

**МАРГАРИТА ЯКОВЕНКО**

ORCID iD: 0000-0002-3221-3268

творча аспірантка, викладач

кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

daisymargo05@gmail.com

## ЖАНР ПОЕМИ У ФЛЕЙТОВОМУ РЕПЕРТУАРІ

(на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб)

*Проаналізовано сутність поняття «поема» в контексті витоків даного жанру. З'ясовано його характерні ознаки з позицій не тільки літературного жанру, а й музично-інструментального жанру. Висвітлено актуальність дослідження жанру «поема» як різновиду флейтового музичного твору. Підтверджено його унікальність та значущість у флейтовому репертуарі серед різнопланових творів для флейти. Розглянуто два твори одного жанрового різновиду американського та українського композиторів, які є представниками різних композиторських шкіл та традицій, проте в творчості яких знайдено спільні характерні риси. Проведено детальний музичний аналіз двох «Поем» у версіях для флейти і фортепіано шляхом вивчення нотного тексту та найпопулярніших сучасних виконавських інтерпретацій. Досліджено їх структурні, змістові й формотворчі компоненти. Доведено, що твори, які були створені для солюючої флейти у супроводі оркестру, набули більшої популярності та поширення, ніж версії для флейти і фортепіано. З'ясовано, якому періоду творчості належить твір кожного із композиторів. Зазначено, якими елементами музичної мови, засобами виразності та іншими композиційними прийомами характеризується даний етап творчої діяльності кожного із композиторів. Встановлено взаємозв'язок партій флейти і фортепіано. Виявлено взаємодію між ними та рівноправність, котрі характерні для камерних творів. Зафіксовано особливості музичної мови, характерні для кожного із композиторів, що проявляються в зазначених творах. Проведено паралель між використанням східних мотивів у музиці Ч. Гриффіса та особливостями застосування характерних музичних ладів у творі Ж. Колодуб. Знайдено колористичне спрямування імпресіонізму як основну характерну рису стилю, що проявилася в обох творах. Досліджено розширення технічних можливостей музичного інструмента (флейти), що проявляється у використанні контрастних нюансів, регістрів, у несподіваних рішеннях поєднання штрихових комбінацій, наявності хитросплетінь карколомних пасажів та мелодичних побудов.*

**Ключові слова:** твори Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб, жанр поеми, флейта, американська музика, українська музика, репертуар для флейти.

**Постановка проблеми...** Сучасний флейтовий репертуар — скарбниця різножанрових творів: від малої до великої форми, від епохи бароко до сучасності, що представляють особистості композиторів з усього світу. Жанр

музичного твору передбачає наявність сюжетних, композиційних, стилістичних ознак, завдяки яким розкривається сутність кожного виду.

Найбільш популярними жанрами у флейтовому мистецтві є концерт, соната, фантазія та мініатюра. Композитори різних епох і національностей, працюючи над своїми творами, орієнтуються на основні загальновідомі принципи побудови, форми й змісту, за якими можна відрізнити концерт від сонати, п'єсу від варіацій і т.д. Окремим різновидом жанру у флейтовому репертуарі, що викликає зацікавленість, є *поема*, оскільки даний вид не є широко розповсюдженим і саме тому постає цікавим для вивчення його структурних, змістових, формотворчих компонентів на прикладі поем для флейти та фортепіано Ч. Гриффіса (*Charles T. Griffes*) та Ж. Колодуб.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Сучасні музикознавчі дослідження флейтового мистецтва, зокрема концертно-педагогічного репертуару, є безумовно актуальними для науковців. Важливими компонентами аналізу будь-якого музичного матеріалу є пошук виражальних засобів, за допомогою яких розкриваються жанрові, структурні й змістові особливості кожного твору. Специфіку виконання української музики обґрунтовано в роботі В. Богданова (2005), де розглядається синтез технічних флейтових прийомів та формотворчих елементів. Роль поємності в музиці була висвітлена у статті Н. Пастеляк (2012), де авторка розкрила сутність співвідношення естетичних засад літературного та музичного мистецтв України першої третини ХХ ст. Постать американського композитора Ч. Гриффіса та його «Поєму» для флейти і фортепіано детально досліджено в дисертації Елізабет Діани Хейкілі (*Heikkila*, 2013), де розкрито особливості стилю композитора та його прояви у представленому творі. Українська флейтова музика на сьогодні все більше досліджується музикознавцями. Творчий доробок Ж. Колодуб, а саме твори для флейти, які стали часто виконуваними флейтистами, описані в монографії Р. Сулім (2017). Поряд із різнобічним дослідженням флейтового виконавства України та Європи, вивченням творчого життя флейтистів ХХ–ХХІ ст., тема жанру поеми у флейтовому репертуарі не є широко розповсюдженою та

залишилась без уваги українських науковців.

**Мета дослідження** полягає у порівнянні «Поем» американського композитора Ч. Гриффіса та української композиторки Ж. Колодуб для розкриття специфіки жанру поеми та аналізу технічних флейтових можливостей.

Для реалізації визначеної мети були поставлені такі **завдання**:

- 1) розкрити сутність поняття «поема» з точки зору літературного жанру, інструментального різновиду флейтового музичного твору;
- 2) проаналізувати та порівняти дві поеми різних композиторів в контексті форми, змісту, ідеї та наявності характерних ознак поемності;
- 3) дослідити технічні можливості інструмента та прийоми флейтової гри в представлених творах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Жанр поеми у флейтовому мистецтві почав з'являтися у ХХ ст. — на відміну від симфонічної поеми у творчості Ф. Ліста (XIX ст.) та літературного жанру поеми, який має свої витoki ще з давніх та середньовічних пісень, сказань і епопей.

Оскільки метою даної роботи є дослідження та порівняння двох творів для флейти Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб з точки зору наявності ознак поеми, варто зазначити сутність даного терміну та його види. Поема — це ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події та яскраві характери, а розповідь героїв супроводжується розкриттям авторських переживань і роздумів. Зважаючи на те, що назва «поема» є більш загальною, у літературознавстві частіше йдеться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну та ін.

Розмірковуючи над жанром поеми та її художньою своєрідністю, про значення і роль поеми в історико-культурному та літературному процесі, доцільно виділити два аспекти, які визначають її сутність. По-перше, це історична масштабність подій, яка може бути змістом поеми, по-друге — наявність суб'єктивного, особистісного, тобто авторського начала у творі, підтверджуючи, що ліричні хвилювання оповідача, які виражені в його ставленні до подій, персонажів, надають епічному твору емоційної

наповненості. Ознаки поеми: віршована форма, наявність дійових осіб, тривалий час дії, детальне зображення яскравих і сильних людських характерів. Розповідаючи про події та вчинки, поет передає особисті переживання, які поглиблюють розкриття теми і передають ставлення автора до зображуваного, єдність епічної розповіді та глибокої ліричності. Сюжет характеризується чіткістю, динамікою, середнім обсягом, фрагментарною перерваністю вислову. Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми, поема залишається найпродуктивнішою і сьогодні.

В інструментальній музиці поема — твір з програмою літературного, живописного або (рідше) філософського чи історичного походження, переважно для симфонічного оркестру, інструментального ансамблю або фортепіано. Поема прийшла з літератури, де існувала ще з античних часів. У музиці вона з'явилась і поширилась тільки в добу романтизму в ХІХ ст., часто траплялася й у композиторській творчості ХХ ст. Засновником жанру «симфонічна поема» вважається Ф. Ліст. Ознаки симфонічної поеми включають: об'єктивний характер відображення реалій, масштабність задуму, поєднання інтимних почуттів з узагальненням історичних факторів, лірики та патетики, наявність програмності. Поема позначена емоційною наснагою образів і вільним розгортанням музичного матеріалу. Поява та розвиток цього жанру тісно пов'язані з ідеєю синтезу мистецтв, а також із визнанням ролі музики як важливого виховного та просвітительського чинника, що були поширені в епоху романтизму. Симфонічній poemі властивий вільний розвиток музичного матеріалу, що сполучає різні принципи формотворення (найчастіше — сонатність і монотематизм із циклічністю та варіаційністю).

«Поема» для флейти і фортепіано американського композитора Чарльза Гриффіса є одним із популярних творів у флейтовому репертуарі. Вона була створена композитором в 1918 році, написана для Ж. Баррера (*Georges Barrere*) — французько-американського флейтиста, з яким Гриффіс близько товаришував та котрий і виконав її вперше з оркестром. Прем'єра відбулася в

1919 році в Нью-Йорку під керівництвом диригента Уолтера Дамроша (*Walter Damrosch*). Композитор дописував твір у важкому стані, він хворів та згодом помер. Прем'єра мала грандіозні масштаби, після чого музичний критик Ричард Олдеріч (*Richard Alderich*) написав у *New York Herald*, що ця «Поема» «зачаровує своєю індивідуальністю» та в журналі *New York Tribune* відзначив: «Витончений твір з різноманітними засобами виразності, багатий на мелодійні наспіви та написаний з почуттям як для сольного інструменту — флейти, так і для оркестру» (*Heikkila*, 2013, с. 12).

Чарльз Гриффіс вважається першим американським композитором, який писав імпресіоністську музику та відомий своїми експериментальними й новаторськими композиційними прийомами. Його ранній період творчості можна охарактеризувати як німецький стиль (це пов'язано із його навчанням у консерваторії Штерна в Берліні), другий етап його композиторської діяльності — імпресіоністичний, а третій — експериментальний, що межував з атональністю. Ще під час перебування в Німеччині Гриффіс познайомився з музикою Дебюсі і Равеля. Цей контакт вплинув на нього та його стиль, який він почав ототожнювати із колористичним спрямуванням творчості композиторів-імпресіоністів. Також варто зазначити, що протягом усієї композиторської діяльності Ч. Гриффіс захоплювався традиціями Сходу, вплив яких відобразився і в «Поємі». Отже, у його творчості композитора можна виділити дві сфери зацікавленості: імпресіонізм та орієнтація на музику Далекого Сходу.

«Поема» для флейти і фортепіано — це одночасний концерт, який вважається одним із найуспішніших творів композитора та відноситься до третього періоду його творчості. Зважаючи на те, що «Поема» Ч. Гриффіса належить до пізнього періоду творчості композитора, у творі проявляються різновекторні стилістичні елементи, що притаманні «орієнтальній», імпресіоністичній музичній мові композитора. Композиційні елементи включають в себе екзотичні звучання, збільшені секунди, тріолі, остинато, штучні масштаби і горизонталі. У рамках досить вільних побудов складових розділів композиційного цілого «Поєми» можна знайти ознаки рондо-сонати

(АВАСА).

Якщо говорити про характер музики та колористичне забарвлення, твір починається у «сірому» настрої, згодом переходить в танцювальний розділ, що яскраво передає характер східних мотивів. Основна тема першого розділу звучить у *до-дієз мінорі* з пониженими другими та сьомими ступенями (вона ж шоста мелодична, що проявляється у 7 такті й тональності другого розділу). Октавний унісон фортепіано робить акцент на темі, при цьому низький регістр та помірний темп (*Andantino*) створюють враження неспішного інструментального вступу.

Разом з початковою фразою фортепіано, що доповнюється звучанням флейти, форму основної теми можна розглядати як періодичну побудову, що складається з трьох фраз, у розгортанні яких прослідковуються ознаки розділів сонатної форми, зокрема у поступовому відході від головної тональності:

перша (9т) — продовжує партію фортепіано (*cis-moll*);

друга (13т) — *ля мажорний* варіант початкової інтонації твору з подальшим інтонаційним розвитком — проростанням, що призводить до розширення її масштабів;

третья (22т) — розімкнене доповнення, що супроводжується звучанням збільшеного септакорду, за рахунок модуляції у тональність шостого мінорного ступеня (*a-moll*) та використання тонічної септакордової структури (даний розділ виконує роль своєрідної зв'язуючої партії до побічної теми, завершуючи лінію тонального розгортання — *cis-moll — A-dur — a-moll*).

*Ля мінорна* тема, яку можна означити у якості побічної (характерне тональне співвідношення експозиції сонатної форми I-VI, з тьмяним колоритом шостої мінорної) з'являється у тридцятому такті. Її початкове звучання видається контрастним, що досягається за рахунок слідування більш помірних тривалостей (чвертки з крапкою), неквапливого розгортання інтонаційного рельєфу мелодії на фоні витриманого звучання тонічного тризвуку *a-moll* у партії фортепіанного супроводу.

Розвиток секвенційних побудов на основі побічної теми є також тонально

нестійким: незважаючи на витриманий тонічний органний пункт, тональність поступово зміщується від початкового *ля мінору* з фрігійською другою низькою, крізь звучання субдомінантового секстакорду і його поєднання із секундакордом другого низького ступеня, використанням збільшеного секстакорду третього ступеня (*a-f-cis*) до переходу в основну тональність *cis-moll*, у якому з'являється тема рефрен з тонічною остинатною квінтою у верхньому голосі партії фортепіано.

Після звучання рефрену продовжується бурхливий розвиток елементів побічної теми, її зміненої початкової інтонації, ускладненої квінтолями, яка звучить на фоні витриманого акордового комплексу *e-fis-h-d-fis*, що піддається незначному варіюванню за рахунок хроматизованих змін акордової вертикалі (*fis-fisis-gis-gisis*). Поступово остинатний бас *eis* змінюється на *e*, знаменуючи початок кульмінаційної зони, мелодичний каркас якої складають тематичні переінтоновані елементи побічної теми. При цьому тональний розвиток не завершений, хроматизований рух гармоній повертається до *a-moll*.

У даній тональності знову звучить побічна тема, після якої слідує рефрен партії фортепіано (*cis-moll*). Даний розділ можна розглядати як дзеркальну репризу, що слідує після розвиваючого розділу. Таким чином, форму першої частини можна визначити у якості складної тричастинної побудови, що межується з повторенням рефрену основної теми.

Основу зв'язки до наступної частини являє модуляція на тоні *b*, що стає відправною точкою пентатонічної мелодії, яка звучить у партії фортепіано й перетворюється у репетиції *сі-бемоль мінорного* тризвуку, який крізь *D2#5* підводить до нового тонального устою — *in f*, що виражається у витриманому звучанні тремоло *f-g-c-e*. При цьому, поступове розширення звучання мелодичної лінії з інтервалу *в3* завершується бурхливою каденцією соло флейти, після якої розпочинається другий розділ.

*Piu mosso* характеризується поліритмічним співвідношенням мелодичної теми й інструментального супроводу. При цьому тональний центр розділу *ais-moll* з'являється після мелодичної модуляції на основі спільного тону *f-eis*.

Загалом тональне співвідношення з попереднім розділом є досить близьким: *in f — ais-moll/b-moll*, можна розглядати як I-IV. Форму розділу можна означити як тричастинну *ABA*, що має чітку конструкцію 16 + 16 (з каденцією флейти) + 16. При цьому розділи не є тонально-далекими один від одного, адже протягом звучання *Piu mosso* зберігаються остинатні «стрижневі» тони *ais-eis*, що являють собою наскрізну об'єднуючу лінію ладового розгортання тематичного матеріалу.

Після другого розділу слідує невеликий епізод, у дорійському *cis*, що ніби готує до появи теми рефрену. Плавна, м'яка тема флейти, що згодом дублюється партією фортепіано, є контрастною до *Piu mosso*. Заключна трель *gis* у флейти підводить до нового проведення ритмічно зміненої теми рефрену на фоні звучання *MЗм7 ais-cis-e-gis*.

Наступний розділ *Vivace* — дводольний танець орієнтального характеру. Його поліметрична організація продовжує ідею метричної організації, що представлена у лінію *Piu mosso*. При цьому структурна організація розділу — *aab* — має просте, лаконічне, рельєфне тематичне вирішення. Жвава танцювальна мелодія (4+4) чергується з більш плавними, рівномірними награшами тріолей 6/8. При цьому звуковисотна організація даного розділу пов'язана з рефреном та попереднім епізодом: незважаючи на ущільнену акордами фактуру супроводу, простежується наскрізна лінія басу — повторення тритонові інтонації *ais-e ostinato*.

Після флейтової каденції *Vivace* звучить дзеркальна реприза циклу (*III—III*), що являє собою фінальний рефрен «Поєми» у оберненій зв'язці початкових тональностей: фрігійський *a — cis-moll*. Завершується твір у *do-dies minorі* з другого пониженого ступеня у мелодиці, що підводить до фінальної тоніки, яка поєднується з досить «відкритою» квінтою *cis-gis* у супроводі фортепіано, що символізує неоднозначність мажоро-мінорних фарб і творчу свободу митця.

«Поєма» Ж. Колодуб була написана в 1965 році та належить до її раннього періоду творчості. Варто зазначити, що значна кількість творів



Ж. Колодуб написані для духових інструментів. Це пов'язано з бажанням композиторки поповнити концертний та педагогічний репертуар «духовиків» (який є доволі обмеженим) українською музикою.

«Поєма» написана для флейти та фортепіано або камерного оркестру. Одним із перших її виконав Олег Кудряшов разом з Ж. Колодуб. Цей твір став популярним для виконання флейтистами України, такими як: Є. Ганін, А. Коган, О. Кудряшов, А. Кушнір, А. Проценко, Б. Стельмашенко, В. Турбовський, Ю. Шутко та ін.

Твір має тричастинну форму. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, п'єса «... побудована на контрасті пісенно-романсового ліричного образу і примхливого скерцозно-танцювального епізоду» (1999, с. 9).

Перший розділ «Поєми» Ж. Колодуб (*Moderato*) являє собою варійований повторений період з розширеними межами побудов. Його форму можна схематично означити  $aa_1$ . Початкова тема має чітко визначений тональний центр (*As-dur*) й прозору гармонічну тканину супроводу на фоні витриманого тонічного органного пункту басової лінії. При цьому її ліричний характер звучання, плинність розгортання ніби проявляються у розширених межах другого речення, що видається більш вільним з точки зору гармонічної палітри (тональність зміщується у мелодичний *до-мінор*, що яскраво проявляється наявністю стрижневого тону *c* у басовому голосі), так і з позицій розгортання мелодико-інтонаційної структури флейтової теми, яка насичена мотивним варіюванням, елементами секвентного розвитку, мелодичними кульмінаційними точками, підйомами і спадами мелодики.

У варійованому повторі значно розширюється діапазон флейтового звучання, дещо нарощується фактура супроводу фортепіанної партії. Основу мелодики другого речення складає мотивна розробка квінтової поспівки гуцульського *до-мінору* (ознакою якого є мелодичний тон *fis*, а також шостий високий ступінь у супроводі), ніби її оспівування із затвердженням основного тону *c*. При цьому залишаються незмінними тональні акценти й гармонічна палітра. Спокійна та піднесена мелодія крайніх розділів, викладена в

чотиридольному розмірі темпу *Moderato* переважно четвертними і восьмими, асоціюється із добрими персонажами народних казок. Завдяки використанню ладів народної музики (лідійського, дорійського, «гуцульського») вона має яскраво виражений національний колорит.

Музика середнього розділу *tranquillo* асоціюється з вишуканим і граційним танцем «загадкових персонажів». Можливо, це мавки або лісові німфи, оспівані в народних казках, міфах та легендах. Інтонаційну основу партії флейти складають тріольні трихордові поспівки, що утворюють наскрізну, прозору мелодичну лінію. Звуковисотна організація інструментального супроводу являє собою поступовий низхідний рух басових опор (*b-as-g-f*), на основі яких розгортаються гамоподібні пасажі, що відтворюють конструкцію гуральського ладу<sup>6</sup>. Завдяки використанню різноманітних ладів, які надають мелодії архаїчного та загадкового характеру, милозвучним гармоніям, композиторка ніби переносить слухачів у світ природи. Ці пантеїстичні настрої характерні естетиці імпресіонізму. У кульмінаційній точці теми (*f3* партії флейти) з'являються легкі кварто-квінтові «тирати», що знаходять своє продовження у висхідному гамоподібному *фа-мінорному* пасажі, який на фоні супроводу фігурацій фортепіано знаменує нову мелодичну вершину, а разом з тим і кульмінаційну точку, після якої починається нова фаза розвитку, орнаментальна мелодична лінія котрої поєднує в собі інтонації обох розділів (тирати й трихордові елементи *tranquillo*, а також мотивні сегменти другого періоду *Moderato*), що супроводжуються підголосками й *до-мінорними* фігураціями з першого розділу партії фортепіано.

Третя фаза розвитку ознаменована епізодичною темою — своєрідними гуцульськими награшами флейти, що нагадують мелодичні візерунки *Moderato*. Початкові інтонації танцю у межах квінти зводяться до устою *c*, з характерним тоном *fis* для гуцульського ладу. При цьому мелодика флейти розцвічується барвистими співзвуччями фортепіано з устоєм *as*. Конструктивною основою

---

<sup>6</sup> Лад мажорного нахилу з високим четвертим та низьким сьомим ступенями, що характерний для культури Карпат

фактури супроводу являються інтервали квінти та кварта (*as-es, g-c*), що утворюють своєрідний бурдонний бас. Завершення танцювальної теми є розімкнутим: початковий тематизм партії флейти розгортається у секвентних побудовах, що поступово переходять у гамоподібні пасажі, а згодом у розгорнуту каденцію. Це плавно підводить до репризи теми першого розділу, що спочатку звучить у партії фортепіано, а потім з'являється у мелодії флейти. Завершується твір задумливо і тихо в тональності *Es-dur* звучанням терцієвого тону в партії флейти.

Важливо відмітити, що однією з частин каденції є лаконічна наспівна мелодія, яка слугує основою своєрідної розімкнутої коди твору (*As-dur*), що завершується звучанням *D7*, на мелодичному тоні *g*, який стверджувався у тематичному розгортанні флейтової партії.

Отже, у «Поемі» Ж. Колодуб поєднуються неофольклорні тенденції з деякими особливостями імпресіоністичної та джазової імпровізації. Даний твір є зразком поєднання конструктивних рамок форми композиційного цілого й творчої природи композиторського мислення, що проявляється у тематичному розмаїтті даного твору.

### **Висновки.**

1. У процесі дослідження було з'ясовано сутність поняття «поема», виділено різновиди даного жанру в літературі і музиці, окреслено періоди їх виникнення. Ознайомлення із флейтовим репертуаром сприяло обґрунтуванню актуальності жанру «поеми» для флейтового виконавства, було відзначено його рідкісність серед переліку загальновідомих творів для флейти інших жанрів, виділено характерні риси інструментального і літературного жанру «поеми».

2. Музичний аналіз двох «Поем» для флейти американського і українського композиторів дозволив виявити основні характерні риси даного жанру, наявні в представлених творах, дослідити особливості форми, побудови, тематизму. Композитор кожної епохи відрізняється характерними ознаками власного стилю, які проявляються в його творах у вигляді різноманітних елементів музичної виразності. Ч. Гриффіс використав різновекторні

стилістичні елементи, притаманні «орієнтальній», імпресіоністській мові композитора. У цьому контексті проведено паралель із особливостями стилю Ж. Колодуб, а саме використанням нею ладів народної музики.

3. Виконання кожного з розглянутих музичних творів передбачає виникнення певних технічних труднощів у їх виконавців, які розкривають можливості солюючого інструмента. Проаналізувавши роль флейти в даних творах, було виявлено її зв'язок із партією фортепіано, який формується за рахунок рівноправності голосів. З технічної точки зору ці дві «Поєми» містять як віртуозні, так і кантиленні прояви, що відображаються у використанні контрастних нюансів, несподіваних рішеннях поєднання штрихових комбінацій, наявності пасажів різної складності та мелодичних побудов. Максимально охоплено звучання інструмента в широкому регістровому діапазоні.

**Перспективи подальших розвідок...** Викладена у статті інформація розкриває лише окремі аспекти визначеної проблематики. Вона може сприяти подальшому поглибленому вивченню теми флейтового репертуару, дослідженню творів інших жанрів та порівнянню їх інтерпретацій.

#### **Список використаної літератури та джерел**

1. Богданов, В. О., 2005. Фантазія на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво*, 5, сс.274–282.
2. Карп'як, А. Я., 2002. *Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
3. Кушнір, А. Я., 2011. Специфіка формування репертуару епохи романтизму у виконавській діяльності представників київської флейтової школи. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 102, сс.138–144.
4. Пастеляк, Н. В., 2012. Літературні джерела поємності в Українській музичній творчості першої третини ХХ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*, 3, сс.63–68.
5. Сулім, Р. А., 2017. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості: монографія. Суми: ВБ Еллада.
6. Черкашина-Губаренко, М. Р., 1999. Творчі дебюти Жанны Колодуб: монографія. Київ.
7. Шутко, Ю. І., 2010. *Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури*. Дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв.
8. Catlin, K., 2015. *Charles Griffes and American impressionism in music*. Ph.D. in Art History. Thesis. California State University.
9. Heikkila, E. D., 2013. *Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano*. Master of Music Education. Thesis. University of North Dakota.

### References

1. Bohdanov, V. O., 2005. Fantaziia na dvi ukrainski narodni temy» dlia fleity ta fortepiano M. Lysenka [Fantasy on two Ukrainian folk themes" for flute and piano by M. Lysenko]. *Muzychne mystetstvo*, 5, pp.274–282.
2. Karpiak, A. Ya., 2002. *Flute art in the musical culture of Lviv (19th–20th centuries)*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky.
3. Kushnir, A. Ya., 2011. Spetsyfika formuvannia repertuaru epokhy romantyzmu u vykonavskii diialnosti predstavnykiv kyivskoi fleitovoi shkoly [The specificity of the formation of the repertoire of the era of romanticism in the performance of representatives of the Kyiv flute school]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 102, pp.138–144.
4. Pasteliak, N. V., 2012. Literaturni dzherela poemnosti v Ukrainiskii muzychnii tvorchosti pershoi tretyny XX st. [Literary sources of poetry in Ukrainian musical creativity of the first third of the 20th century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka*, 3, pp.63–68.
5. Sulim, R. A., 2017. *Kompozytor Zhanna Kolodub: storinky zhyttia i tvorchosti: monohrafiia* [Composer Zhanna Kolodub: pages of life and creativity: monograph]. Sumy: VB Ellada.
6. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 1999. *Tvorchi debiuty Zhanny Kolodub: monohrafiia* [Creative debuts of Zhanna Kolodub: monograph]. Kyiv.
7. Shutko, Yu. I., 2010. *Flute art of the 20th century in the context of Ukrainian culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts.
8. Catlin, K., 2015. *Charles Griffes and American impressionism in music*. Ph.D. in Art History. Thesis. California State University.
9. Heikkila, E. D., 2013. *Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano*. Master of Music Education. Thesis. University of North Dakota.

**MARGARITA YAKOVENKO**

ORCID iD: 0000-0002-3221-3268

*Creative Postgraduate Student, Teacher*

*at the Department of Woodwind Instruments*

*P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*daisymargo05@gmail.com*

## **THE GENRE OF POEMS IN THE FLUTE REPERTORY**

### **(on the example of the works by Ch. Griffiths and J. Kolodub)**

*The essence of the concept "poem" is analyzed in the context of the origins of this genre. The characteristic features of the studied genre are clarified not only from the literary standpoint, but also from the standpoint of the musical-instrumental genre. The relevance of the study of the "poem" genre is highlighted as a type of flute musical work. Its uniqueness and significance in the flute repertoire among diverse flute works is confirmed. Two works of the same genre by American and Ukrainian composers, who are representatives of different composer schools and traditions, but whose works share common features, are considered. A detailed musical analysis of two "Poems" in versions for flute and piano was carried out by studying the musical text and the most popular modern performing interpretations. Their structural, substantive, and shape-forming components have been studied. It has been proven that works that had been created for solo flute accompanied by an orchestra gained more popularity and distribution than versions for flute and piano. It has been clarified to which period of creativity each composer's work belongs. It is*

*indicated which elements of the musical language, means of expression and other compositional techniques characterize this stage of the creative activity of each of the composers. The relationship between the flute and piano parts has been established. The interaction between them and equality, which are characteristic of chamber works, have been revealed. Attention is drawn to the peculiarities of the musical language that characterize each of the composers and that are clearly manifested in the specified works. The author discovered the identity between the eastern motifs that exist in the music of Ch. Griffiths and the features of the use of characteristic musical modes in the work of Zh. Kolodub. The coloristic direction of impressionism was found, which is the main characteristic feature of the studied style, this feature was clearly manifested in both works. The expansion of the technical capabilities of the musical instrument (flute) was studied, which is observed in the use of contrasting nuances, registers, in unexpected solutions, combinations of time signatures, the presence of intricacies of heartbreaking passages and melodic constructions.*

**Keywords:** *works of Ch. Griffiths and J. Kolodub, poem genre, flute, American music, Ukrainian music, flute repertoire.*

*Стаття надійшла до редакції 27.06.2022 року.*