

УДК 78. 491
78. 461

Андрій Карняк (Львів)

МІФОЛОГІЧНІ СЮЖЕТИ В АНСАМБЛЕВИХ ФЛЕЙТОВИХ ТВОРАХ

Карняк Андрій. Міфологічні сюжети в ансамблевих флейтових творах

Розглядається репертуар виконавця-флейтиста. Знання сюжету легенди, не завжди сприяє якісному та повноцінному виконанню. Необхідно враховувати час написання композиції, стилістичні особливості, особу митця та мету, яку він переслідував під час праці над флейтовим твором.

Ключові слова : міфологічні сюжети, ансамбль, флейтові твори.

Карняк Андрей. Мифологические сюжеты в ансамблевых флейтовых произведениях

Рассматривается репертуар флейтиста-исполнителя. Знания сюжета легенды не всегда сопутствует качественному и полноценному исполнению.

Необходимо учитывать время написания произведения, стилистические особенности, личностные черты художника и цель, поставленную мастером в процессе работы над флейтовой композицией.

Ключевые слова : мифологические сюжеты, ансамбль, флейтовые произведения.

Karpyak A. Mythological subjects in the ensemble flute compositions

Programmed mythological compositions for ensembles is an important part of the repertoire of the flutist. Detailed orientation of the plot legend, that is the basis of the idea of a work, is not always the reason for the qualitative and full implementation. Should always keep in mind when the composition was wrote, its stylistic features, artist and person tasks, which he pursued during the work on the flute.

Keywords : mythologikal subjects, ensemble, flute compositions.

Античність та античний міф постають відправною межею глобального перевороту, який пройшов у мистецтві на початку XVI століття. Актуалізація міфу та античної спадщини була спровокована спробою тогочасної культури самовизначитися, це призвело до пошуків аналогів у духовному досвіді минулого. Міфологія відразу перетворюється у безмежний океан сюжетів, історій, колізій, з якого усі види мистецтва вже багато століть не втомлюються черпати поживу для свого натхнення.

До найпереконливіших інструментів втілення нового художнього світогляду належать інструменти музичні. Обов'язкове використання композиторами XVI-XVII ст. флейт у своїх творах диктувалося у першу чергу загальним для усіх намаганням надати музиці “*колориту античності*”, флейта стає символом античного часу [1, с. 111]. Згадаймо твори, що стали джерелом становлення оперного жанру – дві музичні пасторалі “Сатир” та “Відчай Філена” (1590) Еміліо дель Кавальєрі для голосу та двох флейт [2].

Е. Кавальєрі. Арія

The image shows a musical score for Flute and Voice. The Flute part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and melodic lines. The Voice part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of notes and rests, corresponding to the lyrics. The score is presented in a standard musical notation format.

Сучасна епоха не лише породжена та формально споріднена з історичним періодом, який сьогодні ми називаємо Ренесансом, вона продовжує прислухатися до законів та жити за ідеалами краси,

проголошеними прогресивними інтелектуалами XVI – XVII ст., до наших днів, не виходячи з поля тяжіння Відродження. Наприклад, Е. Фарвік вказує на написання не менш ніж 20 творів лише у жанрі композицій для флейти-соло за останні півстоліття, присвячених міфологічним сюжетам. Героями музичних легенд стають Фавн, Німфи, Орфей, Кассіопея, Сірінкс, Гідра, Сізіф, Кассандра та інші міфічні персонажі [3, с. 126 - 128].

Дистанційність погляду на античність дозволила естетизувати дохристиянську культуру і представити її у вигляді свого роду космосу, ідеалу, еталону духовності, адже поняття гармонії зародилися в системі філософсько-естетичної думки давнього світу. З іншого боку, міфологія акцентувала соціальну функцію “культурного героя”, наділяючи його здатністю до осмислення дійсності, оцінки подій, володінням волею до вчинку і опору богам і долі [4, с. 5 - 6]. Такими рисами сповнені яскраві легенди, присвячені музичній діяльності античних богів та міфічним виконавцям-духовикам. Найбільш поширеною з них є міф про Фригійського силена Марсія, який наважився змагатися з богом Аполоном у вправності гри на флейті [5, с. 224]. Він зображає упевненого у своїх силах, талановитого музиканта, що не побоявся розвіяти думку, ніби боги здібніші від смертних.

Міф, на який ми хотіли б звернути увагу, і який Андре Жоліве (1905 - 1974) – французький композитор XX століття використав як основу сюжету свого одного з популярних та найскладніших творів флейтового репертуару “Пісні Ліна”, достатньо споріднений та перекликається у своїй внутрішній структурі з міфом про змагання між Марсієм та Аполоном. Цю досить сумну історію про найскладнішу з давніх часів професію, досить суперечливо та неоднорідно висвітлену у різних джерелах, спробуємо коротко передати у нашому дослідженні.

Найцікавішими, переконливими та автентичними здаються легенди, присвячені молодшому Ліну. Згідно з цим міфом Лін – син Ісменія з Фів (за Аполодором, син Еагра та Калліопи), навчав музики юного Геракла та його брата Іфікла. Вимогливий, суворий Лін якось спересердя вдарив Геракла. *“Вмить спалахнувши, хлопець жбурнув кифару в голову своєму вчителю, та ще з такою силою, що той упав неживий. Геракла притягли до суду, але хлопець нагадав суддям закон мудрого Радаманта: не можна карати того, хто відповів ударом на несправедливий удар. І судді виправдали Геракла”* [6, с. 85].

Перед нами сьогодні постає запитання: які ж засоби мав у своєму розпорядженні А. Жоліве, якими він міг керуватися принципами, щоби

змогти виразно, якомога більш автентично та доступно і зрозуміло донести до сучасного слухача засади передачі найбільш імпульсивних почуттів з давньогрецького музичного мистецтва? Через те варто звернутися до суті проблеми.

У наш час, незважаючи на повсюдне зацікавлення в автентичному відтворенні музики попередніх стилів, наслідування давньогрецької музики змушене опиратися не на реальні вимоги, а здебільшого на звичай сприйняття. Такий стан пов'язаний з об'єктивними причинами. Адже новоєвропейська наука про музику вивчає закономірності музичного мислення, систематизуючи матеріал, отриманий у результаті аналізу творів багатьох авторів, створених у різні епохи. Античне музикознавство ніколи не займалося аналізом творів. Найважливішою його метою було намагання засвоїти той “будівельний камінь”, який по-різному виявлявся у численних музичних творах неоднакових за стилем авторів – звуки, інтервали, звукові системи і взаємодія між ними. З іншого боку античні вчені надавали великого значення акустичним аспектам музики, які сьогодні зосереджені лише у поодиноких дослідженнях, у яких пізнання музично-акустичних особливостей матеріалу становлять головну мету [7, с. 30].

У результаті, не дивлячись на довготривалі зусилля багатьох поколінь учених, наукові знання про античне ладотональне мислення продовжують залишатися у край примітивними. О. Флейшер, аналізуючи причини негативної реакції сучасників на звучання перекладених пам'яток античної музики, писав: *“Або наші знання про античну нотацію є недосконалими і усі попередні транскрипції неправильні, або наше сприйняття музики побудоване на цілком інших засадах”* [8, с. 7 - 13].

Таким чином, з'ясувавши наявність досить обмежених можливостей, які є у розпорядженні сучасних митців для передачі відчуттів, життєдіяльності, побуту, культових ритуалів народів, які відокремлені від нас прірвою у кілька тисячоліть, можемо спокійно розмірковувати над феноменом виникнення унікального твору А. Жоліве “Пісня Ліна”.

У кінці 30-х років ХХ століття виникає група митців “Молода Франція”, в яку увійшли композитори, що проголосили ідеї “нового романтизму”, “захисту нового гуманізму” та “людяності музики” на противагу поширеній у той час схильності до переваг “абстрактних форм”. Найбільш яскравими представниками спілки були Олів'є Месіан та Андре Жоліве. Найміцніше об'єднувала митців схильність до різних типів спіритуалізму, вивчення культової музики давніх народів. Метод творчості

“Молодої Франції” відзначався ґрунтовним проникненням у сутність предмету, який цікавив невтомних митців [9, с. 340 - 345].

Коли ставимо собі перше запитання про вибір солуючого інструменту А. Жоліве для “Пісні Ліна”, ми переконуємося у тому, що цей вибір не був ані шаную традиції, ані лише підсвідомим, інтуїтивним імпульсивним кроком, а виваженим вчинком на основі історичних відомостей.

Ще Платон дуже виразно відчував френетизм, систальтику, вважаючи, що такий характер відповідає жіночій, а не чоловічій психіці. Систальтичний стиль, один з найпростіших, найзрозуміліших – це стиль “пригнічення”. Сюди належать любовні мелодії, застольні пісні, сюди ж належать також “плачливі” жанри. “Пригнічення” означає нерозв’язану інтенсивність настрою. Мова стосується насамперед “високорегістрового” стилю. Необхідно наголосити, що греки взагалі не дуже полюбили високий регістр голосу. Він для них був носієм душевної неврівноваженості, плачу, нарікань. У римських джерелах знаходимо, що такі жанри, як френи, плачі, лінодії, погребальні пісні звучали у високому регістрі. Його сприймали напружено і динамічно, тому природно, що драматичні образи плачів, голосінь повинні були втілюватися у високочувних мелодичних побудовах [10]. Беручи до уваги вищенаведені свідчення приходимо до висновку, що стародавні греки для втілення почуття скорботи та розпуки потребували духового інструменту з високим звуковим діапазоном. Андре Жоліве дуже часто у “Пісні Ліна” використовує найвищий регістр флейти, недоступний будь-якому іншому духовому інструменту [11, с. 56 - 176].

Композитор у своїх творах відмовляється від тонального мислення, створюючи свою систему, засновану на “природно-акустичному ефекті резонансу” і складно розробленої обертоновості у поєднанні з екзотичними ладами і ритмоформулами. *“Для того, щоби звуки дійшли до слухача, треба щоби вони були організовані у спеціальну та відповідну мовну систему”* – вважав Андре Жоліве.

Ми знаємо, наскільки великого значення надавали стародавні греки ладовій системі, наскільки вимогливо та догматично вони ставилися до етичного та естетичного боку питання.

А. Жоліве. Пісня Ліна. Allegro
дорійський (фригійський) фригійський (дорійський)



еолійський (гіподорійський) [12]

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, starting with a rest followed by a melodic line marked 'ff'. The Piano part is in the lower staff, featuring a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs, marked 'sf'.

Разом з використанням грецьких ладів у своєму творі Жоліве застосовує оригінальні звукоряди. Вони привертають увагу наявністю збільшеної секунди. Такі лади також існували в давній Греції. Звукоряди А. Жоліве можна назвати різновидом спондаїчних ладів, докладна структура та види яких до кінця не з'ясовані. Під “спондаїзмом”, або “спондаїчною мелодією”, за Арістоксеном, слід розуміти спрощену гаму, “що не збігається з жодною відомою способами побудови” [13, с. 190].

Унікальність знахідок французького митця для примирення здавалось би протилежних систем музичного мислення полягає у тому, що на перший погляд складна тональна система А. Жоліве цілком природно та легко дозволяє пристосуватися до себе слухові не лише виконавця, й підготовленого слухача, який за короткий час настільки зближується з витвором композитора, що зміг би власноручно підкоректувати будь-які можливі інтонаційні чи текстові неточності у виконанні солістів, ніби маючи справу з доступним класичним твором.

1935 року А. Жоліве зацікавлюється вивченням найважливішої здатності музики – заворожуючи впливати на психіку людини, що приводить його до знайомства з музичними системами культової та ритуальної музики народів минулого і сучасного. Композитор встановлює особливе, панівне значення початкових елементів – зокрема ритму – у їх гіпнотичній дії [14, с. 220 - 222]. Усім відома пристрасть стародавніх греків до формулювання зовнішньо-механічного поділу мелодії, тобто конструювання метричних форм.

Складна та одночасно незалежна, безпосередня ритміка А. Жоліве не чуває себе затишно у сучасній недосконалій тактовій системі, вона намагається вирватися з тісних кліток на волю, щоби якнайвиразніше донести усім, потрапити до кожного у душу зі своїм розпачем та тугою.

А. Жоліве. Пісня Ліна. *Meno mosso*

“Складні ритми – наголошує Арістід Квінтіліан – сповнені афекту, словесності... Такими якостями відзначаються особливо ті з ритмів, що виникли з багатьох: в них більше неправильності. Ось чому ритми, які передають строкатість руху тіла, викликають настроєність на значне збентеження.” Цікаво, що дослідження сучасної нейробіології викрили генетичну єдність словесної мови та музичного ритму. Вона полягає у тому, що просодія та музичний ритм контролюються правою півкулею. Тобто зв’язок музики та мови генетично споконвічний, а загальним поняттям для них є ритм [15, с. 19].

Підійшла черга торкнутися питань жанровості та особливостей стилю “Пісні Ліна”. А. Жоліве в унікальній манері передає рух, конкретну дію, стан спокою або розповіді. Перед нами розгортається театралізоване дійство, у якому на короткому часовому просторі епічні та похоронного характеру фрагменти дивним чином матеріалізуються у конкретну сюжетно-сценічну лінію. Ми стаємо свідками реальних подій, що відбулися багато тисячоліть тому. А. Жоліве зміг подолати часові простори, надати образу виключної реальності, об’ємності. Композитор використовує у творі особливий вид баладності, в якому зосереджені риси інших жанрів [16, с. 222]. Свій неповторний стиль А. Жоліве зміг запозичити лише в античній музиці. Споконвічний зв’язок музики з хореографією неминуче приводив у давній Греції, по-перше, до надзвичайної рухливості звукового матеріалу, по-друге, робив ці звукові переходи надзвичайно чіткими, начебто доступними зорові й дотику.

Художньо-естетична та технічно-віртуозна сторони виконання флейтового опусу А. Жоліве дивовижно врівноважують одна одну. Видатний французький флейтист Ж. -П. Рампаль, творча кар’єра якого розпочалася з успішного виступу в конкурсі Паризької консерваторії з твором А. Жоліве, наголошував, що якісне виконання композиції можливе лише за умов

значного досвіду та неабиякої майстерності високопрофесійного музиканта [17, с. 83].

Поєднання передачі різнобарвної гами підкреслено афектних відчуттів, перевтілення соліста з розповідача у головного героя, відстороненої подачі матеріалу з раптовим перенесенням у гушавину подій, у конкретно зінтегроване середовище доступні високоосвіченому, зрілому музиканту з чудовими виконавськими якостями, якими міг похвалитися Гастон Крюнель [18] – перший виконавець твору. Разом з тим твір, можливо також завдяки співпраці з майбутнім солістом, вдало відтіняє найкращі сторони звучання та технічних якостей інструмента, підкреслюючи та розраховуючи у втіленні образу на характерні риси, притаманні саме флейті.

Твори А. Жоліве, присвячені флейті, за своїм змістом, внутрішньою сутністю цілком співзвучні завданням, які ставили виконавцеві та музичному твору давні мислителі: *“Слухаючи флейтиста, не можна скласти думку лише про те, чи погоджено грають його флейти чи ні, і чи виразне чи ні його фразування: усе це лише частини авлетичного виконання, що існують заради певної мети, але не сама мета. Поруч з тим і схожимими подробицями доведеться обмірковувати характер виконання, чи відповідає саме він духові даного твору, що його виконавець хоче передати і витлумачити!”* (Плутарх Херонейський “Про музику”).

Інша група творів флейтового репертуару, що виникла на основі зацікавлення композиторів античним мистецтвом, значно відрізняється від “Пісні Ліна” А. Жоліве. Ці твори ґрунтуються не на ретельному вивченні традиції, а скоріше на захопленні митців літературними творами, картинами живопису або на прихильності до певного стилю, сучасних художніх напрямків у мистецтві, чи стали реакцією на різноманітні явища в музичному житті. До таких зразків можемо причислити “Флейту Фавна” для флейти з оркестром або переклад композиції як Сонати для флейти і фортепіано, ор. 15 Жуля Муке (1867 - 1946) – учня Т. Дюбуа у Паризькій консерваторії, а з 1913 року професора закладу (викладав гармонію). Так само як К. Дебюссі і багато інших французьких композиторів, які жили на межі століть, Ж. Муке захопився сюжетами з грецької міфології і це захоплення стало своєрідною неокласичною антитезою поширеному у цей час впливу північних легенд з вагнерівських опер.

У тричастинному циклі флейтової сонати мрійливий, “імпресіоністичний” Фавн, грецький міфічний бог пастухів, втішає слух навколишніх солодкими любовними серенадами та веселими танцями. Але

оригінальні назви кожної з частин: “Фавн і пастушки”, “Фавн і пташки” “Фавн і німфи”, чудові поетичні епіграфи надають твору лише поверхового, декоративно-оздоблювального характеру: *“Тиша... Грот у затінку дубів. Тиша... В скелі б’є фонтан ключем! Гармонійної лунає флейти спів! Так, це Фавн, це він! А звук тече крізь рядок очеретин, що їх прикладає він до губ своїх. Тут же німфи лісу і води зі своєї легкої ходи хоровод сплітають...”* (Платон).

Ж. Муке. Флейта Фавна. Соната для флейти і фортепіано, ор. 15, ч. III “Фавн і німфи”.



Так само і К. Дебюссі у своїх “Пополудневому відпочинку Фавна” та “Сірінксі” лише відтворює у притаманному йому стилі рядки поезії співзвучного йому митця-символіста Стефана Малларме. Неповторний переклад слів на музику, який викликав неабиякий захват поета аж ніяк не ставив собі за мету дотримуватися канонів давньогрецького музичного мистецтва.

Огляд програмних міфологічних творів флейтового репертуару не був би повним без згадки про композиції, в основі яких лежать легенди інших народів, не лише міфи Давньої Греції. Наприклад германський епос користується значною прихильністю композиторів Німеччини, Данії, Скандинавських країн. Не минули митці своєю увагою і флейту, використовуючи її для зображення містичних, загадкових, динамічних образів.

Незаслужено забута та неопублікована у свій час Соната “Ундіна” ор. 167 видатного німецького композитора-романтика, професора композиції Лейпцігської консерваторії, викладача І. Альбеніса, Е. Гріга, Й. Яначека, М. Лисенка – Карла Рейнеке (1824-1910) викликає сьогодні щире захоплення флейтистів та піаністів і впевнено увійшла в сольний та ансамблевий репертуар видатних виконавців [19, с. 3]. Чудовий твір К. Рейнеке привертає увагу музикантів та слухачів не лише композиційною довершеністю, майстерним використанням інструментів, мелодичним та віртуозним багатством, але у першу чергу мистецьким розкриттям програми, образного змісту твору.

Ундіни (лат. Unda – хвиля) – в нижчій міфології народів Європи духи води, русалки. Прекрасні дівчата (часом з риб’ячими хвостами) своїм співом і красою заворожують та заманюють мандрівників у глибини моря, можуть їх

утопити або зробити коханими у підводному царстві. Ундіни здатні отримати безсмертну людську душу, полюбивши і народивши дитину на землі [20, с. 661]. Хоча у більшості випадків в переказах та зображеннях русалки-ундіни постають істотами непередбачуваними, своєрідними та одночасно відстороненими, до певної міри витонченими, зустрічаємо у творах мистецтва і цілком інші, войовничі трактовки образу.

Але складається враження, що Карла Рейнеке, як і його співвітчизника А. Бокліна найбільше захоплює водяна стихія, усі інші деталі їхніх творів мають лише опосередковане, другорядне, хоча і досить ефектне значення. Тонке психологічне заглиблення, намагання оживити образ, внутрішній конфлікт особистості, які характерні уже молодшим сучасникам К. Рейнеке, не збуджують уяви композитора, видаються йому, мабуть, надуманими та малоцікавими.

Композитору довгий час дорікали, так само, як докоряли і Бокліну за перевагу у їхніх полотнах зовнішнього над внутрішнім, але, з іншого боку, той стиль, який обрали митці, потребував досконалої техніки композиції, покладеної на формальну структуру [21, с. 273]. Публіка ХХІ століття, змучена гіпертрофією психічної патології героїв сучасних їй композиторів, цілком по-новому відкриває для себе красу музики К. Рейнеке, аніж то було 100 років тому.

Продовжуючи тему втілення образів міфології у флейтовому репертуарі, зупинимося ще на одній цікавій групі представників середньовічної демонології. Ельфами часто прийнято називати усіх нижчих духів природних стихій: саламандр (духів вогню), ундін (води), гномів (землі), сильфів (повітря). Уявлення про ельфів доходять до германоскандинавських альвів, як і вони, ельфи поділяються на світлих і темних. Світлі ельфи (сильфи) – духи повітря, атмосфери – симпатичні, людиноподібні істоти (розміром з дюйм), одягнені у шапочки з квітів. Найбільше сильфи люблять водити хороводи та музикувати при місячному світлі, їхня музика зачаровує слухачів, примушує танцювати навіть неживу природу. Ніхто не має права зупинити музику сильфів, в іншому випадку може статися щось жахливе та непередбачуване.

Видатний датський флейтист та композитор ХІХ століття Йоахім Андерсен (1847-1905) у своєму віртуозному творі “Балада та танець сильфів” для флейти з фортепіано зосереджується на визначальних рисах сильфів – їхній таємничості та містичності. Будь-яке втручання у справи істот, бажання дізнатися про них більше, можуть мати згубні наслідки. А шалений

танець сільфів здатний змести на своєму шляху усі перешкоди, постійно нарощуючи свою силу, він перетворюється у справжню бурю, переконуючи у необмежених можливостях духів повітря, у природу яких здатна заглибитися лише флейта.



Образ сільфів доволі рідко можемо зустріти у відомих програмних творах видатних митців. Гектор Берліоз у драматичній легенді “Засудження Фауста” дарує нам чарівний за мелодичною та інструментальною витонченістю танець сільфів – один з небагатьох прикладів висвітлення яскравого образу [22, с. 66]. У хорі гномів та сільфів та “Балеті сільфів” Г. Берліоз застосовує невідомі до того часу за характером звучання групові комплекси, що здатні утворити найтоншу, павутинно-прозору звукову тканину. З величезною майстерністю композитору вдається зобразити образи руху [23, с. 314].

Г. Берліоз “Засудження Фауста”. Танець сільфів. Флейта-піколо.



Й. Андерсен. “Балада та танець сільфів”



У танці Г. Берліоза бачимо ідентичну Й. Андерсену ритмічну структуру, чергування тривалостей у темі також багато в чому нагадує стрімкий рух флейтового твору, хоча у французького композитора мелодія відчутно пластичніша, плавніша, не має такого рівня напруження, гостроти, настороженості, вона наближається за своїм характером до витонченого вальсу. Г. Берліоз у своєму творі обмежується лише поверховим знайомством зі сільфами, повертаючись після коротких епізодів до основного образу твору.

Е. Гріг з його увагою та прискіпливістю до історії та культури народів Північної Європи був зобов’язаний подати особистий варіант трактування образу. Фортепіанний твір “Сильфіда” зі сьомого зошита п’єс для фортепіано

Е. Гріга (ор. 62, 1894 - 1895) дає нам змогу розширити свої музичні знання про сільфів.

У музиці Е. Гріга завжди відчуваємо торкання його делікатних, нервових пальців, чарівливу м'якість та теплоту звучання і ту особливу душевність, яка у нотному запису, по суті, не може бути зафіксованою. Воднораз, ніби розуміючи усю безперспективність подальшого заглиблення в образ через специфіку, нечутливість інструменту, відсутність у нього необхідних струн, навіть за умов високого рівня глибоких внутрішніх здібностей митця, композитор у роздумах, можливо розчаруванні, зупиняється саме на поверхово-ліричному трактуванні образу [24, с. 453]. Поверховість у розкритті програми твору примушує Ю. Кремльова назвати "Сільфиду" не персонажем народної фантастики, а скоріше героїнею вишуканого салону [25, с. 178]. Ще різкіше у зв'язку з цим висловлюються норвезькі дослідники творчості Е. Гріга: вони називають стиль п'єси "безликим" [26, с. 227].

І зовсім навпаки, парадоксально, Й. Андерсен – маловідомий композитор у своєму салонному творі, відчуваючи благодатний ґрунт, надзвичайну податливість звукового джерела, будує з чарівного матеріалу багатобічний просторовий світ, населяючи його найделікатнішими, мініатюрними створіннями. Засоби відтворення дозволяють йому піти далі: Й. Андерсен надає своїй цивілізації драматургічної реальності, максимально наближаючи її до реального світу, з його неоднозначністю та багатством проявів. Одночасно композитор несвоєрідно для свого часу зумів залишитися осторонь, не підтримуючи відкрито нікого, не розділяючи своїх персонажів на позитивних та негативних, добрих та поганих, об'єктивно зображаючи, виставляючи на розсуд слухача найрізноманітніші риси своїх героїв: доброту і жорстокість, граціозність та невігластво, любов та ненависть. По суті ми бачимо у творі зіткнення двох протилежних середовищ – світу людей та контрастного, зворотного йому фантастичного, неіснуючого світу таємничих істот, народжених людською уявою. Але хіба можна назвати нереальним те, що в дійсності з'явилося, перебуває та розвивається у нашій свідомості і чи не є світ сільфів варіантом віддзеркалення нашої внутрішньої сутності, наших нереалізованих бажань, мрій, що не збулися, постійного очікування чуда. Того, чого немає і не може бути, але наперекір усьому з'являється, дає наснагу до творчості, надію, віру та силу жити. Звукові, темброві, динамічні, мелодичні, фактурні, ефектно-оркестрові та ін. знахідки композитора у "Баладі та танці сільфів" дозволяють говорити про вихід композиції за межі

лише віртуозної сольної п'єси і перетворення її у своєрідну симфонічну поему, душею та серцем якої є невичерпні багатства звукових та технічних можливостей флейти.

Заглиблюючись у складні взаємозв'язки в музичному мистецтві нового та новітнього часу міфологічних сюжетів та флейти, щораз більше переконуємося у тому, що використання композиторами інструменту для відображення фантастичних образів диктувалося не даниною моді, дотриманням догм історичних документів, не було воно і бажанням досягнути нових вершин у мистецтві звуконаслідування, створенні звукових ефектів. Найскладніше завдання, яке стояло перед митцями, було пов'язане з відтворенням феномену, чогось екстраординарного, нематеріального, плоду вигадки, уяви. Образам необхідно було надати обрисів, форми, забарвлення, руху, - вдихнути у них життя і одночасно уникнути надмірної конкретизації, наближення, які змогли б викрити усі витончені зусилля: слухач з легкістю зміг би переконатися у тому, що благородні, розкішні птахи у високому безмежному небі виявилися всього лише паперовими голубами. І тут з'ясувалося, що жодні універсальні інструменти неспроможні дати правдивого життя міфу, на це здатні тільки витвори, що поєднали досягнення людини з нею самою, її пульсуючим диханням, живою реакцією, відгуком усього організму на виконання: зародження, розвиток кожного звуку, фрази, твору в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. / С. Левин. – Л., 1973. – 263 с.
2. На думку Е. Кавальєрі, використаний ним речитативний стиль, вибір виконавців та інструментів, поєднані з досконалим відчуттям форми та втілення, дозволили говорити про відродження античної музики. Використання композитором у своїх творах флейт диктувалося, звичайно, загальним для всіх зачинателів опери намаганням надати музиці “колориту античності”. У того ж Е. Кавальєрі в ораторії “Уявлення про душу і тіло” (1600) використані флейти, що мають відтворити звучання античної тибії (подвійного авлоса). Інший з творців опери – Я. Пері вводить до музики своєї “Еврідіки” (1600) – інструментальні інтермедії для трьох флейт.
3. Farwick E. Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Analytische Betrachtungen zu formalen,

aussermusikalischen, nationalen sowie klangästischen Aspekten in der Musik für Flöte solo von 1950 bis 2006 /E. Farwick — Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008. - Band 12. – 377 s.

4. Иванова И. Опера и миф в музыкальном театре Й. Стравинского /И. Иванова., А. Мизитова. – Харьков, 1992. – 135 с.
5. Буслович Д. С., Персианова О. М., Руммель Е. Б. Мифологические сюжеты в произведениях искусства. Живопись, скульптура, шпалеры. – Л. : Аврора, 1971. – 287 с.
6. Гловацька К. Міфи давньої Греції / К. Гловацька. – Київ, 1991 – 264 с.
7. Герцман Е. В. Музыкальная Боециана / Е. В. Герцман. – Санкт-Петербург: Глаголь, 1995. – 479 с.
8. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Е. Герцман. – Л. : Музыка, 1986 – 224 с.
9. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1964 – 403 с.
10. Чому у траурі звучать пісні самих засмучених? Тому, що причина плачу стає менш болісною, якщо вона поєднується з піснею. Це було також і у звичаях предків: звучання тибії випереджало людей у скорботі.
11. Музична естетика античного світу. – К. : Музична Україна, 1974. – 217с.
12. У дужках вказані старі грецькі назви ладів.
13. Там само, - С. 190.
14. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.
15. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 208 с.
16. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. - 232 с.
17. Gespräche mit Flötisten. Sechs Interviews mit berühmten Flötisten, herausgegeben von Regula Müller. Heft II. – Bern-Ostermundigen, 1987. – 133 s.
18. Гастон Крюнель, хоча і не був таким видатним музикантом як Жан-Поль Рампаль, все ж був чудовий флейтист з видатною виконавською кар'єрою. Найбільше відомий Г. Крюнель у Франції як талановитий педагог. Напевно не було ні одного професійного флейтиста, який жив і

працював в середині ХХ століття у Франції, і який би не пройшов школу Г. Крюнеля у певний період свого навчання.

19. Reinecke Carl. Einleitung / С. Reinecke //Ballade für Flöte und Orchester : Op. 288. – Winterthur, 2003. – S. 3
20. Мифы народов мира : Энциклопедия. Т. 2. – М. : Сов. Энциклопедия, 1992. – 719 с.
21. Hamann R. Gründerzeit / R. Hamann.- Berlin: Akademie-Verlag, 1965.– 288s.
22. Соллертинский И. Берлиоз / И. Соллертинский. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 80 с.
23. Хохловкина А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М.: Гос. муз. изд., 1960. – 547с.
24. Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Левашева. – Изд. второе. – М. : Музыка, 1975. – 622 с.
25. Кремлёв Ю. Эдвард Григ / Ю. Кремлев. – М. : Гос. муз. изд., 1958. – 236 с.
26. Бенестад Ф. Эдвард Григ - человек и художник / Ф. Бенестад, Д. Шельдеруп - Эббе . – М. : Радуга. – 1986. – 375 с.