолончелі та фортепіано; Артюр Онеггер. «Танець Кози» Жак Муке «Флейта Пана» Ф.Якименко «Ідилія» С.Губайдуліна «Звуки лісу», О.Месіан «Чорний дрозд» А.Жоліве «Піснь Ліноса» С. Турнеєв «Три пасторалі» для квінтету духових В. Ротару «Сільські картинки» Ч. Нуримов «Пастораль», В. Губа «Карпатський пейзаж» Є.Станкович «Ідилія» З.Алмаші «Пастораль»	Тан Міцзі «Флейта та барабан на заході сонця» («Flue and Drum under the setting sun») Хуан Хувей «Сонячні промені на горі Тянь Шань» для флейти і фортепіано; Ян Сяочжун «Ніч квітів» Дай Хонвей «On the Grassland of Inner Mongolia»; Хе Лютін п'єса «Thinking quietly»; Брайт Шенг/Bright Sheng. Flute Moon (1999) and Melodies of a Flute (2012). <i>Перекладення:</i> Хе Лютін «Shepherd boy piccolo» (перекладення з фортепіано); Лі Гочен «Singing in a fishing boat in the dusk» (в оригіналі для гуджена); Цін Фунцай і Ле Цуфун «The spring in the Pamirs» (перекладення з китайської флейти)
жанри	
Майже всі жанри (окрім концерту для флейти) – мініатюри, соната, концертна п'єса, сюїта	Переважно мініатюри – флейта соло, з фортепіано, перекладення (аранжування солоспівів)
тембр	
Монотембровість Зазвичай світлий тембр (за рахунок високого регістру, подолання «металевості» звучання)	Політембровість Поліфлейтовість (Лі Ян) Багато алузій на тембри різновидів китайської флейти (джу ді,хулуси, сюй,юе тощо)
Діапазон, регістри	
Різноманіття регістрів: низького, прозорого та високого, дзвінкого.	Багато саме високого регістру флейти

Виконавська стилістика	
<p>інтонемі стрибків на невеликі інтервали, низхідний рух мелодії; діапазон квінти (стрибок з заповненням), повтори, висхідні та висхідні рухи, рух по звуках мажорного тризвуку.</p> <p>Неквапливий темп Розмір 4/4, 6/8 Звукоімітація акценти широкі мотиви пісенно-танцювальна мелодика (рідше – речитативність, окличність) імпровізаційні віртуозні фрагменти (тип каденції), дрібна техніка штрих легато і <i>tenuto</i>, тріольний ритм, наявність прикрас, мажорних альтерацій семантика «таємничості», «задушевності», «ліричності» відтворюється через комплекс наступних засобів виразності: часте використання низького регістру, близького людському голосу; речитативність в мелодиці, що створюється штрихом <i>tenuto</i> (нерівномірна, нерегулярна ритміка, близька людської мови);</p> <ul style="list-style-type: none"> • високі ноти, які очікують розв'язання; • перевага штриха <i>legato</i> 	<p>сонорність контонування як <i>особливість національного спітоосягнення</i>, звукоуподобання різним інструментам – гуджен, барабан. Звідси перевага експозиційності, мінімальна розробковість музичного матеріалу, обов'язкова полдітематичність твору «Інструментальна вокальність» (Лі Ян) паритет вокального та інструментального начал (Хуан Лей) поліфлейтовість (Лі Ян) полісемантичність танцювальність віртуозність співставлення імпровізаційності (у вступі і коді) і композиційності (основна частина) (Лі Ян) пісенність</p>
гармонія	
Мажор (соль, ля, фа-мажор)	Пентатоніка, тональна невизначеність
форма	
<p>Розмаїття форм (від простої, складної 2, 3-частинності до сонатного циклу) Часто – наявність вступу (який контрастує з подальшим викладом), контрастність частин та розділів</p>	<p>Плинність, невизначеність форми, що актуалізує виконавське формотворення Синтез форм Похідні форми</p>

Отже, узагальнимо пасторальний звукообраз флейти у творчості європейських та китайських композиторів, базуючись на моделі рівнів, запропонованої Ю. Ніколаєвською.

Акустичний рівень в обох випадках залишається доволі стабільним, як і складена система інтоном (інтонаційний тезаурус). До стабільного комплексу відносяться інтонації-перегукування, звукоуподобання, швидкі

пасажі різної направленості, велика кількість прикрас, переважний метр (4/4, 6/8), тональності (лади) та ін.

Композиційно-драматургічний рівень – мобільна зона пасторального комплексу. В європейській традиції, дійсно, пасторальне обмежена жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси). Нарешті, *позамузичний* рівень також можна віднести до мобільної зони пасторального комплексу. В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим й часто – конкретним, що впливає на виконавське відтворення пасторальної семантики. дуже розгорнута та деталізована пейзажна, а інколи навіть – узагальнено-сюжетна програмність виявляється найбільш притаманною для програмних творів для флейти китайських композиторів.

Завершуючи дослідження, підкреслимо наступне.

Усвідомлення жанрово-стильових засад творчості китайських композиторів для флейти європейського зразка дає розуміння, що цей інструмент дійсно є тембросимволом Китаю, який є центральним у структурі *національного флейтового виконавського стилю* – як вищого щабеля розвитку культури. Жанрово-стильова система музики для флейти (та за участі флейти) китайських композиторів XX-XXI ст. наразі є відкритою і завданням кожного композитора, виконавця, педагога є праця над розбудовою ще більш потужнішої *китайської школи гри на європейській флейті*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян, Г. А. (1983). Методика развития исполнительских дисциплин и приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. *Вопросы музыкальной педагогики: сборник статей*, 4, 19–30.
2. Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Л. В. Шаповалова (ред.). ТОВ «С.А.М.», 46. 154–165.
3. Александрова, О. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph.* Izdevnieciba «Baltija Publishing». 1–20.
4. Апатский, В. (2006). *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства.* НМАУ им. П. И. Чайковского.
5. Апатский, В. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства.* Задруга.
6. Апатский, В. (2012). *История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II.* Задруга.
7. Берлиоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* (В 2 т.). Музыка.
8. Белявіна, Н. Д., & Шутко, Ю. І. (2009). Заснування і розвиток вітчизняних музичних конкурсів виконавців гри на флейті: 30-90-ті роки ХХ століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал*, 3, 72–76.
9. Богданов, В. О. (2005). «Фантазія на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво: Зб. наук. ст.*, 5. 274–282.
10. Богданов, В. О. (2006). Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870-1913 рр.). *Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв*, 7, 26–34.

11. Ван Дуангуй. (2019). «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 53–70. ХНУМ імені І. П. Котляревського.

12. Ван Юцзе (2024). Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості Джин Та (на прикладі Сонати ор.3 №1). *Аспекти історичного музикознавства*, XXXV (35). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. 272-291. DOI 10.34064/khnum2-3514.

13. Ван Юцзе (2024). Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 214–239. DOI 10.34064/khnum1-7112.

14. Ван Янсуй. (2022). Становлення звукообразу пасторалі в західноєвропейській музиці: від античності до рококо. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53, том 1, 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-12>

15. Ван Яньсуй. (2024). *Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів* (Дис. ... доктора філософії). Суми: СДПУ імені А. С. Макаренка.

16. Веприк, А. (1961). *Трактовка інструментов оркестра*. Музгиз.

17. Гавриленко, Л. (2023). Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у світлі концепту «жіноче/чоловіче». *Музичне мистецтво і культура*. 36, книга 1. Одеса. 88-99. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-8>

18. Гладких, А. (2006). *Методика навчання гри на духових інструментах: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. III-IV рівнів акредитації*; Харків : ХДАК.

19. Гнатів, Т. Ф. (1993). Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть : навч. посібник для музичних вузів. Київ : Музична Україна.
20. Горюхина, Н. (1973). *Эволюция сонатной формы*. Муз. Украина.
21. Громченко, В. В. (2018). Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України: зб. наук. праць ХДАК*, 61, 24–31). <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>
22. Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)*. Ліра.
23. Громченко, В. В. (2020). Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць ХДАДМ*, № 1, 36–39. <http://tihae.org//pdf/t2020-01-05-Hromchenko.pdf>
24. Громченко, В. В. (2022). Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. праць РДГУ* (Вип. 14, с. 90–94). Волинські обереги. https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf
25. Дай, Юй. (2017). *Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Нижний Новгород.
26. Дзисюк, В. Ю. (2002). Выразительность флейтовых соло и флейтовое вибрато в практике современной театральной музыки. В *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*, 3, 273–279. Астропринт.
27. Дзисюк, В. Ю. (2006). *Гра на флейті як художній феномен* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.

28. Дзисюк, В. (2002). Ментальные ритмы трактовки флейтового тембра (на примере концерта для флейты и камерного оркестра В. Губаренко). И. М. Юдкин (Ред.). *Метроритм-1*, 129–131.

29. Дзисюк, В. Е. (2011). Концерт для флейты В. Губаренко в контексте современного флейтового исполнительства. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. Праць*,. 63–70. ЛДІКМ.

30. Дращиця, Л. Л. (2011). *Інструментознавство*. ЗУКЦ.

31. Драч, І. С. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності* (Монографія). СДПУ ім. А. С. Макаренка.

32. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. (2007). *Мифология. Религия* (Т. 2). Вост. лит.

33. Дьячкова, О. (2001). Звуконаслідування: спів птахів та його композиторське осмислення. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 217–221). НМАУ ім. П. І. Чайковського.

34. Єргієв, І. Д. (2022). Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»*, 94–105. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1>

35. Єргієв, І. Д. (2020). Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *Вісник НАКККіМ*, 1, 25–30). ІДЕЯ-ПРИНТ.

36. Єрмак, І. Ю. (2020). Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(46). 29–42. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198499](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198499)

37. Єрмак, І. (2020). *Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.

38. Жарков, А. (2004). Исторические предпосылки формирования категории «тембр» как объекта исследования. В *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 16, 36–41.
39. Жарков, А. (2002). Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник національної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 21. 270–277.
40. Жарков, О. М., Коханик, І. М. (2022). Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>
41. Калениченко, А. (2018). Пастораль. В *Українська музична енциклопедія* (Т. 5, с. 106–107). ІМФЕ імені М. Т. Рильського.
42. Карпяк, А. Я. (2002). *Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19 - 20 ст.)* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
43. Карпяк, А. (2016). Особливості сприйняття та відтворення художніх завдань у звукодинамічній амплітуді голосу флейти. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Вип. 17. Львів : Львівський національний університет. 159–166.
44. Качмарчик, В. П. (1995). *Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
45. Качмарчик, В. П. (2004). Реформа Т. Бёма и перспективы развития современной флейты. В *Українське музикознавство*, 33, 478-487.
46. Качмарчик, В. (2008). *Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв.* (Монографія). Юго-Восток.
47. Кияновська, Л. (1987). До питання сприйняття програмного твору. В *Українське музикознавство* (Вип. 22, с. 15–22). НМАУ ім. П. І. Чайковського.
48. Козак, О. (2014). Трансформації семантичних факторів музичної виразності. В *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* (Вип. 41, с. 59–67). ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

49. Коменда, О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 27.11.2022).

50. Коханик, І. М.(2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь. 9.70–82.

51. Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 55. 70-81.

52. Коханик, І. М. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко*. Київ, 20. 44–51.

53. Кушнір, Я. В., & Кушнір, А. Я. (2008). *Технологія виконавства на флейті*. Книжковий світ.

54. Лі, Ян. (2024). *Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу* (Дис. ... доктора філософії). Харківська державна академія культури.

55. Лі, Хуасінь. (2023). *Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ ст.* (Дис. ... доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.

56. Лу Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. (Дисертація.... Канд..мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво). Львів.

57. Лю Сяосі (2023). Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти. (Дисертація ...доктора філософії). Київ: НМАУ ім.П.І.Чайковського.

58. Мазко, А. (2020). Акустична експертиза музичного інструменту флейти. (Дипл.робота...бакалавра. Спеціальність зі 171 – Електроніка). Київ.

59. Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки*. Астон.

60. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. (1991). Совет. энцикл.
61. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення Поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*, 28, 48-53.
62. Москаленко, В. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие*.
63. Музыка XX века: Произведения для флейты соло / Сост. и коммент. А. Шатского. (2002). Музыка.
64. Муравська, О. В. (2010). *Нариси з історії зарубіжної музичної культури* (Вип. 1). Друкарський дім.
65. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Факт.
66. Ніколаєвська, Ю. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен* (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Одеса.
67. Новосадова, А. (2024). Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти / гол. ред. кол. О.П. Щолокова. 31. Київ : Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова. 3–8. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.01>
68. Овчар, О. П. (2019). В. О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та освіти: зб. наук. статей. Пам'яті Валерія Богданова*, 54, 8–24). ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
69. Овчар, О. П. (2020). Життєвий і творчий шлях В. О. Богданова — фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 20–34. РДГУ.

70. Павленко, О. (2010). Асиміляція стилевих тенденцій Бароко в Концерті для флейти з оркестром Віталія Губаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 212–217. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
71. Павленко, О. Ф. (2012). *Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів.
72. Павлишин, С. (2005). *Музика двадцятого століття: Навч. посібник*. Львівська держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Видавництво БАК.
73. Павлишин, С. (2007). *Американська музика*. БАК.
74. Палій, І. (2023). Кларнетове мистецтво та Unionique music: аспекти взаємодії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60, том 3, 43–50.
75. Перцов, М.О. (2017). Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Young Scientist*, № 10 (50). 312–316.
76. Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* (Монография). ХГАК.
77. Романюк, І.А.(2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). (Ддис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03); Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків.
78. Рябуха, Н. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). В *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.*, 40, 71–84). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
79. Самойленко, О. (2010). Наукові обриси сучасного українського музикознавства. В *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* 11, 38–45. Ін-т проблем сучасного мистецтва.
80. Сакало, Е. (2010). Пастораль – рай, утрачений романтизмом. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, 89, 506–523.

81. Су, Юйчен. (2017). *Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
82. Хуан, Лей. (2021). *Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
83. Цин, Тянь. (2012). *Образы родного края в фортепианной музыке китайских композиторов* (Дис. ... канд. искусствоведения). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
84. Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. ст.*, 26, 218–228. Харків.
85. Шаповалова, Л. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 289–300. Харків.
86. Шип, С., & Цзицянь, Чень. (2018). Педагогічні страгемі формування здатності вчителя музичного мистецтва до системно-цілісного уявлення про музичний твір. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, № 7, 249–261.
87. Шутко, Ю. (2010). *Флейтове мистецтво ХХ сторіччя в контексті української культури* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів.
88. Ян, Цзін. (2023). *Флейта в контексті пасторальної традиції європейської музики* (Магістерська робота). Харків: ХНУМ
89. Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20(4), 158–165. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.607> (WOS)
90. Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner,*

William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke (Master's thesis, Florida State University).

91. Boenke, H. M. (1988). *Flute Music by Women Composers: An Annotated Catalog*. Greenwood Press
92. Bozza, E. (n.d.). Retrieved from <http://www.eugenebozza.com/index.php>
93. Changning, C. (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985* (Doctoral dissertation, Sydney Conservatorium of Music University of Sydney).
94. Chen, Y. (1999). Tradition and Creation. *Current Musicology*, 67/68, 59-72.
95. Chen, Y. (1999). Interview. In *The Force of Curiosity* (pp. 278-299). Saint Monica, CA: CalArts/Alpert Award in the Arts.
96. Chen, Y. (2019, October 26). *Flute And Music Academy, Jin Ta Talks About His First Flute Sonata* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wnx-xUSZGM>
97. Chen, Y. (2022). *Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews* (Doctoral dissertation). The Ohio State University.
98. Clef Pineiro de, J. (2001, July 26). An Interview with Chen Yi.
99. Root, D. L. (2022). Vamp (jazz). *Grove Music Online*, revised by Barry Kernfeld. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J46320>
100. Diachenko, I., Ovchar, O., Dubka, O., Pastukhov, O., Duve, K., & Kostiuk, D. (2021). Psychological and pedagogical study of neurotic reactions of higher education students during the implementation of the form of control. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(11), 151-156. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20>
101. Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic potential of instructive etude and its explication in the process of professional development

- of a pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257-266.
<https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
102. Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American flute school* (Doctoral dissertation, Ohio State University).
103. Wu, J. (2000). *Flute and play*. Beiyue Arts Press.
104. Zhang, B. (2003). *Flute learning Q & A*. Yangtze River Arts Press.
105. Gilbert, J. G. (2014). *Telemann and Baroque Hand Horn Technique* (Doctoral dissertation, Arizona State University).
106. Giroux, P. H. (1953). The history of the flute and its music in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 1(1), 68-73.
<https://doi.org/10.2307/3344568>
107. Gourdet, G. (1967). *Les instruments à vent*. PUF.
108. Guo, W. (n.d.). Retrieved from
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Guo_Wenjing
109. Guo, W. (n.d.). Chou Kongshan [Video]. Retrieved from
<https://www.bilibili.com/video/av924140327/>
110. Ho, L.-T., & Kuo-Huang, H. (1982). On Chinese scales and national modes. *Asian Music*, 14(1), 132-154.
111. Hromchenko, V. (2020). Individual artistically performing form as the contemporary European sociocultural phenomenon [Індивідуальна художньо-виконавська форма як сучасний Європейський соціокультурний феномен]. *Revista Universidad y Sociedad*, 12(4), 207–212.
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000551387900026>
112. Huang, L. (2021). Pastoral in music: ontogenesis and semantics of the genre – the key to performance. *The European Journal of Arts*, 79–85.
113. Hulusi. (n.d.). Retrieved from <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Hulusi>
 Huangmei opera. (n.d.). Retrieved from
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Huangmei_opera
114. Jin, T. (2019). *Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6*. Tu & Du International Co., LTD.

115. Jin, T. (2020). *Sonata No. 1, Op. 3*. Tu & Du International Co., LTD.
116. Jin, J. (2011). *Chinese Music*. Cambridge University Press.
117. Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford University Press.
118. Katchmarschik, V. (1994). Some mysteries of ancient Greek aulets. *Journal Internationale Double Reed Society*, 22, 93–99.
119. Katschmartschik, W. (1993). Zur Entwicklungsgeschichte der Permanentatmung. *Tibia*, (1), 346–351.
120. Liu, J. (2005). *An analysis of Chen Yi's orchestral work Momentum* (Doctoral dissertation, University of Nebraska-Lincoln).
121. Monelle, R. (2006). *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press.
122. Montagu, J. (2001). Flauto. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 311–314). Oxford: Oxford University Press.
123. Nikolaievska, Y., Shapovalova, L., Chernyavska, M., & Govorukhina, N. (2022). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 136–140.
124. Nikolaievska, Y., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., & Yurchenko, O. (2022). Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 12(2), 193–198. <https://doi.org/10.33543/120229193198>
125. Nikolaievska, Y. (2018). Contonation and communicative strategy as mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство*, 49, 36–46. ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
126. Nichols, R. (1988). Messiaen's 'Le merle noir': The case of a blackbird in a historical pie. *The Musical Times*, 129(1750), 648–650. <https://doi.org/10.2307/966655>

127. Pastorale. (n.d.). In *Vocabulary.com*. Retrieved October 27, 2022, from <https://www.vocabulary.com/dictionary/pastorale>
128. Guan, P. (2023). *Two flute works by Chen Yi and their musical integration of Western and Chinese cultures and styles* (Doctoral dissertation, University of North Texas).
129. Powell, A. (2002). *The Flute*. Yale University Press.
130. Rogers, K. (2015). *Wil Offermans: The Pedagogy Of Contemporary Flutist-Composer* (Doctoral dissertation, Florida State University).
131. Russell, B. (2015). Elements of music: what is it and who cares? In *Proceedings of the XX National Conference ASME* (pp. 22–28).
132. Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. Norton.
133. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218-233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
134. Scheck, G. (1981). *Die Floete und ihre Musik*. Lpz.
135. Sheng. (n.d.). Retrieved from [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sheng_\(instrument\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sheng_(instrument))
136. Smith, S. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers* (Doctoral dissertation). Florida State University.
137. Soldan, R. (1988). *The French Flute School 1860–1950 by Claude Dorgeuille, translated and edited by Edward Blakeman*. Tony Bingham. *British Journal of Music Education*, 5, 102-103. <https://doi.org/10.1017/S0265051700006380>
138. Tan, X. (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Tan_Xiaolin
139. Parncutt, R., & McPherson, G. E. (Eds.). (2002). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford University Press.

140. Thrasher, A. (1978). The transverse flute in traditional Chinese music. *Asian Music*, 10(1), 92-114. University of Texas Press. <http://www.jstor.org/stable/834126>
141. Wong, H. Y. (2007). *Recurrence as Identity in Chen Yi's Music* (Master's thesis). The Chinese University of Hong Kong.
142. Wu, S. (2019). *The Dramatic Use of the Flute in Bright Sheng's Melodies of a Flute and Flute Moon* (Doctoral essay). University of Houston.
143. Xin, G. (2002). *Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi* (Doctoral dissertation). Florida State University.
144. Xuelai, W. (2017). *The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi* (Doctoral research paper). Arizona State University.

Джерела китайською мовою

1. . [1]张婧雯.黄安伦《舞诗》op.33的长笛音乐分析与演奏处理[D].宁夏大学, 2023. DOI:10.27257/d.cnki.gnxhc.2023.002024.
- Zhangjingwen (2024). Flute music analysis and performance of dance poem op.33 by Huanganlun. Ningxia University. 23 p.
- 2.高秦平. (2011) 长笛曲《夕阳箫鼓》曲体结构与意象表现——兼及改编民族器乐曲的几个问题.南京艺术学院学报(音乐与表演版).8页.
- Gao Qinping (2011).The structure and imagery expression of the flute piece “Flute and Drum under the Setting sun”. *Journal of Nanjing University of the Arts* (Music & Performance). 8 p. V.3. 65–70+133+170. URL: 链接 : http://175.178.223.144:8085/kcms2/article/abstract?v=5iIAKlSf9WBDiaB7KGwf6dpK28SRjGA1tjobidm_FNiD6BgzxjqCFBXxqeYanIrAOKoeh4lsTzxOfv7-ruu37ePW1jL5MdAKqGYr0Hy2HbOqinUg1zvScHTrCHxO-kKWJU0Twxdzs-2_FytOxtxj7AU7O-QY03UYa6TM8so77UeZ5IAYV-yY1M3BbgAcNl1W&uniplatform=NZKPT&language=CHS

3. 阚蕾,文沫 (2020) .中国风格长笛作品研究——以《阳光灿烂照天山》为例.大众文艺.2页

Kan Lei, Wen Mo (2020). Research on Chinese style flute works – Taking 'Sunshine Shines on Tianshan Mountains' as an Example. *Popular Literature and Art*. 2 p.

4. 乐新. (2006) .中国长笛音乐作品创作研究. 音乐创作.8页, 2006, (02): 88-95.

Yuexin (2006) Research on the Creation of Chinese Flute Music Works. *Musical Works*. 8p. URL: http://175.178.223.144:8085/kcms2/article/abstract?v=5iIAKlSf9WBvSnXu39WNFpTUrdumwmGNw6nIsjA7n2yt0mHaygwUwvz6JhPZzadrJ_pKGBnrCmAje3Uvm9slkJzJxyAQLwAslwAuKlAyGjYNO-05YmZrV_uDRwTgguG9_S86kYdvhuOMp1x7FUgL_o6O6EFdSuR_qiZStJThVPSxH5p0xZFLp2LIjqNzFN1l&uniplatform=NZKPT&language=CHS

5. 刘倩 (2015) 竹笛与长笛演奏技术的异同及其应用.中国音乐学院.39页

Liuqian (2015). On the Similarities Differences and Practice Applications of Performing Skills between Bamboo Flute and Modern Flute. China Conservatory of Music. 39 p. URL: http://175.178.223.144:8085/kcms2/article/abstract?v=5iIAKlSf9WBhsyTxLzPkFew2NaN1WG7QKIaCfvIZw7d77kHuqsTOxgggDALVEufavT3SrKFPW_43vXNvK5WjLdkc_NHMkAMM6NmCExcHquL_YmCZMym7UagtBqBfb5PeBJATS1Y8_C4XqqaJ2i3FfEbwVqjoeha7mflkU_IFotU3YQHY0oWWkzUgK9mGom7BjdMQY5-LBVs=&uniplatform=NZKPT&language=CHS

6. 黄安伦 (Huang An-Lun). URL: https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E5%AE%89%E4%BC%A6/5548210?fr=ge_ala

7.[1]孙迪.(2013).黄安伦长笛独奏曲《舞诗》艺术风格与演奏技法探究硕士(学位论文,江苏师范大学).硕士

Huang Anlun flute solo performance of dance poem art style and playing techniques research (2013) URL: http://175.178.223.144:8085/kcms2/article/abstract?v=5iIAKlSf9WAGDO-wfszfD_wkfWiHjvClvMsIbf7Kw231aKrcUS9RqgoCrOsitJRCCTsAP5-zEMAgcDzTPWwWeBfQnLZ2OdMhwBsfPgusJBfuK_7_bbbv9mohtHEQKOGO mEX24aGDvkAAbKo0wj0HogGwyFnE6QiYdje97G_TooJcbD77M9D70HQ1ft w8iTn5cRi0Tv3us=&uniplatform=NZKPT&language=CHS

9. [1]阚蕾,文沫.中国风格长笛作品研究——以《阳光灿烂照天山》为例[J].大众文艺,2020,(11):129-130.

Research on Chinese style flute works—Taking 'Sunshine Shines on Tianshan Mountains' as an Example. URL: 链接: http://175.178.223.144:8085/kcms2/article/abstract?v=5iIAKlSf9WAAC2Xk52-POwDScgjqE8ndMSRCcxNofcRroC769M7UTzZeKVIH7Vkoo-mVIVovdsAq5berl8-hJ_-WBY1gkthcv2uYMwFUrH6ScOlwiaEzJmms7ct9PbbUtvLF9JfTBr36kBXq0j-nt2Chf7mAM_3M6mVetkbmbkY0A7m3odCttREuS4iZ-8OhZQgMiO3dCJM=&uniplatform=NZKPT&language=CHS

11. 維基百科. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E9%AB%98%E5%B1%B1%E9%9D%92>

13. 【曲谱同步】竹笛与民族管弦乐队《愁空山》作曲：郭文景，竹笛：唐俊乔，彭家鹏指挥苏州民族管弦乐团

14. 吴歌. URL: <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E5%90%B4%E6%AD%8C>

ДОДАТКИ

Додаток А (нотні приклади)

№1

ЗВУКИ ЛЕСА
(1975)
Сережа ГУБАЙДУЛИНА
(р.1932)

5

6

7

The image displays four pages of musical notation for the piece "Звуки леса" (Sounds of the Forest) by Sofia Gubaidulina. The notation is presented in two columns, with the left column containing pages 5 and 6, and the right column containing pages 7 and 8. Each page features multiple staves, including grand staves (treble and bass clefs) and piano staves. The music is characterized by intricate textures, often with overlapping lines and complex rhythmic patterns. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are indicated throughout. Performance instructions like *sempre* and *pp* are also present. The score includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks, all meticulously notated for the performer's reference.

№2

14

ПАСТОРАЛЬ

(1973)

Чары НУРЫМОВ
(р.1941)

Andante (rubato)

p *mf*

ред. * ред. * ред.

1

mf poco accel. *f* rit. *mf* a tempo

ред. * ред. * ред.

2 3

f *p*

ред. * ред. * ред.

4

ред. * ред. * ред.

© Издательство «Советский композитор», 1980 г. с 5355 к

№3.

18

СОНАТИНА
I. Пастораль

Б. ГИБАЛИН

The musical score is written for Flute (Fl.) and Piano (Piano). It begins with the tempo marking "Allegretto" and the dynamic marking "mf". The score consists of six systems of music. The first system shows the Flute part with a melodic line and the Piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The second system continues the Flute melody and Piano accompaniment. The third system features a first ending bracket labeled "1" over the Flute part, with a dynamic marking of "mp". The fourth system shows the Flute part with a dynamic marking of "mf" and the Piano accompaniment with a more active rhythmic pattern. The fifth system continues the Flute melody and Piano accompaniment. The sixth system concludes the piece with the Flute part and Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

СЕЛЬСКИЕ КАРТИНКИ

1. Пейзаж

Владимир РОТАРУ
(р. 1931)

Fl. *solegno* *sempre solegno*

Tempo rubato $\text{♩} = 40$

Piano *sf* *sf* *sf*

p *p* *Meno Più mosso* *mf*

Presto *Tempo primo* *accel. e rit.*

sf *sf* *mf*

2. Каприччио

f

Allegro vivo $\text{♩} = 160$

f *pedale* *sf*

№5

梁 祝

(引子和主题)

何占豪、陈刚曲

mp Cadenza

$\text{♩} = 54$

mf

p

1. 2.

rit.

阳光灿烂照天山

The Bright Sun Shines over the Tianshan Mountains

黄虎威曲

Huang Huwei

Lento grandioso

自由而不松散，雄伟秀丽，春光明媚

The musical score is written for piano and features four systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *ff* and includes the instruction *ad libitum*. It contains two staves with a treble clef and a bass clef, featuring a wide intervallic leap in the right hand. The second system continues this melodic line with similar intervallic leaps. The third system shows a descending melodic line in the right hand, marked with a *rit.* (ritardando) and includes a triplet of eighth notes in the bass line. The fourth system consists of two staves with dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, and *p* in the right hand, and *mf* and *pp* in the left hand, with a triplet of eighth notes in the bass line.

№7

144

Musical score for No. 7, measures 27-31. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 27 begins with a vocal line and piano accompaniment. Measure 28 features a vocal line with a slur and piano accompaniment. Measure 30 includes a piano dynamic marking and a 'pizz' (pizzicato) instruction. Measure 31 is marked with a forte 'f' dynamic and contains complex piano accompaniment with slurs and fingerings (1, 8, 13, 14, 15, 13).

№8

156

214

Musical score for measures 214-218. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f* and ending with *ff*. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments in the bass line.

219

Musical score for measures 219-224. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and accents. The grand staff accompaniment consists of chords with slurs and accents, primarily in the bass line.

225

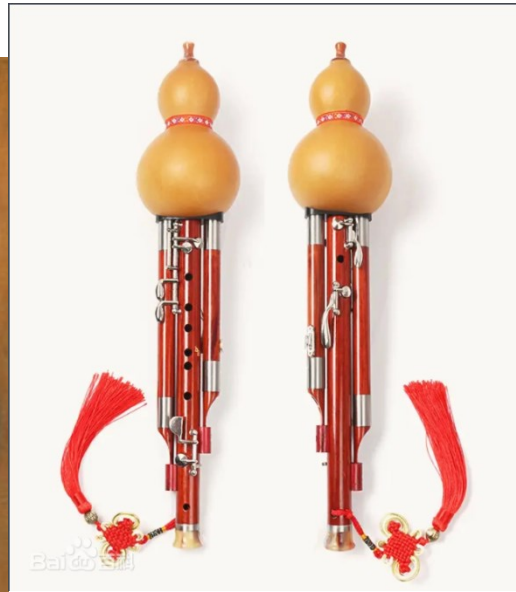
Musical score for measures 225-229. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the sixteenth-note pattern with slurs and accents. The grand staff accompaniment features chords with slurs and accents, with some melodic movement in the bass line.

230

Musical score for measures 230-234. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff begins with a long, sweeping melodic line that spans across the first two measures, followed by a few notes with slurs and accents. The grand staff accompaniment consists of chords with slurs and accents, with some melodic movement in the bass line.

Додаток Б (ілюстрації)





ДОДАТОК В**Список опублікованих праць за темою дисертації****Статті в наукових фахових виданнях України:**

3. Ван Юцзе. Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості Джин Та (на прикладі Сонати ор.3 №1). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXV (35). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С. 272-291. DOI 10.34064/khnum2-3514.

4. Ван Юцзе. Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. С.214–239. DOI 0.34064/khnum1-71.12.

**СТАТТІ, ОПУБЛІКОВАНІ У ІНДЕКСОВАНИХ
НАУКОВИХ ЗАРУБІЖНИХ ВИДАННЯХ:**

2. Nikolaievska, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; **Wang, Youjie**; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825. [AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research \(13/02-XXXV.\) \(magnanimitas.cz\)](https://doi.org/10.33543/j.130235.1825)

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». Музикознавчі вечорниці до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. (Харків, 6-8 грудень 2019року). Тема доповіді: «Композиторські пошуки у творчості китайських композиторів ХХ ст. для флейти» (очна участь)

2. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 р.). Тема доповіді: «Контонація як спосіб спілкування (досвід виконання творів китайських композиторів)» (очна участь).

3. XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня, Одеса, 2021). Тема доповіді: «Пасторальна семантика у творах для флейти композиторів XX сторіччя (європейський та китайський досвід)».

4. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022, онлайн) Доповідь: *Поетика пасторалі в творах для флейти європейських та китайських композиторів*.

5. Міжнародна мистецька толока до 145-річчя з дня народження Гната Хоткевича (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 14-15 грудня 2022 р.). Презентація китайських народних духових інструментів хулуси та джу ді у першому випуску Відеогіду «Інструменти народів світу».

6. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 р.). «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». Тема доповіді: «Шляхи оновлення флейтового репертуару в творчості Джин Та»

7. IV Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14 лютого 2024 р.). «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». Тема доповіді: «Короткий огляд американської флейтової культури 20 ст.».